

Este livro tem a intenção de apresentar um panorama do móvel contemporâneo brasileiro. O retrato que emerge de nossas pesquisas é o de uma criação plural, em que a diversidade é a tônica. O design de móveis passou a ser efetivamente praticado nos quatro cantos do país, com profissionais atuantes nas capitais dos estados e nas cidades médias do interior. Internacionalmente, o Brasil deixou a fama de copiadador para ser visto hoje como um protagonista capaz de soluções que trazem frescor ao cenário do design.

Diversas razões podem ser apontadas para esse florescimento. A expansão econômica do país tem reflexos em todas as atividades, no entanto incide com força ainda maior numa área como o design, tão intrinsecamente vinculado à existência de um mercado consumidor e ao desenvolvimento das condições produtivas. A liberdade na circulação de ideias pós-redemocratização também impacta todas as atividades, afetando especialmente as profissões criativas e ligadas à cultura, como o design.

Essas razões mais genéricas podem explicar a expansão do design como um todo, nas suas diversas especialidades. Mas os móveis têm uma peculiaridade que conta a seu favor. Entre a idealização e o objeto pronto, o processo pode ser muito rápido, imediato mesmo, e barato. Em outros segmentos industriais exige-se um investimento prévio alto e um tempo maior no processo. No caso de um utensílio de plástico, por exemplo, será necessário elaborar um molde para injetar o material, e apenas a venda de uma quantidade alta de peças será capaz de amortizar o aporte inicial de recursos.

No setor de móveis, no limite bastam uma ideia na cabeça e uns pedaços de madeira, um serrote e um martelo nas mãos. Essa facilidade atrai os designers, que podem construir peças sem precisar convencer empreendedores de que elas necessariamente darão resultados posteriores de vendas. A proximidade possível entre a intenção e o resultado final explica parte do fascínio – e em muitos casos a verdadeira obsessão – que designers têm pelo móvel.

O segmento moveleiro permite doses de experimentação proibitivas nos setores dependentes de altos investimentos, o que redundava numa maior liberdade projetual e, em consequência, torna os móveis uma expressão privilegiada da cultura de seu tempo. Não é à toa que, quando se fala em design, o senso comum estabeleça uma associação imediata com móveis. Depois do segmento da moda, balizado por coleções semestrais, o setor moveleiro é aquele em que as linguagens estéticas se renovam com mais dinamismo. Na raiz latina, *habitare, morar*, tem a ver com *habito, roupa*. A casa pode ser vista como uma roupa grande na qual nos aninhamos e nos abrigamos do mundo. Empresas de todos os ramos observam o setor moveleiro para se sintonizarem nos movimentos estéticos que posteriormente vão influenciar os outros setores produtivos.

O que colocamos dentro de nossa casa testemunha quem somos, o que desejamos e como nos definimos. “Móveis são objetos que pertencem à esfera entre o íntimo e o público, palco onde os usuários falam de si próprios, de seus sonhos, de seus receios e, principalmente, de seus valores”, observa o professor Gustavo Amarante Bomfim.¹

ADÉLIA BORGES

This book aims to present a panorama of Brazilian contemporary furniture. The portrait that emerges from our researches shows a plural creation, whose main characteristic is diversity. Today, furniture design is disseminated countrywide, with active professionals working especially in the capitals and medium sized Brazilian cities. Internationally known some time ago as a nation that merely copies models; now Brazil is regarded as a protagonist in the area, capable of contributing with new freshness in the scenario of design.

Several reasons can be pinpointed to explain this fact. Economic expansion influenced all the activities but has been especially positive for design as it depends on the existence of a consumer market and the maturity of the right manufacturing conditions. Freedom in the circulation of ideas has taken place after the re-democratization of the country and impacted all the activities, especially those related to creative industries, as design.

These generic reasons can explain the expansion of design as a whole, in its many specialties. Furniture, however, has peculiarities that helped it in a special way. The time it takes to develop a project and having the object finished can be very short, almost immediate, and the process can be inexpensive. In other industrial areas a high previous investment is often needed and the whole process demands more time. In the case of a plastic device, for example, it is necessary to make a cast into which the material will be injected and only the sale of huge amounts can amortize the original investment.

In the furniture segment, an idea, some pieces of wood, a saw and a hammer is all that is needed. Such easiness attracts the interest of designers, who can build their objects without having to convince entrepreneurs that the project will later lead to good sales and good economic results. The close link between intention and the final result is why this area sometimes can become a fascination and sometimes real obsession to designers.

Furniture allows a high degree of experimentation, which is not possible in other high investment sectors; therefore, so it paves the way for more freedom for projects and as such becomes a privileged expression of the culture of its time. To most people, when thinking about design, furniture usually comes first to the mind. After fashion, that launches two collections per year, the design of furniture is the one in which esthetical languages are renovated with more dynamism. In the Latin roots *habitare* (live) is related to habits, to cloth. The home can be interpreted as a big garment under which we shelter ourselves. Businesses of all sectors observe the furniture industry so as to keep updated with esthetic trends that later will influence other productive segments.

The objects we put in our houses are witnesses of who we are, what we wish for, how we see ourselves. As professor Gustavo Amarante Bomfim says “furniture are objects that belong both to the individual and the public sphere, the stage on which the users show themselves, their dreams, fears and especially, their values”.¹

¹ Gustavo Amarante Bomfim em artigo na revista Design & Interiores, edição 8, de maio e junho 1988, página 130.

¹ Gustavo Amarante Bomfim from article in the magazine Design & Interiores n. 8, May/June 1988; p. 130.

Poltrona Cadê, Ovo, 1995:
o objeto se revela apenas ao
receber o corpo do usuário.

Cadê armchair, Ovo, 1995:
the object only takes up the shape
of a chair when someone sits on it.



MOBILIÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO: POLIFONIA

BRAZILIAN CONTEMPORARY
FURNITURE: POLYPHONY

Percurso

Os valores de uma população mudam no decorrer do tempo. Atividade multidisciplinar por excelência, o design praticado em uma determinada época tem a ver com as mudanças culturais, sociais, econômicas, políticas, comportamentais, tecnológicas etc., de uma sociedade. Ele as reflete e, num jogo dinâmico de ser influenciado e influenciar, às vezes ajuda a provocar ou antecipar mudanças.

A evolução histórica do design de móveis no Brasil não é um contínuo de superação de fases sempre para melhor. O esplendor manifestado pelo móvel moderno brasileiro – objeto do primeiro volume desta publicação – sofreu reveses muito fortes. A construção de Brasília, no final da década de 1950, havia criado uma demanda sem precedentes por móveis sintonizados com as linhas limpas dos traços de Oscar Niemeyer para a capital federal. Empresas e designers se organizaram para atender a essa demanda. Era um momento de grande otimismo no Brasil, o sincopado do novo marcando todas as áreas culturais – da Bossa Nova, na música, ao Cinema Novo. O design respirava esse momento de inquietude criativa, de aposta num amanhã que se esperava promissor.

A partir do momento em que foram equipados os edifícios públicos, os palácios, os teatros, os auditórios, contudo, houve uma queda na demanda. As encomendas públicas repentinamente cessaram e não foram substituídas por demandas do consumidor direto. O gosto dos consumidores ainda estava por demais ligado aos signos de status trazidos pelos móveis de estilos do passado, como Luís XVI, Dom João V, Chippendale e gótico.²

A essa determinante econômica somou-se a dimensão política: o golpe militar de 1964 trouxera restrição de liberdade, o que provocou consequências diretas nas atividades culturais e nas profissões criativas, que dependem do livre pensar para o seu exercício.

The Route

The values of a community change with time. A multidisciplinary activity, design in a specific time is related to cultural, social, economic, politics, behavior, technology and other aspects taking place in society. It reflects in a dynamic interplay of influences and responses and sometimes pushes or anticipates these changes.

The historical evolution of furniture design in Brazil is not a continuous development in the direction of betterment. The success of the modern Brazilian furniture – the subject of the first volume of this publication – has had strong setbacks. The construction of Brasília at the end of 1950s created an unprecedented demand for furniture that harmonized with the straight lines of Oscar Niemeyer's drawings for the new Brazilian capital. Businesses and designers organized themselves to meet this demand. It was a moment of much optimism in Brazil, the rhythm of innovation was present in all cultural areas – from Bossa Nova in music to the Cinema Novo in movies. The design was also influenced by this moment of creative restlessness, and made a bet that favored the idea that the future would be promising.

However, after the inner environments of the public buildings were completed, such as palaces, theaters and auditoriums, there was a huge decrease in demands. Public orders stopped suddenly and were not replaced by private consumers' commissions. The taste of consumers was still too closely linked to the signs of status exhibited by furniture that followed the styles of the past as for example Louis XVI, Dom João V, Chippendale and gothic styles.²

To this economic aspect was added a political one. The military coup of 1964 brought about restrictions of freedom which, in their turn, had strong consequences in cultural activities and in the creative professions which depend on freedom of thinking so as to flourish.

O designer de produto Karl Heinz Bergmiller e o designer gráfico Goebel Wayne estruturaram o Instituto de Desenho Industrial do MAM-RJ.

Product designer Karl Heinz Bergmiller and graphic designer Goebel Wayne planned Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro's Institute of Industrial Design.



Anos 1970: mudança de eixo

Na década de 1970, os “anos de chumbo”, há uma retração na produção dos móveis modernos e no interesse por eles, e o centro de gravidade do design de móveis no Brasil se desloca para a busca de eficiência no setor de móveis de escritório. Essa área atrai tanto empresas como a Hobjeto e a Oca, que se destacavam no segmento residencial, quanto empresas que já nasceram voltadas exclusivamente para o segmento corporativo, como a Escriba, a Securit e a Giroflex.

Uma das melhores atuações é a da Escriba, de São Paulo, que em 1967 emprega Karl Heinz Bergmiller (1928), que viera da Alemanha para colaborar na criação do primeiro curso superior de design no país, a Escola Superior de Desenho Industrial (EsdI). Bergmiller encontra nessa empresa as condições ideais para a implantação de uma metodologia de desenvolvimento de produtos sistematizado a partir dos princípios do design racionalista. O design é a atividade sobre a qual a empresa se estrutura, o que se reflete na própria carreira de Bergmiller lá dentro: além de designer-chefe, torna-se diretor da empresa, ali permanecendo até o início da década de 1990.³

Seu nome, bem como o de seus inúmeros colaboradores, não aparecia para o público, diluindo-se sob a marca da empresa. Essa opção de criar departamentos internos de design sem divulgar os nomes dos profissionais é uma constante no segmento nesse período. Geraldo de Barros (1923-1998) permanece à frente da Hobjeto e Sandro Magnelli (1942-1982) da Securit, sem que seus nomes apareçam nos produtos. O mesmo ocorre no Grupo Forsa, nos anos 1970, conglomerado que incluía empresas como L’Atelier, tendo à frente Jorge Zalszupin (1922), com a participação de Oswaldo Mellone (1945), Paulo Jorge Pedreira (1945-1995) e Lilian Weimberg, entre outros. Ou ainda na Oca, que fora vendida por Sergio Rodrigues (1927) e nos anos 1970 tem Freddy Van Camp (1946) como gerente de design.

The 70s: changes in the route

In the 70s, the so-called “lead years”, the retraction in the production of modern furniture and the decrease of interest in them led to a decrease in this kind of production. At that moment in time the direction of furniture design in Brazil moved towards a search for efficiency in the sector of office equipment. This area attracted businesses like Hobjeto and Oca, which had been known for their residential furniture, as well as new enterprises were founded that mainly focused the office segment, such as Escriba, Securit and Giroflex.

One of the great successes was Escriba, from São Paulo, which in 1967 employed Karl Heinz Bergmiller (1928) who had moved from Germany to Rio de Janeiro to collaborate in the creation of the first higher education design course in the country, the Escola Superior de Desenho Industrial, ESDI. Bergmiller found in this enterprise the ideal conditions to develop methodologies aiming at the systematization of production. His approach followed the guidelines of rationalist design. Design is the activity aimed by Escriba and gave new momentum to Bergmiller’s own career. First he was its chief-designer and later became a director of the enterprise, where he stayed until the early 1990s.³

The name of Bergmiller and of his many collaborators was not known by the public as it was the brand that was widely divulged. This option of creating in-house design departments without divulging the names of the professionals was a constant at that period. Geraldo de Barros (1923-1998) still directing Hobjeto and Sandro Magnelli (1942-1982) from Securit did not have their names associated to their projects. The same happened with the Grupo Forsa in the 70s, a conglomerate that included companies like L’Atelier founded by Jorge Zalszupin (1922) who counted with the collaboration of Oswaldo Mellone (1945), Paulo Jorge Pedreira (1945-1995) and Lilian Weinberg, among others. The same also happened at Oca, that had been sold by Sergio Rodrigues (1927) and in the 70s had Freddy Van Camp (1946) as design manager.



Poltrona de auditório PAR, Escriba, projeto de Karl Heinz Bergmiller e José Roberto Calejo: compactas, permitem economia de espaço.

PAR auditorium chair, Escriba, design by Karl Heinz Bergmiller and José Roberto Calejo: the compact chairs allow for optimizing space.

² Esses são os estilos referidos pelo designer Joaquim Tenreiro (1906-1992) ao falar sobre a maioria das encomendas que recebia em sua oficina no Rio de Janeiro. Em “Joaquim Tenreiro – Madeira, Arte e Design”, organizado por Ascânio MMM e Ronaldo do Rego Macedo, Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1985, Rio de Janeiro.

² These are the styles Joaquim Tenreiro (1906-1992) referred to when writing about most of the commissions that he received in his workshop in Rio de Janeiro. In Joaquim Tenreiro – madeira, arte e design, organized by Ascânio MMM and Ronaldo do Rego Macedo (Rio de Janeiro; Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1985).

³ O comitê de design da Escriba teve a participação de designers como Paulo Sérgio Germani e José Roberto Calejo, atual diretor.

³ Escriba’s design committee had the collaboration of designers such as Paulo Sérgio Germani and José Roberto Calejo, current director.

Em muitas empresas, o investimento em design brasileiro ocorre simultaneamente ao licenciamento para produzir aqui as marcas internacionais. Esse é o caso da Probjeto, que nos anos 1960 passara a produzir móveis com design escandinavo no Brasil. Em 1975 torna-se licenciada da empresa italiana Cassina e começa a encomendar projetos também para autores nacionais, como Carlo Fongaro. É o caso também da Forma, que traz a norte-americana Knoll para o mercado brasileiro, e tem a colaboração de designers como Adriana Adam (1946), Ana Beatriz Gomes e Gilberto Pacheco Fagundes. Ou ainda da Móveis Teperman, que na década de 1950 tornara-se a representante brasileira da norte-americana Herman Miller, trazendo para o Brasil móveis assinados por Charles Eames, George Nelson e Isamu Noguchi, entre outros, e passa a solicitar projetos para designers locais, como Jacob Ruchti.

Ainda na área do que podemos chamar de “móveis técnicos”, com um sentido fortemente instrumental, os anos 1970 assinalam duas experiências da maior importância. O primeiro é o projeto de mobiliário escolar levado a efeito pelo Instituto de Desenho Industrial (IDI) em colaboração com instituições governamentais. O IDI havia sido criado em 1968 no seio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), numa iniciativa de pessoas ligadas à Esdi, a começar por seu primeiro coordenador, Karl Heinz Bergmiller, que a partir de 1972 dividiria a tarefa com Goebel Weyne, Pedro Luiz Pereira de Souza e Silvia Steinberg. O projeto tem o objetivo de propor normas e critérios que passariam a vigorar para as carteiras escolares – mesas e cadeiras – da rede pública de ensino. Parte-se de ampla pesquisa sobre as condições de ensino então existentes e de um estudo antropométrico das crianças brasileiras, para chegar ao desenvolvimento de carteiras em três tamanhos diferentes, com o objetivo de atender ao público infantil nas várias idades de seu crescimento.⁴

In many enterprises the investment in Brazilian design takes place simultaneously to the licensing of international brands to be produced in Brazil. Such is the case with Probjeto, which in the 60s started to produce in Brazil furniture designed in Scandinavia. In 1975 Probjeto was granted the license of the Italian enterprise Cassina; it also started to commission Brazilian designers such as Carlo Fongaro. Such is the case with Forma, which introduced the North-American Knoll to the Brazilian market with the collaboration of Adriana Adam (1946), Ana Beatriz Gomes and Gilberto Pacheco Fagundes. Such was also the case of Móveis Teperman which in the 50s became the Brazilian representative of the North-American Herman Miller, thus offering to the Brazilian market furniture signed by Charles Eames, George Nelson and Isamu Noguchi, among others, as well as commissioning projects developed by local designers as Jacob Ruchti.

Still in the area which we can call “technical furniture”, the 70s were marked by two experiences of major importance. The first was the founding of the Instituto de Desenho Industrial (IDI) in collaboration with governmental institutions. The IDI had been created in 1968 within the Museu de Arte Moderna (MAM) in Rio de Janeiro, by persons belonging to ESDI. Karl Heinz Bergmiller was its first coordinator. From 1972 he shared the tasks with Goebel Weyne, Pedro Luiz Pereira de Souza and Silvia Steinberg. The project’s objective was to propose rules and criteria that would regulate the creation of public school desks – tables and chairs. The project was made based on a large research on the teaching conditions of the schools at that time and an anthropometric study of the Brazilian children so as to design tables and chairs of three different sizes that met the needs of children of different ages.⁴



Poltrona Pelicano,
Michel Arnoult, 2003:
síntese de uma vida
dedicada à busca do
móvel barato.

Pelican armchair,
Michel Arnoult,
2003: the synthesis a
lifetime in search of
inexpensive furniture.



Poltrona Diz,
Sergio Rodrigues,
2002: simplicidade
só conquistada
pelos mestres.

Diz armchair,
Sergio Rodrigues,
2002: simplicity
that only a master
can achieve.

⁴O IDI deveria ser um embrião para a Escola Técnica de Criação que se pretendia desenvolver. Esse objetivo acabou não se concretizando, mas inúmeras outras conquistas foram estabelecidas. O Instituto estruturou um trabalho de pesquisa a serviço de um design comprometido com o desenvolvimento do país e com a melhoria da qualidade de vida de amplas camadas da população. Intelectuais do primeiro time gravitavam em torno dele. Entre os redatores, por exemplo, encontravam-se Décio Pignatari e Zuenir Ventura. Entre os fotógrafos, Walter Carvalho. Entre os designers, Freddy van Camp, Gláucio Campelo, Washington Lessa e Bitiz Aflalo. Entre os estagiários, Ângelo Venosa, Claudia Moreira Salles, Estela Kaz e Virginia Borges.

⁴IDI was supposed to be the starting point for the Escola Técnica de Criação that was planned to be founded later. This objective has not been reached but several other aims were attained. The Institute has organized a research for a design committed to the development of the country and the betterment of everyday lives for large groups of people. High level intellectuals were involved in it. Among the writers we can quote Décio Pignatari and Zuenir Ventura. Walter Carvalho was one of the photographers. Freddy van Camp, Gláucio Campelo, Washington Lessa and Bitiz Aflalo. Among the trainees there was Ângelo Venosa, Claudia Moreira Salles, Estela Kaz and Virginia Borges.

A outra experiência de destaque de móvel técnico, iniciada nos anos 1970 e existente até hoje, é a do grupo EquipHos (junção abreviada de Equipamentos Hospitalares), criado no Hospital Sarah Kubitschek, em Brasília. Especializado em medicina do aparelho locomotor e dirigido pelo médico Aloysio Campos da Paz, o hospital prima por sua arquitetura humanista, a cargo do arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé), e pelo design amigável. Todos os detalhes são pensados não só em seus aspectos primordiais – facilidade de limpeza e esterilização, por exemplo –, mas tendo em vista o objetivo de deixar o doente à vontade e tornar o seu cotidiano o mais prazeroso possível. Todos os móveis utilizados no hospital são projetados internamente pela equipe própria de designers. Um exemplo é a *Cama Maca*, criada em 1974 com a intenção de reunir o conforto de uma cama e a mobilidade de uma maca. As rodinhas facilitam a circulação do paciente pelas várias áreas do hospital, inclusive os jardins, além de tirar a monotonia da permanência prolongada no quarto e reduzir as infecções hospitalares cruzadas resultantes do compartilhamento de macas.

The second important experience of technical furniture began in the 70s and still exists. It was created by the group EquipHos, founded to attend the needs of the Hospital Sarah Kubitschek in Brasília. Specialized in the care of movement illnesses and directed by the doctor Aloysio Campos da Paz, the hospital is also important for its humane architecture and its friendly design. The architect João Filgueiras Lima (known as Lelé) was responsible for its project. All the details were thought out to meet not only its primordial needs – easiness to clean and to sterilize, but also to increase the lives of the patients and make their daily life as pleasurable as possible. All the objects used were designed internally, by a specialized staff of designers. An example of this is the *Bed-litter* created in 1974 with the objective of gathering the comfort of a bed and the mobility of a litter. The wheels eased the circulation of the patients throughout the various areas of the hospital, including the gardens, therefore making lighter the monotony of days spent in a room as well as reducing hospital infections that resulted from the share of the litters.

Anos 1980: a retomada do design autoral

Nos anos 1980, o processo de redemocratização traz novos ares ao país, inclusive ao seu design. Surge uma geração de profissionais que trilha a senda aberta pelos modernos. Carlos Motta (1952), Maurício Azeredo (1948), Claudia Moreira Salles (1955), Marcelo Ferraz (1955) e Reno Bonzon (1954), entre outros, recuperam o interesse na produção primorosa – e muitas vezes artesanal – de móveis de madeira.

Maurício Azeredo faz da expressão da identidade brasileira no móvel uma busca deliberada. Carlos Motta mistura as influências californianas e escandinavas para criar um léxico próprio. Reno Bonzon desenvolve um método de moldar os laminados que redundam numa linguagem muito particular. Claudia Moreira Salles recupera velhas tipologias em uma linguagem contemporânea. Marcelo Ferraz se torna parceiro de Lina Bo Bardi (1914-1992) no projeto de alguns móveis e também passa a desenvolver projetos solo.

Além de Lina, muitos dos nomes de destaque do mobiliário moderno brasileiro continuavam na ativa, como Geraldo de Barros (1923-1998), Bernardo Figueiredo (1934), Jean Gillon (1919-2007) e Ricardo Fasanello (1930-1993). Alguns permaneceram no mesmo diapasão, como Michel Arnoult (1922-2005), que prosseguiu na sua jornada pelo design de móveis baratos até o fim da vida e em 2003 venceu o Prêmio Design Museu da Casa Brasileira com a poltrona *Pelicano*, que pode ser considerada a síntese e o apogeu de sua busca. Ou como Sergio Rodrigues, fértil até hoje. Durante as décadas de protagonismo no design brasileiro, Sergio manteve a coerência da procura de expressão da nossa identidade cultural e ao mesmo tempo foi depurando as formas e reduzindo a quantidade de matéria em cada peça. As poltronas *Kilim*, de 1973, e *Diz*, de 2002, são exemplos dessa renovação. Ao oferecer um conforto surpreendente – se considerarmos que utiliza apenas madeira –, a *Diz* é ação de quem domina inteiramente o seu ofício, com uma simplicidade só conquistada pelos mestres.

The 80s:

The retrieval of author design

In the 80s, re-democratization brings a new atmosphere to the country and also to design. A new generation of designers took advantage of the route opened by the modern designers. Carlos Motta (1952), Maurício Azeredo (1948), Claudia Moreira Salles (1955), Marcelo Ferraz (1955) and Reno Bonzon (1954), among others, recuperate the interest in the careful – and many times handmade – wooden furniture.

Maurício Azeredo searches for a Brazilian identity in his furniture. Carlos Motta mixes Californian and Scandinavian influences and creates a new vocabulary. Reno Bonzon develops a method of casting laminates, thus reaching a very personal language. Claudia Moreira Salles recuperates old typologies in a contemporary approach. Marcelo Ferraz makes a partnership with Lina Bo Bardi (1914-1992) in the drawing of some pieces of furniture and later starts his own projects.

Besides Lina, many well-known modern furniture designers were still working, as Geraldo de Barros (1923-1998), Bernardo Figueiredo (1934), Jean Gillon (1919-2007) and Ricardo Fasanello (1930-1993). Some of them followed their earlier working path as Michel Arnoult (1922-2005) who went on with his struggle for the production of low-cost furniture, a dream that lasted until his death, in 2003. He was granted the First Prize for Design at the Museu da Casa Brasileira with the armchair *Pelicano* which can be considered a synthesis and the apogee of his research. Or like Sergio Rodrigues, who is still active, and who maintained his coherence producing furniture that expressed our cultural identity, simplifying forms and reducing the quantity of materials in each piece. The *Kilim* armchair, of 1973, and the *Diz*, from 2002, are examples of this renovation. The *Diz* offers a surprising comfort – especially if we have in mind that it is entirely manufactured in wood; it is the work of someone who completely masters his work with the simplicity only conquered by masters.



Mesa Saturnia,
Romildo Silva Filho,
1985: os ecos do
movimento pós-
moderno no Brasil.

Saturnia table,
Romildo Silva Filho,
1985: echoes
of Brazil's post-
modern movement.

Outros designers partiram para novas frentes de trabalho. Foi o caso, por exemplo, de José Zanine Caldas (1919-2001), que abandonou o objeto industrializado na leve madeira laminada para fazer peças únicas com restos de madeiras e para esculpir obras em pesados troncos de árvores abandonados, “móveis denúncia” contra as queimadas, ou “móveis testemunho”, como ele chamava: “Pelo imenso amor que eu tenho pela natureza, quero com meu trabalho denunciar a mentalidade do desperdício que está se desenvolvendo no Brasil. Para dar espaço às pastagens de gado, os homens fazem uma verdadeira devastação, queimando e cortando árvores, transformando a natureza em carvão pela falta de combustível. Eu não crio nada. Pego e junto a madeira. Essa beleza toda merece ser perpetuada de alguma forma. O desperdício é que me irrita. Quando alguém põe fogo na mata, destrói exatamente como a bomba atômica, em menores proporções. Está sendo desumano em relação a tudo quanto é vida.”⁵

Other modern designers opened new fields of work. This was the case of José Zanine Caldas (1919-2001) who left behind the industrialized objects in light laminated wood to make unique pieces with wooden remains and sculpting works from abandoned heavy tree trunks. This “denunciation furniture” or “witness furniture” as he called his work, was a scream against the burning of forests. “The immense affection I feel for nature is what I wish to denounce with my work. I wish to fight against the mentality of waste which is developing in Brazil. To create space for cattle pastures, men are destroying everything, felling and burning trees to create carbon to be used as fuel. I do not create anything. I gather the wood. All this beauty cannot go to waste. Waste is what irritates me. When somebody burns woods he is being as destructive as somebody who throws the atomic bomb, although in smaller dimensions. He is dehumanizing everything that regards life.”⁵

Cadeira Raio 23,
Fúlvio Nanni Jr,
1989: sem medo
das cores e do
ornamento.

Raio 23 chair,
Fúlvio Nanni Jr,
1989: unafraid
of colors and
ornaments.



⁵ Texto publicado no catálogo da 19ª Bienal Internacional de SP, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987, página 337.

⁵ Text published in the Catálogo da 19ª Bienal Internacional de São Paulo (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987); p. 337.

Do funcionalismo ao pós-moderno

Simultaneamente à continuidade do trabalho dos modernos e à emergência de seus seguidores diretos, surge nos anos 1980 uma nova vertente do design de mobiliário. Ela inova nos materiais: à tradicional tríade da madeira, palhinha e couro contrapõe matérias-primas até então não usuais no segmento, como borracha, lona, alumínio, laminados estampados e fibra de cimento. E inova especialmente na linguagem, insurgindo-se contra a assepsia formal pregada pelo funcionalismo, que pode ser sintetizado no axioma de “a forma segue a função”. Se a forma segue tão somente a função, qualquer detalhe que não seja imprescindível ao desempenho da função de uso de um objeto é “desnecessário” e, por decorrência, visto como indesejável, devendo portanto ser banido.

Essa corrente chegara ao Brasil com força em 1963, quando a ESDI se estrutura a partir dos postulados da Escola de Ulm, da Alemanha, berço do funcionalismo, passando a influenciar o programa das várias faculdades subsequentemente abertas.⁶

É fácil entender as razões de sua ocorrência na Alemanha, uma das nações em que a industrialização mais avançou, terra de Lutero e da Reforma Protestante. “Na Alemanha do século XVI, a Reforma Protestante produziu não apenas uma nova comunidade cristã, mas principalmente um novo conjunto de conceitos éticos que reprimiu toda e qualquer forma de excesso pictórico em favor de frugalidade e sobriedade do mundo”, diz o crítico de projeto Klaus Klemp.⁷ E acrescenta: “As relíquias religiosas, santos, templos, imagens e esculturas tornaram-se obsoletas. Igrejas protestantes já não eram edifícios religiosos, mas locais neutros em que os fiéis se reuniam. A demanda por simplicidade (*simplicitas*) em imagens cristãs era uma demanda repetida que antecedeu e sucedeu a teologia da Reforma.”

O *establishment* do design brasileiro importa acriticamente o ideário funcionalista, sem levar em conta o fato de as condições em nosso país serem o oposto das encontradas na Alemanha. Para traçar um paralelo restrito ao sagrado, basta lembrar da profusão do adorno nos rituais espirituais indígenas e das imagens ricamente ornamentadas das igrejas católicas barrocas. Isso sem falar no profano – do carnaval ao maracatu, impera a exuberância do excesso.

From functionalism to post-modernism

Simultaneously to the continuity of the work of modern designers and the emergence of their followers, a new approach to furniture design came to light in the 80s. It innovates in the use of materials. Instead of the classics straw, wood and leather they started to use new materials such as rubber, canvases, aluminum, printed laminates and cement fibers. They also changed the language previously used, standing against the formal cleanliness preached by functionalism, that can be synthesized by the axiom “form follows function”. If the shape can only follow function, any detail that is not indispensable for the performance of the function is destined to be “unnecessary” and therefore seen as undesirable and should be banished.

This notion arrived with momentum in Brazil in 1963 when ESDI structured itself according to the precepts of the Ulm school, in Germany, cradle of functionalism. It started to influence the programs of many colleges that were opened after this date.⁶

It is easy to understand the reasons for the emergence of functionalism in Germany, one of the nations in which industrialization progressed the most. It is the homeland of Luther and of the Protestant Reformation. “In Germany the 16th century reformation produced not only a new Christian denomination, but first and foremost a new set of ethics, which repressed all excess shape and anything pictorial in favour of frugality and worldly sobriety”, says the critic of design Klaus Klemp.⁷ He adds: “The Church’s regalia such as relics, saints, church buildings, images and sculptures had become obsolete. Protestant churches were no longer religious buildings but more or less neutral places in which the faithful congregated. The demand for simplicity (*simplicitas*) in the Christian images was a repeated demand of pre and post Reformation theology.”

The establishment of Brazilian design incorporated without criticism the functionalist ideas without taking into account that the conditions in our country were the opposite of the German ones. To make a parallel restricted to the sacred subject it is sufficient to remember the quantity of ornaments of indigenous spiritual rites and the richly ornamented images of the baroque in Christian churches, without mentioning the profane commemorations – from carnival to “maracatu” where exuberance of the excesses prevails.



Cadeira Mulher, Pedro Useche, 1990: a forma vai além da função.

Mulher chair, Pedro Useche, 1990: form overreaches function.

Ao lado, cadeira da série Desconfortáveis, Fernando e Humberto Campana, 1989, em ferro: um móvel quase imóvel, de tão pesado.

Right, chair of the serie Uncomfortable, Fernando and Humberto Campana, 1989 in iron: a furniture almost fixture, so heavy.

⁶ Houve também uma influência escandinava no móvel moderno brasileiro. No entanto a influência alemã predominou, especialmente pela força institucional de sua ligação com a institucionalização do design brasileiro.

⁶ Scandinavian design also influenced Brazilian modern furniture. However, German influence prevailed, especially in consequence of the institutionalization of Brazilian design.

⁷ Klaus Klemp em “Pure Design”, edenspiekermann, Berlin, 2011, página 10.

⁷ Klaus Klemp in “Pure Design”, edenspiekermann, Berlin, 2011; p. 10.





Poltrona Barroca, Edith Diesendruck, 1992,
Edith Diesendruck: paródia dos estilos do passado.

Baroque armchair, Edith Diesendruck, 1992,
Edith Diesendruck: parody of past styles.

⁸ A expressão é de Barbara Radice, integrante e porta-voz do Memphis. "Buscamos inicialmente referências nos subúrbios do mundo, de Leste a Oeste, tentando captar as ansiedades do planeta, da linguagem em ebulição e ainda não codificadas do Terceiro Mundo, onde os signos nascem e são reciclados de acordo com a ambivalente lógica do desejo." Em Memphis, 1985, Rizzoli, 207 páginas.

⁹ The expression is from Barbara Radice, a member and spoke-person of Memphis. "First we started to search for references in the suburbs of the world, from West to East, trying to pick up the anxieties of the planet, the frenzy of languages still not codified in the Third World where signs are born and recycled according with the ambivalence of the logic of desire". In Memphis (Rizzoli, 1985, p. 207).

⁹ Gustavo Amarante Bomfim e Lia Mônica Rossi em "Moderno e pós-moderno, a controvérsia", revista Design & Interiores n.º 19, junho/ julho de 1990, página 26. Ambos foram professores em Campina Grande, na Paraíba, nos anos 1980, e a vivência nordestina certamente contribuiu para a sua visão a respeito do tema.

⁹ Gustavo Amarante Bomfim and Lia Mônica Rossi in "Moderno e Pós-Moderno, a controvérsia", Design & Interiores n. 19, June/July 1990, p. 26. Both had been professors in Campina Grande, Paraíba, in the 80s and the north-eastern experience surely contributed for his approach regarding the theme.

¹⁰ Revista Veja, edição de 31 de julho de 1985, página 121.

¹⁰ Veja magazine, July 31, 1985, p. 121.

Ainda alheia às condições autóctones, a cena do design brasileiro passa a receber nos anos 1980 os ventos da influência da Itália, então chacoalhada pela inquietude do pós-moderno. Suas maiores expressões no design internacional são o Studio Alchimia, criado em 1976 em Milão, que tem em Alessandro Mendini (1931) um de seus maiores pensadores e propagandistas, e o grupo Memphis, fundado em 1981 na mesma cidade, sob a liderança de Ettore Sottsass (1917-2007). Esse movimento estético rompe radicalmente com o núcleo funcionalista do modernismo e enfatiza os aspectos comunicativos, estilísticos e semânticos do design. Busca referências por vezes em códigos formais do passado, fazendo um pastiche do classicismo, e por vezes nos "subúrbios do mundo",⁸ rompendo com o eurocentrismo.

Entre os países periféricos citados pelos teóricos do movimento, não há registro de menção ao Brasil (ao contrário da Índia, por exemplo, constantemente lembrada). No entanto, os professores Gustavo Amarante Bomfim e Lia Mônica Rossi chamam a atenção para as similitudes entre propostas estéticas do pós-moderno europeu e o design popular brasileiro. "Uma estante do grupo italiano Memphis tem uma inquietante semelhança com móveis vendidos há anos nas feiras de Crato (CE), Caruaru (PE), ou Campina Grande (PB). A fachada de uma casa em Nova Iguaçu poderia ter sido um projeto do grupo Alchimia."⁹

Embora sem estabelecer conexões com a periferia dentro de nosso próprio país, as ideias pós-modernas europeias são trazidas ao Brasil por algumas pessoas ou grupos. No Rio de Janeiro, marca época o Studio Babilônia, criado em 1984 por Guide Vasconcellos, que obtém a autorização de Ettore Sottsass para editar móveis do grupo Memphis no Brasil. Numa casa em Laranjeiras, no Rio de Janeiro, vende peças de design italiano produzidas numa marcenaria em Teresópolis e criações brasileiras afinadas com o pós-moderno, lançando designers como Romildo Silva Filho (1959), Jimmy Bastian Pinto, Yuka Parkinson e o italiano radicado no Brasil Fabrizio Ceccarelli (1944). Em 1985 e em 1986 o Babilônia promove as exposições Novo Design Brasileiro, das quais participam não só os (então) jovens autores habituais do grupo, mas também nomes como Janete Costa e José Zanine Caldas. "Nossa proposta era um móvel mais intuitivo, irreverente", diz o designer Romildo Silva Filho, um dos mais ativos integrantes do Studio, que até hoje vende a mesa Saturnia, lançada em 1985. Ettore Sottsass chega a desenhar especialmente para o Babilônia a cadeira *Carioca*.¹⁰

Em São Paulo, o palco principal das ousadias de jovens descomprometidos com o axioma funcionalista é a Nanni Movelaria, aberta em 1981 na rua Augusta por Fúlvio Nanni Jr (1952-1995), egresso da Scuola Politecnica di Design, em Milão. Fúlvio se torna um dos primeiros designers a captar as novas exigências de mobilidade, flexibilidade, simplicidade e leveza surgidas na casa contemporânea em função de mudanças no estilo de vida. Ele responde a essas demandas ao introduzir os móveis com rodízios, fáceis de serem movimentados pela casa, e concebidos para múltiplo uso, ousando na associação de cores e no humor.

From 1980 onwards, still without taking into account the autochthone conditions, the scene of Brazilian design includes Italian influences, then shaken up by post-modern unrest. Its major expressions are the Studio Alchimia, created in 1976 in Milan and who has Alessandro Mendini (1931) as its foremost theorist and divulger and the Memphis Group, founded in 1981 also in Milan, that worked under the leadership of Ettore Sottsass (1917-2007). This esthetic school established a radical rupture with the functionalist modern nucleus and started to emphasize the communicative, stylistic and semantic aspects of design. Sometimes it sought references in the formal codes of the past making a pastiche of classicism added to elements of the “suburbia of the world”⁸ and breaking away from eurocentrism.

Among the peripheral countries quoted by the scholars of the post-modernism there is no mention of Brazil (the opposite of India, for example, constantly remembered). However, professors Gustavo Amarante Bomfim and Lia Mônica Rossi stress the similarities between the esthetic proposals of the European post-modernism and the Brazilian popular design. “A bookcase of the Italian group Memphis has a disquieting similarity with the furniture that has been sold for years in Crato (Ceará), Caruaru (Pernambuco) or Campina Grande (Paraíba) fairs. The façade of a house in Nova Iguaçu could have been a design by Alchimia”.⁹

Although without establishing connections with Brazilian periphery, the European post-modern ideas were brought to the country by some persons and groups. In Rio de Janeiro the Studio Babilônia, created in 1984 by Guide Vasconcellos, had obtained a permission by Ettore Sottsass to produce furniture from the Grupo Memphis in Brazil. In a house in the Laranjeiras neighborhood in Rio de Janeiro, Babilônia sold objects of Italian design produced in a workshop studio in Teresópolis. Brazilian furniture that adopted the post-modern approach launched designers such as Romildo Silva Filho (1959), Jimmy Bastian Pinto, Yuka Parkinson and the Italian who moved to Brazil, Fabrizio Ceccarelli (1944). In 1985 and 1986 Babilônia organized the exhibitions Novo Design Brasileiro, with had the participation of, at the time, young authors, and also names such as Janete Costa and José Zanine Caldas. “Our proposal was to create more intuitive and irreverent pieces” said the designer Romildo Silva Filho, one of the more active members of the Studio which continues selling the table Saturnia launched in 1985. Ettore Sottsass drew the chair *Carioca* especially for Babilônia.¹⁰

In São Paulo, the major stage for the boldness of young people with no commitments with the functionalist axioms was Nanni Movelaria, founded in 1981 and located in Rua Augusta, by Fúlvio Nanni Jr. (1952-1995), who had a degree from the Scuola Politecnica di Design, in Milan, and who became one of the first designers to capture the new demands of mobility, flexibility, simplicity and lightness needed by contemporary houses in result of the changes of life styles. He met these demands introducing furniture with wheels that could be carried around and were designed for multiple uses. He was also bold in his uses of color and humor.



Mesa Cone, Nido
Campolongo, 1996:
cones de residuo
industrial e tampo de vidro.

Cone table, Nido
Campolongo, 1996:
cones of industrial
residues and glass top.

Outro personagem-chave na promoção no Brasil dos ecos da efervescência pós-moderna é Luciano Deviá (1943), que nasceu em Turim, onde se formou em arquitetura, trabalhou em vários escritórios, e se mudou para o Brasil em 1978. Esses atores começaram a borrar os contornos que até então se pretendiam rígidos e totalmente distintos entre design e arte. É significativo que Luciano Deviá tenha chamado, em 1986, artistas para pintar o gabinete de um computador que ele havia projetado para uma indústria nacional, expondo o resultado no Museu da Casa Brasileira.¹¹

Várias iniciativas dispersas convergem na exposição Arte e Design, apresentada na edição de 1987 da Bienal de Arte de São Paulo. Com curadoria de Ângela Carvalho e Joice Joppert Leal, ela reúne peças de 46 indivíduos ou grupos, vindas de dez países. Ao lado de estrangeiros como Alessandro Mendini, Andrea Branzi, Borek Sipek, Ettore Sotsass, Massimo Morozzi, Michele de Lucchi e o grupo Transatlantic, participam nomes atuantes no Brasil. Entre as peças apresentadas, estão o bufê *Lampião*, de Luciano Deviá; a cadeira *Cerca*, uma das raras incursões do crítico e curador Fábio Magalhães (1942) no design de objetos; a imensa cama *Rio Copacabana*, revestida de cetim vermelho e cuja cabeceira reproduz seios femininos, criada por Luís Martins (1946); e a mesa *Calçada*, com tampo de asfalto recoberto de vidro, obra de Daniela Thomas (1959), além de criações de Fabrizio Ceccarelli e Zanine Caldas.

No texto de descrição de suas peças, Daniela declara “uma verdadeira paixão pelas texturas e cores dos processos corrosivos, pela química da destruição dos materiais”, memorial que sem dúvida seria rechaçado sumariamente se apresentado aos funcionalistas.¹² Esses também não assinariam embaixo de uma argumentação como a de Luciano Deviá: “Para mim é importante procurar dentro do que crio uma raiz cultural. Quando crio, estou também fazendo uma declaração, um manifesto político. Não admito um trabalho apenas pragmático, quero criar coisas que funcionem, mas que nem por isso deixem de ter um lado crítico, uma postura menos dirigida. O design não pode ser visto, como está sendo por aqui [no Brasil], apenas como uma disciplina exclusiva da indústria. As ideias de 1968 e minha admiração por Cohn-Bendit não me abandonaram: todo trabalho é um compromisso político. Quando não em uso, minhas criações continuam existindo como objetos estéticos.”¹³

¹¹ Os artistas convidados para pintar as carcaças dos computadores da Prologica são Ivald Granatto, Antônio Peticov, Luis Claudio Baravelli, José Roberto Aguilar, Wesley Duke Lee, Dudi Maia Rosa e Carlos Fajardo. Em 1993 o trabalho de Deviá é apresentado na exposição individual Proposta para um Neodesign, com texto crítico de Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu de Arte de São Paulo (Masp).

¹¹ The artists invited to paint the carcasses of the Prologica computers were Ivald Granatto, Antônio Peticov, Luis Claudio Baravelli, José Roberto Aguilar, Wesley Duke Lee, Dudi Maia Rosa and Carlos Fajardo. In 1993 Deviá's work was presented in the solo exhibition Proposta para um Neodesign, with an introduction by Pietro Maria Bardi, then director of the Museu de Arte de São Paulo (Masp).

¹² Essa declaração e informações sobre a exposição Arte e Design foram retiradas do Catálogo da 19ª Bienal Internacional de SP (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987); do livro As Bienais de São Paulo/ 1951 a 1987 de Leonor Amarante (São Paulo, Projeto, 1989) e da revista Design & Interiores (edição 6, janeiro e fevereiro de 1988, páginas 80 a 87) em texto de Marili Brandão. A Bienal de 1987 teve presidência de Jorge Wilheim e curadoria geral de Sheila Lerner.

¹² This declaration and the information on the exhibition Arte e Design were taken from the Catálogo da 19ª Bienal Internacional de SP (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987); from the book As Bienais de São Paulo/ 1951-1987, Leonor Amarante (São Paulo, Projeto, 1989); and from Design & Interiores magazine (n. 6, January/February 1988, p. 80 to 87). Also from a text by Marili Brandão. The Bienal of 1987 had Jorge Wilheim in the presidency and the general-curator was Sheila Lerner.

¹³ Luciano Deviá em entrevista à revista Design & Interiores (edição 3, agosto de 1987, página 222).

¹³ Luciano Deviá in an interview published in the magazine Design & Interiores (n. 3, August, 1987; p. 222).



Another designer that brought to Brazil echoes of the effervescence of post-modernism was Luciano Deviá (1943). He was born in Turin, where he studied architecture and worked in several architecture firms and finally moved to Brazil in 1978. These characters started to blur the borders which until then separated very rigidly design from art. Up to then they were considered as totally different matters. It is meaningful that in 1986 Luciano Deviá recruited artists to paint the cabinet of a computer that he had created for a Brazilian industry, exhibiting the result in the Museu da Casa Brasileira.¹¹

Many dispersed initiatives converge in the exhibition *Arte e Design* that took place in the 1987 edition of the *Bienal de Arte de São Paulo* [The São Paulo Art Biennial]. The curators were Ângela Carvalho and Joice Joppert Leal. The show gathered objects that had come from ten foreign countries. Besides foreigners such as Alessandro Mendini, Andrea Branzi, Borek Sipek, Ettore Sottsass, Massimo Morozzi, Michele de Lucchi and the Transatlantic Group, important Brazilian designers were also present. Between the exhibited pieces are the *Lampião* buffet by Luciano Deviá; the chair *Cerca* that is one of the rare incursions of the critic and curator Fábio Magalhães (1942) in design; the huge bed *Rio Copacabana*, coated with red satin and whose headboard reproduces feminine bosoms was drawn by Luís Martins (1946) and the table *Calçada*, with its asphalt top covered by glass was designed by Daniela Thomas (1959). Works by Fabrizio Ceccarelli and Zanine Caldas were also exhibited.

In the text that introduces her works, Daniela declared “a real passion for the textures and colors of the corrosive processes, by the chemistry of material destruction”,¹² a text which surely would have been rejected if presented to functionalists. They also would not have signed the arguments of Luciano Deviá: “It is important in my work to search for a cultural root. When I create I am also pronouncing a speech, a political manifest. I do not admit a merely pragmatic work. I want to create things that are functional but also incorporate in them a critical aspect, a position that is less rigid. Design cannot be seen in Brazil as an exclusively industrial object as has been happening in the country. The ideas of 1968, my admiration for Cohn-Bendit are still part of me: all work is a political compromise. When they are not being used, my creations continue to exist as esthetic objects.”¹³



Acima, exposição Project 66, no Museu de Arte Moderna (MoMA), de Nova York, com trabalhos de Fernando e Humberto Campana e do alemão Ingo Maurer. Ao lado, operário-artesão faz manualmente a poltrona Vermelha na empresa Edra, Itália.

Above: the exhibition Project 66, held at Museu de Arte Moderna (MoMA), of New York, featuring works by designers Fernando and Humberto Campana, of Brazil, and Ingo Maurer, of Germany. Facing page, a craftsman works on the Red armchair by Edra, of Italy.

Anos 1990: ruptura

A efervescência contestadora e inovadora na cena do design vive seu momento de maior impacto em 1989, com a exposição *Desconfortáveis*, realizada no vanguardista ateliê da Nucleon 8/Arquitetura da Luz, na Vila Madalena, em São Paulo. Em sua estreia no mundo do design, Fernando e Humberto Campana apresentam cadeiras, bancos e mesas em chapas de ferro – móveis quase imóveis, de tão pesados. Com soldas à mostra, já renunciando a sujeira da ferrugem, as peças repelem, são agressivas, brutas. “Quero que as pessoas pensem como é que vou me sentar, antes de sentarem nessas cadeiras”, diz Humberto, na época.¹⁴

Na observação arguta da crítica italiana Cristina Morozzi, as cadeiras dessa exposição não são feitas para as pessoas se acomodarem, mas para incomodar as pessoas.¹⁵ Em alto e bom som, Fernando e Humberto rechaçam o design atento às considerações de mercado, ergonômicas ou de viabilidade produtiva, e se mostram movidos por um impulso de autoexpressão que em nada difere da pulsão artística. Eles não foram os primeiros a contestar o racionalismo no Brasil. No entanto, pode-se dizer que estavam no lugar certo na hora certa, e fizeram o barulho certo para serem escutados. Assim, a mostra *Desconfortáveis* pode ser considerada o marco da ruptura com o funcionalismo. De certa forma, ela inaugura a década de 1990 no design brasileiro, em que essa contestação se espalha e se aprofunda.

Em 1990, Pedro Useche (1956), arquiteto venezuelano radicado no Brasil, lança a cadeira *Mulher*, cujo encosto simula a imagem de dois seios. Em 1992, Edith Diesendruck (1965) cria a poltrona *Barroca*, uma interessante paródia dos estilos do passado. A peça é estruturada em esqueleto de ferro e arame recoberto de papel amassado revestido de colagens de decalques reproduzindo gobelins, criando uma tensão interessante entre a pobreza e fragilidade do suporte e o “refinamento” na superfície.¹⁶ Em 1995, Gerson de Oliveira e Luciana Martins apresentam a poltrona *Cadê*, que se “esconde” num cubo em tecido elástico e se revela apenas ao receber o corpo do usuário, subvertendo o dogma racionalista de transparência da construção, ou seja, a ideia de que a forma de um produto deve levar a uma rápida percepção de seu uso.

Esses são exemplos significativos de projetos marcados pelo humor, irreverência e alta densidade semântica, que deliberadamente incorporam a preocupação com a dimensão simbólica do objeto. Ao axioma de “a forma segue a função”, contrapõem-se outros como “a forma segue a emoção” ou “a forma segue a ficção”. Ao “less is more” (menos é mais) propugnado por Mies van der Rohe, contrapõe-se o “less is bore” (menos é chatice).¹⁷



Poltrona de auditório Clipper, Oswaldo Mellone, 1991: início das premiações do design brasileiro no exterior.

Clipper auditorium chair, Oswaldo Mellone, 1991: the early days of international awards for Brazilian design.

Ao lado, Flávio Verdini, 1994: o tambor de máquina de lavar é deixado à vista.

Facing page, Flávio Verdini, 1994: the washing machine tumbler is left in view.



Pufe Móvel, Flávio Verdini.

Móvel pouffe, Flávio Verdini.

¹⁴ Entrevista a Adélia Borges, publicada em “Espirais da Memória” (revista Design & Interiores, edição 15, agosto de 1989, página 78).

¹⁴ Interview given to Adélia Borges published in “Espirais da Memória” (Design & Interiores, n. 15, August, 1989, p. 78).

¹⁵ Cristina Morozzi, livro “Oggetti risorti – Quando i rifiuti prendono forma” (Costa & Nolan, 1998, 176 páginas, Itália).

¹⁵ Cristina Morozzi, Oggetti risorti – Quando i rifiuti prendono forma (Italy, Costa & Nolan, 1998, p. 176).

¹⁶ A manufatura de tapetes Gobelin foi criada no século XVII na França e passou a integrar as “Manufaturas reais”, escolhidas sob o patrocínio do rei Luís XIV para integrar as residências da realeza. A poltrona é feita de estrutura de tarugo de ferro soldado, tela de arame costurada no assento e encosto, jornal amassado com fita adesiva e cola, papel craft e finalmente os decalques. Ver referência em BORGES, Adélia, Cadeiras Brasileiras, (São Paulo: Museu da Casa Brasileira, Secretaria de Estado da Cultura, 1994), página 87.

¹⁶ The manufacture of Gobelin rugs started in the 17th century in France and was included in the “royal manufactures”. They were chosen and sponsored by Louis XIV to ornament royal palaces. The armchair is made up with welded iron dowel, a wire screen sewn on the seat and backboard, crumpled pages of newspaper glued with adhesive tape, craft paper and finally the decals. For references see Adélia Borges, Brazilian Chairs, (São Paulo: Museu da Casa Brasileira, Secretaria de Estado da Cultura, 1994) p. 87.

¹⁷ As expressões “form follows fiction” e “less is bore” foram usadas em peças de publicidade e comunicação pela empresa italiana Alessi, que se distingue no cenário internacional por ditar tendências para o campo dos objetos de mesa e cozinha. Seu diretor de arte é Alessandro Mendini, o mesmo que nos anos 1970 criou em Milão o Studio Alchimia.

¹⁷ The expression “form follows fiction” and “less is bore” were used in advertisement campaigns by the Italian business Alessi, which detached itself in the international scenario for foreseeing new trends for table and kitchen instruments. Its art director is Alessandro Mendini, the same person who in the 70s created Studio Alchimia in Milan.

1990s: rupture

The effervescent and innovative contestation in design scenario goes through its moment of major impact in 1989 with the exhibition *Desconfortáveis* [Uncomfortable] that took place in the Vila Madalena neighborhood, São Paulo, at the avant garde studio of Nucleon 8/Arquitetura da Luz. The brothers Fernando and Humberto Campana first exhibition exhibited chairs, benches and tables made of iron plates – nearly immobile pieces – that already foreshadowed the dirtiness of rust. The pieces repelled the spectator; they were aggressive, rough. “I wish that, when people sit on this chair, they have to stop and think how they are going to sit before actually sitting on them”, said Humberto at the time.¹⁴

In the clever observation of the Italian critic Cristina Morozzi, the chairs in this exhibition were not objects to be seated on but were built rather to annoy people.¹⁵ Loudly, Fernando and Humberto said that they reject design that takes market into account, as well as ergonomics or productive viability. Their work is impelled by an impulse for self-expression which does not differ in any way whatsoever from artistic pulsation. They were not the first to reject rationalism in Brazil. However, we can say that they were in the right place at the right time and have created the turbulence needed to draw attention to them. Therefore, the exhibition *Desconfortáveis* can be considered as a point of rupture with functionalism. Somehow, it inaugurates the decade of 1990 in Brazilian design, time in which this contestation expands and gets deeper.

In 1990, Pedro Useche (1956), a Venezuelan living in Brazil, launched the *Mulher* chair in which the backboard simulates the image of two bosoms. In 1992, Edith Diesendruck (1965) created the armchair *Barroca*, an interesting parody of the styles of the past. The object is structured with an iron coated skeleton covered with creased pieces of paper with engravings of decals that reproduce gobelins, thus creating an interesting tension between poverty and frailty and “refinement” on the surface.¹⁶ In 1995, Gerson de Oliveira and Luciana Martins present the armchair *Cadê*, which is “hidden” inside a cube made of elastic fabric and is only revealed through the body of its user, thus subverting the rationalist dogma of the transparency of construction, the idea that form can lead to a quick perception of its use.

These are meaningful examples of good humored design, irreverent and with a high semantic density which deliberately incorporates the concern with the symbolic dimension of the object. The axiom “form follows function” is now replaced by “form follows emotion” or “form follows fiction”. The saying “less is more” supported by Mies van der Rohe, is supplanted by “less is bore”.¹⁷



Cadeiras IC01, Indio da Costa Design, 2009: projeto destinado à produção em larga escala pela indústria.

IC01 chairs, Indio da Costa Design, 2009: design destined for large-scale industrial production.

¹⁸ Scenari del Giovane Design: Idee e Progetti dall'Europa e dal Mondo (Lupetti, Itália, 2001).

¹⁹ Scenari del Giovane Design: Idee e Progetti dall'Europa e dal Mondo (Italy, Lupetti: 2001).

Uso de materiais banais e do lixo

Uma vertente forte que passa a se manifestar nesse período é a utilização de materiais banais, desvalorizados. Alguns designers invertem o curso natural da sociedade do consumo e fazem do lixo, o último elo da corrente, o ponto de partida para a criação de algo novo, enquanto outros pegam componentes pré-fabricados e subvertem sua função original. A gênese pouco ortodoxa das peças não é escondida nem sequer explicitada como uma “curiosidade”. Os designers não estão interessados no valor intrínseco das matérias-primas, mas no que é possível fazer com elas.

Alguns nomes se sobressaem nessa prática, como Nido Campolongo (1954), Flávio Verдини (1961), Sandro Verдини (1965 –1997), Júlio Sannazzaro (1966) e os próprios Fernando e Humberto Campana. Se até então reciclagem era sinônimo de coisas feitas com a melhor das intenções, mas feias e limitadas, com seu olhar novo esses designers conseguem gestar uma feição totalmente diferente. Flávio Verдини vê num tambor de máquina de lavar jogado numa esquina um mundo de possibilidades e faz com ele o pufe *Móvel*, de 1994, que se torna quase um emblema da reciclagem no design.

Nido Campolongo faz móveis com papelão rejeitado por indústrias. Cones usados como carretéis de linhas em confecções, por exemplo, são agrupados para compor uma resistente base de mesa de jantar. Outros componentes se transformam em estantes, cadeiras, camas, luminárias, sofás, poltronas, divisórias, forros e tapetes.

No final da década de 1990, outros nomes se juntam a eles, como o grupo Notech, formado por participantes do curso *A Construção do Objeto*, ministrado por Fernando e Humberto Campana no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), entre 1999 e 2000; e Pedro Paulo Franco, cuja poltrona *Orbital*, de 2000, que utiliza câmaras de pneu de vários tamanhos entrelaçadas, vai parar na capa do livro *Scenari del Giovane Design*, do crítico italiano Vanni Pasca.¹⁸

The use of trivial materials and waste

A strong path that appears in this period is the use of trivial and low-cost materials. Some designers put the norms of consumer society upside down and started to use garbage, the last link of the chain, as the starting point for the creation of something new, while others use ready-made objects and subvert their previous function. The less than orthodox genesis of the objects is neither hidden nor explained as a “curiosity”. The designers are not interested in the intrinsic value of their raw materials but in its possibilities.

Some names emerge in this process as Nido Campolongo (1954), Flávio Verдини (1961), Sandro Verдини (1965 – 1997), Júlio Sannazzaro (1966) and the Campana brothers themselves. If up to then recycling was a synonym for ready-mades done with the best of intentions, but ugly and limited, with this new look these designers are able to impart different aspects to things. Flávio Verдини sees in the drum of a washing machine thrown in the street a whole world of possibilities. In 1994, he opted to use it as a furniture. He designed *Móvel* pouffe which nearly became an emblem of recycling in design.

Nido Campolongo makes his designs with discarded cardboard rejected by the industries. Cones as, for example, the reels used for threads in fabric plants are put together so as to create a resistant base to be used as table legs. Other components become bookshelves, chairs, lamps, couches, partitions, linings, and rugs.

By the end of the 90s other professionals emerge, as the Notech Group. It includes the participants of the course *A Construção do Objeto* [The Object Construction] taught in 1999 and 2000 by Fernando and Humberto Campana at the Museu Brasileiro de Escultura (MuBE). Pedro Paulo Franco designed the couch *Orbital* in 2000. It is made up with intertwined tire cameras of different sizes. This piece was reproduced in the cover of the book *Scenari del Giovane Design* by the Italian critic Vanni Pasca.¹⁸



Mesa Intervalo, Ovo, 2011: limite tênue entre o design e as artes visuais.

Interval table, Ovo, 2011: a fine line between design and visual art.

Autoprodução x indústria: a dimensão econômica

A indústria brasileira não estava pronta para absorver as inovações desses designers. Cansados de bater nas portas das indústrias para pedir emprego ou oportunidades de tornar um projeto realidade, os jovens que renovam a linguagem formal do design brasileiro nos anos 1990 também ensaiam novas formas de organização de produção. Criar, produzir e vender são atividades que exigem competências e habilidades totalmente diferentes umas das outras, raras vezes encontradas nas mesmas pessoas. Mas foi a saída para a sobrevivência de muitos, que passaram a se ver às voltas com emitir notas fiscais, embalar os produtos, enviar as encomendas, cobrar as mercadorias...

A produção de seus próprios projetos configurava um círculo vicioso. Sem capital para investir, os designers acabavam produzindo tiragens baixas, o que elevava os preços unitários. Quem tinha cultura para apreciá-los não tinha dinheiro para a compra. E quem tinha dinheiro para comprar, não tinha cultura para apreciá-los, preferindo as réplicas dos móveis de estilo, suntuosos e pretensiosos.

Isso fez com que muitos jovens que estrearam promissores aos poucos fossem perdendo o gás e se encolhendo ou mudando de profissão. Foi quase o que aconteceu com Fernando e Humberto Campana. Eles estavam a ponto de desistir do design quando a indústria italiana Edra decidiu produzir alguns de seus móveis. O primeiro produto pelo qual a Edra se interessou foi uma poltrona feita de trançado de cordas de algodão sobre uma estrutura metálica. Ela existia desde 1993, mas, em cinco anos, apenas cerca de dez exemplares tinham sido vendidos. Batizada de *Vermelha*, a poltrona é lançada com estardalhaço no Salão do Móvel de Milão em abril de 1998, conquistando grande sucesso.

Em novembro do mesmo ano, os Campana integram uma exposição no Museu de Arte Moderna (MoMA), de Nova York, a convite de Paola Antonelli, curadora de design do museu. A Project 66 junta o trabalho de ambos ao do alemão Ingo Maurer, designer de luminárias. Participar de uma exposição num lugar tão prestigiado e em tão boa companhia – Maurer nessa altura já era muito reconhecido – constitui um ponto de mutação para a carreira dos Campana. A partir daí, passam a dar seguidas palestras, a serem incensados pela mídia e a terem peças de sua autoria incorporadas ao acervo de importantes museus em todo o mundo.

Autoproduction x industry: the economic dimension

The Brazilian industry was not ready to deal with the innovations of these designers. Tired of knocking on doors of the industries to ask for jobs or opportunities to develop projects, these young people who renovated the formal language of Brazilian design in the 90s were also trying to find new ways to organize their production. To create, produce and sell are activities that demand different skills and abilities. They are seldom found in a sole person. All the same it was the only solution available for the survival of many of them. These professionals started to issue invoices, create packaging for their products, deliver the objects sold, charge and collect the orders...

The production of their objects created a vicious circle. Without capital to invest, designers had to produce their work in small scales, a fact that increased prices. Persons who had the ability to understand these pieces did not have money to acquire them. And those who had money to buy preferred the replicas of furniture from the past, sumptuous and pretentious.

This situation led many promising youngsters to lose interest and opt for other professions. This nearly happened to the Campana brothers. They were on the verge of giving up design when the Italian industry Edra decided to manufacture some of their projects. The first piece of furniture that attracted the interest of Edra was an armchair made with intertwined cotton threads on a metallic structural base. It existed since 1993 but in five years only 10 such couches had been sold. With the name of *Red*, the couch was launched with a big campaign in the Salone del Mobile in Milan in April 1998 and had a huge success.

In November of the same year the brothers were included in an exhibition at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. The invitation came from Paola Antonelli, curator of design at the museum. Project 66 presented the brothers together with the German Ingo Maurer, a lighting designer. To participate in an exhibition at such an important place and in such good company – at the time Maurer was already very well known – caused an upsurge in the Campana brothers career. Since then they started to give conferences, to be praised by the media and to have their own pieces included in the collections of the more important museums worldwide.

Foi só ao ver in loco o aval do MoMA que um empresário brasileiro se dispôs a contratar Fernando e Humberto Campana pela primeira vez – o diretor da H. Stern, de joias. O episódio revela não apenas a dependência do aval internacional, mas também o conservadorismo da indústria brasileira em oposição à de vários países, entre os quais a Itália, cujos empresários são reconhecidos internacionalmente por sua visão de futuro, capacidade de inovação e disposição de correr riscos.

É preciso lembrar que o universo produtivo brasileiro tem um momento de inflexão em 1990, quando, depois de décadas de isolamento comercial, o governo federal decreta o final das barreiras à importação de produtos.¹⁹ O consumidor pode enfim comparar produtos de várias procedências e, como o arremedo mal feito dos similares estrangeiros predominava, o impacto imediato da abertura é grande. Algumas empresas quebram; outras se tornam importadoras.

Mas também principia aí um lento movimento nas indústrias de substituição da cópia pelo investimento em design próprio, feito por profissionais do ramo e não mais pelo parente que “gosta de arte” ou “leva jeito para decoração”. Essa compreensão não é unânime, nem uniforme.

Entre as empresas que tomam esse caminho, uma é a Móveis Teperman, que havia sido criada em 1912 e que em 1989 inaugura sua divisão residencial, a Casa Teperman, dirigida por Delia Beru, quando passa a investir em design nacional – tanto de autores consagrados (Oscar Niemeyer, John Graz, etc.) quanto de jovens então estreantes em cujo valor decide apostar (Jacqueline Terpins, Eduardo Lamassa, Guinter Parschalk e André Isai Leirner, entre outros).

Outra empresa tradicional, a Probjeto, também aumenta a fatia de projetos brasileiros, contratando Oswaldo Mellone para colaborar para a empresa. Um fruto dessa colaboração, a poltrona de auditório *Clipper*, ganha em 1992 um prêmio de melhor mobiliário na seleção anual da revista norte-americana ID. Nos anos 1990 a Probjeto passa a produzir sob licença móveis de terceiros, reeditando a *Cadeira de Embalo* de Joaquim Tenreiro e a poltrona *Cadê*, de Gerson de Oliveira e Luciana Martins.

No segmento de móveis de escritórios, destacam-se nesse período a atuação da ML Magalhães, no Rio de Janeiro, que teve em Freddy Van Camp (1946) seu diretor de design a partir de 1996; a Flexiv, do Paraná, tendo à frente o arquiteto e designer Ronaldo Duschenes (1943); a Madeirense, de Minas Gerais, com o designer Dijon de Moraes (1960); a Alberflex, onde em 2000 Karl Heinz Bergmiller passou a colaborar; e a Remantec, com a participação de Guinter Parschalk (1954), ambas de São Paulo.

Um estímulo à absorção do design pelas empresas é dado em 1995 com a criação do Programa Brasileiro de Design (PBD), estruturado no Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Sua missão anunciada é “promover o desenvolvimento do design no Brasil, dado o fato deste país ter forte identidade criativa, apto a desenvolver a marca Brasil no competitivo mercado internacional”. Para isso, “busca motivar os empresários e engajá-los no alvo principal, que é inserir o binômio design e inovação no sistema produtivo”.²⁰ Sua atuação, contudo, vem sendo tímida e limitada, bem aquém de programas semelhantes existentes na Europa, na Ásia e mesmo em outros países da América Latina.

It was only after he saw in loco the green light given by MoMA that a Brazilian entrepreneur – the director of the H. Stern jewelry stores – decided to commission works by Fernando and Humberto Campana for the first time. This episode goes beyond showing the need of international acclaim before making success at home as well as the conservatism of the Brazilian industry as opposed to that of many countries such as Italy whose businessmen are recognized worldwide for their vision of the future, capacity for innovation and readiness to face risks.

It is important to remember that the Brazilian production sphere was undergoing a moment of deflection in the 90s when, after decades of commercial isolation, the federal government put an end to the obstacles for the import of products.¹⁹ Consumers finally could compare products of different countries. As the copies of foreign products prevailed, the immediate impact of the lift of barriers to imports was strong. Some businesses went bankrupt, other became importers of goods.

At the time, however, a slow change in the industries that copied foreign design started; the objects were replaced by products designed by professionals rather than by relatives who “liked art” or have a taste for “decoration”. However, this approach was neither unanimous nor equal.

Among the businesses that adopted this philosophy, one of them is Móveis Teperman, created in 1912, which in 1989 opens its residential division, Casa Teperman, directed by Delia Beru, and started to invest in national design – not only on well-known artists like Oscar Niemeyer, John Graz and others, but also gave a big step with the decision to try the projects of young professionals that were beginning their careers, such as Jacqueline Terpins, Eduardo Lamassa, Guinter Parschalk and André Isai Leirner, among others.

Another traditional enterprise, Probjeto also increased the share of Brazilian projects, hiring Oswaldo Mellone to work in its business. One of the results of this collaboration, the auditorium armchair called *Clipper* was granted, in 1992, the prize of best furniture in the yearly selection of the American magazine ID. In the 90s Probjeto was licensed to produce furniture designed by other professionals and retrieved the production Joaquim Tenreiro’s *Cadeira de Embalo* and the *Cadê* armchair drawn by Gerson de Oliveira and Luciana Martins.

In the segment of office furniture ML Magalhães, located in Rio de Janeiro, had the lead. From 1996 onwards the firm employed Freddy Van Camp (1946) as its design director. Flexiv, from Paraná, had as director the architect and designer Ronaldo Duschenes (1943); Madeirense, from Minas Gerais, counted on Dijon de Moraes (1960); Alberflex hired in the year 2000 Karl Heinz Bergmiller and Remantec, had the collaboration of Guinter Parschalk (1954). The last two are located in São Paulo.

In 1995, to foster the employment of design in industries the Brazilian Design Program was founded, organized by the Ministry of Development, Industry and Foreign Commerce. Its aim was to “promote the development of design in Brazil as the country was ready to develop the Brazil brand in the competitive international market.” In order to do that the program “had to engage the interest of businessmen regarding their main objective, which was to promote and develop design and innovation in the productive Brazilian system”.²⁰ Its performance, however, has been shy and limited, much below similar programs existing in Europe, Asia and even in other South-American countries.



A cadeira São Paulo, de 1982, best-seller de Carlos Motta, foi concebida para ser fácil e barata de produzir e de transportar.

Carlos Motta's best-selling São Paulo chair, of 1982, was designed to be easy and inexpensive to produce and haul around.

¹⁹ Em maio de 1990 o então presidente Fernando Collor de Mello libera a importação de 1.800 tipos de produtos, entre eles os móveis. Nessa altura o simples adjetivo "importado" já conotava, para o consumidor brasileiro, algo com qualidade superior.

¹⁹ In May 1990 the then presidente Fernando Collor de Mello lifted the imports barriers of 1,800 kinds of products, among them furniture. At the time the simple adjective "imported" already connoted something of superior quality to the Brazilian consumer.

²⁰ As citações foram retiradas do site do MDIC na Internet: <<http://www.mdic.gov.br/sitio/interna/interna.php?area=2&menu=3262>>. Acesso em 5/12/2012.

²⁰ The quotations are from the site MDIC in the Internet: <<http://www.mdic.gov.br/sitio/interna/interna.php?area=2&menu=3262>>. Accessed on 5/12/2012.

²¹ Com forte presença da imigração italiana, a Serra Gaúcha está se transformando numa nova Lombardia (região da Itália que concentra muitas indústrias de móveis). Ali se promove em anos pares a feira Movelsul e em anos ímpares a Casa Brasil, evento que, além da parte comercial, aposta em exposições culturais e seminários internacionais, com forte conexão com outros países do Mercosul.

²¹ The Serra Gaúcha had a significant Italian immigration and is becoming a new Lombardy (an Italian region that concentrates many furniture industries). At the Serra Gaúcha, in the even years the fair Movelsul takes place there and in odd years the Casa Brasil, event that, besides its commercial aspect, also shows cultural exhibitions and international conferences. They have a strong link with other South American countries.

²² Dados exatos sobre os polos moveleiros são difíceis de serem obtidos, mesmo porque há discrepâncias de dados nas diversas fontes, como o Ibge e a Abimóvel. Uma das questões, segundo Ken Fonseca, professor da Universidade Federal do Paraná e estudioso do assunto, é saber como categorizar os polos: Pelo número de empresas? Ou de empregados? Pelo faturamento? Polos com muitas empresas pequenas com pouco faturamento ou polos de poucas grandes empresas com muito faturamento? Ele informa que os últimos dados disponíveis apontam para 88% de micro e pequenas empresas e 12% de empresas médias e grandes, com 60% dos empregos e 75% dos valores brutos de produção.

²² Accurate data on the furniture areas are difficult to obtain. Besides, there are also discrepancies among the different sources as the IBGE and Abimóvel. One of the questions, according to Ken Fonseca, professor if the Federal University of Paraná (UFPR) and a scholar dedicated to this subject, is to know how to rank the different areas: by the quantity of industries? The number of employees? By revenues? Areas with many different businesses having low revenues or areas with few big enterprises with high revenues? He informs us that the last available data suggest that 88% of the micro and small enterprises and 12% of medium and big ones, with 60% of the employees and 75% of the gross values of production.

²³ O Sebrae tem concentrado o envio de designers ao que se convencionou chamar de Arranjos Produtivos Locais (APLs). Desde os anos 1990 o governo brasileiro e diversas instituições baseiam suas políticas de desenvolvimento industrial no estímulo aos APLs. O conceito “foi inspirado no modelo dos distritos industriais italianos, que impulsionou as micro e pequenas empresas daquele país no pós-guerra e visa consolidar as cadeias produtivas entre as empresas de uma mesma região, difundindo informações, promovendo a capacitação de trabalhadores e a transferência de tecnologia, entre outras ações”. Ele parte do pressuposto de que a concentração de indústrias numa mesma região ou cidade aumenta a competitividade de todas. Fonte: www.designbrasil.org.br.

²³ Sebrae has been responsible for sending designers to the so-called Arranjos Produtivos Locais (APLs). Since the 90s the Brazilian government as well as other institutions follow policies in industrial development fostering APLs. The concept was inspired “in the model of the Italian industrial districts which encouraged micro and small enterprises of the country after the war aiming to consolidate productive chains between companies with activities in the same region, divulging information, promoting capabilities of employees as well as the transfer of technologies, among other actions”. He based his concepts in the idea that a concentration of industries in the same region or city increases the competition of all of them. Source: www.designbrasil.org.br.



Poltrona em galhos de madeira, Valmir Lessa Lima, Ilha do Ferro, Alagoas, 2010.
Armchair made from tree branches, Valmir Lessa Lima, Ilha do Ferro, Alagoas, 2010.

Um retrato atual

No momento em que se redige este texto - início da segunda década do século XXI -, pode-se dizer que a marca do design de mobiliário no Brasil é a diversidade, no que diz respeito tanto à linguagem e conceitos quanto aos processos produtivos e mercados atingidos.

Produção plural

No que se refere aos aspectos produtivos, convivem hoje no Brasil modos de produção totalmente industrial e totalmente artesanal, com todas as nuances entre esses dois limites (o semi-industrial e o semiartesanal, em várias gradações). A produção industrial tem alguns polos significativos. Um dos mais pujantes é o de Bento Gonçalves, na Serra Gaúcha.²¹ Outros polos importantes são os de São Paulo (SP), Ubá (MG), Votuporanga (SP), São Bento do Sul (SC), Arapongas (PR), Linhares (ES), Mirassol (SP) e Curitiba (PR). Desde os anos 1980, a direção da Associação Brasileira das Indústrias do Mobiliário (Abimóvel) tem desenvolvido programas de incentivo à incorporação do design, difundido como um fator central para a inovação. O apoio à atividade está na base do Programa Brasileiro de Incremento à Exportação de Móveis (Promóvel), firmado em 1998 em parceria entre a Abimóvel e a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil).²²

Instituições como o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) também têm feito inúmeras iniciativas de maior aproximação entre designers e pequenos empresários em todo o país. Designers têm sido contratados para dar oficinas de melhoria do desenvolvimento do produto nos polos produtivos mais antigos e também nos emergentes, como os de Paragominas no Pará, Imperatriz no Maranhão, Macapá no Amapá, Cuiabá e Várzea Grande no Mato Grosso. O desafio é incentivar empreendimentos que tradicionalmente vendem toras de madeiras sem qualquer tratamento a transformarem a matéria-prima e produzirem produtos acabados. Essa é uma forma de agregar valor e incentivar as economias regionais.²³

Como resultado dessas oficinas ou via contratação direta, vem aumentando o mercado de trabalho para os designers junto às indústrias moveleiras. Alguns escritórios – como o Indio da Costa Design, o Questto|Nó e o do designer Guilherme Bender – fazem exclusivamente projetos para produção em larga escala pela indústria.

Outros mesclam o fornecimento de projetos para a indústria, geralmente em alta escala, com a produção direta, artesanal ou semiartesanal, em séries limitadas. Essa mescla está presente, por exemplo, em Bernardo Senna (1975), Carlos Motta, Eulália Anselmo (1965), Flávia Pagotti (1971), Jacqueline Terpins (1950), Ilse Lang (1957), Nada se Leva, Pedro Useche (1956) e Zanini de Zanine (1978).

No terceiro grupo estão aqueles que têm na produção artesanal seu caminho principal ou exclusivo. Entre esses, Domingos Tótora e SuperLimão reinventam, cada um a seu modo, o papelão ondulado; Paulo Foggiao dá uma nova linguagem ao bambu; Rodrigo Almeida e Sergio Mattos recontextualizam materiais variados; e uma nova geração utiliza a madeira. Aristeu Pires, Carlos Simas, Chico Fortunato, Estevão Toledo, Fernando Almeida, Julia Krantz, Morito Ebine, Paulo Alves, Pedro Petry, Porfírio Valadares, Ricardo Graham Ferreira e Rodrigo Calixto, entre outros, fazem uma marcenaria primorosa, cuidada, com todos os rigores produtivos, o estudo dos encaixes, o prazer do ofício artesanal bem-feito.

A picture of today

Today – in the beginning of the second decade of the 21st century – we can say that the mark of furniture design in Brazil is diversity as regards language, the concepts of productive processes and the markets it reaches.

Plural production

Nowadays different productive aspects coexist in Brazil: the totally industrialized and the totally handmade mode. Between them we can also find a whole gamut of processes (the semi-industrialized and the semi handcrafted objects in their varying degrees). The industrial production has some meaningful poles. Among the most significant ones is Bento Gonçalves, in the south-eastern part of Brazil.²¹ Other important poles are São Paulo (São Paulo), Ubá (Minas Gerais), Votuporanga (São Paulo), São Bento do Sul (Santa Catarina), Arapongas (Paraná), Linhares (Espírito Santo), Mirassol (São Paulo) and Curitiba (Paraná). From 1980 the directors of the Associação Brasileira das Indústrias do Mobiliário (Abimóvel) have developed programs to foster the inclusion of design in industries, focusing on it as an important factor for innovation. The support for this activity is at the base of the Programa Brasileiro de Incremento à Exportação de Móveis (Promóvel), founded in 1998, in a partnership between Abimóvel and the Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil).²²

Institutions like Sebrae (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas) have also engaged in many initiatives whose objective is to reduce the gap between designers and small businessmen countrywide. Designers have been hired to give workshops aiming to improve the development of products in the oldest productive poles as well as in the new ones, as Paragominas (Paraná), Imperatriz (Maranhão), Macapá (Amapá), Cuiabá and Várzea Grande (Mato Grosso). The challenge is to encourage enterprises which traditionally sell raw materials as wood logs, without any processing and transform them in finished products. This is a way to aggregate value and encourage regional economies.²³

The results of these workshops and direct employment has been to increase the jobs for designers in the furniture industries. Some firms create exclusive projects for industrial large scale production.

Others mixed projects for industries and direct, handmade or semi industrial projects in small scales have been developed. This mix of techniques can be found in the work of Bernardo Senna (1975), Carlos Motta, Eulália Anselmo (1965), Flavia Pagotti (1971), Jacqueline Terpins (1950), Ilse Lang (1957), Nada se Leva, Pedro Useche (1956) and Zanini de Zanine (1978), among others.

In the third group are those who have in the handmade production their main or exclusive work. Among these we find Domingos Tótora and SuperLimão who keep reinventing themselves, each one of them according to their own approaches and working with wavy cardboard; Paulo Foggiao gives bamboo a new language; Rodrigo Almeida and Sergio Mattos re-contextualize several materials and a new generation uses wood. Aristeu Pires, Carlos Simas, Chico Fortunato, Estevão Toledo, Fernando Almeida, Julia Krantz, Morito Ebine, Paulo Alves, Pedro Petry, Porfírio Valadares, Ricardo Graham Ferreira and Rodrigo Calixto, among others, produce exquisite woodworks using all available production techniques and studying all the fittings and other details, working pleasurably in their high quality handmade objects.

Poltrona em pequi, Hugo França:
peça única, não passível de repetição.

Armchair from pequi, Hugo França:
one piece, not repeatable.



No extremo do artesanal estão Hugo França, Pedro Petry (em alguns de seus trabalhos), Rosana Garnier e outros que esculpem troncos, raízes e galhos de árvores. Nesse caso inexiste o projeto tal como ele é usualmente entendido, embora permaneça a intenção: a lida é direta entre o artista-designer e cada matéria bruta que ele encontra, resultando em peças únicas não passíveis de repetição.

Nessa trilha estão também inúmeras pessoas espalhadas pelo país que, sem instrução específica, aproveitam pedaços de madeira disponíveis à sua volta para criar móveis de alta densidade poética – esculturas para usar ou móveis para ver. Um exemplo está no povoado da Ilha do Ferro, no município de Pão de Açúcar, em Alagoas. Ali, Fernando Rodrigues dos Santos (1928-2009) inaugurou uma linhagem de artistas e designers que fazem um trabalho da maior qualidade, contaminado por um imaginário onírico particular.²⁴

Ainda no veio artesanal, cabe assinalar o exercício do design de móveis por arquitetos que concebem móveis sob medida para cada projeto arquitetônico. Esse é o caso de nomes como Arthur de Mattos Casas, Isay Weinfeld, Marcio Kogan, Ruy Ohtake, Candida Tabet, Simone Mantovani, Bela Konigsberger e o escritório Triptyque, entre outros. Posteriormente, alguns desses móveis acabam entrando em produção seriada.

In the extreme end of handmade furniture we find Hugo França, Pedro Petry (in some of their works), Rosana Garnier and others who sculpt tree trunks, roots and tree branches. In this case the project itself, as is commonly known, is not developed beforehand, although the intention is already present: the direct interference between the artist-designer and each raw material he finds leads to unique pieces that cannot be repeated.

In this path we can also find innumerable persons throughout the country who, without specific education, take advantage of the logs they come across to create furniture of dense poetry – sculptures to be used as furniture that can also be seen as art objects. An example can be found in the community of the Ilha do Ferro, in the municipality of Pão de Açúcar, in the state of Alagoas, where Fernando Rodrigues dos Santos (1928-2009) launched a lineage of artists and designers who make a high-quality work based on a specific oneiric vocabulary.²⁴

In the handmade trail it is also important to stress the design of furniture by architects that conceive custom made pieces destined to be used in specific architecture drawings. This is the case of Arthur de Mattos Casas, Isay Weinfeld, Marcio Kogan, Ruy Ohtake, Candida Tabet, Bela Konigsberger and of the firm Triptyque, among others. Later, some of these pieces end up being produced industrially.

²⁴ Entre outros artistas/designers, podemos citar Aberaldo Sandes Costa Lima, Eraldo Dias Lima, Fabrício Dias Lima, Nan (Normando Sandes), José Petrônio Farias dos Anjos, Vieira (José Bezerra Sandes), Zé de Tertulina (José Alvacir de Melo) e Valmir Lessa Lima. Provavelmente a alta ocorrência de artífices num povoado tão pequeno tem a ver com a tradição local – hoje extinta – de elaboração de canoas de tolda, embarcação típica do baixo São Francisco.

²⁴ Among other artists/designers we can quote Aberaldo Sandes Costa Lima, Eraldo Dias Lima, Fabrício Dias Lima, Nan (Normando Sandes), José Petrônio Farias dos Anjos, Vieira (José Bezerra Sandes), Zé de Tertulina (José Alvacir de Melo) and Valmir Lessa Lima. Probably the high concentration of craftsmen in such a small community is related to the local tradition, today extinct, of creating canoes, a typical transportation of the low São Francisco River.

²⁵ Claro que, tal como no mercado de arte, também conta a probabilidade maior ou menor de que o bem adquirido se valorize, constituindo um bom investimento financeiro.

²⁵ It is clear that, as in the art market, there always is a higher or smaller risk that the acquired asset gains in value, thus becoming a good investment.

²⁶ A recente incorporação das classes C e D ao mercado consumidor no país tem um reflexo direto no segmento dos móveis. De 2000 a 2010, os gastos com a aquisição de móveis no país aumentaram 56,8% - de R\$ 26,6 bilhões para R\$ 41,7 bilhões. Em 2011, a classe C se tornou responsável por 46,5% e a classe D por 19,7% desse consumo, somando juntas 66,7%. Os dados, do Instituto Data Popular, foram publicados no jornal O Estado de S. Paulo, edição de 25 de abril de 2012, página X4.

²⁶ The recent inclusion of the C and D social classes to the consumer's market in the country has a direct reflection in the furniture segment. From 2000 to 2010 the spending in the acquisition of furniture in Brazil increased 56.8% going from BRL 26.6 billion to BRL 41.7 billion. In 2011 the C class was responsible for 46.5% and D class for 19.7%, adding up, together, 66.7%. The data, furnished by the Instituto Data Popular, were published in the newspaper O Estado de S. Paulo, in April 25, 2012, p. X4.

Princípios norteadores dos projetos

Claro que as vertentes industrial e artesanal exigem pensamentos diferenciados. Quando os designers projetam móveis para serem produzidos em altas séries, a preocupação com a relação custo x benefício que o produto oferecerá no ponto de venda deve necessariamente fazer parte das escolhas iniciais do projeto. A otimização do transporte neste caso é um item essencial – daí a opção quase majoritária por móveis que viajam desmontados, montados apenas quando chegam ao destino final, e/ou que possam ser empilhados, ocupando a menor cubagem possível. A possibilidade de constituir grandes “famílias” de produtos que compartilhem as mesmas bitolas barateia a sua produção e ajuda a favorecer as condições de competitividade do produto. Facilidade de estocagem, desempenho, leveza e resistência são fatores essenciais neste segmento.

Na produção em baixa tiragem ou de peças únicas, em muitos casos a dimensão simbólica fala mais alto. Nessa faixa, nos últimos anos assiste-se à difusão da prática de fazer do usuário um participante do processo de design, quase um codesigner. No momento da compra, ele tem à sua disposição um amplo leque de combinações possíveis de acabamentos, cores, texturas etc., tornando seu objeto praticamente único. No momento do uso, pode cada vez mais reconfigurar seus móveis, que se abrem e fecham, encolhem-se ou estendem-se.

Outro fenômeno recente nessa faixa é o do colecionismo em design – um segmento em que a exclusividade ou a raridade contam a favor e em que os atributos de funcionalidade e a usabilidade do objeto têm um peso menor ou quase não contam, em benefício de outros como a capacidade do objeto de nos fazer pensar, nos surpreender, emocionar ou até incomodar. Afinal, quem comprou as cadeiras da exposição *Desconfortáveis*, por exemplo, não estava interessado em sentar-se nelas, mas em ter a sua companhia, por razões diversas.²⁵ Na prática do colecionismo, a suposta linha divisória entre design e arte dilui-se totalmente. Um exemplo é a série de mesas *Intervalo*, do grupo paulistano Ovo, que tangencia a pintura. A superfície das mesas é composta de três camadas superpostas de placas de acrílico transparentes ou semitransparentes, em cores e cortes diversos, que vão se somando e compondo “desenhos”. Cada modelo é produzido em tiragem de apenas três exemplares. Cabe a indagação: quem comprar a *Intervalo* vai usá-la como um suporte para colocar objetos – destino habitual das mesas de centro ou canto – ou vai desfrutar de sua presença como se fosse uma tela numa base de metal?

Práticas que principiaram na faixa de consumo mais sofisticada, de baixa tiragem, vão migrando para a de consumo massivo. É o caso, por exemplo, da modularidade, a concepção de sistemas de móveis que possam ser intercambiáveis pelos usuários, ou seja, reagrupados de diferentes formas para, assim, atender a novas necessidades ou desejos. A prática – que condena a rigidez em favor da flexibilidade – foi introduzida por Michel Arnoult e Geraldo de Barros nos anos 1960 e só algumas décadas depois passou a se tornar lugar comum. Ambos também sonharam com a democratização do acesso ao design de boa qualidade, mas não puderam em vida assistir à concretização desse sonho, que só no século XXI começa a se tornar realidade.²⁶

Não há informações precisas disponíveis sobre a incorporação de profissionais do design no projeto de móveis populares, mas há alguns indicativos de que ela aumentou. Nas décadas de 1980 ou 1990, uma visita a pontos tradicionais de comércio, como a rua Teodoro Sampaio, em São Paulo, e a rua do Catete, no Rio de Janeiro, mostrava uma predominância de móveis “coloniais” ou “clássicos” – réplicas de estilos de outros tempos e espaços. Hoje, constata-se uma mudança

The guiding objectives of the projects

It is clear that both the industrial and handmade design require different ways of thinking. When designers project furniture to be produced in large scales the concern with the relationship cost/benefit of the product must be necessarily thought in advance. In this case the optimization of transport is another essential item – that is the reason why the concern with furniture that can be disassembled for transport and reassembled at their destiny or can also be stacked so as to occupy the smallest possible space is so important. The possibility of creating big “families” that share the same gauge also lowers production prices, thus also favoring prices and increasing the competitive conditions of the product. Easy stocking methods, performance, lightness and sturdiness are also essential factors in this segment.

In the low production scale or when dealing with unique pieces, many times the symbolic dimension prevails. In the more recent years this sector adopted the behavior of bringing the user to participate in the process of design. He nearly becomes a co-designer. When a customer acquires a product he can choose from a large set of possible combinations in the finishing, colors, textures etc. so as to make the object practically unique. When in use the acquirer often can change the configuration of his furniture, that can be opened or closed, shrink or be extended.

Another recent phenomenon in this area is the increasing of the practice of collecting design objects. In this segment, exclusivity and rarity are an advantage and the function and usefulness of the piece is of secondary importance or is practically not taken into account. What matter is the possibility of the object to make people think, to surprise, to impart emotion or even to disturb. The people who bought the *Desconfortáveis* chairs, by the Campana brothers, for example, did not have the intention of using them.²⁵ In the act of collecting, the separating line between design and art is totally diluted. An example of this is the series of tables called *Intervalo*, designed by the group Ovo in São Paulo. The product is a tangent to painting. The top of the table has three overlapping layers of transparent or semi-transparent acrylic plates. They have different shapes and colors that add up and create “drawings”. Each model has only three unities. The question imposes itself: the person who buys *Intervalo* is going to use it as a stand for placing objects – the usual use of coffee or corner tables – or to enjoy it as it were a painting with a metal base?

Practices that began in the more sophisticated segment, with low production level, are migrating in the direction of mass consumption. It is the case, for example, of modularity, the concept of furniture whose parts can be put together in different shapes according to the different needs and tastes of the users. This approach that condemns rigidity in support of flexibility was introduced by Michel Arnoult and Geraldo de Barros in the 60s and only a few decades later were accepted and widely used. Both also dreamt with the democratization of the access to good quality design. Unfortunately they have not seen the realization of their dream in their lifetime. Only in the 21st century their objectives began to take place.²⁶

There is no accurate information available about the hiring of professionals of design to draw furniture for people in the lower walks of life but there are some signs that the participation of these professionals has been growing. In the 80s and 90s a visit to the traditional specialized outlets and stores as the rua Teodoro Sampaio in São Paulo and the rua do Catete in Rio de Janeiro showed that the prevailing pieces were “colonial” or “classic” furniture – replicas of styles of other spaces and times. Today we can see a

na oferta, que naturalmente reflete uma mudança na demanda, prevalecendo a linguagem contemporânea.²⁷ Dos corredores comerciais ou shoppings especializados em decoração voltados para as faixas A e B, às redes direcionadas para as faixas C e D, como as Casas Bahia, o design passou a ser alardeado como um dos atributos dos produtos – se não é possível mensurar até que ponto ele foi de fato absorvido pelas empresas, está claro que ao menos ao discurso ele foi incorporado.

Disseminação da cultura do design

Mudanças no gosto e aumento da oferta de móveis com uma linguagem contemporânea em todos os segmentos de consumo refletem, sem dúvida, a maior propagação de informações sobre o design. O assunto passou a frequentar mais a imprensa. Consolidaram-se os artigos e surgiram novos periódicos, sites e blogs especializados. Nas revistas de decoração, até os anos 1980 design era palavra praticamente inexistente; hoje, ela é disseminada.²⁸ Outro fator relevante é a crescente produção de livros sobre design: o número de lançamentos sobre o tema desde 2000 certamente supera a soma de todas as décadas anteriores.²⁹

Há vários concursos destinados a incentivar e valorizar o design. O mais importante e longo em equipamentos para o habitat é o Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. Criado em 1986, ele é garantia segura de que a peça terá repercussão. Para isso, sem dúvida conta o fato de o museu ser uma instituição cultural de respeito e o único especializado em design no país. Outro concurso muito respeitado no segmento é o Prêmio Movelsul, realizado desde 1988 pelo Sindicato das Indústrias do Mobiliário de Bento Gonçalves (Sindmóveis), com abrangência latino-americana.

Exposições de design se multiplicam em museus, centros culturais e galerias. Centros de design vêm sendo criados desde meados dos anos 1990 em várias cidades do país, tais como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba e Recife, com organização mista – alguns estão ligados a prefeituras ou governos estaduais, outros a instituições empresariais.

As bienais de design voltaram a ocorrer no país. As primeiras tinham sido promovidas em 1968, 1970 e 1972 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, organizadas pelo Instituto de Desenho Industrial (IDI-MAM). Em 1990 e 1992, a Secretaria de Cultura do Paraná realizou bienais em Curitiba. Em 2006, a iniciativa foi retomada e desde então a Bienal Brasileira de Design vem ocorrendo regularmente, de forma itinerante, numa promoção de vários organismos governamentais e não governamentais, entre eles o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio e o Ministério da Cultura.³⁰

Todas essas ações contribuem para aumentar a percepção consciente das pessoas sobre a presença do design em seu cotidiano, o que aumenta a sua capacidade de avaliar, discernir e criticar os objetos do dia a dia.

change in the commerce that reflects another kind of demand. Now contemporary vocabulary prevails.²⁷ In the specialized commercial areas and shopping malls that focus on decoration for A and B classes as well as in the networks that target the C and D population as Casas Bahia, design started to be divulged as one of the qualities of the products. If it is not possible to measure the depths it has achieved in the businesses at least it is clear that in publicity this approach has been absorbed.

Dissemination of the culture of design

Changes in taste and the raise in the offer of furniture having a contemporary language in all consumer levels reflect, doubtlessly, the increase of information on design. The subject started to be brought up more frequently in the media. The existing titles were consolidated and new magazines, sites and blogs appeared. Until the 80s in the magazines that focused on decoration the word design was seldom used. Today it is seen everywhere.²⁸ Still another important aspect is the rising production of books on the subject. The launching of books since 2000 easily overcame the sum total of all the books published in the earlier decades.²⁹

Many contests aim to foster and enhance design. The most important and long-lived in the area of equipment for the habitat is the *Prêmio Museu da Casa Brasileira* [The Brazilian House Museum Design Award]. It was set up in 1986 and guarantees that the winning piece will have big repercussions. This derives from the fact that the museum is a highly considered cultural institution and is unique in the area. Another significant contest is the *Movelsul* Award granted since 1988 by the trade-union of the *Indústrias do Mobiliário de Bento Gonçalves* (*Sindmóveis*) [Bento Gonçalves Furniture Industry Union] and includes all Latin America.

Design exhibitions are multiplying in museums, cultural centers and art galleries. Design centers have been set up since the mid 90s in various cities in Brazil such as São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba and Recife. They are supported by different institutions. Some of them are backed up by city-halls or state governments and others by business institutions.

The design biennials have taken place again in Brazil. The first ones had taken place in 1968, 1970 and 1972 at the *Museu de Arte Moderna* [Museum of Modern Art] in Rio de Janeiro and were organized by the *Instituto de Desenho Industrial* [Industrial Design Institute]. In 1990 and 1992 the Paraná's Culture Secretary organized biennials in Curitiba. In 2006, the initiative was resumed and since then the *Bienal Brasileira de Design* [Brazilian Design Biennial] has occurred regularly and has become a travelling exhibition. It is backed up by both governmental and private institutions, among them the Ministry of Development, Industry and Commerce and the Ministry of Culture.³⁰

All these activities have contributed to increase the awareness of people to the existence of design in their daily lives, a fact that augments their capacity to assess, discern and judge the pieces in their quotidian lives.



Acima, Bienal Brasileira de Design, Curitiba, 2010; abaixo, Prêmio Design Museu da Casa Brasileira, 2012: exposições aumentam a percepção consciente das pessoas sobre o design em seu cotidiano.

Above: Brazilian Design Biennial, Curitiba, 2010. Below: Museu da Casa Brasileira Design Award, 2012: exhibitions boost people's awareness of the attendance of design in their everyday lives.

²⁷ É possível constatar também o crescimento das redes de varejo que fazem do design "bom e barato" o seu principal argumento publicitário. A Tok & Stok, aberta em 1978 em São Paulo, hoje tem mais de 30 unidades em todo o país e a concorrência direta da Etna, inaugurada em 2004.

²⁷ It is also possible to see the growth of the retail networks that produce "good and inexpensive" design, their main advertisement. Tok & Stok that opened in 1978 in São Paulo today has more than 30 stores all over the country and it has a direct competitor in Etna, inaugurated in 2004.

²⁸ Entre as revistas segmentadas, estão Arc Design, Projeto Design, Bamboo, Wish, Casa Vogue, Casa Claudia, Casa & Jardim e Kaza. Entre os portais e sites, www.designbrasil.com.br destaca-se pela abrangência e atualidade de suas informações. Nos jornais e revistas de interesse geral, o design ainda é assunto muito eventual. Nas páginas de cultura, merece atenção infinitamente inferior às artes plásticas. Nas páginas de economia, comparece de vez em quando. Onde está mais presente são as seções dedicadas ao consumo. Ou seja, o design como tema não é tratado pensando no leitor como cidadão, mas como consumidor.

²⁸ Among the specialized magazines are Arc Design, Projeto Design, Bamboo, Wish, Casa Vogue, Casa Claudia, Casa & Jardim and Kaza. Among the portals and sites: www.designbrasil.com.br detaches itself by the comprehensiveness and actuality of its information. In the newspapers and magazines of general information design is still a subject that appears eventually. The cultural pages design has a much smaller space than the one aiming at fine arts. In the pages of economy it only appears now and then. It is more frequent in the sections about commerce. That is to say, design as a subject is not approached thinking about the reader as a citizen but rather as a consumer.

²⁹ Entre as editoras com lançamentos na área, estão a Cosac Naify, Edgard Blucher, Rosari, Aeroplano, 2ab, Viana & Mosley e Terceiro Nome.

²⁹ Among the publishers which have launched books on the subject are Cosac Naify, Edgard Blucher, Rosari, Aeroplano, 2ab, Viana & Mosley and Terceiro Nome.

³⁰ A Bienal Brasileira de Design ocorreu até agora em São Paulo (2006), Brasília (2008), Curitiba (2010) e Belo Horizonte (2012).

³⁰ The Brazilian Design Biennial has taken place until today in São Paulo (2006), Brasília (2008), Curitiba (2010) and Belo Horizonte (2012).



Identidade, uma questão em aberto

Um tema recorrente quando se fala em design refere-se à identidade cultural dos objetos. Como essa identidade – ou brasilidade, como querem alguns – se expressa no design do mobiliário contemporâneo? Essa é uma questão profunda, que extrapola o escopo deste texto. No entanto, é possível assinalar que a resposta não pode se dar no singular. Em um país de dimensões continentais, com mais de 190 milhões de habitantes, miscigenado, um caldeirão que antropofagicamente deglute e recria influências externas múltiplas, não se pode falar de uma “cara brasileira” – esse é um conceito que necessariamente vem no plural.

Nos anos 1980, embora a hegemonia funcionalista ainda fosse muito forte – e para esse pensamento o assunto não é sequer merecedor de atenção, pois, se a forma segue tão somente a função, ela não precisa e nem deve refletir as condicionantes culturais do local em que um projeto é feito –, vários designers começaram a se interrogar sobre a questão.

Um grupo tomou o caminho da eleição de uma matéria-prima preferencial – e no único país do mundo que tem o nome de uma madeira, a escolha é óbvia. O uso dessa matéria-prima vem da cultura indígena, passa pelos colonizadores portugueses e deságua no móvel moderno. Quem melhor articula o pensamento de retomada dessas tradições é Maurício Azeredo, especialmente durante o tempo em que leciona na Universidade de Brasília, quando sistematiza pesquisas acadêmicas sobre o tema e trabalha em conjunto com o então Laboratório de Madeiras Tropicais do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama).

Joaquim Tenreiro já havia, nos anos 1940, introduzido a prática de fazer conviver num mesmo móvel mais de um tipo de madeira. Maurício leva a prática adiante e usualmente emprega duas ou mais espécies em seus móveis, como uma forma de evidenciar e celebrar a diversidade cromática da madeira brasileira, comprovadamente uma das maiores do mundo. Ele e profissionais como Carlos Motta, Claudia Moreira Salles e Marcelo Ferraz – e mais recentemente jovens como Rodrigo Calixto – passam também a pesquisar as técnicas de marcenaria difundidas pelos portugueses e a reinventar as tipologias dos móveis coloniais – dos bancos coletivos e individuais às mesas dobráveis e às marquêsas.

Outra corrente propõe uma forma de expressar a brasilidade não mais centrada na matéria, mas na atitude, na capacidade que o povo brasileiro tem de criar em condições adversas, de improvisar com o que encontra disponível em seu cotidiano. Quem lidera essa prática são Fernando e Humberto Campana. Desde o início de sua atuação eles são firmes ao reiterar que abdicavam da tentativa de arremedo da perfeição dos móveis italianos em favor da ideia de tirar partido da precariedade, de trabalhar com os materiais e com as técnicas – banais, pobres – que tinham às mãos.

“Como a arquiteta e designer Lina Bo Bardi dizia, o povo brasileiro tira um elenco de ideias, de formas, a partir da pobreza. Com restos de vários materiais, o morador da favela faz uma assemblage e constrói a sua casa; o pescador faz seus instrumentos de trabalho, o vendedor ambulante faz a sua bancada. A Lina, que era a mais brasileira das italianas, sabia valorizar o que é popular e puro, e buscamos o olhar dela para nos inspirar, para sermos capazes de ver as riquezas dentro da precariedade de nosso país”, citaram os irmãos Campana.³¹

Identity, an open concept

A recurrent theme when debating design regards the cultural identity of the objects. Is this identity, or “brazilianship” as some persons call it, expressed in the design of contemporary furniture? This is a disquieting question that goes beyond the scope of this text. However, it is possible to say that the answer cannot be a single one. In a country that has continental dimensions and more than 190 million interbred people, a melting pot that in an anthropophagic digestion receives multiple foreign influences we cannot refer to a “Brazilian characteristic feature” – this is a concept that has to be necessarily used in the plural form.

In the years of 1980, although the functionalist hegemony was still determinant – and for this school of thought this subject has no importance since the cultural local conditions in which a project comes to light was not considered to be taken into account – many designers started to question themselves about it.

One group decided to choose a preferred raw material – and in the sole country that has a kind of wood in its name, the option is obvious. The use of this raw material comes from the first inhabitants of Brazil, the indigenous people, continued with the Portuguese colonizers and flowed on until it reached modern furniture. Maurício Azeredo is the person who better expressed the resumption of these traditions, especially when he used to teach in the University of Brasília, occasion in which he systematized the college researches on the theme and worked together with the then existent *Laboratório de Madeiras Tropicais* [Tropical Woods Lab] of the Brazilian Institute of Environment and Renewable Natural Resources (Ibama).

In the 40s, Joaquim Tenreiro already had started to use more than one kind of wood in the same piece. Maurício continued using this technique and usually used two or more different species in his pieces, so as to put in evidence and celebrate the chromatic diversity of Brazilian trees, known as one of the largest worldwide. He, together with other designers such as Carlos Motta, Claudia Moreira Salles and Marcelo Ferraz – and more recently, young professionals such as Rodrigo Calixto – enjoy carrying out researches for the techniques in woodwork used by the Portuguese and reinventing the typologies of the colonial furniture, from collective benches to folding tables and marquises.

Another school of thought expresses their Brazilian identity without using materials as references but rather in their behavior, in the capacity of the Brazilians to create also in adverse situations, of improvising and make do with what they find in their daily lives. The leaders of this current are Fernando and Humberto Campana. From the beginning of their activity they firmly supported their belief in giving up the attempts to perfectly replicate Italian furniture in favor of the idea of taking advantage of precariousness, opting to work with trivial and poor materials and using the techniques they had at their disposal.

“As the architect and designer Lina Bo Bardi used to say, Brazilian people have a range of ideas and shapes based on poverty. With remains of several materials the inhabitants of a slum makes an assemblage and build their houses. Fishermen produce themselves the tools needed for their work, vendors make their own stands. Lina, who was the most radically Brazilian among Italians was able to enhance the value of that which was popular and pure. We search her gaze to inspire us, to be able to see the richness that exists within the precariousness found in our country”, wrote the Campana brothers.³¹

Se nos países mais desenvolvidos do hemisfério norte a defesa da reciclagem no design nasce com um viés ideológico, num movimento que migra da academia e do ativismo ambiental para o exercício profissional, no Brasil a sua prática já era tradição popular, totalmente impregnada em nossa cultura. Muitos observadores entendem que esse é um aspecto relevante da identidade do design brasileiro, defendendo que o país tem excepcionais condições de liderar a questão da sustentabilidade no cenário internacional do design. E não só por sua familiaridade histórica com o deslocamento da função de objetos e/ou seus componentes e com a reciclagem do lixo, mas também pelo grande potencial na utilização de matérias-primas naturais, num país que se orgulha de sua biodiversidade. Na madeira, em vez de se concentrar em algumas poucas espécies e usá-las até a exaustão (o que ocorreu com o jacarandá e mais recentemente com o mogno, por exemplo), cresce o movimento de pesquisa e utilização de um número o mais amplo possível de espécies. Cresce também a utilização de madeiras com o “selo verde”, ou seja, a certificação de manejo sustentável concedida pelo Forest Stewardship Council (FSC, na sigla em inglês, ou Conselho de Manejo Florestal).³² Pode-se considerar recém-iniciada a pesquisa de fibras, caules e troncos de plantas variadas, inclusive espécies pouco conhecidas da Amazônia, para utilização em estruturas e/ou revestimentos de móveis. Também nascente é o desenvolvimento de novos materiais, que oferecem alternativas não madeireiras para a movelaria.³³

Outros atributos frequentemente imputados ao design brasileiro são aqueles que refletiriam um estilo de vida informal, alegre, tropical. Talvez as sandálias Havaianas sejam o objeto que melhor incorpore e difunda essas qualidades, não tanto por suas propriedades intrínsecas, mas pela bem sucedida estratégia de marketing adotada na internacionalização das vendas do produto, calcada justamente no fato de ser *made in Brazil*. Desse “estilo brasileiro” derivariam a facilidade no emprego das cores, com palhetas mais fortes e ousadas do que as usualmente utilizadas no hemisfério norte; certo “frescor”, leveza e descompromisso dos designers na hora de projetar, sem o peso das tradições europeias; e o desenvolvimento de objetos que favorecem a descontração e a informalidade em seu uso, tal como inaugurou Sergio Rodrigues em 1957 na poltrona *Mole*, um ícone incontestável do design brasileiro.

In the more developed countries of the Northern Hemisphere the vindication of recycling in design came to light as an ideological approach within a movement that started in the academy. Environmental activism was extended to professional activities whereas in Brazil it was already a popular tradition totally impregnated in our culture. Many observers understand that this is a relevant aspect of the identity of Brazilian design. They affirm that the country has exceptional conditions to move forward and be a leader in the matter of sustainability in the international scenario of design. Not only due to its historic familiarity with displacement in the functions of objects and/or its components and the recycling of garbage but also by its huge potential in the use of raw materials in a country that is proud of its bio-diversity. In the wood, instead of concentrating in some few species and use them until exhaustion (which happened with rosewood and more recently with mahogany, for example) a move to research and use the largest possible range of species is expanding. The use of wood having the “green stamp”, the certification of sustainable use issued by the Forest Stewardship Council (FSC), has also increased.³² Also important is the recent research on fibers, stems, and trunks of several plants, including little known Amazonian species, for use in furniture as structures and/or coatings, offering alternatives without the use of wood in furniture.³³

Other qualities often remembered regarding Brazilian design are the informality, happiness and tropical life style in the country. Maybe the *Havaianas* sandals made of rubber are the objects that better incorporate and divulge these qualities, not so much as a result of their intrinsic qualities but for the successful international marketing campaign for selling the product, based on the fact that it was made in Brazil. This “Brazilian style” derives from the facility of using colors with palettes that are stronger and more daring than those usually used in the Northern Hemisphere. There is a certain “freshness”, lightness and lack of commitment in the attitude of designers in their products.. They avoid the weight of European traditions and develop objects that favor relaxation and informality in their use, a style Sergio Rodrigues inaugurated in 1957 with his armchair called *Mole* [soft], an incontestable icon of Brazilian design.



Cadeira Tupi, Lattoog.

Tupi Chair, Lattoog.

³² Fernando e Humberto Campana no livro *Cartas a um jovem designer* (Rio de Janeiro: Campus Elsevier, 2009), página 38.

³³ Fernando and Humberto Campana in the book *Cartas a um jovem designer* (Rio de Janeiro: Campus Elsevier, 2009), p. 38.

³⁴ O FSC é uma organização não governamental de atuação internacional criada em 1993 para promover o uso responsável dos recursos florestais.

³⁵ FSC is a nongovernmental organization that has international activities. It was founded in 1993 to foster the responsible use of resources of forests.

³⁶ Trabalhando com materiais naturais ou com resíduos industriais – muitas vezes associando os dois – há vários designers hoje no Brasil que trabalham no design do material em si, como os jovens da Fibra Design, do Rio de Janeiro. Compensado de pupunha e placas rígidas de fibra de bananeira são exemplos de sua criação.

³⁷ Using raw materials or industrial waste, often mixing the two, many designers in Brazil use the material itself as, for example, those from Fibra Design, from Rio de Janeiro. Heart of palm plywood and rigid plates of banana fibers are examples used in their products.

Mesa Lina, Fernando Mendes.
Lina table, Fernando Mendes.

³⁴ Uma ou outra exceção confirma a regra do desconhecimento, como o fato de a Poltrona Mole ter conquistado o primeiro lugar no Concurso Internacional do Móvel em Cantú, Itália, em 1961, suplantando 438 candidaturas de 27 países, e a edição especial da revista norte-americana Print dedicada ao design gráfico brasileiro, nos anos 1980.

³⁴ One or other designer compensates for the lack of knowledge, as for example the armchair Mole [Soft] having been granted the first prize in the International Furniture Competition, Cantu, Italy, in 1961, overcoming 438 candidates of 27 countries and the special edition of the American magazine Print, whose sole subject is Brazilian graphic design, published in the 80s.

³⁵ Ao frequentar o Salão do Móvel de Milão como jornalista nos anos 1980, eu própria testemunhei a reação negativa de expositores internacionais à presença de brasileiros em seus estandes. “Vocês só copiam”, alguns criticavam em voz alta, impedindo que os brasileiros tirassem fotos.

³⁵ When visiting the Salone del Mobile, Milan, as a journalist in the 80s I witnessed with my own eyes the negative reaction of the international exhibitors in their stands. “You only copy”, said some of them in high tones of voice, putting barriers to avoid Brazilian taking pictures.

³⁶ Edição da Business Week de 15/10/2007, em “Special Report: Talent Hunt”, com texto de Maha Athal, de Nova York. A Esdi foi a única escola da América Latina citada na reportagem especial da revista.

³⁶ The edition of Business Week of October 15, 2007 in “Special report: talent hunt” with text by Maha Athal, from New York. ESDI was the only school of Latin America that was quoted in the special edition of the magazine.

³⁷ Informação prestada pelo Centro de Design Paraná, organizador da participação brasileira no iF, em julho de 2012.

³⁷ Information given by the Centro de Design do Paraná (Design Center of Paraná), organizer of the Brazilian participation at the iF in July 2012.



Presença no cenário internacional

Com ênfase em uma ou outra faceta da identidade brasileira – ou, antes, na diversidade como o atributo central do nosso DNA –, o design feito no Brasil tem conquistado um respeito crescente no cenário internacional.

Música, cinema e arquitetura do Brasil são louvados no exterior pelo menos desde os anos 1960, impulsionados pela Bossa Nova, pelo Cinema Novo e por Oscar Niemeyer. No design, com as exceções de praxe,³⁴ até meados dos anos 1990 reinou o desconhecimento ou o desprezo – este estimulado por designers e empresários internacionais que se consideravam copiados pelos brasileiros.³⁵

A participação de Fernando e Humberto Campana na exposição no MoMA de Nova York em 1998 pode ser considerada um ponto de mutação não só em suas carreiras, mas no modo como o design brasileiro como um todo passou a ser visto pelo *establishment* do design internacional.

Várias revistas vêm publicando ensaios extensos ou números especiais sobre o Brasil no século XXI, algumas mais de uma vez, como a *Experimenta*, da Espanha; *Interni* e *Domus*, da Itália; *Axis*, do Japão; *No*, da Noruega; *Wallpaper*, da Grã Bretanha; *Børsen*, da Dinamarca; e *Barzon*, da Argentina. Saímos do nicho das publicações especializadas para alcançar mídias mais amplas. Os jornais *Le Monde*, da França; *El País*, da Espanha; *Financial Times*, da Grã Bretanha; e *The New York Times*, dos Estados Unidos, são alguns dos que publicaram reportagens alentadas sobre designers brasileiros. A *Business Week*, principal revista internacional de negócios, listou a Esdi, do Rio de Janeiro, entre as quarenta melhores escolas de design do mundo.³⁶

As premiações são outro sintoma. O Brasil tem tido um desempenho de destaque nas premiações do iF Product Design Award, realizadas pelo International Forum Design da maior feira de produtos industriais do mundo, em Hannover, Alemanha. De 2008 a 2012, o Brasil conquistou 88 prêmios e, com exceção de 2010, ficou entre os 10 primeiros países colocados no ranking dos premiados.³⁷

Multiplicam-se ainda os pontos de venda de móveis brasileiros no exterior. O interesse não se restringe aos objetos atuais. Peças vintage de Joaquim Tenreiro, Sergio Rodrigues, Zanine Caldas e Jorge Zalsupin, entre outros, alcançam cifras de seis dígitos, em dólar, em casas de leilões e antiquários.

Essa presença maior não pode ser explicada apenas pelos méritos próprios do design brasileiro. Além da mudança no cenário econômico abordada no início deste texto, há que se considerar, do ponto de vista cultural, que a globalização estimula a multidirecionalidade dos fluxos culturais, fortalecendo não mais o olhar único desde o sul para os centros de poder do hemisfério norte, mas toda a sorte de diálogos sul-sul e de emissões do sul em direção ao norte. Há um claro deslocamento do eixo geopolítico e cultural do mundo. O cenário internacional hoje valoriza a diversidade cultural, cuja proteção e estímulo vêm sendo objeto de convenções de instituições internacionais como a Unesco. Esse deslocamento do eixo pode ser percebido nas várias linguagens da cultura, sendo evidente em áreas como a do cinema e da música, e tende a continuar crescendo.

Por ser um país em si multicultural, com uma população etnicamente diversa, resultado da ampla imigração vinda de muitos países, o Brasil pode ocupar um papel de destaque nessa conjuntura. Na visão do futurologo italiano Francesco Morace, o Brasil tem a oportunidade “de ter valores exportadores reconhecidos como

Presence in the international scenario

Either focusing different aspects of Brazilian identity – or, to put it better – giving special emphasis on diversity as the core of our DNA – the design made in Brazil is having an increasing recognition in the international scenario.

Brazilian music, cinema, architecture are praised in foreign countries since the 60s due to *Bossa Nova* in music, *Cinema Novo* and Oscar Niemeyer in architecture. In the 90s, taking into account the usual exceptions,³⁴ the unfamiliarity and contempt with which design was regarded prevailed. Designers and entrepreneurs considered that Brazilian design was a mere copy of foreign projects.³⁵

The participation of Fernando and Humberto Campana in the 1998 exhibition at MoMA was not only a boost in their career, but can be considered as inaugurating a new way in which Brazilian design started to be seen by the international establishment.

Several magazines have published long essays or special editions of Brazil in the 21st century, some of them focusing Brazil more than once, as *Experimenta*, from Spain; *Interni & Domus*, from Italy; *Axis*, from Japan; *No*, from Norway; *Wallpaper*, from Great-Britain; *Børsen*, from Denmark; and *Barzon*, from Argentina. We left the niche of specialized media and are included in more general titles. The newspapers *Le Monde*, from France; *El País*, from Spain; *Financial Times*, from Great Britain and *The New York Times*, from the United States are among the media that published long stories on Brazilian designers. *Business Week*, the more important international magazine dedicated to business listed the ESDI, located in Rio de Janeiro, among the 40 best school of design worldwide.³⁶

Prizes are still another symptom of this change. Brazil has been frequently featured in the prizes of iF Product Design Award, organized by International Forum Design, the largest fair of industrial products in the world. It takes place in Hannover, Germany. From 2008 to 2012 Brazil was granted 88 prizes and, with the exception of 2010, it has always been among the first ten in the ranking of prizes.³⁷

Furniture stores that sell Brazilian objects abroad have multiplied. The foreigners are not only interested in today's pieces. They also acquire vintage pieces by Joaquim Tenreiro, Sergio Rodrigues, Zanine Caldas and Jorge Zalsupin, among others, which achieve six digit prices in American dollars at antique stores and auctions.

This growth in the interest raised by Brazilian design pieces cannot be explained only by the merits of the professionals of the area. Besides the change in the economic scenario referred to in the beginning of this text it is also important to mention that, from the cultural point of view, globalization stimulates the multiplicity of directions of cultural flows strengthening also the gaze on the main powers as well as on the southern countries. All kinds of dialogues between the Southern countries and from South to North have reinforced cultural information. There is an evident displacement of the geopolitical and cultural axis worldwide. The international scene today reinforces cultural diversity, whose protection and stimuli are being focused on by international institutions like Unesco. This displacement can be easily perceived in the various cultural activities and is more evident in cinema and music. It also tends to be strengthened in other areas.

As Brazil is a multicultural country with a diverse ethnical population that results from a huge immigration coming from several countries, Brazil can occupy a special role in this context. In the opinion of the Italian futurologist Francesco Morace, Brazil has the opportunity “of exporting values acknowledged as peculiarly Brazilian to all corners of the world: a keen enjoyment of life, spontaneity in

peculiarmente brasileiros em todos os cantos do mundo: o genuíno prazer de viver, a espontaneidade na interação humana, a simplicidade cotidiana, a acessibilidade a uma experiência globalmente feliz (Carnaval), mas também os valores relacionados à qualidade dos produtos naturais, o processo de descoberta de bens de consumo (frutas exóticas desconhecidas em outros países), a variedade e a riqueza de cores, a sensualidade dos corpos e sorrisos, a descontração do ambiente e as pessoas”.³⁸ Em sua visão, de tudo isso surgem valores emergentes para a próxima era global e, em todos os estudos que realizamos nos EUA, Europa, Austrália e América Latina, eles são considerados como tipicamente brasileiros.

A crítica italiana Cristina Morozzi também tem defendido, em vários foros, que o Brasil pode aportar uma contribuição única. “Com a capacidade de emocionar com harmonias e dissonâncias, de tocar os sentimentos antes da razão, [o design brasileiro] tem genuinidade e grande qualidade. Possui uma força jovem e intemperada que pode ser um estímulo saudável para o design europeu, que se tornou árido e assexuado.”³⁹

Certamente o ufanismo não é a melhor atitude frente a afirmações como essas, mesmo porque muito chão ainda precisa ser percorrido pelo design brasileiro. Ainda não se pode dizer que o design foi totalmente incorporado à indústria. Capacidade projetual temos de sobra, mas falta maturidade produtiva e disposição de aposta no novo por parte dos empresários. Designers e empresários ainda não conseguem falar a mesma língua, como ocorre em tantos países em que a cultura do design já está implantada há mais tempo.

No entanto, as falas de Francesco e Cristina de certa forma corroboram o que já tinha sido dito nos anos 1970 pelo designer, artista plástico e administrador cultural Aloisio Magalhães. Ele via no cenário cultural internacional uma “homogeneização empobrecedora”, resultado do que chamava de “achatamento do mundo”, defendendo que essa situação oferecia uma oportunidade, a países como o Brasil, de afirmar a sua originalidade perante o mundo.⁴⁰ Pelo menos no campo do design do mobiliário, que é o que nos interessa aqui, pode-se dizer que o Brasil tomou essa oportunidade às mãos e hoje celebra a sua polifonia.

human interaction, everyday simplicity, accessibility to a globally happy experience (Carnival); but also values related to the natural quality of products, the process of discovery of consumer goods (exotic fruits unknown in other countries), the variety and richness of colours, the sensuality of bodies and smiles: the laidbackness of the environment and people”.³⁸ According to him, all of these emerge as the booming values of the next global era and, in all studies we have carried out in the US, Europe, Australia and Latin America, they are regarded as typically Brazilian.

The Italian critic Cristina Morozzi has also supported, in many events, the idea that Brazil can give out a unique approach. “With its capacity of imparting emotion to people, of providing harmony and dissonance, to reach the feelings before reason, the [Brazilian design] is genuine and has great quality. It professes a young and intemperate force that can be a healthy stimulus for European design, which has become arid and asexual.”³⁹

Boastfulness is not the best attitude when facing such assessments as there is still much to be done for Brazilian design. It is not possible yet to affirm that design has been totally incorporated to industry. We have a large capacity to carry out projects; but Brazil still lacks productive maturity and will for businessmen to bet for innovation. Designers and businessmen still cannot speak the same language, a situation that takes place in many countries where the culture of design is more deeply rooted.

However, the opinions of Francesco and Cristina somehow corroborate that which had already been said in the 70s by the designer, artist and cultural administrator Aloisio Magalhães. He perceived in the international cultural scene a “hegemonic impoverishment”, a result of what was called “world flatness”. He supported the view that this situation offered an opportunity to countries like Brazil to affirm their originality before the world”.⁴⁰ At least regarding design of furniture, which is our subject in this text, it can be said that Brazil seized this opportunity and today celebrates its polyphony.

ADÉLIA BORGES é crítica, historiadora de design e curadora. É autora de mais de uma dezena de livros, entre eles Design + Artesanato: O Caminho Brasileiro, de 2011. Entre 2003 e 2007 foi diretora do Museu da Casa Brasileira, em São Paulo (SP). É professora de história do design na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Jornalista formada pela Universidade de São Paulo (ECA/USP), é colaboradora de várias publicações no Brasil e no exterior.

Adélia Borges is design historian, critic and exhibition curator. She wrote over a dozen books, including Design + Craft: The Brazilian Path, 2011. Between 2003 and 2007 she was director of the Museu da Casa Brasileira in São Paulo (SP). She teaches design history at Armando Alvares Penteado Foundation (FAAP). She graduated in journalism at University of São Paulo (ECA/USP), and many of her texts are published in Brazil and abroad.

³⁸ Trecho de artigo publicado na revista Experimenta nº 59, setembro de 2007, páginas 77 e 78, Madri.

³⁸ Taken from an article published in the Experimenta magazine, n. 59, from Madrid in September, 2007, p. 77-78.

³⁹ Cristina Morozzi na revista Interni, edição 617, dezembro de 2011.

³⁹ Cristina Morozzi in the magazine Interni, n. 617, December, 2011.

⁴⁰ Suas ideias estão expressas no livro E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil. Aloisio Magalhães (Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997). Ele passou da pregação à prática ao gestar, em 1975, o Centro Nacional de Referência Cultural, cujos estudos procuraram mapear, documentar e entender as riquezas materiais e imateriais da cultura brasileira para oferecer as bases sobre as quais, entre outras coisas, os nossos produtos poderiam se basear para expressar uma fisionomia própria.

⁴⁰ The ideas of Aloisio Magalhães can be found in his book And Triumph? The question of cultural assets in Brazil (Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Roberto Marinho, 1997). He passed from thinking into practice in 1975 when he founded the Centro Nacional de Referência Cultural [Cultural Reference National Centre]. The studies of the institution tried to make a picture, document and understand the material and immaterial richness of Brazilian culture so as to offer the basis on which, among other things, our products could be the ground and express a specific physiognomy.



Mesa Nômade, Claudia Moreira Salles:
a flexibilidade é um dos requisitos da
contemporaneidade.

Nomad table, Claudia Moreira Salles:
flexibility is one of contemporaneity's
requirements.