



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)
DESIGN DE AMBIENTES

GABRIEL GONÇALVES VILELA

**Raízes e futuro: a brasilidade nas interseções entre o
modernismo e a contemporaneidade no design de
mobiliário brasileiro.**

GOIÂNIA - GO

2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Gabriel Gonçalves Vilela

Título do trabalho: RAIZES E FUTURO: A brasilidade nas interseções entre o modernismo e a contemporaneidade no design de mobiliário brasileiro

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(a)(s) autor(a)(es)(as) e ao(a) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Gustavo Martins Hoelzel, Professor do Magistério Superior**, em 07/07/2026, às 10:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriel Gonçalves Vilela, Discente**, em 07/07/2026, às 15:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6318304** e o código CRC **4F0B14CC**.

Referência: Processo nº 23070.033774/2026-36

SEI nº 6318304

GABRIEL GONÇALVES VILELA

**Raízes e futuro: a brasilidade nas interseções entre o
modernismo e a contemporaneidade no design de
mobiliário brasileiro.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Design de Ambientes, da Faculdade de
Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de
Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título
de Bacharel em Design de Ambientes.

Área de concentração:

Orientador(a): Dr. Carlos Gustavo Martins Hoelzel

Coorientador(a): Dra. Rosane Costa Badan

GOIÂNIA

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Vilela , Gabriel Gonçalves

Raízes e futuro: a brasilidade nas interseções entre o modernismo e a contemporaneidade no design de mobiliário brasileiro. [e-book] / Gabriel Gonçalves Vilela. - 2026.

LXX, 70 f.:

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gustavo Martins Hoelzel ; co-orientadora: Dra. Rosane Costa Badan

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Design de Ambientes, Goiânia, 2026.

1. Design Moderno. 2. Design Contemporâneo. 3. Mobiliário. 4. Brasilidade. 5. Projeto de Produto.
I. Martins Hoelzel, Carlos Gustavo, orient. II. Costa Badan, Rosane , co-orient. III. Título.

CDU 316.774



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos três dias do mês de julho do ano de 2026 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “RAIZES E FUTURO: A brasilidade nas interseções entre o modernismo e a contemporaneidade no design de mobiliário brasileiro”, de autoria de Gabriel Gonçalves Vilela, do curso de Design de Ambientes, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pelo prof. Dr. Carlos Gustavo Martins Hoelzel - orientador (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof.^a Dr.^a Rosane Costa Badan (FAV/UFG) e Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do(a) estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 9,5, tendo sido o TCC considerado APROVADO.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Gustavo Martins Hoelzel, Professor do Magistério Superior**, em 07/07/2026, às 10:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosane Costa Badan, Professora do Magistério Superior**, em 07/07/2026, às 11:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 08/07/2026, às 19:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6318315** e o código CRC **C38FAAA8**.

Dedico este trabalho ao Brasil, que, entre cascatas, palmeiras, araçás e bananeiras, ao canto da juriti, constrói diariamente sua identidade. Que esta contribuição seja também uma forma de reconhecer a riqueza de sua cultura material e a beleza de seu design.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, pelo apoio incondicional e por acreditarem na importância da educação em todos os momentos da minha trajetória. Aos meus professores, que compartilharam conhecimentos fundamentais para minha formação e despertaram em mim um olhar mais crítico sobre o design e a pesquisa. Em especial, aos professores Carlos e Rosane, pela generosidade, pelo incentivo e pela confiança depositada em meu trabalho. Sou profundamente grato por terem me estendido a mão quando mais precisei e por demonstrarem, por meio de sua atuação, que a educação e o academicismo possuem um papel essencial na transformação da sociedade. Por fim, agradeço aos meus amigos, que caminharam ao meu lado durante essa jornada, compartilhando desafios, aprendizados e conquistas, contribuindo de forma significativa para minha formação humana e pessoal

“Ontem, eu fiquei horas esquecidas assistindo ao trabalho das formigas, indiferentes a tudo, na sua meta de construir. E aprendi o quanto é importante fazer... Fazer sempre e de tudo para alcançar os galhos mais altos da árvore da vida e melhor se alimentar do fruto ali quase esquecido: a paz! Oh Deus! Torna-me indiferente a tudo que não seja construir com o meu trabalho um mundo novo, onde só pessoas, bichos e coisas existam porque amam e entendem o amor como o único sentido da vida”

Djavan, Notas de Encarte, Lilás (1984)

RESUMO

O projeto de pesquisa fundamenta-se no estudo detalhado do período moderno e contemporâneo do mobiliário brasileiro, esmiuçando cada período de acordo com suas características estéticas, formais e teóricas. O estudo faz uma descrição bibliográfica da história do móvel e tem como repertório célebres designers propulsores de cada período.

A priori, em 1950, no ápice do design moderno, enormes inovações técnicas surgem no cenário, a exemplo do uso de materiais e formas que culminaram nas obras de Joaquim Tenreiro e Jorge Zalszupin, o tão sonhado conceito de brasilidade, que registra o rompimento da identidade importada e reproduzida no país à época.

A posteriori, a partir de 1990, sucede o design contemporâneo; nessa conjuntura, aparecem novas relações do uso do material – principalmente com a madeira – que a partir daquele momento, começa a ser trabalhada com mais responsabilidade social, com multifuncionalidade e sustentabilidade, por meio do uso de materiais alternativos.

Após o desenvolvimento teórico e análises das características dos móveis citados no estudo, é proposta uma coleção de mobiliário híbrido, fundamentada nas referências modernistas em diálogo com princípios contemporâneos, com o intuito de orientar possíveis estudos futuros que se respaldem em abordagens semelhantes

Palavras-Chave: Design Moderno, Design Contemporâneo, Mobiliário, Brasilidade, Projeto de Produto.

ABSTRACT

The research project is based on a detailed study of the modern and contemporary periods of Brazilian furniture, scrutinizing each period according to its aesthetic, formal, and theoretical characteristics. The study provides a bibliographic description of the history of furniture and draws on the work of renowned designers who spearheaded each period.

A priori, in 1950, at the height of modern design, enormous technical innovations emerged on the scene, such as the use of materials and forms that culminated in the works of Joaquim Tenreiro and Jorge Zalszupin, the much-desired concept of Brazilianness, which marks the break from the imported identity reproduced in the country at the time.

A posteriori, from 1990 onwards, contemporary design succeeded; in this context, new relationships regarding the use of materials – mainly wood – appeared, which, from that moment on, began to be worked with more social responsibility, multifunctionality, and sustainability, through the use of alternative materials.

Following the theoretical development and analysis of the characteristics of the furniture mentioned in the study, a hybrid furniture collection is proposed, based on modernist references in dialogue with contemporary principles, with the aim of guiding possible future studies that rely on similar approaches.

Keywords: Modern Design, Contemporary Design, Furniture, Brazilian Identity, Product Design.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Interior da Casa da Rua Itápolis, de Gregori Warchavchik	10
Figura 2 – Casa Modernista da Rua Santa Cruz, de Gregori Warchavchik	10
Figura 3 – Poltrona Três Pés (1947), Joaquim Tenreiro	24
Figura 4 – Cadeira Curva (1960), Joaquim Tenreiro	25
Figura 5 – Cadeira com Braços (1960), Joaquim Tenreiro	25
Figura 6 – Espreguiçadeira de Balanço (1962), Joaquim Tenreiro	26
Figura 7 – Mesa de Centro Pétalas (1959), Jorge Zalszupin	28
Figura 8 – Poltrona Anette (1960), Jorge Zalszupin	29
Figura 9 – Poltrona Dinamarquesa (1959), Jorge Zalszupin	29
Figura 10 – Mesa de Jantar Guanabara (1959), Jorge Zalszupin	30
Figura 11 – Aparador Cacos (2008), Etel Carmona	33
Figura 12 – Mesa de Centro Engenho (2006), Etel Carmona	34
Figura 13 – Biombo Esteira (1998), Etel Carmona	34
Figura 14 – Poltrona VV (2010), Etel Carmona	35
Figura 15 – Cadeira Pantosh (2011), Lattoog	37
Figura 16 – Poltrona Temes (2011), Lattoog	37
Figura 17– Poltrona Cubos reinterpretada	45
Figura 18 – Aparador híbrido	47
Figura 19 – Grafismo indígena do povo Kayapó	48
Figura 20– Grafismo indígena do povo Bakairi	48
Figura 21 – Grafismo indígena do povo Asurini	49
Figura 22 – Poltrona reinterpretada inspirada em Joaquim Tenreiro	50
Figura 23 – Protótipo digital da mobiliário 3	51
Figura 23.1 – Protótipo do mobiliário 3	52
Figura 24 – Protótipo digital mobiliário 2.....	52
Figura 24.1 – Protótipo do mobiliário 2.....	53
Figura 25– Protótipo digital do mobiliário 1.....	53
Figura 25.1 – Protótipo do mobiliário 1.....	54
Figura 26 – Croqui de estudo do móvel 1.....	54
Figura 27 – Croqui de estudo do móvel 2.....	55
Figura 28 – Croqui de estudo do móvel 3.....	55

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Matriz comparativa entre designers modernos e contemporâneos	42
---	----

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	9
INTRODUÇÃO	1
OBJETIVOS	1
ESTRUTURA DO TRABALHO.....	2
METODOLOGIA.....	2
JUSTIFICATIVA	3
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	4
1.1 MODERNISMO EUROPEU.....	4
1.2 MODERNISMO BRASILEIRO.....	7
1.3 MOBILIÁRIOS DOS ANOS 1950-1960	11
1.4 MOBILIÁRIO CONTEMPORÂNEO.....	14
1.5 CONCEITO DE BRASILIDADE	17
1.5.1 Matrizes indígenas na formação da cultura material brasileira	19
1.5.2 Antropofagia Cultural na construção da identidade brasileira	20
2 ANÁLISE DE MATERIAIS E ESTUDO DE CASO.....	21
2.1 DESIGNERS MODERNISTAS	22
2.1.1 Joaquim Tenreiro.....	22
2.1.2 Jorge Zalszupin.....	26
2.2 DESIGNERS CONTEMPORÂNEOS.....	30
2.2.1 Etel Carmona	31
2.2.2 Lattoog.....	35
3 MATRIZ COMPARATIVA.....	38
3.1 ANÁLISE DA MATRIZ	39
3.2 DIRETRIZES DE PROJETO	40
3.2.1 Diretrizes de Materialidade	41
3.2.2 Diretrizes Estruturais	41
3.2.3 Diretrizes de Linguagem Formal.....	42
3.2.4 Diretrizes de Uso e Ergonomia.....	42
3.2.5 Diretrizes de Sustentabilidade	42
3.3 PROVA DE CONCEITO	43
3.3.1 Mobiliário 01	43
3.3.2 Mobiliário 02	45

3.3.3	Mobiliário 03	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		56
REFERÊNCIAS.....		57

INTRODUÇÃO

O design de mobiliário brasileiro consolidou, ao longo do século XX, uma linguagem própria marcada pela articulação entre princípios do modernismo europeu e elementos culturais locais. Durante as décadas de 1950 e 1960, esse processo atingiu um ponto significativo com a produção de nomes como Joaquim Tenreiro e Jorge Zalszupin, cujas obras incorporaram materiais nacionais, soluções estruturais inovadoras e uma estética alinhada às condições climáticas e culturais do país. Nesse contexto, a noção de brasilidade passou a ser compreendida com um valor central na construção de uma identidade nacional no mobiliário.

No cenário contemporâneo, observa-se a continuidade e ao mesmo tempo, a transformação desses princípios, impulsionadas por novas demandas relacionadas à sustentabilidade, à inovação tecnológica e à diversidade de usos. Designers e estúdios atuais, como Etel Carmona e Lattoog, reinterpretem referências históricas ao mesmo tempo em que incorporam novos materiais e processos produtivos.

Diante desse contexto, surge o seguinte problema de pesquisa: como os atributos de brasilidade consolidados no mobiliário moderno brasileiro podem ser reinterpretados ao passo das demandas contemporâneas, de modo a orientar o desenvolvimento de um produto de design coerente com o contexto atual?

Assim, esta pesquisa propõe analisar comparativamente o design moderno e contemporâneo no Brasil, com o objetivo de identificar continuidades e transformações e, a partir disso, sistematizar diretrizes projetuais que subsidiem a concepção de uma coleção de mobiliário. Dessa forma, o estudo respalda-se à análise histórica, por meio da síntese analítica, mas se desdobra em uma aplicação prática no campo do design de produto.

OBJETIVOS

O objetivo geral deste trabalho é comparar atributos do design moderno brasileiro, com características do design contemporâneo, a fim de derivar diretrizes projetuais aplicáveis ao desenvolvimento de uma coleção de mobiliário. Dessa maneira:

- Definir e aplicar o conceito de brasilidade ao mobiliário brasileiro;
- Investigar características formais, materiais e produtivas do mobiliário moderno e contemporâneo;

- Analisar os trabalhos de Joaquim Tenreiro, Jorge Zalszupin, Etel Carmona e Lattoog, como repertórios formais e estéticos;
- Elaborar matriz comparativa entre os estudos de caso;
- Desenvolver diretrizes projetuais para a concepção de mobiliário;
- Produzir croquis conceituais fundamentados na discussão proposta.

ESTRUTURA DO TRABALHO

O presente trabalho está organizado em três partes principais.

O primeiro capítulo apresenta a fundamentação teórica, no qual são discutidos os fundamentos do design moderno europeu, sua adaptação ao contexto brasileiro e os desdobramentos contemporâneos, além da definição do conceito de brasilidade como categoria analítica.

No segundo capítulo são desenvolvidas as análises de estudo de caso, que contempla repertório estético e formal de designers representativos dos períodos moderno e contemporâneo. A partir dessas análises, é elaborada uma matriz comparativa que permite identificar características presentes entre os contextos discutidos no estudo.

No terceiro capítulo são apresentados a matriz comparativa e as diretrizes projetuais derivadas da análise comparativa, que orientam o desenvolvimento de uma proposta de coleção de mobiliário. Por fim, são relacionados os desdobramentos projetuais por meio de croquis conceituais e prova de conceito.

METODOLOGIA

A presente pesquisa caracteriza-se como bibliográfica, exploratória e qualitativa, com abordagem aplicada ao campo do design de produto. O estudo parte da investigação teórica sobre o mobiliário moderno e contemporâneo brasileiro e se desdobra em uma análise comparativa voltada à formulação de diretrizes projetuais.

A primeira etapa consiste na revisão bibliográfica, realizada a partir de autores que discutem a formação do design moderno, sua adaptação ao contexto brasileiro, o desenvolvimento do mobiliário nacional e os desdobramentos contemporâneos relacionados à sustentabilidade, à materialidade e à identidade cultural. Essa etapa tem como objetivo construir

a base conceitual necessária para compreender o conceito de brasilidade como categoria analítica no design de mobiliário.

Na segunda etapa, são selecionados estudos de caso representativos dos períodos investigados. No recorte modernista, analisam-se Joaquim Tenreiro e Jorge Zalszupin; no recorte contemporâneo, Etel Carmona e o estúdio Lattoog. A escolha desses casos se justifica pela relevância de suas produções na construção, permanência e atualização de atributos associados ao mobiliário brasileiro.

A análise dos estudos de caso é conduzida a partir de critérios previamente definidos: materialidade, processo produtivo, linguagem formal, estrutura, função e uso, relação com a indústria, sustentabilidade e brasilidade. Esses critérios permitem observar, de maneira sistemática, como cada designer ou estúdio articula materiais, técnicas, formas, modos de produção e valores culturais em suas produções.

Na terceira etapa, os dados levantados são organizados em uma matriz comparativa, que possibilita identificar continuidades, transformações e diferenças entre o design moderno brasileiro e o design contemporâneo. A matriz funciona como instrumento de síntese, permitindo relacionar os estudos de caso aos objetivos da pesquisa.

Por fim, na quarta etapa, os resultados da análise comparativa são convertidos em diretrizes projetuais. Essas diretrizes orientam o desenvolvimento de uma proposta sintetizada em uma coleção de mobiliário, fundamentada na articulação entre referências modernistas e demandas contemporâneas, especialmente no que se refere à sustentabilidade, à funcionalidade, à materialidade e à brasilidade.

JUSTIFICATIVA

A relevância desta pesquisa está na necessidade de compreender criticamente a construção e a transformação da identidade projetual no design de mobiliário brasileiro, especialmente no que se refere à construção do conceito de brasilidade ao longo do tempo.

No campo teórico, o estudo contribui ao articular diferentes momentos históricos - modernismo e contemporaneidade - a partir de uma perspectiva analítica, que permite a identificação de continuidades e rupturas na linguagem estética e formal do mobiliário.

No campo prático, a pesquisa se justifica por propor a articulação desses conhecimentos para o desenvolvimento de diretrizes projetuais, aproximando a investigação acadêmica da prática do design de produto. Dessa forma, o trabalho não se limita à análise histórica, mas contribui para a geração de soluções aplicáveis ao contexto contemporâneo.

Além disso, diante das demandas contemporâneas relacionadas à sustentabilidade, à diversidade material e à redefinição dos modos de uso, torna-se fundamental investigar como os princípios do design moderno brasileiro podem ser reinterpretados de maneira crítica na atualidade. Nesse sentido, o estudo contribui para o desenvolvimento de propostas mais conscientes, alinhadas às transformações sociais, culturais e ambientais.

RESULTADOS ESPERADOS

Espera-se que a pesquisa contribua para a compreensão das permanências e transformações da brasilidade no design de mobiliário brasileiro, além de gerar diretrizes projetuais aplicáveis e alinhadas às demandas contemporâneas de sustentabilidade, funcionalidade e identidade cultural.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 Modernismo Europeu

A Europa no século XX foi palco de diversos contrastes sociais ocasionados pela Revolução Industrial, a qual redefiniu os meios de produção por meio da utilização de maquinários e novas matérias primas (TEIXEIRA, 1996). Até então, os processos de produção carregavam técnicas milenares que foram aperfeiçoadas por artesões que as desenvolviam sob o sistema de manufatura. Com a Revolução, o artesão não participava do processo produtivo, surge naquele contexto a mecanização do trabalho, que solidificou o pilar para a industrialização, uma vez que permitiu o aumento constante da produtividade na indústria à custos cada vez menores em decorrência da rapidez dos processos (CARDOSO, 2000, p.21). Todavia, como consequência da produção em série, a qualidade estética dos produtos foi impactada.

Nesse contexto, o design surge como mediador entre a indústria e a estética buscando responder a necessidade de produção em larga escala sem comprometer a qualidade formal dos objetos. De maneira idêntica, Lucy Niemeyer destaca que apesar do aumento de produtividade, houve uma significativa queda na qualidade estética dos produtos, o que motivou o surgimento de movimentos reformistas.

Com a modernização, a tônica homem *versus* máquina toma outro sentido, agora de acordo com a ideologia proposta pelas diretrizes do design moderno, a industrialização seria o caminho para que todos pudessem ter acesso à mobiliários de qualidade e baixo custo. Entretanto, como citado acima, houve um declínio da qualidade de produção que ocasionou o

surgimento de movimentos artísticos. Dentre eles, é válido destacar a Arts and Crafts, que acreditava que os artesões deveriam dominar todas as etapas do processo produtivo, o Art Nouveau, que dava ênfase ao imaginário inspirado na natureza, com a exploração das possibilidades plásticas das formas orgânicas, a influência da estética assimétrica e o uso de espaços vazios (NIEMEYER, 2007, p. 34). Logo após, em 1907, na Alemanha, manifesta-se o *Deutscher Werkbund* (Associação de Artes e Ofícios) – DWB, que adotava a valorização da “identidade nacional”, a simplificação da forma e a padronização estilística e técnica (CARDOSO, 2000). Em resumo, esses movimentos receavam a alienação produtiva que seria responsável pelo afastamento da arte e do artesanato sob o objeto que causaria a frieza.

Segundo Cardoso (2000), a *Deutscher Werkbund* estabeleceu como uma de suas principais diretrizes a cooperação entre arte, indústria e ofícios artesanais, buscando elevar a qualidade dos produtos manufaturados por meio da integração entre projeto, produção e técnica. Conforme destaca Niemeyer (2007), a organização pretendia fortalecer a competitividade da indústria alemã, promovendo uma aliança entre artistas, arquitetos, designers e fabricantes capaz de consolidar a Alemanha como referência internacional em produção industrial. Nesse contexto, os fundamentos estéticos da *Werkbund* defendiam a simplificação das formas e a adequação dos produtos às transformações sociais e produtivas decorrentes da industrialização. Para Hermann Muthesius, um dos fundadores da organização, os princípios do movimento Arts and Crafts já não respondiam plenamente às demandas da sociedade industrial, uma vez que privilegiavam a produção artesanal em detrimento da racionalização dos processos produtivos. Em contraposição, a *Werkbund* propunha conciliar produção em escala, qualidade formal e funcional dos produtos e valorização do trabalho criativo, sem desconsiderar as condições de trabalho dos operários. Como observa Niemeyer (2007), essa atuação contribuiu para difundir princípios como qualidade, simplicidade e planejamento, consolidando o design como um importante instrumento para o desenvolvimento cultural, econômico e industrial da Alemanha.

Em 1914, a *Werkbund* organizou uma exposição em Colônia, na Alemanha, o arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969) apresentou um edifício para escritórios e uma fábrica modelo, que se expressava por meio da estética de novos materiais: aço e vidro. Gropius pretendia criar símbolos do espírito e da vontade da época. Com muitos elementos estruturais e o aproveitamento dos recursos dos materiais ele mostrava as possibilidades de um novo modo de fazer. A simplificação total de linhas andava em consonância com uma linguagem estilística que adequada aos anseios da classe dominante, que experimentava um intenso nacionalismo na época (TEIXEIRA, 2007).

Em 1919, em Weimar, na Alemanha, foi fundada a escola de Walter Gropius, a Bauhaus. A escola passou por três fases distintas, marcadas pela transição entre seus diretores. A princípio, a escola tinha a prática bem parecida ao movimento anterior, procurava contribuir em uma melhor qualidade de produção industrial. Nas fases seguintes, a Bauhaus perpetuou as discussões da época, buscava-se conciliar o trabalho manual ao intelectual (MORAES, 2005). As prerrogativas se resumiam em discussões dos movimentos anteriores e se dividiam entre aproximar-se das artes e abandonar a indústria, aproximar da indústria e afastar-se das artes e conciliar arte e indústria sob a mesma medida. Com o encerramento da Bauhaus em 1933, os responsáveis pelo ideário da escola se transferiram na sua maioria aos Estados Unidos, conservando o lema original: “a forma segue a função”.

Em 1951, Max Bill, ex-aluno da Bauhaus, funda na cidade de Ulm, na Alemanha uma nova escola de Design intitulada “*Hochschule für Gestaltung*”. O país mais uma vez trataria de reerguer a economia e a identidade do país. (NIEMEYER, 2007). A proposta de Bill era de continuar o trabalho a partir de onde a Bauhaus tinha parado. Em 1956, o pintor argentino Tomás Maldonado assume a direção da escola e propõe conciliar o ensino do design de forma interdisciplinar com outras áreas da ciência para a formação, como a sociologia e a psicologia social. Em suma, a questão formal do produto era colocada em relação ao funcionalismo, aos usos/usuários, a tecnologia e o mercado consumidor. A Escola, se obteve de uma redefinição radical de conceito industrial, o “operalismo científico” que determinava o design como parte do processo de produção responsável pela a padronização na produção de objetos. Seus opositores sustentavam que os produtos de Ulm somente perpetuavam “a aparência mais limpa” ou o “estilo compacto”. Essa estética puramente racional foi classificada como a “síndrome de caixa preta” uma vez que grande parte dos produtos se tornavam paralelepípedos negros. O cerne da polêmica era uma questão ideológica: a serviço de quê estaria o design? (NIEMEYER 2007, p. 48). Após encerrar suas atividades em 1968, a Escola de Ulm continuaria a existir por meio da atuação de seus professores e discentes.

Segundo Niemeyer (2007), o design brasileiro sofreu uma grande influência de Ulm. Os ex-participantes da escola, propagavam seu conhecimento com nomes como Geraldo Barros (1923-) e Alexandre Wollner (1928-) que influenciaram a origem do ensino do design no país, ministrando aulas na primeira Escola Superior de Design Industrial, (ESDI), sediada no Rio de Janeiro. Maldonado e Bill também semearam no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM (NIEMEYER, 2007 p.48).

A abordagem do modernismo europeu neste trabalho não tem como objetivo desenvolver uma historiografia ampla do design internacional, mas compreender os princípios

formais, produtivos e funcionais que posteriormente foram reinterpretados no contexto brasileiro, tais como a racionalização da forma, a integração entre arte e indústria e a relação entre forma e função. Essa transposição não ocorreu de maneira direta, mas foi mediada por condições culturais, materiais, climáticas e sociais próprias do Brasil, resultando na construção de uma linguagem projetual autônoma. Nesse contexto, a consolidação da industrialização nacional, aliada à valorização dos recursos locais e à busca por uma identidade cultural própria, foi determinante para o desenvolvimento do mobiliário moderno brasileiro.

1.2 Modernismo Brasileiro

A incorporação dos princípios modernistas no Brasil ocorre de maneira particular, marcada pela tentativa de adaptação dos modelos europeus à realidade social, cultural e material do país. De acordo com Maria Cecília Loschiavo dos Santos, o mobiliário moderno brasileiro não deve ser entendido apenas como reprodução de modelos internacionais, mas como resultado de um processo de transformação e ressignificação.

Inicialmente, é importante entender como ponto de partida o “patrimônio artesanal” do país citado por Loschiavo em *Tradição do móvel moderno*. A autora destaca que a chegada dos colonizadores portugueses era frutífera graças a abundância de espécies de madeira adequadas para a fabricação de móveis no Brasil, o que remonta o desenvolvimento notavelmente diversificado de uma indústria doméstica na colônia, influenciada por diversas políticas públicas, como por exemplo, a Casa de Educandos e Artíficos.

Mais tarde, tais habilidades do tempo colonial seriam transmitidas e cultivadas no século XIX por várias instituições, a incluir o renomado Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Já no final daquele século, ocorria o desaparecimento gradativo da produção artesanal de móveis, pois a mecanização ganhou espaço na segunda metade do século XIX com a Segunda Revolução Industrial, o que facilitava os processos de fabricação. (SANTOS, 2024).

Ainda nesse contexto, é importante destacar a grande absorção de profissionais estrangeiros naquela época - que ainda aconteceu no século XX durante e depois da Segunda Guerra Mundial-. O Brasil incorporou grandes nomes da cena do design moderno na época, que vieram, em grande maioria, no contexto pós Segunda Guerra Mundial, tais como Giuseppe Scapinelli, Gregori Warchavchik, Lasar Segall, Jorge Zalszupin e Lina Bo Bardi. Esses profissionais adquiriam uma veloz aprendizagem, com herança lusitana, eram influenciados ao estilo barroco e neoclássico com suas diversas interpretações europeias, que mais tarde causariam um grande desafio aos artistas que os sucedem, já que estes buscavam conferir uma

identidade nacional ao móvel. No prefácio do livro *Móvel brasileiro moderno*, Maria Helena Estrada afirma:

[...] os primeiros designers brasileiros eram europeus, ou de formação europeia. Criaram uma nova estética modernista, e essas primeiras expressões, surgidas no início do século XX, são agora decodificadas em todo o seu valor e ressurgem como importante patrimônio cultural (VASCONCELOS, 2012, p. 11).

Nesse contexto, o país já tinha uma base consolidada na geração e produção de mobiliários, mesmo que estes ainda sofriam grandes influências europeias, tanto pelo passado na colonização do país - que usurpou e apagou as culturas dos povos originários, que também tem a sua história no mobiliário brasileiro - quanto pelos imigrantes que sempre estiveram presente na construção do Brasil. Nesse meio, destaca-se a Fábrica de Móveis Cimo (1913) que foi a pioneira em mobiliário desmontável (TEIXEIRA, 1996 p.22). Na sequência, a Fábrica de Móveis Carrera (sem data) foi a responsável pela nova visão do mobiliário ao projetar a Cama Patente, em 1915, por Celso Martinez Carrera, que antecipou a preocupação moderna com o despojamento de linhas. Ademais, trouxe ainda, as novas potencialidades do uso da madeira torneada (SANTOS, 2024, p.53).

Não mais no campo das ideias, mas no cotidiano prático, já era do interesse dos artistas a busca por uma identidade nacional, a força motriz para isso foi a Semana de Arte Moderna, em 1922 em São Paulo, que propiciou a modernização da cultura brasileira e a abertura definitiva do país para o século XX no âmbito das artes. (SANTOS, 2015.) Esse espírito modernista, fez com que aqueles artistas se libertassem da cristalização das formas acadêmicas, mas não bastava só enuncia-lo era preciso colocar os pressupostos modernistas em prática.

Só a partir de 1930, conforme Antônio Candido, se “abre a fase em que tudo isto (...), se alastra pelo país e transforma em estado de espírito coletivo o que era pensamento de poucos”. Essas intervenções tiveram papel influente que o mundo ocidental exigia no Fórum Internacional de Design, no evento intitulado *Kulturelle Identität und Design* vinculado à *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, como alternativa à hegemonia do *good design* e seu estilo modernista internacional. Nesse mesmo decênio, é válido citar a influência das vanguardas europeias no contexto do móvel brasileiro, que propunha romper com o padrão da época. Esses “padrões” só puderam ser rompidos graças à vertente do racionalismo de 1930 que se apresenta em diversas variantes, como por exemplo a Bauhaus e a De Stijl. Loschiavo define esse período em duas trajetórias distintas:

Primeiro a fase de produção de um móvel dentro das tendências internacionais das artes decorativas industriais: despojado, linhas retas, seguindo os padrões do *Art-Déco*. As linhas puras e a ausência do ornamento passam a nortear a

concepção da mobília. Depois vieram os móveis dos arquitetos-designers, que seguiram a trilha da modernização internacional da mobília, do De Stijl a Bauhaus, entre outros (SANTOS, 2015 p. 43).

Nesse estudo daremos enfoque a grande contribuição do arquiteto Gregori Warchavchik (1896-1972) na contribuição da experiencia modernista que lançou base para a reformulação dos espaços e até do próprio móvel. Desse modo, Loschiavo destaca:

De fato, podemos dividir a história do móvel moderno no Brasil em duas fases bastante distintas: antes e depois de 1930. Antes de 1930, seguindo a tradição colonial o que imperou foi a cópia dos velhos estilos. A cartilha foi eclética; misturaram-se aos lusos e mariais o nosso colonial, o barroco, o inglês e até mesmo o árabe, chegaram aqui de segunda mão(...). A partir de 1930, com a emergência da arquitetura moderna, com a ressonância e o assentamento das principais ideias e polemicas levantadas pelo Modernismo (...) com o desejo da modernização geral do país, configurou-se um conjunto de fatores que desempenharam importante papel no processo de modernização da mobília brasileira (SANTOS, 2024 p. 39).

A contribuição de Gregori Warchavchik pode ser vista na segunda fase entendida pela autora, que ajuda a difundir o modernismo no país. Assim como John Graz, Warchavchik era um dos propulsores a por em prática o conceito de design total, tão presente nos ideais da Bauhaus, que visava à adequação de linguagem e funcionalidade entre a sua arquitetura e o móvel. Assim, projetava o mobiliário e previa sua distribuição nos espaços. (SANTOS, 2015) O arquiteto russo teve papel importante quanto à ruptura no sentido das novas possibilidades técnicas e materiais disponíveis. A produção de seus móveis seguia os princípios modernos e pregava o valor da produção industrializada. Walter Gropius, fundador da Bauhaus, colocava como linha mestra de sua escola que “o alvo era eliminar as desvantagens da máquina, sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais” (GROPIUS, 1988). Os principais materiais utilizados eram a madeira, principalmente a imbuia lustrada ou esmaltada em cores, os tubos de metal cromado, o couro, tecidos e veludos para estofamentos. Um dos grandes obstáculos enfrentados, foi a falta de infraestrutura industrial para fabricar seus móveis e elementos para a construção geral: esquadrias, caixilhos metálicos para janelas, grades, lanternas e outros acessórios.



Figura 1 – Interior Casa da Rua Itápolis por Gregori Warchavchik

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/764818/em-foco-gregori-warchavchik> (2026).



Figura 2– Casa Modernista de Gregori Warchavchik da Rua Santa Cruz

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/764818/em-foco-gregori-warchavchik> (2026).

Numa carta à Gedion, Warchavchik descreve esses obstáculos:

Tive de montar oficinas para fazer executar janelas, portas de madeira lisa, móveis e equipamentos, porque a indústria de madeira, que

trabalha regularmente para a construção comum, não podia realizar o que eu lhe pedia com a precisão e limpeza adequadas exigidas (FERRAZ, Geraldo. Op. Cit.,1965).

Nesse ciclo dos pioneiros, a contribuição de Gregori Warchavchik foi importante para o rompimento com o academicismo e o estabelecimento de um novo vínculo com a estética moderna. Ele se destacou dos demais designers da época pela constante preocupação teórica na área da arquitetura e da integração das artes modernas (SANTOS, 2015).

1.3 Mobiliários de 1950 – 1960

Logo mais, a partir de 1940, o mobiliário nacional se apresenta com a estética de estrutura aparente e o uso de materiais como madeira, couro e o metal. A aquecida industrialização da época propiciou a produção de móveis seriados com o ainda uso da madeira maciça, mas também, o uso de placas de compensado. (TEIXEIRA. 1996 p. 33).

É importante destacar, o contexto em que o design é emparelhado com a política nacional pelo plano de governo de Juscelino Kubitschek, pois proporcionou ao mobiliário nacional do decênio de 50 o seu ápice. Com a inserção de mais indústrias e com o objetivo de crescimento do país, o então presidente possibilitou o desenvolvimento tecnológico e industrial, que contribuiu de maneira significativa para a modernização na produção.

Para Lucy Niemeyer o Estado teve papel fundamental em difundir o design para a população, inicialmente atuou economicamente na concessão de capital, politicamente no plano ideológico e culturalmente no domínio da técnica e do conhecimento, criando condições favoráveis para a expansão da iniciativa privada, tal iniciativa foi corroborada por meio da construção de prédios públicos assinados por arquitetos da época. Liderados por Lúcio Costa, os profissionais articularam-se com os principais designers, artesãos e produtores de móveis da época e começaram a encomendar móveis para equipar os projetos dos edifícios públicos, o que auxiliou a difundir a modernização do móvel e a introdução do desenho industrial no país (SANTOS. 2015, p. 85). Entre esses arquitetos destacaram-se duas personalidades, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que fomentaram o surgimento de um novo estilo. Niemeyer teve importante destaque na época, o arquiteto carioca seguia a fundo os pressupostos de Le Corbusier, que propunha a modernização “do taller a cidade” (SANTOS. 2015 p. 39). Niemeyer notava que não bastava apenas projetar os edifícios:

O problema que eu encontrei no equipamento dos edifícios é que, muitas vezes o mobiliário, o arranjo interno, prejudica completamente a arquitetura. A

arquitetura prevê os espaços que devem ficar livres entre grupos de moveis, e às vezes, os móveis são colocados de uma maneira imprópria, os espaços se perdem e a arquitetura fica prejudicada. De modo que nos procuramos sempre marcar o lugar dos móveis, mas mesmo assim, às vezes eles não estão de acordo com a arquitetura, e o ambiente se faz sem a unidade que a gente gostaria (SANTOS, 2015. p. 93).

Oscar começa então a estudar os móveis de madeira colada, que era usada nas cadeiras suecas, e a projetar com superfícies maiores. Estendeu à cadeiras, poltronas, mesas, cadeiras de balanço espreguiçadeiras e marquesas. Os principais materiais utilizados foi o couro e a palhinha para o assento e o encosto. Para o arquiteto, o móvel era um complemento da arquitetura e deveria haver uma adequação entre o móvel e o interior.

Em consonância, surgem então as fábricas de móveis voltadas a produção de mobiliários destinados à classe média emergente, que eram fabricados em série e com custo baixo. Dentre elas se destacam:

A Fábrica de Móveis Z, criada em 1950, da associação entre Sebastião Pontes e José Zanine Caldas. A empresa teve como figura central o baiano Zanine, que estava permanentemente ligado ao seu tempo, ele acreditou fielmente nas potencialidades da indústria do setor mobiliário. Com essa possibilidade, o arquiteto e designer autodidata procurou se aliar ao processo brasileiro de industrialização da época: produção mecanizada e o trabalho com madeiras compensadas a prova d'água. (SANTOS, 2015 p. 153)

Em meados de 1954, surgiu a comunidade de trabalho Unilabor, que procurava resolver a tônica entre forma, função e produção mecanizada. Sob comando de Geraldo de Barros, a empresa se lançou na fabricação de moveis modernos, iniciando com os moveis com novos materiais que eram utilizados em combinações não convencionais: como de ferro e palhinha, ou o ferro e as fibras trançadas, ou ainda ferro e a napa bem próximo das condições artesanais. Logo, obteve um efeito visualmente leve e que resolvia problemas de funções anatômicas com um desenho compatível (SANTOS, 2015 p.163 p.165). Da preocupação do armazenamento de peças, Barros seguiu naturalmente a modulação das peças, que o possibilitou a atingir o movimento da época que aumentava a produção e baixava o custo industrial. Mais a frente em 1964, Geraldo cria a Móveis Hobjeto, inicialmente o negócio enfrentou desafios por passar por um momento muito difícil da história brasileira, dentre eles a política industrial. Em resumo, a oficina executava trabalhos sob encomenda e, quando não havia solicitação, formavam-se verdadeiros hiatos comerciais (SANTOS, 2015 p. 197). Para ocupar a mão de obra ociosa, Geraldo de Barros criou mesinhas encaixáveis e carrinho de chá, que de certo modo eram padronizados e de fácil vendagem.

Com o tempo ainda arraigado na produção de móveis artesanais, surge em 1959, em São Paulo a L'Atelier, comandada pelo arquiteto polonês Jorge Zalszupin. Ele começou com a produção de móveis em madeira, alguns estofados, os tradicionais conjuntos de sala para uma clientela da classe alta que desejavam que Zalszupin se dedicasse também a decoração e ao design dos interiores (SANTOS, 2015). A empresa equipou-se com as injetoras de poliuretano e foi uma das primeiras empresas a comercializar móvel de plástico. Mais tarde a empresa se dedicou ao móvel de escritório, que segundo o arquiteto foi uma solução para fugir das constantes oscilações da moda, às quais está submetido o móvel residencial.

Também se destacam a empresa Mobília Contemporânea, fundada por Michel Arnoult, que teve papel na modulação dos móveis e processo em série (SANTOS, 2015). No Rio de Janeiro, a empresa Oca criada por Sérgio Rodrigues, trazia consigo a semente da brasilidade que contrastava com o estilo internacional, o arquiteto carioca desenhou móveis que trouxeram a valorização da cultura nacional e de materiais da terra (TEIXEIRA, 1996). Por analogia, Maria Cecília Loschiavo define:

Essa nova feição orgânica, em contraste com o aspecto estático, característico do período antecedente, é o traço que distingue, de um modo geral a produção, (...), houve uma concepção de conforto, permitindo melhor ajustamento ao corpo, trazendo uma multiplicidade de formas, recurvas e adelgadas (SANTOS, 2015 p. 117).

Já no fim da década de 1950, junto a euforia desenvolvimentista, uma parcela significativa do mercado permaneceu dentro dos padrões, seguindo as tendências de Joaquim Tenreiro. A Móveis Branco & Preto permaneceu com sua produção em baixa escala, e a matéria prima ainda eram com materiais de maior qualidade e acabamento. A empresa é fruto de uma experiência iniciada em São Paulo, fruto dos arquitetos egressos da Universidade Mackenzie, entre eles estavam: Carlos Millan (1927-1964), Chen Hwa (1928-), Jacob M. Rutchi, Miguel Forte (1915-2002), Plínio Croce (1921-1985) e Roberto Aflalo (1926-1992). Nesse período, a empresa se concentrou em produzir mobiliários para a parcela da população economicamente abastada da sociedade da época (SANTOS, 2015 p.157).

Em resumo, quanto aos materiais e características do móvel moderno no Brasil, nos anos de 1940 e 1950, o pau-marfim teve grande destaque. Ainda nesse período, surgiram o uso de bambu, do junco e do ratã, materiais orgânicos que de alguma maneira, permaneceram sob influência inglesa, que considerava esse tipo de mobiliário ideal para ambientes de estar informais e os considerava adequados às condições dos países tropicais. A partir da década de

1950, nota-se o uso de jacarandás, que emergiu com muita força e foi consagrado nas formas da poltrona Mole de Sergio Rodrigues (SANTOS, 2024).

De acordo com Oliveira Filho (2009), o nacionalismo brasileiro teve o ápice em 1960, e o seu principal propulsor era Rodrigues, por meio da introdução no móvel dos valores genuínos da cultura nacional, a chamada “brasilidade”, pois sua obra sintetizava o estilo de vida do brasileiro e sua informalidade. Ademais, o uso abusivo e descontrolado, colocou a árvore na lista das espécies em extinção. Como consequência disso, em 1960 o mercado vai em busca de novos tipos de madeira, e daí surgem o uso dos laqueados e pinho de riga. (SANTOS, 2024). No prefácio do livro *Tradição e modernidade do móvel brasileiro*, Jacques Leenhardt destaca:

[...] a estandardização industrial, que reduzia os custos e aumentava os volumes de produção, ameaçava explorar excessivamente um patrimônio florestal que não tinha proteção à época (SANTOS, 2024 p.13)

Por fim, para Dijon De Moraes que descreve a história do mobiliário brasileiro e a define mesclando os momentos em o que chamou de “mimese e mestiçagem”, visto que os acontecimentos cronológicos que definem o mobiliário brasileiro é marcado por diversos fatores e características que foram citadas neste trabalho, como por exemplo: o período de colonização e a rica cultura dos povos originários que aqui já se encontravam; o fator político que solidificou a base para um desenvolvimento industrial no país; por meio de centros educacionais que foram difundidos pelos Liceus de Artes e Ofícios a inserção do desenho industrial; econômicos que possibilitaram atender diversas classes sociais; e, por último, culturais que influenciaram significativamente na busca da identidade brasileira para o móvel. O design moderno brasileiro, portanto, é composto por uma série de características trazidas tanto das influências europeias (mimese bauhausiana), quanto pela disposição de materiais e diversidade cultural do Brasil (mestiçagem local).

1.4 Mobiliário Contemporâneo

O design contemporâneo de mobiliário no Brasil é palco de uma criação plural, em que a diversidade é a tônica, as profundas transformações que ocorreram nesse contexto tornaram o país um protagonista capaz de oferecer frescor ao cenário do design mundial (BORGES, 2012). Como exposto, a era JK foi responsável pela difusão do design, ao encontro dessa ideia, Adélia Borges, autora do livro *Móvel brasileiro contemporâneo*, a construção de Brasília, no final da década de 1950, havia criado uma demanda sem precedentes por móveis

sintonizados com as linhas limpas do traço de Oscar Niemeyer. Naquele momento, havia um grande otimismo no país, as áreas culturais estavam em alta, o apogeu da Bossa Nova na música corroborou com o design, que respirava esse momento de inquietude criativa e nacionalidade. A partir do momento que os prédios públicos já tinham sido equipados as encomendas cessaram, não se notou um interesse do consumidor direto. A autora ainda destaca a soberba dos consumidores da época, que ainda estavam ligados aos signos de status trazidos pelos móveis de estilos do passado, como Luís XVI, Dom João V, Chippendale e gótico.

O período contemporâneo teve seu destaque inicial na década de 1970, somou-se com os problemas econômicos, o golpe militar de 1964, uma vez que a restrição da liberdade provocou consequências diretas nas atividades culturais e nas profissões criativas. Houve ali, uma retração na produção dos móveis modernos e o interesse por eles. O eixo então desloca para a produção de mobiliários de escritórios. Empresas que já se destacavam no segmento residencial, como a Hobjeto e a Oca se voltam para esse contexto (BORGES, 2012). É válido destacar também, que nesse período surge o design de “móveis técnicos” como a criação de mobiliários escolares por designers ligados à ESDI e também de móveis hospitalares pelo grupo EquipHos, do Hospital Sara Kubitschek, em Brasília.

Na década seguinte, em 1980, é destacado a retomada do design autoral, o conceito da produção volta-se para a tendência de design inovador com materiais diversificados, pela madeira e pela execução artesanal (DORNAS, 2012). Como vimos anteriormente, o funcionalismo com base na escola de Walter Gropius, influenciou os designers daquela época nas suas criações. A nova linguagem, portanto, propunha uma ruptura com os pressupostos de Gropius, para Rego e Cunha 2016, surge uma geração de profissionais que segue a trilha aberta pelos modernos, envolvidos pela globalização, mas que inovam na linguagem. O funcionalismo próprio à tecnologia industrial é posto de lado. Tal discussão é afirmada nas palavras de Adélia Borges:

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 (BORGES, 2012, p.17).

Para Rego e Cunha os designers começaram a utilizar novas matérias primas, até então não usuais, como: a borracha, lona, alumínio, laminados estampados e fibras de cimento. O design sofre uma interdisciplinaridade, passando por uma hibridização dando vida a novas

experiências, surge então a proposta de móveis mais intuitivos e irreverentes. Os profissionais também começaram a captar as novas exigências do mundo contemporâneo, como de mobilidade, flexibilidade, leveza e simplicidade,

Na década de 1989, houve uma efervescência contestadora e inovadora na cena do design contemporâneo, que definiria a década seguinte. A exposição *Desconfortáveis*, sediada em São Paulo, estreou no mundo do design os irmãos Fernando e Humberto Campana, que apresentaram cadeiras, bancos e mesas em chapas de ferro, com soldas à mostra e sujeiras nas ferrugens, eram peças que evidenciavam um caráter agressivo e bruto. (BORGES, 2012). Os designers se moviam por um impulso de autoexpressão, contestaram o racionalismo que ainda pairava sobre os ares do Brasil e com essa exposição aconteceu o marco da ruptura com o funcionalismo e inaugurou a década de 1990 com novas perspectivas.

Em paralelo a isso, Borges 2012 observa:

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 “a forma segue a ficção”. Ao “less is more” propugnado por Mies van der Rohe, contrapõe-se o “less is bore” (BORGES, 2012, p.22).

Outra vertente forte passa a se manifestar nesse período que é a utilização de materiais banais e desvalorizados, alguns profissionais inverteram o curso natural do que a sociedade do consumo faz do lixo – o ultimo elo da corrente do consumismo- que é ponto de partida para a criação de algo novo, ou ainda, a utilização de componentes já fabricados que são subvertidos da sua função original. (BORGES, 2013). Tal fato, alia-se a sucessivas tentativas de solucionar questões ambientais no design. O designer contemporâneo enfrenta esses desafios ao incluir a sustentabilidade no seu processo de criação e desenvolvimento do produto. A solução proposta é chamada de *ecodesign*, que se pensa no desenvolvimento do produto desde a sua concepção até o seu descarte para a reciclagem. (REGO E CUNHA, 2016). A sustentabilidade gerou um impacto na configuração do móvel, os designers são orientados a propor uma série de medidas que condizem com essa nova demanda social e cultural. Boa parte desses princípios partem da adoção de materiais adequados, como por exemplo, a madeira de reflorestamento e o processo de execução limpo.

Outro aspecto central do design contemporâneo é a sustentabilidade. A adoção de práticas de *ecodesign*, o uso de materiais certificados e a preocupação com o ciclo de vida dos

produtos tornam-se fundamentais no processo projetual. Designers como Etel Carmona exemplificam essa abordagem ao integrar produção artesanal, responsabilidade ambiental e valorização da madeira certificada.

Além disso, a produção contemporânea evidencia processos de hibridização, nos quais técnicas artesanais e industriais coexistem, gerando soluções inovadoras. Essa característica permite uma atualização da linguagem modernista sem romper completamente com suas bases.

Portanto, a era do design contemporâneo de mobiliários pode ser definida pelas inovações e novas experimentações, a interdisciplinaridade das áreas de conhecimento, a inserção de referências culturais e regionalistas, a utilização de materiais alternativos, relações afetivas, personalização e relação pessoal com o mobiliário, sustentabilidade, multifuncionalidade e simplicidade. Para Rego e Cunha, a diversidade expressiva é intrínseca no período, o perfil dos seus criadores é amplo, as características são distintas. Entre os nomes em destaque agora, há herdeiros do modernismo, artistas ecléticos, marceneiros, arquitetos, entre outros.

1.5 Conceito de Brasilidade

No presente trabalho, a brasilidade é compreendida como um conjunto de valores que se estendem na materialidade, nas técnicas produtivas, na ergonomia, na linguagem formal e na relação cultural estabelecida entre o mobiliário e o usuário. Para a compreensão desse conceito, primeiramente é necessário elucidar o momento em que o design é emparelhado com a política nacional.

Naquele momento, como citado anteriormente, o impulso proporcionado pela modernização floresceu na era JK e se desenvolveria na década seguinte sob um regime autoritário e depois ditatorial. Nesse sentido, o design modernista se viu dividido entre as demandas da população. Por um lado, habitava uma classe média emergente que expressava seu desejo por um estilo de vida que estivesse alinhado à modernização da sociedade, em outro extremo, observava-se uma elite econômica carregada aos seus privilégios e incapaz de acompanhar a mudança social fundamental que estava afetando também as classes trabalhadoras

Esses acontecimentos culminaram no processo de modernização, que vez ou outra tinha aspectos incongruentes. Para os membros da classe dominante, a valorização da arquitetura modernista era a confirmação de sua própria modernidade cultural, isso feito com o interesse de se igualar a elite internacional, que esbanjava sua nacionalidade e influenciava boa parte do mundo. Mesmo assim, esses brasileiros privilegiados muitas vezes sonhavam com um

estilo modernista que também fosse nacional. Para Loschiavo, o interesse dessa classe era se diferenciar da elite internacional e ser capaz de afirmar uma “identidade brasileira” que sempre foi buscada e muito sonhada, essas soluções trouxeram aspectos híbridos que resultaram em certos momentos uma feliz mistura de modernidade e vernáculo, como foi o caso de sucesso da poltrona Mole de Sergio Rodrigues Ao encontro dessa ideia, Lucy Niemeyer destaca:

Para atender o requisito [...] o Estado incentivaria o aperfeiçoamento tecnológico, utilizando o sistema educacional e os centros de pesquisa, e formaria quadros para suprir as necessidades de mercado. No bojo do projeto de modernização do Estado para uma nova sociedade, veio a estratégia de consumo. A euforia trazida pela acumulação de capital e pelo aumento do poder aquisitivo da classe média definiu novos padrões de exigência de consumo, que a baixa qualidade da manufatura dos produtos nacionais não satisfazia (NIEMEYER, 2007 p. 53).

Por analogia, a compreensão do conceito de brasilidade no campo do design exige, inicialmente, reconhecer que a identidade cultural brasileira não se constitui de forma homogênea ou estática, mas por meio de processos históricos marcados pela miscigenação, pela diversidade regional e pela constante assimilação de influências externas. No design, essa condição se manifesta por meio da capacidade de absorver referências internacionais e reinterpretá-las segundo as condições materiais, sociais e culturais do país.

Segundo Dijon de Moraes, o design brasileiro pode ser compreendido a partir dos conceitos de “mimese” e “mestiçagem”, nos quais influências externas são incorporadas e transformadas em soluções projetuais alinhadas à realidade local. Para o autor, a produção nacional não se define pela negação de referências estrangeiras, mas pela capacidade de reinterpretá-las sob uma perspectiva cultural própria. Essa leitura permite compreender a brasilidade não como uma estética fixa, mas como um processo contínuo de construção identitária.

No mobiliário brasileiro, essa identidade torna-se particularmente evidente a partir da consolidação do modernismo nas décadas de 1950 e 1960. De acordo com Maria Cecília Loschiavo dos Santos, designers como Joaquim Tenreiro e Jorge Zalszupin contribuíram para a criação de uma linguagem projetual que articulava racionalidade construtiva, valorização dos materiais nacionais e adaptação às condições climáticas e culturais do país. Nesse contexto, o móvel brasileiro passa a expressar características próprias, distanciando-se da simples reprodução dos modelos europeus.

Assim, para os fins desta pesquisa, a brasilidade é compreendida como um conjunto de valores projetuais que estão intrínsecos no mobiliário, manifestando-se através da materialidade pela valorização de madeiras nacionais, fibras naturais e matérias-primas associadas ao território brasileiro; da técnica que une integração entre processos artesanais e industriais; da ergonomia por meio da adaptação ao clima tropical e aos modos de uso cotidianos; da linguagem projetual pela presença de leveza estrutural, organicidade e proporções equilibradas e pela relação com o uso que visa a valorização do conforto, da informalidade e da proximidade entre objeto e usuário.

Ao encontro dessa ideia, tal interpretação aproxima-se da visão cultural brasileira presente na obra de Gilberto Gil, ao defender que a identidade nacional não se constrói pela pureza cultural, mas pela capacidade de mistura, absorção e reinvenção. Em sua reflexão sobre cultura brasileira, Gil afirma que: “A cultura brasileira se alimenta da mistura.” Embora formulada em um contexto musical, essa perspectiva dialoga diretamente com o design, especialmente no mobiliário, onde materiais, técnicas e influências históricas são constantemente reinterpretados. Dessa forma, a brasilidade no design não deve ser entendida como repetição formal do passado, mas como a capacidade de transformar herança cultural em linguagem projetual contemporânea.

A partir do referencial teórico estabelecido, especialmente das categorias de análise relacionadas à materialidade, técnica, linguagem formal, ergonomia e brasilidade, procede-se à análise dos estudos de caso selecionados, com o objetivo de identificar como esses atributos se manifestam na prática projetual.

1.5.1 Matrizes indígenas na formação da cultura material brasileira

A compreensão da brasilidade no design exige reconhecer que a identidade cultural brasileira foi constituída, como analisado por Dijon de Moraes, a partir da interação entre diferentes matrizes formadoras, entre elas as contribuições indígenas, africanas e europeias. Nesse contexto, a influência indígena ultrapassa aspectos exclusivamente históricos ou simbólicos, manifestando-se também na construção da cultura material do país e nas formas de relação entre seres humanos, objetos e ambiente natural.

Diversos povos indígenas desenvolveram sistemas próprios de produção material fundamentados na observação da natureza, no uso consciente dos recursos disponíveis e na integração entre função, técnica e significado cultural. Segundo Ribeiro (1989), os artefatos produzidos por essas populações não podem ser compreendidos apenas como objetos utilitários,

pois expressam conhecimentos acumulados sobre materiais, modos de vida e formas de organização social.

Essa relação com o ambiente influenciou práticas que permanecem presentes na cultura material brasileira, como o uso de fibras vegetais, técnicas de trançado, cestaria, tecelagem, pigmentação natural e padrões gráficos geométricos. Conforme demonstra Vidal (1992), os grafismos indígenas não possuem função exclusivamente decorativa, mas constituem sistemas visuais associados à transmissão de conhecimento, identidade coletiva e percepção do mundo.

No campo do design contemporâneo, tais referências são analisadas e redistribuídas por diferentes profissionais não como reproduções literais de elementos indígenas, mas como fontes de inspiração para soluções relacionadas à materialidade, à construção formal e aos processos produtivos. Dessa forma, a contribuição indígena para o design brasileiro pode ser compreendida como parte de uma herança cultural mais ampla, associada à valorização dos recursos naturais, à experimentação material e à busca por relações mais equilibradas entre objeto, usuário e ambiente.

Para esta pesquisa, essa discussão torna-se relevante por contribuir para a compreensão da brasilidade como resultado da convergência entre diferentes matrizes culturais. Assim, referências visuais inspiradas em grafismos indígenas são entendidas não como elementos decorativos isolados, mas como manifestações de uma tradição cultural que participa da formação da identidade material brasileira e de suas possibilidades de reinterpretação no design contemporâneo, como afirmação dessa identidade.

1.5.2 Antropofagia Cultural na construção da identidade brasileira

A compreensão da brasilidade como elemento presente no design brasileiro pode ser interpretada a partir de que a identidade nacional não foi construída de forma homogênea, mas por meio da interação contínua entre diferentes culturas, tradições e influências. Nesse contexto, o conceito de Antropofagia Cultural, proposto por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* de 1928, apresenta uma importante contribuição para a interpretação da cultura brasileira.

Ao utilizar a metáfora da antropofagia, Oswald de Andrade propunha que a cultura brasileira não deveria simplesmente reproduzir modelos estrangeiros nem os rejeitar por completo. Em vez disso, defendia a capacidade de absorver influências externas, reinterpretá-las e transformá-las em expressões próprias, adequadas à realidade cultural do país. Dessa

forma, a identidade brasileira seria resultado de um processo contínuo de assimilação, adaptação e reinvenção.

Embora inicialmente associado às artes e à literatura modernistas, esse pensamento extrapolou os limites desses campos e passou a ser utilizado para compreender diferentes manifestações culturais brasileiras. A Antropofagia Cultural oferece uma leitura da identidade nacional baseada na mistura e na transformação, reconhecendo que a originalidade brasileira não surge da pureza cultural, mas da capacidade de combinar referências diversas e produzir novas interpretações.

Essa perspectiva dialoga diretamente com o conceito de brasilidade adotado nesta pesquisa. Ao longo da história do design brasileiro, observa-se a incorporação de influências internacionais reinterpretadas segundo materiais, técnicas, condições climáticas e valores culturais locais. O mobiliário moderno brasileiro, por exemplo, apropriou-se de princípios do modernismo europeu sem reproduzi-los integralmente, adaptando-os às características sociais e materiais do país. Da mesma forma, o design contemporâneo continua esse processo ao incorporar novas tecnologias, demandas sustentáveis e diferentes repertórios culturais, mantendo uma relação constante entre tradição e inovação.

Sob essa ótica, a brasilidade pode ser compreendida como uma construção dinâmica, resultante da capacidade de absorver referências externas e transformá-las em soluções culturalmente significativas. A Antropofagia Cultural, portanto, não deve ser entendida apenas como um movimento artístico do início do século XX, mas como uma chave interpretativa para compreender a formação da identidade brasileira e sua manifestação no campo do design. Essa abordagem permite analisar o mobiliário brasileiro não como uma produção isolada, mas como resultado de um processo contínuo de diálogo, adaptação e reinvenção cultural.

2 ANÁLISE DE MATERIAIS E ESTUDO DE CASO

Compreendidos os fundamentos históricos e conceituais que estruturam o design moderno brasileiro e a construção da brasilidade, torna-se possível analisar como esses princípios se materializam na produção de designers representativos de diferentes períodos. Os estudos de caso apresentados a seguir têm como finalidade identificar atributos formais, materiais, produtivos e simbólicos que subsidiarão a elaboração da matriz comparativa e, posteriormente, das diretrizes projetuais.

2.1 DESIGNERS MODERNISTAS

O desenvolvimento do mobiliário brasileiro foi marcado pela atuação de diversos designers que contribuíram para a consolidação de uma linguagem própria, alinhada às características culturais, materiais e produtivas do país. Dentre esse conjunto, esta pesquisa concentra-se na produção de Joaquim Tenreiro e Jorge Zalszupin, por serem referências representativas do mobiliário moderno brasileiro e por evidenciarem atributos que exemplifica a fundamentação teórica apresentada anteriormente, especialmente no que se trata às manifestações de brasilidade. A análise de suas obras busca identificar aspectos relacionados à materialidade, aos processos produtivos, à linguagem formal e aos valores culturais presentes em seus projetos. Esses atributos servirão como base para a investigação do mobiliário contemporâneo, possibilitando estabelecer relações entre diferentes momentos do design brasileiro e subsidiando a construção da matriz comparativa desenvolvida nesta pesquisa.

2.1.1 Joaquim Tenreiro

Natural de Melo, uma província em Portugal, Joaquim de Albuquerque Tenreiro, mudou-se definitivamente para o Brasil, no ano de 1928. Sua produção o tornou o mais representativo de todos os designers de sua época, seja pelo vigor de sua obra, seja pela altíssima qualidade artesanal ou seja no uso corriqueiro e elegante dos jacarandás e da palhinha em suas produções (SANTOS, 2015). No Brasil, Tenreiro começa sua carreira como artesão em uma pequena oficina de móveis. Embora jovem, ele já era grande conhecedor de madeiras e sabia como utilizá-las na execução, uma vez que cresceu tendo como referência seu pai que era artesão em Portugal. Mais tarde é contratado pela Laubisch & Hirth, desenvolvendo atividades como designer de móveis (TENREIRO, Madeira, Arte e Design, 1985 p.11).

Tenreiro nunca se satisfaz em desenvolver móveis que copiavam os estilos europeus, achava necessário corrigir o desenho do mobiliário que compunham as residências no Brasil. As peças para ele eram pesadas, as madeiras nacionais não eram bem usadas e os tecidos utilizados normalmente eram de veludo, quentes e de difícil manutenção (BLEICH, 2016).

Sua história como designer muda em 1942 quando Oscar Niemeyer, é escolhido por Francisco Inácio Peixoto para projetar sua residência em Cataguases, Minas Gerais. Junto com seu cliente, Niemeyer procura a Laubisch & Hirth, onde Joaquim Tenreiro trabalhava em busca de móveis para a residência, cujo projeto era de linhas retas com o estilo moderno e espaços amplos. (BLEICH 2016) Foi ali que Tenreiro começou a revelar a sua concepção de móvel moderno brasileiro, com peças ergonômicas, de desenhos leves e orgânicos e com a inserção

de matérias primas brasileiras, peças muito distintas do mobiliário produzido pela Laubisch & Hirth. Entretanto, o artista dizia não considerar o projeto de móveis de Cataguases como seu:

O meu móvel moderno, de fato, só começou mesmo em 1942, quando consegui fazer por inteiro a minha Poltrona Leve. (TENREIRO, Madeira Arte e Design, 1985, p.60)

Embora usasse elementos que se assimilavam as peças produzidas na Europa, como os pés-palito, o artista foi capaz de dar os primeiros passos para o nacionalismo do móvel. Isso feito através de uma nova personificação, atribuindo ao móvel aspecto mais leve, ergonômico e composto de matéria prima local (BLEICH, 2016). Já no contexto da década de 1950, é importante destacar a preocupação que a produção em série da época, desencadeada pelo avanço desenfreado das indústrias na era JK, como citado anteriormente, causasse uma grande perda de qualidade aos objetos. Joaquim Tenreiro foi um dos ínfimos profissionais que não cederam à industrialização. Ao encontro dessa ideia, Oliveira Filho destaca em sua tese:

Não aceitou a produção em série por acreditar que o feito artesanal conferia perfeição e acabamento acurado, o que tornaria o seu móvel mais duradouro e resistente, com encaixes perfeitos, em contraponto a indústria não teria essa qualidade de execução (OLIVEIRA FILHO, 2009).

Como visto anteriormente, a contraposição sob a defesa da produção artesanal ia contra os pressupostos do movimento de design e arquitetura que preconizava na época, ideia que foi compartilhada e divulgada por Warchavchik em seus projetos da década de 1930.

Se por um lado, as peças criadas por Tenreiro eram contra a produção industrial e sim artesanais, por outro o seu resultado estético era leve, ergonômico e funcional. Trouxe como referencia elementos do Brasil colônia e indígena que contribuíram conforto e reconhecimento da identidade brasileira (TEIXEIRA, 1996). Suas composições eram com contornos curvos, trançados e planos e a criação com couro trancado palha ou tecido. A obra de tenreiro é leve, repleta de textura e organicidade. Ele tinha know-how em criar móveis com desenho limpo, pés finos, com estruturas no limite da sustentação. A inserção da palha no mobiliário, por ser um material menos denso, confere ao material uma leveza que não se destaca somente no aspecto visual, mas material. Nas palavras do próprio Tenreiro:

A palhinha servia às condições naturais, especialmente no calor do Rio de Janeiro e até mesmo de São Paulo. Além disso suaviza a dureza da madeira com a utilização de uma sutil e delicada trama para tornar o móvel mais arejado, maleável e confortável (TENREIRO, Madeira Arte e Design, 1985).

Segundo Maria Cecília Loschiavo, Joaquim Tenreiro teve fascínio pela textura da fibra e a tutilidade transparece no jogo de volumes, formas e cores que presidem sua produção (SANTOS, 2015). Dentre outros materiais utilizados se destacam as madeiras nativas como pau-marfim, cedro, vinhático, óleo vermelho, peroba e roxinho (TEIXEIRA, 1996).



Figura 3 – Poltrona Três Pés (1947): Estrutura em cinco tipos diferentes de madeira

Fonte: www.joaquimtenreiro.com (2026).



Figura 4 – Cadeira Curva (1960): Estrutura em jacarandá, assento em palha.

Fonte: www.joaquimtenreiro.com (2026).



Figura 5 – Cadeira com Braços (1960): Estrutura em jacarandá, assento em palha:

Fonte: www.joaquimtenreiro.com (2026).



Figura 6 – Espreguiçadeira de Balanço (1962): Estrutura em madeira de jacarandá e assento em balanço com palha.

Fonte: www.mdbarchitects.com/1947-chaise-lounge-rocking-chair (2026).

A análise da obra de Joaquim Tenreiro evidencia uma abordagem centrada na leveza estrutural, na valorização da madeira maciça e na adaptação às condições climáticas brasileiras. Sua produção privilegia processos artesanais e soluções construtivas refinadas, estabelecendo uma linguagem que associa ergonomia, conforto e identidade cultural. Esses aspectos o posicionam como um dos principais representantes da consolidação da brasilidade no mobiliário moderno brasileiro.

2.1.2 Jorge Zalszupin

Nascido em 1922, na cidade de Varsóvia, na Polônia, Jorge Zalszupin mudou-se com seus familiares para Romênia, em 1940, fugidos do regime nazista que dominava a região. Em 1944, na Universidade de Bucareste, formou-se na Escola de Belas Artes e Arquitetura. No ano seguinte, Zalszupin migra para Paris, onde ali estabeleceria um trabalho como arquiteto responsável em executar projetos de reconstrução de residências arrasadas pela Segunda Guerra Mundial.

Em meio a sentimentos de inquietação e inconformidade, aliados a curiosidade de conhecer a arquitetura do “novo mundo”, Zalszupin conhece o trabalho de Oscar Niemeyer em uma revista francesa e decide se mudar para o Brasil em 1949. No livro *Jorge Zalszupin: design moderno no Brasil*, por Santos 2014, o arquiteto polonês destaca:

No Brasil se fazia arquitetura nova. Não tinha aquela ligação doentia com o passado, como na França. A ligação com o passado é muito boa, mas não a ligação de quem tem medo do futuro e do presente (SANTOS, 2014 p.20).

Entre as características particulares presentes nas obras de Zalszupin, destacam-se o uso do compensado recortado, que em relação à madeira maciça é um material de menor custo e mais adequado aos profissionais que tinham interesse em mecanizar a produção. Houve também o uso do laminado moldado, que foi amplamente usado pelos adeptos ao *Organic Design*, o recurso permitia explorar de forma mais ampla o uso das superfícies geradoras de formas complexas e contínuas. O uso do couro tensionado para estruturar os assentos e encostos também era característica destaque do designer polonês. Para driblar problemas produtivos, Zalszupin inventou alternativas criativas, a mais notável delas foi o acabamento marchetado no desenho de tijolos ou tacos, processo que ficou conhecido como “taqueamento marchetado”, o processo consistia na colagem de diversos retalhos de folhas de jacarandá de texturas e tonalidades variadas em uma superfície de mobiliário. Desse modo, ele conseguiu resolver diversos problemas: reduziu o desperdício de material; facilitou o processo de cobertura de grandes superfícies; suavizou as variações de tonalidades das folhas que revestiam diferentes módulos de um mesmo móvel, e por fim, barateou os custos de produção das peças (ANDRADE, 2017).

O arquiteto assumiu a influência e admiração imposta pela Bauhaus, em contrapartida, admitia ter aversão com a frieza que arquitetura racionalista causava, desse modo, sempre foi adepto a criar espaços e formas com a sensualidade e aconchego, e por isso o uso das curvas é intrínseco em seu trabalho (ANDRADE, 2017). O design escandinavo, com destaque para o Organic Design é bastante significativo nos trabalhos de Jorge Zalszupin, sua visão de design comunga com algumas compatibilidades do movimento como a busca por acolhimento na preferência por formas curvas e naturais. Como prova disso, o designer criou a Poltrona Dinamarquesa, que entre combinação de formas orgânicas e linhas simples, faz referência ao design moderno Escandinavo, especialmente de Hans Wagner (1914-2007) e Finn Juhl (1912 - 1989).

O espírito da limpeza que dominou por varias décadas a arquitetura e o design e que inclusive eu abracei como causa na época da faculdade, hoje não faz muito sentido para mim. (...) Eu comecei a ver que as pessoas não eram assim, ninguém era reto e então cheguei à conclusão de que as formas mais verdadeiras, mais próximas de

mim, eram as morfológicas e não as de linha retas. (Texto de Jorge Zalszupin. Sem data. Acervo da família Zalszupin).

Jorge Zalszupin esteve a frente da L'Atelier, criada pela demanda recebida de seus clientes por propostas de ambientação que se adequassem ao estilo dos seus projetos. A qualidade alta de materiais nobres e acabamento, combinados à tecnologia de ponta eram muito usados na empresa, que sempre esteve à frente nos maquinários e na industrialização. Foi uma das primeiras empresas a comercializar móvel de plástico feito pelas injetoras de poliuretano. Para o designer, o investimento na melhoria dos processos e nas tecnologias fabris representava não apenas um maior volume de produção, mas também uma melhoria na qualidade dos produtos finais.

Em 2004, começa a parceria entre a empresária Etel Carmona, que passou a ser responsável pela reedição de algumas peças emblemáticas da criação do arquiteto. A Etel Design produz hoje em imbuia, cedro e outras madeiras certificadas as cadeiras, poltronas e mesas que Zalszupin desenvolveu nos primeiros anos da L'Atelier. Suas peças rondam ao redor do mundo abastecendo um mercado de luxo que busca atemporalidade, característica que é indubitável na estética moderna de Jorge Zalszupin.



Figura 7 – Mesa de centro Pétalas (1959): Feita em madeira curvada executadas em pau ferro.

Fonte: etel.design/produto/mesa-de-centro-petalas (2026).



Figura 8 – Poltrona Annete (1960): Estrutura em ferro. Base do assento e encosto em tiras de couro. Braços em madeira. Assento e encosto estofados em couro ou tecido.

Fonte: arquivocontemporaneo.com.br/Produto/433/poltrona-annette (2026).



Figura 9– Poltrona Dinamarquesa (1959): Confeccionada inicialmente em jacarandá sob almofadas, com pernas de pau. O desenho dos braços e patas dianteiras lembra as colunas feitas por Niemeyer para o Palácio da Alvorada.

Fonte: etel.design/produto/poltrona-dinamarquesa (2026).



Figura 10 – Mesa de jantar Guanabara (1959): Estrutura em cimento revestida no couro e tampo com madeira taqueada que mescla diferentes tonalidades de madeira.

Fonte: <https://etel.design/produto/mj-guanabara> (2026).

A produção de Jorge Zalszupin revela uma aproximação mais direta com os processos industriais, evidenciada pelo uso de compensados moldados, metais e soluções construtivas inovadoras. Sua obra articula racionalidade produtiva e expressividade formal, configurando uma transição entre o artesanal e o industrial, aspecto fundamental para compreender a evolução do mobiliário brasileiro em direção à contemporaneidade.

2.2 DESIGNERS CONTEMPORÂNEOS

O design contemporâneo de mobiliário no Brasil caracteriza-se pela diversidade de abordagens, pela experimentação material e pela incorporação de novas demandas sociais e ambientais. Conforme destaca Adélia Borges, a produção contemporânea rompe com os paradigmas rígidos do funcionalismo moderno, abrindo espaço para expressões mais subjetivas e simbólicas.

Tais expressões, evidenciam processos de hibridização, nos quais técnicas artesanais e industriais coexistem, gerando soluções inovadoras. Essa característica permite uma atualização da linguagem modernista sem romper completamente com suas bases. A liberdade criativa é palco central, a experimentação de novos materiais e ideias corrobora na formação da

identidade do design contemporâneo. Entre diversos artistas que propunham injunções transformadoras na cena, destacaremos no estudo os seguintes:

2.2.1 Etel Carmona

Durante seus primeiros anos no ofício de designer autodidata, Etel se muda para um sítio no interior de São Paulo para um sítio no interior, a estética dos móveis que tinha não a agradava, começou aí a pesquisar a arte da marcenaria, que na final da década de 1970 estava extinta. Em suas pesquisas no Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo, desenvolveu as técnicas de arte em marcenaria e descobriu a hierarquia que era presente naquele espaço, foi então em busca de um mestre marceneiro. Juntos dedicaram-se ao restauro de móveis de época em pinho de riga e jacarandá que comprava em brechós, inicia-se assim uma longa paixão construída através da forte motivação para trabalhar com a madeira e o design.

O processo de produção de Etel é marcado por métodos artesanais, em entrevista para a revista Kura: arte entre gerações, a designer destaca uma de suas primeiras peças, uma mesa de jantar que foi feita somente com uma serra Tico-Tico, para ela a beleza que encontrou nos encaixes perfeitos e na suavidade da madeira que é cortada e lixada a mão, com a mínima de intervenção de maquinários, evidenciou uma paixão que prosperou e atravessou fronteiras.

Com o volume dos trabalhos que surgiram, Carmona se muda para São Paulo e abre um galpão de marcenaria em 1985. O então designer Fúlvio Nanni, proprietário da Movelaria Nanni, que foi um dos propulsores do design na década de 1980 e mantinha um trabalho artesanal com extremo controle de qualidade que se assemelhava com o de Etel, apresenta a designer Cláudia Moreira Salles à Etel e juntas começam uma aliança.

Meio a isso, é válido destacar que o universo produtivo brasileiro teve um momento de inflexão em 1990, fato esse propiciado pelo fim das barreiras de exportação de produtos pelo governo federal. O consumidor poderia agora, comprar produtos de várias procedências, os similares estrangeiros predominaram, muitas empresas desse período decretaram falência já outras se tornam importadoras (BORGES, 2013).

Em 1993, é inaugurada sua primeira loja, chamada na época de Etel Interiores que aliava curadoria de arte e design de mobiliários. No mesmo ano Salles e Carmona, embarcam para Nova York juntas para uma feira de design, o Brasil aquela época passava por um processo de internacionalização do design. O sucesso do evento foi estrondoso, Cláudia teve um de seus trabalhos na capa do New York Times, a Etel Interiores, consolidou ali a oportunidade para atender o mercado internacional e difundir o design brasileiro ao redor do mundo. Atualmente,

Etel tem estúdios situados em São Paulo e Milão e representantes de suas peças ao redor do mundo.

No fim da década de 1990, é incorporada à empresa os requisitos ambientais na pesquisa e no desenvolvimento de seus produtos (SANTOS, 2015). Em 2001, a Forest Stewardship Council (FSC), sede a Etel Carmona a certificação FSC, tornando-se a primeira movelaria brasileira a alcançá-la. Tal conquista se deu ao trabalho realizado em Xapuri, no Acre, onde desenvolveu uma ação social e ambiental, junto com os seringueiros locais e criou a primeira floresta comunitária certificada do Brasil, concretizando uma oficina lá em 2002. Com a oficina em Xapuri, Etel quis criar mais possibilidades na geração de renda e conhecimento para a população local, deste modo, levou a São Paulo alguns aprendizes de marcenaria e os capacitava em sua fábrica, após isso os retornava à Xapuri para desenvolver os conhecimentos obtidos. Após quase 20 anos, em meados de 2019, as atividades à margem do Rio Xapuri são encerradas, pois aos olhos de Carmona o Brasil não avançou na proteção ambiental de suas florestas.

A designer autodidata mineira também se destacou na valorização de madeiras desconhecidas na época, como o Roxinho e a Timbaúba, uma vez que tinha o interesse em pesquisar novas espécies para se contrapor ao uso da fórmica, que para ela não se discutia com a beleza da madeira inteiramente natural.

É importante lembrar, que no seu processo de produção é aproveitado cada pedaço da madeira, em respeito e amor à natureza, que é um dos pilares da designer. Etel seguiu os princípios da obra de José Zanine Caldas, por meio do protecionismo das florestas nos “móveis-denuncia”. Seus princípios contemporâneos são o amor à arte, ao homem e à natureza. Hoje é considerada responsável por resgatar o design brasileiro e levá-lo mundo a fora, suas produções representam grandes nomes do design que foram citados nesse trabalho, além de suas peças o plantel disponível na Etel Design se divide entre artistas modernistas, como por exemplo, Branco & Preto, Gregori Warchavchik, Joaquim Tenreiro, Jorge Zalszupin, Lina Bo Bardi, Oscar Niemeyer, dentre outros. E no meio dos contemporâneos, há destaque para grandes nomes, tal como: Arthur Casas, Claudia Moreira Salles, Carlos Motta e Isay Weinfeld. Para a IDEAT Magazine, uma importante revista de design da França, Etel é a editora e embaixadora incontestável do design brasileiro. (IDEAT, 2021).

Por fim, é claro a profunda contribuição prestada ao design nacional por Etel Carmona, não somente no uso sustentável e extremamente respeitoso com a matéria prima principal de suas produções e reedições. O estúdio de Etel investe no direito de vender e reproduzir peças

que são concedidas pelos designers ou familiares representantes do espólio, a exemplo de grandes nomes da cena do design de mobiliário brasileiro moderno e contemporâneo.

Em concordância com o que foi citado acima, nas palavras de Maria Cecílio Loschiavo em sua obra *Móvel moderno brasileiro*, a autora acentua:

Sua empresa abriu novas perspectivas no mercado e destaca-se pela reedição dos mais inspiradores designers modernos brasileiros, a quem presta um tributo pela genialidade de suas criações, dignificando o espírito moderno. As reedições nos religam a esse passado, à luz de novos conhecimentos e condições. O diálogo com o móvel do passado está presente também no móvel autoral de Carmona, na beleza decorrente da interação entre o esmerado trabalho artesanal em madeira e o traço da designer em busca da qualidade do produto, o que lhe assegurou reconhecimento nacional e internacional (SANTOS, 2015, p.229).



Figura 11 – Aparador Cacos (2008): em freijó natural, portas em camarão em mosaico de freijó maciço proveniente do reaproveitamento da madeira montados em tecido único, somente no encaixe.

Fonte: etel.design/coleção/etel-carmona (2026).

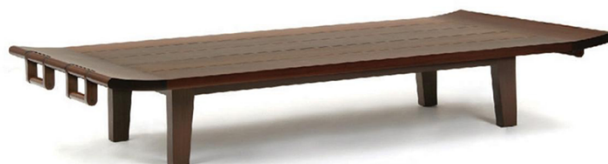


Figura 12 – Mesa de Centro Engenho (2006): Inspirada no mobiliário das antigas fazendas de cana de açúcar do Brasil Colônia.

Fonte: etel.design/coleção/etel-carmona (2026).

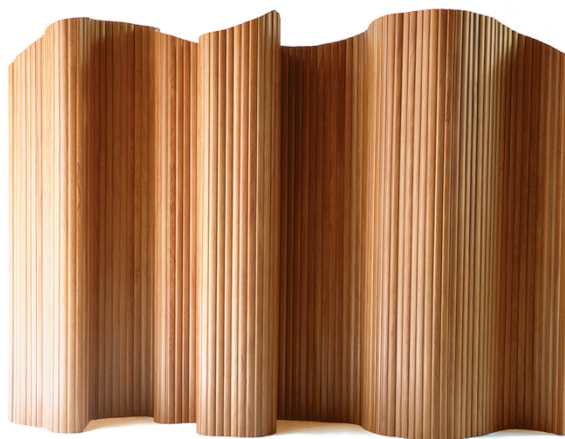


Figura 13 – Biombo Esteira (1998): inspirado nas construções e técnicas milenares de marcenaria, como as esteiras das antigas escrivaninhas inglesas.

Fonte: etel.design/coleção/etel-carmona (2026).



Figura 14 – Poltrona VV (2010): A peça foi inspirada nas Cadeira de balanço antigas, presentes na decoração de casas de fazenda do interior brasileiro.

Fonte: etel.design/coleção/etel-carmona (2026).

A atuação de Etel Carmona evidencia a reinterpretação contemporânea do modernismo brasileiro, com forte ênfase na sustentabilidade, na valorização da madeira certificada e na preservação de técnicas artesanais. Sua produção demonstra a continuidade da brasilidade sob novas demandas ambientais e produtivas, reforçando a permanência de valores históricos em um contexto atualizado.

2.2.2 LATTOOG

Leonardo Lattavo e Pedro Moog, fundam em 2005, a empresa Lattoog – nome resultante da fusão de seus sobrenomes que dá conformidade à atividade do grupo, o primeiro é graduado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de Santa Úrsula no Rio de Janeiro e mestre pela *University College of London*, o segundo é formado em administração de empresas pela Faculdade de Bennet, também no Rio de Janeiro, e se considera um autodidata no design.

A produção da empresa é própria, em series pequenas ou médias, outra parte é industrial, fabricadas sob séries maiores por fábricas como a Schuster (BORGES, 2013).

Para a historiadora de arte, Patrícia Lattavo, os produtos Lattoog têm o mérito de aliar o racionalismo das tecnologias de ponta à intuição, poética e subjetividade dos objetos de arte. As peças são funcionais com linhas orgânicas e sinuosas, geométricas e rascantes. Os designers contemporâneos, destacam-se por prezar os elementos valiosos à nossa cultura, como tacos de madeira, azulejos estampados, gradis das casas de subúrbio, e os grafismos dos calçadões de pedra portuguesa.

No processo de criação, a base principal de quase todos os móveis da empresa é o desenho manual, complementado por experimentos em ambiente fabril e a utilização de várias tecnologias digitais.

Além da experimentação formal e material, a produção do estúdio Lattoog revela transformações na forma como a identidade brasileira é construída no design contemporâneo. Diferentemente dos designers modernistas, cuja busca por uma linguagem nacional estava frequentemente associada ao uso de materiais nativos, à adaptação climática e à valorização do artesanato, o Lattoog amplia essa discussão ao incorporar novas tecnologias, processos digitais e referências visuais oriundas de contextos urbanos e industriais. O uso de modelagem digital, prototipagem e processos industriais não elimina a dimensão autoral do projeto, mas amplia suas possibilidades formais e produtivas.

Outro aspecto relevante é a recorrência do hibridismo como estratégia projetual. Seja na combinação de referências visuais, materiais ou tipologias de mobiliário, os projetos do Lattoog evidenciam uma busca constante por novas possibilidades de configuração formal. Para esta pesquisa, essa característica torna-se particularmente significativa, pois demonstra uma abordagem contemporânea capaz de conciliar inovação, repertório cultural e experimentação projetual. Dessa forma, o estúdio contribui para a compreensão de como diferentes referências podem ser articuladas na construção de propostas de mobiliário alinhadas às demandas atuais, aspecto fundamental para a formulação das diretrizes projetuais desenvolvidas neste trabalho.

Esse método projetual aproxima-se da lógica antropofágica discutida anteriormente, na medida em que referências externas são absorvidas, combinadas e transformadas em uma nova configuração formal. A série "Vira-latas" apresenta móveis híbridos, que combinam dois elementos para formar um terceiro, distinto e singular. Tal traço é inegavelmente, parte integrante do período contemporâneo, que reforça a característica que foi base para a construção do país, através de mistura e miscigenação.

A poltrona Pantosh, a primeira peça desta coleção, é um ícone e representa essa noção de hibridismo, originada da combinação de duas outras peças.



Figura 15 – Cadeira Pantosh (2011): Chapa de compensado com DOF (Documento origem florestal instituído pelo Ministério do Meio Ambiente e controlado pelo Ibama)

Fusão entre *Willow Chair* de Charles Mackintosh, 1923 + *Panton Chair* de Varner Panton, 1968.

Fonte: lattoog.com/produtos/pantosh-2/



Figura 16 – Poltrona Temes (2011): Estrutura de laminado prensado e curvado, suporte de aço inox e assento em palhinha.

Fusão entre a cadeira de Joaquim Tenreiro 1960 + *La Chaise* de Charles and Ray Eames, 1948.

Fonte: lattoog.com/produtos/temes-2

O estúdio Lattoog representa uma abordagem contemporânea marcada pela experimentação formal, pela hibridização de referências e pela incorporação de processos industriais e digitais. Sua produção amplia o conceito de brasilidade ao integrar elementos culturais, linguagem experimental e inovação tecnológica, evidenciando uma ruptura parcial com o racionalismo moderno

3 MATRIZ COMPARATIVA

A partir da revisão bibliográfica e da análise dos estudos de caso selecionados, foi elaborada uma matriz comparativa com o objetivo de sistematizar as informações referentes ao mobiliário moderno e contemporâneo brasileiro. Para isso, foram considerados aspectos relacionados à materialidade, às referências projetuais, aos processos produtivos e às estratégias de construção da linguagem formal adotadas pelos designers analisados.

Como referências do período modernista, foram selecionados Joaquim Tenreiro e Jorge Zalszupin, enquanto o recorte contemporâneo contempla Etel Carmona e o estúdio Lattoog. A comparação entre esses estudos de caso permite identificar permanências, transformações e diferentes interpretações da brasilidade no design de mobiliário brasileiro.

A análise foi estruturada a partir de critérios relevantes para o desenvolvimento projetual, incluindo materialidade, processos produtivos, linguagem formal, estrutura, função, sustentabilidade e brasilidade. Complementarmente, adotou-se como referência a metodologia de análise de produto proposta por Munari (2008, p. 106-112), considerando aspectos como autoria, período, dimensões, materiais, técnicas construtivas, função, funcionalidade, ergonomia, acabamento, estética, valor social e essencialidade.

Os dados obtidos por meio dessa análise constituem a base para a formulação das diretrizes projetuais e para a construção do painel morfológico, etapas que visam orientar o desenvolvimento da proposta de mobiliário híbrido apresentada nesta pesquisa.

Critério Artistas	Joaquim Tenreiro	Jorge Zalsupin	Etel Carmona	Lattoog
Materialidade	Madeiras maciças brasileiras (jacarandá, pau-marfim), palhinha	Madeira, compensado moldado, couro, metal	Madeiras certificadas, reaproveitamento, alta qualidade	Madeira, chapas industriais, metal, experimentação
Processo produtivo	Predominantemente artesanal	Semi-industrial com inovação técnica	Artesanal com controle rigoroso e certificação	Industrial + experimental
Linguagem formal	Leve, orgânica, linhas finas, proporções delicadas	Curvas suaves combinadas com racionalidade moderna	Minimalista com valorização da matéria	Experimental, contemporânea, às vezes escultórica
Estrutura	Estruturas delgadas, encaixes precisos	Estruturas mistas (madeira, metal, couro tensionado)	Estruturas sólidas com acabamento refinado	Estruturas inovadoras e não convencionais
Função / uso	Conforto térmico, ergonomia adaptada ao clima	Conforto + sofisticação para ambientes internos	Uso durável, atemporal, foco em qualidade	Multifuncionalidade e inovação de uso
Relação com indústria	Resistência à produção em massa	Aproximação com indústria e mecanização	Produção controlada, escala limitada	Forte relação com indústria e prototipagem
Sustentabilidade	Uso de materiais naturais (sem abordagem ecológica sistematizada)	Uso racional de materiais (sem foco ambiental explícito)	Forte atuação em sustentabilidade (FSC, reflorestamento)	Exploração de processos e materiais mais eficientes
Brasilidade (material)	Forte presença de madeira nacional	Uso de materiais locais + técnicas modernas	Valorização da madeira brasileira certificada	Uso de materiais contemporâneos com identidade local
Brasilidade (formal)	Organicidade, leveza, adaptação ao clima	Síntese entre modernismo e expressividade	Discrição formal com base na tradição	Expressividade contemporânea reinterpretada
Brasilidade (uso)	Conforto, informalidade, adaptação climática	Uso sofisticado com identidade cultural implícita	Relação afetiva com o objeto	Interação, inovação e experimentação

Tabela 1 – Matriz comparativa entre designers modernos e contemporâneos

Fonte: Elaborada pelo autor (2026).

3.1 ANÁLISE DA MATRIZ

A partir da a matriz comparativa, é possível identificar as continuidades de alguns dos processos entre o período moderno e contemporâneo, como por exemplo a permanência do uso da madeira como elemento central, a valorização da ergonomia e do conforto, a busca por

identidade no design brasileiro e a presença de soluções híbridas de produção, uma vez que é vista a aproximação entre a produção artesanal e industrial em um único produto.

Ademais, há transformações significativas que se somam as características de cada período, indubitavelmente é fato que os móveis modernistas do país carregam como traço a racionalidade e a identidade nacional inicial da época. Por outro lado, o contemporâneo alia-se à diversidade, à sustentabilidade e à experimentação. Essas transformações, portanto, em como mudanças principais a introdução de novos materiais, a ampliação da linguagem formal, a incorporação de preocupação socioambientais e maior liberdade projetual.

Acrescenta-se ainda as diferenças estruturais que tange entre os períodos, no modernismo, por exemplo, é intrínseco a busca por identidade nacional, a forma segue a função, a madeira é a base principal da matéria prima, com a produção em consolidação e adaptação a novos materiais e a “brasilidade” é explícita. Já no movimento contemporâneo, por sua vez a identidade é plural, a forma segue emoção e narrativa, a produção é diversificada e atrelada as modernizações industriais e a “brasilidade” é reinterpretada.

A matriz comparativa evidencia que o design contemporâneo não rompe com o modernismo brasileiro, mas o reinterpreta. Elementos como a valorização da madeira, a preocupação com o conforto e a busca por identidade permanecem, porém são ressignificados por meio da incorporação de novos materiais, processos produtivos e demandas sociais, como especialmente a sustentabilidade.

Dessa forma, torna-se possível extrair diretrizes projetuais capazes de orientar a concepção de um mobiliário híbrido, que articule tradição e contemporaneidade sem perder o vínculo com a brasilidade.

3.2 DIRETRIZES DE PROJETO

A partir da análise comparativa entre o design moderno brasileiro e o design contemporâneo, foram estabelecidas diretrizes projetuais que orientam o desenvolvimento da coleção de mobiliário que será proposta. Essas diretrizes sintetizam aspectos formais, materiais, produtivos e conceituais identificados nos trabalhos de grandes nomes da cena do design nacional: Joaquim Tenreiro, Jorge Zalszupin, Etel Carmona e Lattoog.

As diretrizes são organizadas nos seguintes eixos: materialidade, estrutura, linguagem formal, uso e sustentabilidade:]

3.2.1 DIRETRIZES DE MATERIALIDADE

A diretriz de materialidade se refere a identificação dos materiais utilizados nas produções do mobiliário e estabelece princípios a serem condicionados na produção. Desse modo, visa propor soluções baseadas em diversos aspectos que levam em consideração os seguintes elementos: insumos endêmicos, responsabilidade de uso, herança cultural local e aplicabilidade de soluções ambientais.

A madeira é o material que permanece como material estruturante e simbólico na relação entre modernismo e contemporaneidade. É importante lembrar, que o seu uso desenfreado já está associado, no contexto atual, a preocupações ambientais.

Em vista disso, propõe-se as seguintes diretrizes:

1. Priorizar o uso de madeiras certificadas ou de reflorestamento;
2. Incorporar materiais complementares (metal, tecido, couro ou compósitos) de forma coerente com a função do objeto;
3. Explorar a expressividade natural dos materiais, evitando revestimentos que ocultem suas características;
4. Considerar o uso de materiais alternativos ou reaproveitados, alinhados às práticas contemporâneas de sustentabilidade;

3.2.2 DIRETRIZES ESTRUTURAIS

A partir da leitura da coleção de mobiliários dos designers, citados nesse estudo, é sugerido propostas que se referem a recursos estruturais utilizados na obtenção do design estudado. A análise evidencia que tanto no modernismo quanto no contemporâneo há uma similaridade na busca por soluções estruturais coerentes com o material e com o uso.

Dessa maneira, dentre os diversos aspectos estudados são selecionadas as seguintes diretrizes:

1. Desenvolver estruturas leves e eficientes, inspiradas nos repertórios de Tenreiro;
2. Utilizar encaixes e soluções construtivas aparentes, valorizando o processo produtivo;
3. Integrar técnicas artesanais e industriais, promovendo um sistema híbrido de produção;
4. Garantir resistência e durabilidade, sem comprometer a leveza visual;
5. Explorar soluções estruturais que permitam racionalização de peças e montagem facilitada.

3.2.3 DIRETRIZES DE LINGUAGEM FORMAL

A linguagem formal do mobiliário híbrido deve equilibrar referências modernistas e contemporâneas, evitando tanto a reprodução literal quanto a ruptura total.

As diretrizes são:

1. Adotar formas leves e proporcionais, com base na tradição modernista brasileira;
2. Incorporar curvas e transições suaves, associadas à ergonomia e ao conforto;
3. Manter uma estética limpa e minimalista, evitando excesso de ornamentos;
4. Permitir elementos de expressão contemporânea, como contrastes materiais ou soluções formais inovadoras;
5. Buscar uma linguagem que traduza equilíbrio entre racionalidade e expressividade.

3.2.4 DIRETRIZES DE USO E ERGONOMIA

O mobiliário deve responder às necessidades contemporâneas sem perder a relação com o modo de vida brasileiro identificado no modernismo.

Dessa forma, seguem as seguintes diretrizes:

1. Priorizar o conforto ergonômico, considerando postura, apoio e uso prolongado;
2. Adaptar o objeto às condições climáticas brasileiras, favorecendo ventilação e conforto térmico;
3. Incorporar possibilidades de uso flexível ou multifuncional, quando pertinente;
4. Considerar a relação do móvel com o ambiente e com o usuário, promovendo interação intuitiva;
5. Valorizar a informalidade e o acolhimento, características associadas à brasilidade.

3.2.5 DIRETRIZES DE SUSTENTABILIDADE

A sustentabilidade constitui um dos principais elementos de atualização do design contemporâneo em relação ao modernismo.

Assim, definem-se as seguintes diretrizes:

1. Utilizar matérias-primas certificadas e de origem controlada;
2. Reduzir o desperdício por meio de otimização de cortes e processos produtivos;

3. Projetar o mobiliário considerando seu ciclo de vida completo, incluindo manutenção e descarte;
4. Priorizar soluções que aumentem a durabilidade e a longevidade do produto;
5. Integrar princípios do Ecodesign, conciliando desempenho, estética e impacto ambiental reduzido.

Portanto, as diretrizes estabelecidas evidenciam que o mobiliário híbrido proposto deve operar como uma síntese entre tradição e contemporaneidade, articulando a leveza estrutural, a valorização da madeira e a ergonomia do modernismo brasileiro com as demandas atuais de sustentabilidade, diversidade material e flexibilidade de uso. Dessa forma, o projeto não se limita à reprodução de referências históricas, mas busca reinterpretá-las de maneira crítica e atual. É necessário salientar ainda, que todas essas práticas contribuem para um projeto focado na redução de impactos ambientais, o intuito aqui é aliar a narrativa ao design por meio de princípios do Ecodesign e Design Circular, que destacam a narrativa através de produtos feitos para durar, ou seja, são reparáveis e recicláveis. Tal proposta visa o alinhamento do projeto desde a concepção à essas condutas, para diminuir drasticamente os efeitos causados pelo consumo desenfreado de materiais que demandam de recursos naturais, como por exemplo, as mudanças climáticas - causada pelo desmatamento e detritos que são lançados no ambiente - e perda de biodiversidade.

3.3 PROVA DE CONCEITO

A prova de conceito apresentada neste trabalho tem como objetivo demonstrar a aplicação prática das diretrizes projetuais extraídas da matriz comparativa. As propostas não buscam reproduzir literalmente os mobiliários analisados, mas reinterpretar princípios formais, materiais e simbólicos presentes no design moderno brasileiro em diálogo com demandas contemporâneas. Dessa forma, as peças desenvolvidas funcionam como sínteses projetuais, evidenciando possibilidades de articulação entre brasilidade, sustentabilidade, experimentação material e atualização de uso.

3.3.1 Mobiliário 01

A primeira proposta desenvolvida a partir das diretrizes projetuais consiste na releitura da Poltrona Cubo, concebida originalmente por Jorge Zalszupin. A escolha dessa peça decorre de sua relevância para a consolidação do mobiliário moderno brasileiro e de sua representatividade dentro do conjunto de referências analisadas ao longo desta pesquisa.

O conceito da proposta baseia-se na preservação da identidade formal da peça original, ao mesmo tempo em que promove uma atualização material e construtiva alinhada às demandas contemporâneas. Em vez de reproduzir fielmente o mobiliário modernista, buscou-se reinterpretar seus atributos fundamentais, estabelecendo um diálogo entre tradição e inovação. Dessa forma, a volumetria cúbica característica da poltrona foi mantida, preservando a linguagem racional e a clareza formal presentes no projeto original.

A principal intervenção projetual ocorre na substituição do assento por uma superfície tensionada em corda náutica. Essa alteração promove uma significativa redução da massa visual do conjunto, conferindo maior leveza à composição sem comprometer sua identidade formal. Além do aspecto estético, a adoção da corda náutica contribui para o conforto térmico e para a ventilação do usuário, características particularmente adequadas ao contexto climático brasileiro.

A estrutura foi concebida em alumínio reciclado com acabamento em pintura eletrostática de efeito amadeirado. A escolha desse material está relacionada à busca por maior durabilidade, resistência à umidade e potencial de reciclagem ao final do ciclo de vida do produto. Ao mesmo tempo, o acabamento adotado preserva visualmente a referência à madeira, material historicamente associado ao mobiliário moderno brasileiro, estabelecendo uma relação simbólica com as referências estudadas.

Do ponto de vista conceitual, a proposta incorpora diretrizes identificadas nos estudos de caso analisados. A permanência da volumetria original remete à racionalidade formal observada na produção de Jorge Zalszupin, enquanto a substituição de materiais e a exploração de novas possibilidades construtivas aproximam-se das estratégias de experimentação e ressignificação presentes no design contemporâneo. Dessa forma, a peça não busca reproduzir o mobiliário modernista, mas reinterpretá-lo a partir de novos materiais, novas tecnologias e novos contextos de uso.

Como resultado, a proposta configura um mobiliário híbrido que articula referências históricas e soluções contemporâneas, evidenciando a possibilidade de atualização da linguagem do design moderno brasileiro sem perder sua identidade essencial. A peça materializa os princípios identificados na matriz comparativa e demonstra como atributos associados à brasilidade podem ser reinterpretados por meio da inovação material, da leveza visual e da adaptação às demandas atuais de sustentabilidade e conforto.



Figura 17 – Poltrona com estrutura metálica com pintura eletroestática amadeirada e assento em trançado de corda náutica. (Render feito através do desenho técnico pelo Redraw)

Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

3.3.2 Mobiliário 02

A segunda proposta desenvolvida nesta pesquisa consiste em um aparador concebido a partir da síntese das diretrizes projetuais identificadas ao longo da análise comparativa entre o mobiliário moderno brasileiro e a produção contemporânea. Diferentemente da proposta anterior, baseada na releitura direta de uma referência específica, esta peça foi desenvolvida como uma solução autoral, que buscou articular atributos observados nos estudos de caso analisados.

O projeto parte da combinação entre duas volumetrias principais: um gabinete retangular destinado ao armazenamento e um nicho de geometria orgânica incorporado à composição frontal. Essa relação entre formas ortogonais e curvas estabelece um contraste visual que busca equilibrar racionalidade construtiva e expressividade formal, característica observada em diferentes momentos da produção do design brasileiro.

A estrutura principal foi concebida em madeira bricolada, técnica que foi iniciada no período moderno e amplamente discutida e utilizada na contemporaneidade, já que tal método está alinhado às novas maneiras do olhar sustentável na produção. A bricolagem permite criar

a partir da recomposição de fragmentos de madeira reaproveitada, a escolha desse método está associada à valorização do recurso natural e à redução do desperdício, transformando resíduos em superfície de valor estético e funcional. Além do aspecto ambiental, a técnica evidencia a diversidade visual da matéria-prima.

Como referência ao mobiliário moderno brasileiro, foram incorporados pés palito executados em madeira certificada de reflorestamento, preferencialmente Freijó ou Teca. Essa solução remete à leveza visual presente em parte da produção de Joaquim Tenreiro, elevando o volume principal do piso e reduzindo a sensação de massa do conjunto.

O tampo em aço inoxidável introduz um contraste material em relação à madeira, contribuindo para a atualização contemporânea. Além de ampliar a resistência superficial da peça, o material estabelece um diálogo entre tradição e inovação, característica recorrente nas diretrizes projetuais derivadas desta pesquisa.

Integrado ao tampo, o revestimento amplia as possibilidades de uso do móvel, especificado em couro de micélio, biomaterial obtido a partir da estrutura vegetativa dos fungos, escolhido por seu menor impacto ambiental quando comparado aos couros convencionais. Além de ampliar a diversidade material da peça, sua utilização reforça as diretrizes de sustentabilidade adotadas neste trabalho, evidenciando o potencial de materiais renováveis e de base biológica como alternativas contemporâneas para o desenvolvimento do mobiliário.

Do ponto de vista conceitual, o aparador busca conciliar sustentabilidade, funcionalidade e experimentação formal. A utilização de madeira reaproveitada, a incorporação de materiais contemporâneos e a coexistência entre linhas retas e formas orgânicas refletem a intenção de produzir um mobiliário alinhado às demandas atuais, sem perder a relação com princípios observados no mobiliário moderno brasileiro.

Como resultado, a proposta materializa uma interpretação contemporânea da brasilidade, entendida nesta pesquisa como a capacidade de articular diferentes referências, materiais e processos em uma solução coerente, funcional e culturalmente situada. A peça sintetiza as diretrizes identificadas na matriz comparativa e demonstra a possibilidade de transformar princípios históricos em soluções adequadas aos contextos contemporâneos de uso e produção.



Figura 18 – Aparador com estrutura em madeira reciclada bricolada, pés e tampo em aço inox e revestimento em couro de micélio.

Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

3.3.3 Mobiliário 03

A terceira proposta desenvolvida nesta pesquisa consiste em uma releitura contemporânea dos princípios construtivos e formais presentes na produção de Joaquim Tenreiro. Reconhecido por sua contribuição para a consolidação do mobiliário moderno brasileiro, Tenreiro valorizava a leveza estrutural, a racionalidade construtiva e o emprego de materiais naturais, características que serviram como ponto de partida para o desenvolvimento desta proposta.

A configuração geral da peça mantém a simplicidade geométrica e a clareza estrutural observadas em parte da produção do designer. A estrutura foi concebida em alumínio reciclado com acabamento em pintura eletrostática de efeito amadeirado, solução que busca preservar visualmente a relação histórica do mobiliário brasileiro com a madeira, ao mesmo tempo em que incorpora um material contemporâneo de elevada durabilidade, resistência e potencial de reciclagem.

A principal intervenção projetual ocorre na substituição do sistema tradicional de assento e encosto em palha natural por uma superfície tecida em fita náutica tramada, a partir dos grafismos presentes na cestaria indígena. Além de proporcionar maior resistência às condições de uso contemporâneas, essa solução amplia as possibilidades formais do trançado e permite a incorporação de padrões gráficos ao mobiliário. O desenho do assento e do encosto foi desenvolvido a partir de referências geométricas inspiradas em grafismos presentes em diferentes produções indígenas brasileiras. Tais referências não são reproduzidas literalmente,

mas reinterpretadas por meio da trama da corda náutica, estabelecendo um diálogo entre tradição cultural, linguagem contemporânea e experimentação material. Dessa forma, a proposta busca reconhecer a contribuição indígena para a formação da identidade cultural brasileira sem recorrer à simples reprodução de elementos decorativos.

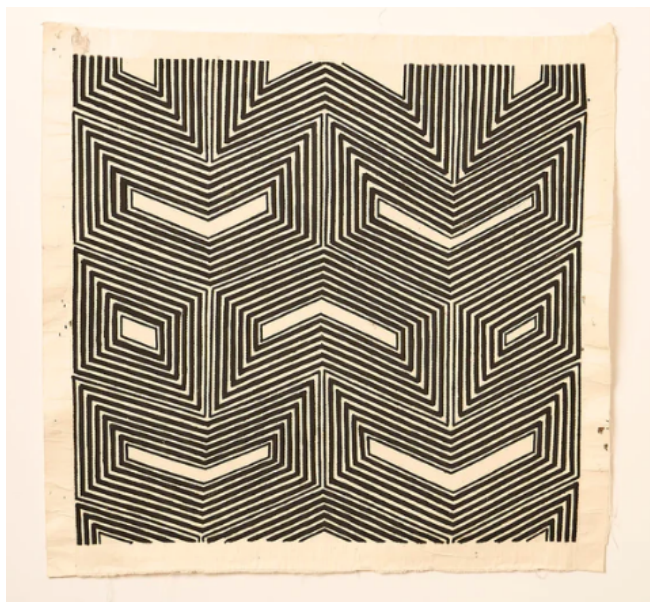


Figura 19 – Pintura Indígena Povos Kayapó Grafismo.

Fonte: manio.com.br (2026)

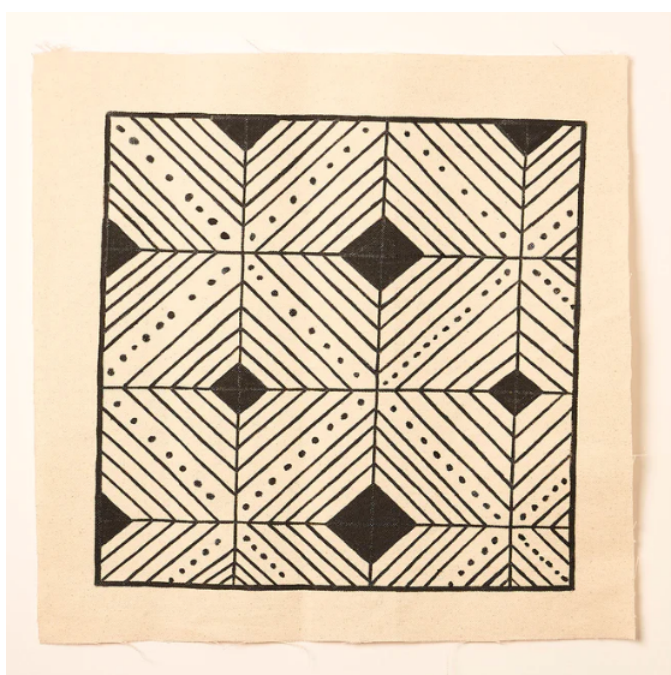


Figura 20 – Pintura Indígena Povos Bakairi Grafismo.

Fonte: manio.com.br (2026)



Figura 21 – Pintura Povos Asurini Grafismo em Tecido.

Fonte: manio.com.br (2026)

Do ponto de vista conceitual, a peça procura aproximar processos artesanais e tecnologias contemporâneas, articulando referências históricas do mobiliário moderno brasileiro com novas possibilidades construtivas e produtivas.

Como resultado, a proposta demonstra a possibilidade de reinterpretar atributos associados ao mobiliário moderno brasileiro por meio de soluções alinhadas às demandas contemporâneas de durabilidade, sustentabilidade e diversidade cultural. O produto reforça a ideia de que a brasilidade pode manifestar-se não apenas nos materiais utilizados, mas também na capacidade de introduzir referências culturais e construtivas em novos contextos de projeto.



Figura 22 – Poltrona em estrutura metálica com pintura eletrostática com efeito amadeirado e assento em trama náutica trançada.

Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

3.4 EXPERIMENTAÇÃO ATRAVÉS DA PROTOTIPAGEM 3D.

Com o objetivo de ampliar a compreensão das propostas desenvolvidas e verificar sua viabilidade, as três peças apresentadas nesta pesquisa foram prototipadas por meio da impressão 3D. A produção dos modelos físicos permitiu avaliar aspectos relacionados à volumetria, proporção, relações entre os elementos construtivos e percepção espacial dos projetos, constituindo uma etapa complementar ao processo de desenvolvimento projetual.

A modelagem tridimensional foi realizada no software Autodesk Fusion 360, utilizando um fluxo de trabalho baseado em modelagem paramétrica. Essa abordagem possibilitou maior controle dimensional das peças, além de facilitar ajustes e refinamentos ao longo do desenvolvimento dos modelos digitais.

Posteriormente, os arquivos foram preparados para fabricação no software Orca Slicer, versão 2.4, configurado para uma impressora Creality K1. Os protótipos foram produzidos em

filamento PLA, com bico de 0,6 mm e altura de camada de 0,36 mm, sendo todas as peças impressas na escala 1:8.

Na poltrona reinterpretada a partir da Poltrona Cubo, de Jorge Zalszupin, a representação do assento foi desenvolvida com o auxílio de uma caneta de impressão 3D, empregada para reproduzir a textura e a trama da corda náutica proposta no projeto. Esse recurso permitiu aproximar o modelo físico da solução material concebida para a peça em escala real, contribuindo para uma representação mais fiel da intenção projetual.

A utilização da prototipagem nesta pesquisa reforça o caráter contemporâneo do processo de projeto, evidenciando a integração entre ferramentas digitais de modelagem, fabricação 3D e desenvolvimento de mobiliário. Além de possibilitar a materialização das propostas, essa etapa constitui um importante instrumento de análise, comunicação e validação do projeto, aproximando a pesquisa acadêmica das práticas atualmente empregadas no campo do design de produto.

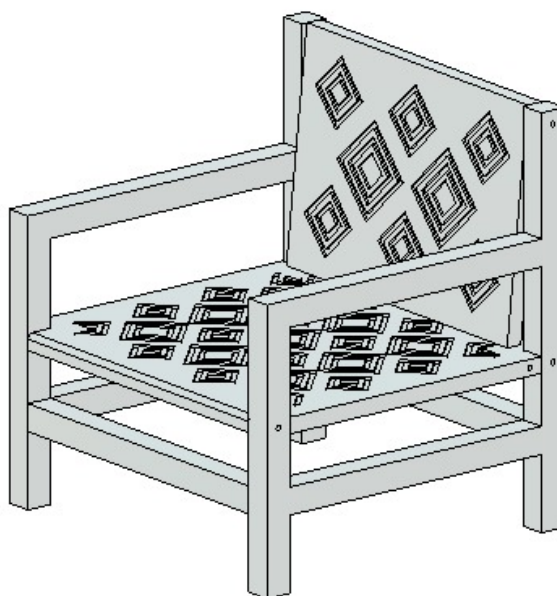


Figura 23 – Protótipo digital do mobiliário 3 em escala 1:8.

Fonte: Elaborado pelo autor utilizando Autodesk Fusion 360 (2026).



Figura 23.1 – Protótipo do mobiliário 3 em escala 1:8.

Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

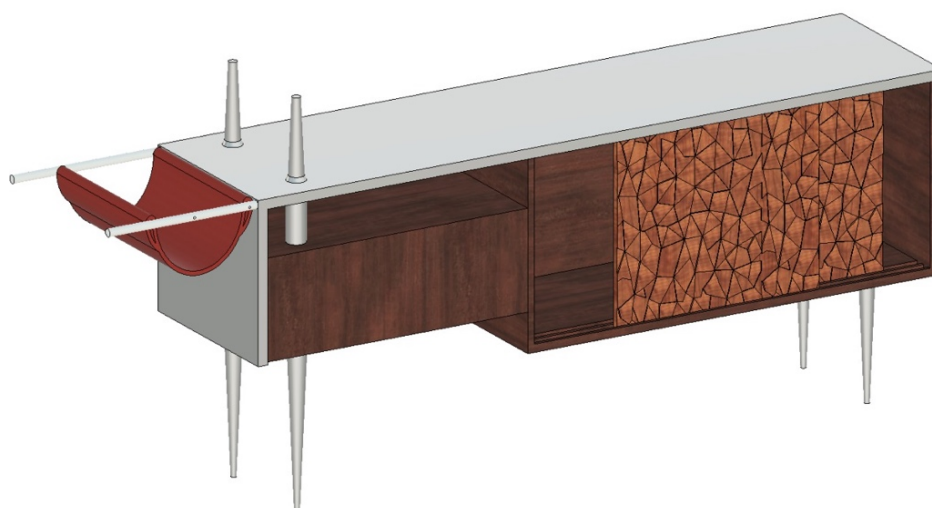


Figura 24 – Protótipo digital do mobiliário 2 em escala 1:8

Fonte: Elaborado pelo autor utilizando Autodesk Fusion 360 (2026).



Figura 24.1 – Protótipo do mobiliário 2 em escala 1:8

Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

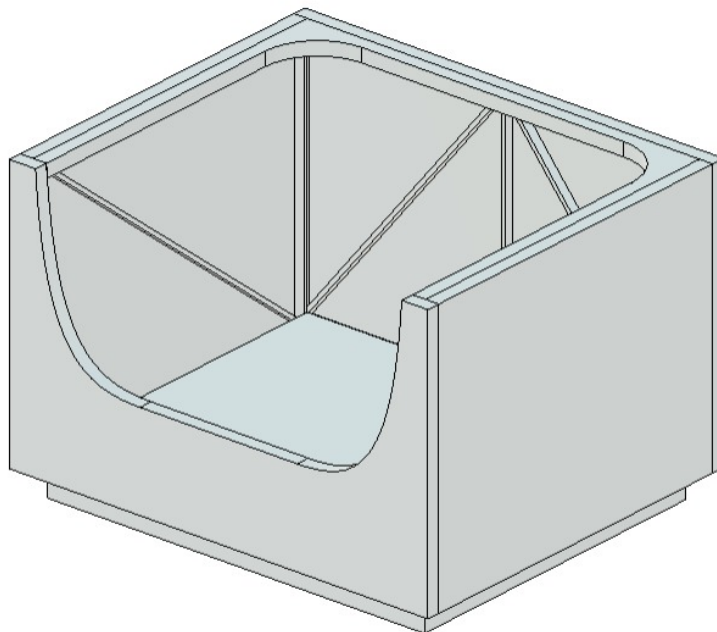


Figura 25 – Protótipo digital do mobiliário 1 em escala 1:8

Fonte: Elaborado pelo autor utilizando Autodesk Fusion 360 (2026).



Figura 25.1 – Protótipo do mobiliário 1 em escala 1:8

Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

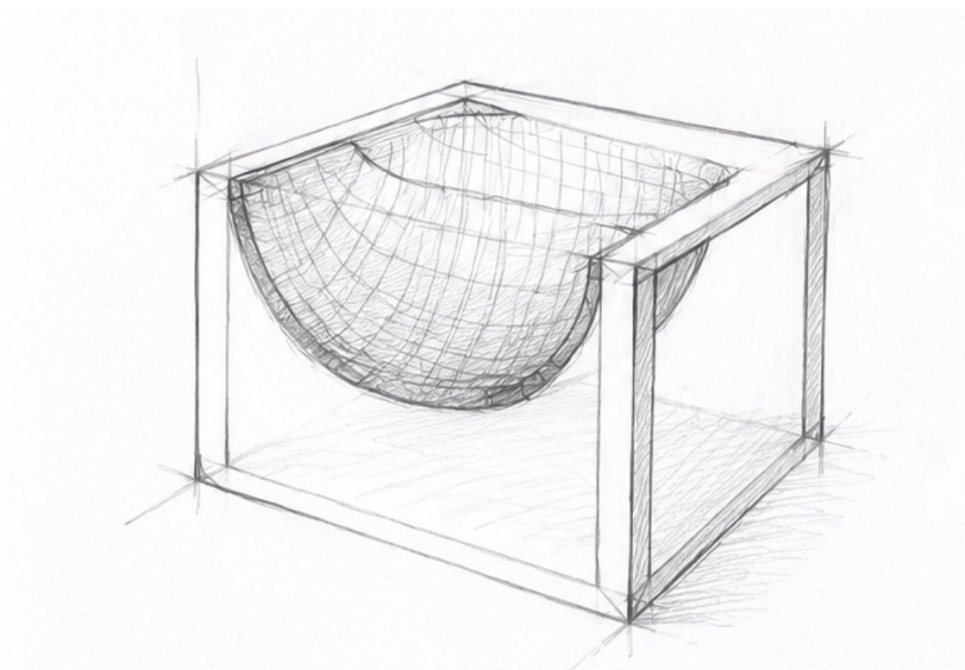


Figura 26 – Croqui de estudo da mobiliário 1 (ilustração digital no Procreate)

Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

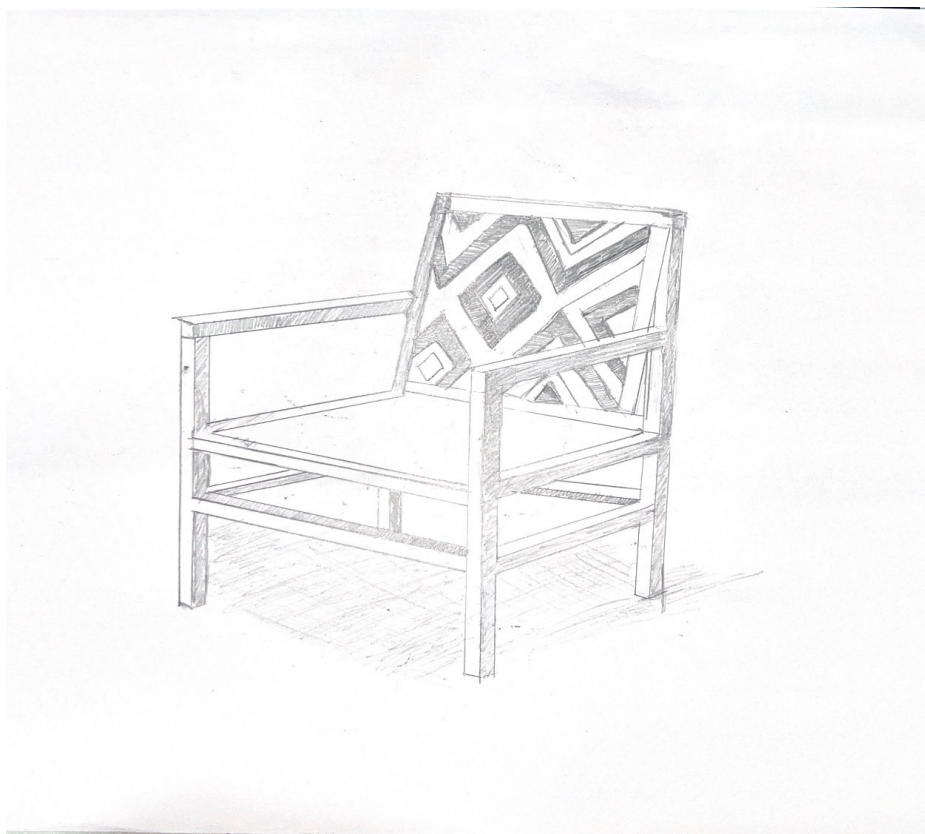


Figura 27 – Croqui de estudo da mobiliário 3 (desenho manual)

Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

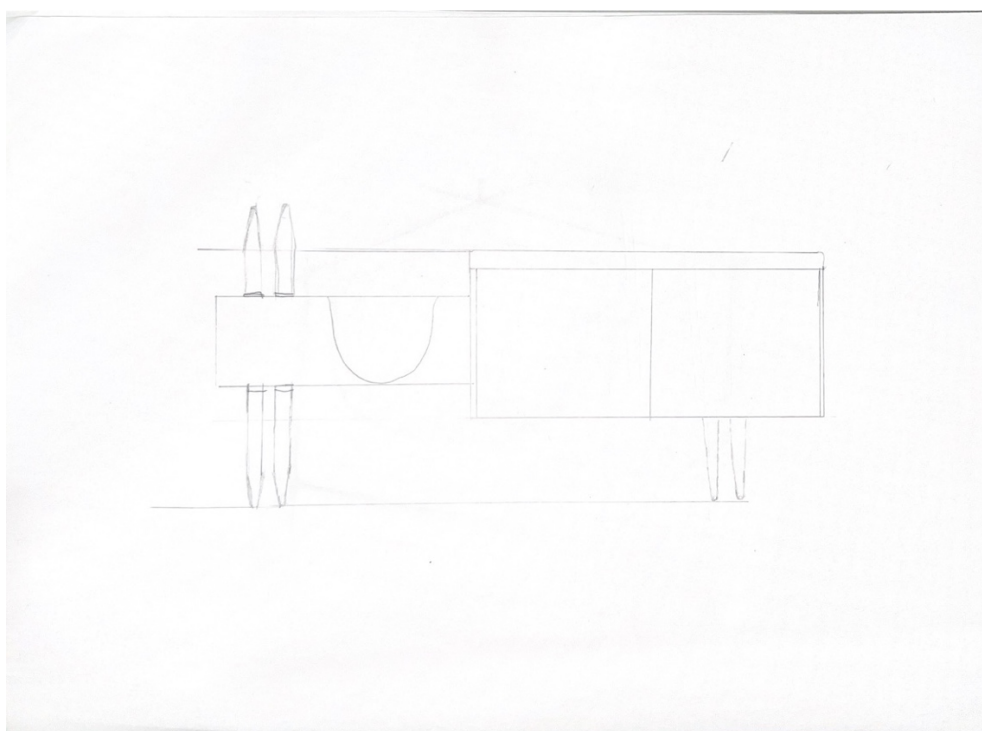


Figura 28 – Croqui de estudo da mobiliário 2 (desenho manual)

Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo investigar as relações entre o design moderno brasileiro e o design contemporâneo, buscando identificar permanências, transformações e atributos capazes de orientar o desenvolvimento de uma coleção de mobiliário, fundamentada acima de tudo, no conceito de brasilidade.

A partir da revisão bibliográfica, foi possível compreender que o mobiliário moderno brasileiro, especialmente entre as décadas de 1950 e 1960, consolidou uma linguagem própria baseada na valorização da madeira, na adaptação climática, na ergonomia e na síntese entre racionalidade construtiva e identidade cultural. Designers como Joaquim Tenreiro e Jorge Zalszupin evidenciam esse momento de consolidação da brasilidade no design nacional.

No contexto contemporâneo, observou-se que designers e estúdios como Etel Carmona e Lattoog reinterpretam essa herança por meio da sustentabilidade, da experimentação material, da diversidade formal e da integração entre processos artesanais e industriais

Por meio da matriz comparativa e da elaboração das diretrizes projetuais, foi possível identificar que a brasilidade permanece como elemento estruturante do design de mobiliário brasileiro, ainda que reinterpretada segundo novas demandas sociais, produtivas e culturais.

Dessa forma, conclui-se que a coleção de mobiliário proposto não representa apenas a junção entre dois períodos históricos, mas a continuidade crítica de uma identidade projetual brasileira em constante transformação e incorporação.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- BLEICH, M C. *Joaquim Tenreiro: mobiliário moderno artesanal*. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016.
- BORGES, ADÉLIA. *Móvel brasileiro contemporâneo*/ Adélia Borges, Paulo Herkenhoff, Rafael Cardoso. Rio de Janeiro: Aeroplano: FGV Projetos, 2007.
- DENIS, RAFAEL CARDOSO. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.
- FILHO, A L O. *Madeira que o cupim não rói: por uma expressão brasileira no design de mobiliário*. 2009. 246f. Dissertação (Mestrado em design) – Universidade Federal do Pernambuco, Recife. 2009.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MORAES, DIJON DE. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.
- MUNARI, BRUNO. *Das coisas nascem coisas*. Tradução José Manuel Vasconcelos. – 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- NIEMEYER, LUCY. *Design no Brasil: origens e instalações*. Rio de Janeiro, 2AB, 2007.
- REGO, A; CUNHA, I. *O mobiliário brasileiro e aquisição de sua identidade*. Liga Acadêmica, Batatais, v. 6, n. 3 p.69-87, jul./dez. 2016.
- RIBEIRO, Berta G. *Arte indígena, linguagem visual*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTOS, MARIA CECÍLIA LOSCHIAVO DOS. *Jorge Zalszupin: design moderno no Brasil*. São Paulo: Olhares, 2014.
- SANTOS, MARIA CECILIA LOSCHIAVO DOS. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Olhares, 2015.
- SANTOS, MARIA CECILIA LOSCHIAVO DOS. *Tradição e modernidade no móvel brasileiro*. São Paulo: Olhares, 2024.
- TEIXEIRA, MARIA ANGELICA FERNANDES. *Mobiliário residencial brasileiro: criadores e criações*. Uberlândia: Zardo, 1996.
- TENREIRO, Joaquim, *Madeira Arte e Design*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Empresarial, 1985.

VIDAL, Lux. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel, 1992.

WARCHAVCHIK, Gregori. “*Acerca do movimento Moderno.*” São Paulo: *Correio da manhã*, 01 de novembro de 1925.