

4 Leveza e mobiliário no Brasil

Transpondo agora a atenção para o mobiliário no Brasil, neste capítulo apresenta-se uma avaliação da bibliografia sobre o tema, considerando especialmente seus aspectos de leveza em relação ao processo de modernização do móvel neste país.

Nada de novo a respeito desse processo será acrescentado aqui, a não ser uma camada que decalca aspectos visuais e materiais de ícones do mobiliário brasileiro à luz de suas características de leveza, de acordo com uma história compartilhada na pesquisa em design. Referência central para isso é o livro *Móvel moderno no Brasil*, de Maria Cecília Loschiavo dos Santos.

Como prelúdio a essa questão, o capítulo começa recuperando brevemente aspectos formais do mobiliário no Brasil anteriores ao processo de modernização, com base na pesquisa de Tilde Canti, que abrange o longo período que vai do século XVI ao século XIX e inclui, além das descrições, material visual – fotos e ilustrações – reunido pela autora.

Espera-se, desse modo, destacar aspectos materiais e visuais da leveza na história do mobiliário brasileiro, contiguamente às imagens da leveza na modernidade apresentadas no capítulo anterior.

4.1 O móvel no Brasil antes do século XX

A primeira visão do conjunto da história do mobiliário no Brasil foi oferecida pelo arquiteto Lucio Costa, em “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro”, texto publicado na Revista do SPHAN.²² Outras pesquisas isoladas foram publicadas nas décadas seguintes, mas só em 1980 apareceu minucioso levantamento sobre a evolução do mobiliário produzido no Brasil. *O móvel no Brasil – origens, evolução e características* é resultado de dez anos de pesquisa de Tilde Canti sobre o móvel usado neste país desde o século XVI até o XVIII. Em 1989, uma segunda parte de sua pesquisa foi publicada, *O móvel do século XIX no Brasil*, já como obra

²² Revista do SPHAN (nº 3, 1939).

póstuma. Ambos, ricamente ilustrados com fotos e desenhos, consideram as várias influências europeias, as características que distinguem especialmente o mobiliário no Brasil da produção em Portugal, e também as produções de diferentes regiões do Brasil.

Tanto o artigo de Lucio Costa quanto as publicações de Tilde documentam que, até o início de 1800, sendo o Brasil colônia portuguesa, os móveis aqui usados ou vinham diretamente de Portugal, ou neles estavam calcados. A esse respeito, no prefácio do livro de Tilde (acrescentar o ano e as páginas do prefácio), João Hermes Pereira relata:

Até o início do oitocentos, os móveis usados no Brasil ou eram portugueses ou feitos no Brasil por artesãos lusos ou nacionais. Esses últimos deram às suas obras, principalmente às de caráter rústico, um sabor característico que as distingue de suas congêneres metropolitanas. Não houve, entretanto, no Brasil, a rigor, no período colonial, a criação de estilos próprios. Os móveis tradicionais portugueses foram aqui utilizados ou copiados. O mesmo se pode dizer do mobiliário do setecentos, com os três estilos fundamentais que tiraram seu nome dos reinados de D.João V, D. José e D.Maria I. Através da metrópole, nossos móveis foram influenciados pelo gosto inglês ou francês. Essas influências, entretanto, passavam sempre por Portugal que mantinha, aliás, o monopólio do comércio no Brasil.

Com a abertura dos portos em 1808, e um pouco depois com a assinatura dos tratados de comércio e a vinda da família real portuguesa, o Brasil passou a importar de diversos países da Europa e dos Estados Unidos. Por esse motivo aumentaram a variedade e a complexidade de novas peças advindas de outros países, assim como daquelas produzidas no Brasil, de modo que, “a partir da segunda metade do século XIX, já havia um significativo número de marcenarias e fábricas que produziam móveis em todos os estilos” (Dos Santos, 1995, p.17).

O significativo material visual reunido por Tilde, acompanhado de descrições sobre formato, detalhes, proporções e material, documenta com precisão essas transformações no móvel produzido no Brasil. Oferece, assim, base de referência que serve aqui como apoio à história do processo de modernização do móvel: por um lado, como contraponto visual à produção de cadeiras modernas e em especial suas características de leveza; por outro, como evidência de aspectos de leveza persistentes em ambos os períodos, ou seja, existentes já no que se considera sua origem. Desse modo, serão tratados a seguir, brevemente, aspectos

formais e materiais das cadeiras, começando pelo período colonial e passando pelo século XIX.

Características

Em *O móvel no Brasil*, as cadeiras – um tipo de “móvel de descanso”, conforme classificado pela autora – estão distribuídas ao longo de cinco capítulos: O móvel português do século XVI ao primeiro quartel do século XVIII; O mobiliário dos primeiros povoadores do Brasil – de 1500 a 1550; O móvel nos séculos XVII e XVIII no Brasil; O móvel no século XVII em Portugal; O móvel do século XVIII e princípios do XIX no Brasil.

Alguns elementos encontrados nas cadeiras, assim como seu desenho geral, são destacados por Tilde com desenhos em detalhes de braços, testeiras, assentos e pés. Aparecem tanto na “forma erudita, com entalhes delicados e finos, como em modelo rústico, sem entalhes”. Na sua maioria são ornamentadas, com entalhes que variam em forma e tipo de acordo com os séculos e as influências de estilos franceses e ingleses. Convivem, num mesmo século, todo tipo de elementos – desde o simples e reto até o esculpido em formas florais, retorcidas, abauladas etc., ou seja, não se identificou nenhum período específico com cadeiras mais leves do que as de outros. Provavelmente essa distinção entre simplificado e ornamentado diz respeito à localização geográfica, ambiente de uso e classe social. No entanto, em função da pouca atenção à questão e de algumas limitações encontradas no próprio material consultado, não se justifica fazer associações afirmativas a esse respeito.

Há, isso sim, tipologias de cadeiras mais leves: as do tipo dobráveis – como de esperar por serem portáteis – são as mais delgadas e simplificadas (embora também incorporem certos detalhes ornamentais relacionados aos estilos de cada época).

Também é mais leve do que as outras a cadeira rasa – cadeira sem braços, sem espaldar, e de estrutura retilínea.²³

As cadeiras documentadas pela autora são todas feitas em estrutura de madeira de diversos tipos, com predominância do jacarandá, madeira bastante densa.²⁴ Os materiais usados nos assentos e encosto variam entre palhinha, madeira, couro tensionado ou estofado. Entre eles a palhinha aparece, desde o



FIGURA 18
Cadeiras dobradiças;
jacarandá e couro;
último terço do século
XVIII (Canti, 1980, p.
280)

23 “A cadeira rasa, assento individual, sem braços, sem espaldar e de estrutura retilínea, foi uma das primeiras peças utilizadas no mobiliário brasileiro colonial, sendo citada em documentos paulistas desde fins do século XVI” (Canti, 1980, p.111).

24 Para detalhes sobre as variedades dos tipos de madeira empregados no período colonial, ver capítulo “As madeiras do Brasil segundo os cronistas da época colonial” (Canti, 1980, p.87).

início, como solução leve, física e visualmente, seguida pelo couro (na chamada cadeira de sola).²⁵

Quanto a seus elementos, além de assento e pés, há cadeiras com e sem espaldar, com espaldar alto e espaldar baixo, com e sem braços e com ou sem cachaço.

Logicamente, quanto mais elementos – encosto, encosto alto, braços, cachaço – se somam numa única peça, mais robusta e pesada ela fica.

No século XVIII predominam os encostos inteiriços, em couro, e a tradição portuguesa clássica aparece em peças mais sólidas e maciças. Peças mais leves são feitas sob influência do estilo inglês Chippendale, com encostos vazados que desenham delicadas linhas sinuosas, produzindo transparências.

É de destacar que, entrando pelo século XIX, aparecem, logo no início, peças notavelmente mais leves, com estrutura retilínea e delgada em madeira, assento em palhinha e encosto vazado com poucas travas horizontais. São as cadeiras do chamado estilo Sheraton brasileiro, cuja leveza lembra claramente as peças modernas produzidas no século XX. “O estilo Sheraton tem estrutura reta, geralmente em jacarandá com incrustações em madeira clara; os pés afinando para baixo, como no período neoclássico” (Canti, 1989, p. 19) O estilo Sheraton convive com vários outros, de aspecto mais pesado, ao longo do século.

Além disso é evidente, na segunda metade do século XIX, o contraste entre dois tipos de móveis, com características visuais significativamente distintas, embora ambos produzidos com as novas técnicas industriais: de estilo Thonet – simples e leve, cujas novas formas resultam do novo sistema de curvado de madeira – e de estilo eclético – rebuscado e robusto, produto da mistura de formas copiadas de móveis antigos.

Os móveis de estilo austríaco tiveram grande aceitação em outros países, o Brasil incluído, graças à facilidade de exportação e aos preços baixos, devidos a seu pouco peso e fácil transporte (Canti, 1989). Aqui, peças do estilo Thonet eram encontradas em interiores de todos os tipos, e em diversas áreas: “Encontramos este estilo em todo Brasil, mesmo em cidades do interior. São vistas às vezes com mesas, consolos, canapés e cadeiras de balanço, em fazendas, conventos, igrejas,

FIGURA 19

Cadeira portuguesa; madeira e palhinha; primeiro quartel do século XVIII; Coleção Octales Marcondes Ferreira, São Paulo, SP (Canti, 1980, p. 33)



FIGURA 20

Cadeira; pau-santo e palhinha. Último quartel do século XVIII. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. (Canti, 1980, p. 174)

²⁵ A respeito da origem da palhinha, Tilde cita o estudo da portuguesa Maria Helena Mendes Pinto “Relações entre o Mobiliário português e o estrangeiro”, no qual conta que o empalhado teria sido trazido também do Oriente, indo para a Inglaterra e voltando a Portugal, onde foi largamente usado no século XVIII, no lugar do couro.”

além das encontradas em casas tradicionais brasileiras” (Canti, 1989, p.153).



FIGURA 21
Cadeiras estilo austríaco. último terço do século XIX. (Tilde, 1980, p 155)

Diante do sucesso das importações foi aberta em 1890 no Rio de Janeiro (mais de um século depois da inauguração da original), uma fábrica de móveis do estilo Thonet, a Companhia de Móveis Curvados.²⁶ A cadeira Thonet espalhava-se assim, definitivamente, pelos estabelecimentos comerciais e casas do país.

Os móveis ecléticos, por outro lado, eram de uso corrente nas “salas e congregações religiosas, institutos históricos, câmaras municipais e outras repartições públicas; as cadeiras desses locais tinham geralmente no caçaço entalhes com cartelas ou elementos fitomorfos e emblemas, monogramas, ou apenas iniciais que caracterizavam a entidade a que pertenciam, de tal forma que poderíamos classificá-lo como estilo ‘oficial’”.

Desse modo, no século XIX se produz no Brasil dois estilos de móvel de caráter física e visualmente leve. No início do século, sobre influência do Sheraton inglês, mas já considerado um estilo que incorpora características locais, o Sheraton brasileiro se caracteriza por pés afinados, estrutura de madeira delgada e a transparência da palhinha. Na metade do século XIX, o estilo austríaco se populariza, principalmente depois da instalação da Companhia de Móveis Curvados, no Rio de Janeiro, com estrutura transparente de proporções lineares e madeira curvada.

FIGURA 22
Poltrona estilo eclético; jacarandá e palhinha. Último terço do século XIX. pertenceu ao Senado federal; Museu da República, Rio de Janeiro, RJ



FIGURA 23
Cadeira estilo Sheraton Brasileiro; madeira e palhinha; primeiro quarto do século XIX. (Tilde, 1989, p. 22)

²⁶ Até hoje a fábrica Thonart, localizada no Sul do país fabrica e vende móveis desse tipo, embora não mais a preços populares.

4.2

O móvel moderno no Brasil

Quando o arquiteto Lucio Costa se referiu ao mobiliário moderno brasileiro, em 1962, concluiu que “os poucos exemplares atuais de peças concebidas com espírito verdadeiramente moderno (...) distinguem-se, antes de mais nada, pela leveza, de aspecto e de peso”. A afirmação do arquiteto, notoriamente reconhecido como projetista e educador, não deixa dúvidas de como a imagem da leveza foi apropriada como um aspecto de identidade moderna, que seria incorporado por arquitetos e designers.

De fato, desde a simplicidade e racionalização da produção da cama Patente, passando pelos contornos de madeira finamente torneada nas cadeiras de Joaquim Tenreiro em combinação com a tradicional palhinha; a pesquisa de Lina Bo Bardi de simplificação da produção do mobiliário e incorporação de fibras nativas no Estudio de Arte Palma, à semelhança dos projetos de Bernard Rudofksy; a produção do Estudio Branco e Preto, a transparência das formas e sistematização da produção no trabalho de Geraldo de Barros com a Unilabor; a cadeira Paulistano de Paulo Mendes da Rocha; e até na famosa Poltrona Mole de Sergio Rodrigues, que embora seja aparentemente pesada, é realmente muito leve fisicamente em relação a seu volume e revela por baixo das almofadas rechonchudas uma estrutura de percintas inspirada na rede de dormir: a leveza pode ser notada em móveis ícones do design moderno no Brasil.

A respeito dessas referências clássicas do móvel no Brasil, o livro de Maria Cecília Loschiavo, *Móvel moderno no Brasil*, publicado originalmente em 1995, é ponto de partida unânime. Com título semelhante, “Móvel brasileiro moderno” aborda o assunto, em publicação mais recente ilustrada com fotos amplas e de qualidade. Há também a pesquisa publicada pelo Centro Cultural São Paulo *Móvel brasileira contemporânea*, que reúne depoimentos de 11 célebres designers de mobiliário.

Essas são referências que contam histórias abrangentes, incluindo o trabalho de diversos designers e empresas.²⁷

A história compartilhada nessa bibliografia baseia-se na produção de móveis assinados, centralizada no eixo Rio-São Paulo, assim como em uma constatação principal: a modernização do mobiliário brasileiro fez parte de um contexto mais amplo de modernização da cultura. Isso implica, basicamente, o reconhecimento de duas questões fundamentais nesse processo – por um lado, a influência da arquitetura moderna sobre o design de mobiliário; por outro, a tensão entre a referência a modelos estrangeiros e a busca de materiais e modos de produzir locais, intensificada pela presença de designers estrangeiros imigrados ao Brasil nos pós-guerra. Passando por essas questões se desenvolve a história do mobiliário moderno no Brasil, assim como suas características de leveza.

Segundo observa Maria Cecília (1980), esse processo de modernização da cultura foi impulsionado principalmente pela realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, “força motriz da cultura brasileira”, que marcou “a abertura definitiva do país para o século XX, no âmbito das artes”. O espírito modernista inicial de experimentação teria liberado os artistas das amarras acadêmicas, provocando a vanguarda a experimentar em diversas frentes culturais: na literatura, nas artes, na arquitetura e também no design. Assim, essas experimentações “lançaram as bases para a reformulação dos espaços, dos programas arquitetônicos e do próprio móvel”.

Os experimentos inicialmente restritos à elite artística, se alargariam à experiência cotidiana com o móvel apenas na década seguinte. Conforme afirma a autora,

Apesar da modernização que vinha se processando, acredito que a virada se dará em 30. De fato, podemos dividir a

27 Há também inúmeras publicações específicas sobre designers e empresas que desenharam e produziram móveis principalmente entre as décadas de 1940 e 1960. Para citar algumas: o artigo “O estúdio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil”; o livro de Marlene Milan Acabaya *Branco e Preto: uma história de design brasileiro nos anos 50*, a pesquisa de Mauro Claro sobre a comunidade operária da qual participou Geraldo de Barros *UNILABOR: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*; além dos inúmeros trabalhos sobre Giancarlo Piretti, sobre a móveis CIMO, sobre a cama Patente, todos trabalhos de pós-graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

história do móvel moderno no Brasil em duas fases bastante distintas: antes e depois de 30 (p.21).

Assim,

A partir dos anos 30, com a emergência da arquitetura moderna, com a ressonância e o assentamento das principais ideias e polêmica levantadas pelo Modernismo no âmbito da literatura e das artes plásticas, no decênio anterior, enfim, como desejo de modernização geral do país, configurou-se um conjunto de fatores que desempenhou importante papel no processo de modernização da mobília brasileira (Dos Santos, 1989, p.21).

Nesse momento, a arquitetura moderna tem papel fundamental na transformação do móvel. Diante das demandas de seus arquitetos pela equivalência entre os interiores e os novos espaços, o móvel adquiriu novo aspecto, marcando, inicialmente, a transição do estilo eclético e acadêmico para o moderno, e, posteriormente, sua consolidação.

No Rio de Janeiro, capital do país à época, um grupo de arquitetos, entre os quais Lucio Costa e Oscar Niemeyer, teve importante papel na modernização do mobiliário de edifícios públicos ao se associar a designers e artesãos para compor o interior dos prédios. A preocupação com o design total refletia o esforço de harmonizar a aparência externa com o ambiente interno de forma a criar uma unidade (Vasconsellos, Braga, 2012, p.21).

Desse período, são lembrados também os móveis racionalistas do arquiteto Gregori Warchavchik, ucraniano naturalizado brasileiro, e o trabalho do pintor John Graz que desenhava móveis, tapetes e diversos outros objetos para casa. Enquanto a racionalidade de Warchavchik (apud Bianchi, 2007) se materializava em móveis pesados, retos e maciços,²⁸ os de Graz aproveitavam a plasticidade da madeira para desenhar linhas e transparências, e incorporavam o uso da palhinha.

A respeito das primeiras formas racionalistas e geométricas que marcaram a modernização do móvel, Lucio Costa (2007, p.108) opinava: “O falso modernismo atual, com esses móveis geométricos, pesados, fechados até o chão, arredondados ou cheios de arestas, é, ainda, apesar de tão diferente, manifesto dessa mesma tendência”, referindo-se à tendência, que ele reprovava, de inventar uma arte que,

28 No final de seu manifesto “Acerca da arquitetura moderna”, Warchavchik (apud Bianchi, 2007) proclama: “Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno”.

em vez de seguir a realidade da produção industrial, trabalha com formas “arbitrárias” e “sem consistência”, como “mero divertimento” e “exercício de engenho”.

Será então na década de 1940, quando aparecerão peças com o caráter de leveza “verdadeiramente moderno” evocado por Lucio Costa, período ao qual Loschiavo (1995) se refere como de “consolidação da produção do mobiliário nacional”. Quer dizer, a década de 1940 é lembrada como aquela em que se consolidou um vocabulário formal e material próprio do móvel moderno no país, ainda que isso significasse também a absorção de referências externas.

Desse período, fala-se principalmente sobre a produção de móveis de Joaquim Tenreiro, português, e Lina Bo Bardi, italiana, estrangeiros imigrantes, que vinham muito bem informados sobre a pauta do movimento moderno no exterior (Sanches, 2003; Santos, 1995). No trabalho de ambos, embora de modos bastante distintos, encontra-se a conjugação de um padrão moderno de formas simples, leves e despojadas com a busca de materiais e técnicas locais. Nas palavras de Pietro Bardi (1971, s.p.), sobre o mobiliário do período, “eram móveis ainda ligados à esquemas culturais europeus, mas com uma procura acentuada de materiais brasileiros”.

O próprio Joaquim Tenreiro, que começou trabalhando na empresa de móveis e decoração Laubisch & Hirth ainda na década de 1930, fez a seguinte declaração:

O meu móvel, de fato, só começou mesmo em 1942, quando consegui fazer por inteiro a minha Poltrona Leve. [Ela] Obedecia a um princípio que eu achava que deveria ser seguido pelos móveis modernos brasileiros, independentemente do tamanho, mas formalmente leves (Monteiro, Macedo, 1985, p.60)²⁹

A partir daí, a leveza foi aspecto constante no trabalho de Tenreiro,³⁰ cuja prolífica produção de móveis se caracteriza pela maestria na artesanaria em madeira, formas delgadas e com preciosos detalhes, e o uso recorrente da tradicional palhinha, herdada da tradição portuguesa e já incorporada pela produção de mobiliário no Brasil desde o século XVIII.

Quando cria o Estudio de Arte Palma, no final dos anos 40, era explícita a intenção de Lina Bo Bardi de desenvolver peças com possibilidade de seriação e simplicidade estrutural e formal – clara manifestação do projeto do desenho industrial moderno –, mas também a preocupação em incorporar

FIGURA 24

Cadeira com braços, 1960, design Joaquim Tenreiro; madeira de mogno e palha trançada (Braga e Vasconcellos, 2012, p. 93)



²⁹ A poltrona leve foi desenhada para a casa de Francisco Inácio Peixoto, projeto de Oscar Niemeyer.

³⁰ Em 1943 ele fundou sua própria oficina, com um sócio, a Langenbach & Tenreiro.

materiais locais e mais adaptados ao clima úmido e quente do país, com atenção aos hábitos e produção tradicional no Brasil.

A preocupação de Lina Bo Bardi em desenvolver peças que pudessem ser produzidas em série resultou em móveis de simplicidade construtiva e formal, com poucos detalhes e elementos construtivos. Quanto à adaptação ao clima tropical, Lina empenhou-se substituindo em geral os estofados dos assentos e encostos por tecidos e fibras naturais em vez da tradicional palhinha (Sanches, 2003, p.36). Essas características podem ser vistas, por exemplo, na cadeira Tripé: superfície de tecido pendendo de estrutura em tubo de ferro pintado (projeto para o Studio Palma de 1948). Sobre a referência à popular rede de dormir nessa cadeira, Lina escreveu em artigo publicado na revista *Habitat*:

Nos navios-gaiola que navegam os rios no norte do país a rede é, como em todo o resto do país, a um só tempo, leito e poltrona. A aderência perfeita à forma do corpo, o movimento ondulante fazem dela um dos mais perfeitos instrumentos de repouso (*Habitat*, 1950, p.54).³¹

Seja na produção artesanal de mobiliário de Tenreiro ou nas peças projetadas para a serialização de Lina, a leveza moderna é apropriada como um aspecto visual do vocabulário do design de móveis nacional. Desse modo, ao longo do processo de modernização do mobiliário, na passagem da década de 1930 para a seguinte, sobretudo sob a tensão entre modelos importados e materiais e modos de produção locais, acontecem as principais transformações que delineiam o caráter de leveza no mobiliário. Comparando uma cadeira de Warchavchik da década de 1930 – em bloco, reta, inteiriça – com uma cadeira de Tenreiro da década de 1940 – linear, sinuosa e transparente – não restam dúvidas a respeito do contraste entre elas, entre peso e leveza.

No documento “Mobília brasileira contemporânea”, Claudia de Brito Lameirinha Bianchi (2007, p.13) opina:

No Rio de Janeiro, os móveis de Joaquim Tenreiro e em São Paulo, pouco depois, os de Lina Bo Bardi mostrariam a

FIGURA 25
Poltrona Tripé, 1948,
design Lina Bo Bardi;
ferro e manta de
couro sola (Braga e
Vasconsellos, 2012, p.
117)



31 Outros projetos posteriores também fazem referência à rede de dormir: a poltrona paulistano, projetada por Paulo Mendes da Rocha, em 1955, especialmente para a área de varanda da sede do Clube Atlético Paulistano, projeto de Gregori Warschavchik. Estruturada em barra de aço flexível e assento/encosto de tecido ou couro; com silueta totalmente distinta, a poltrona mole, desenhada por Sergio Rodrigues em 1957, embora com aparência rechonchuda, tem almofadas que se apoiam sobre uma rede pendente de tiras de couro.

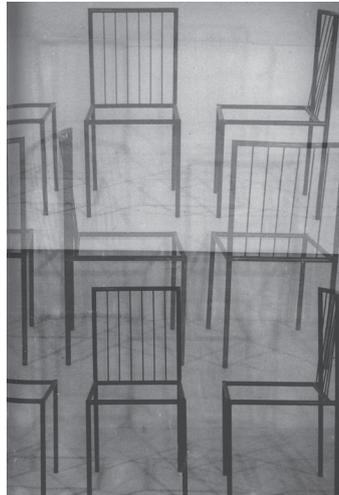
um só tempo que a mobília brasileira teria que se expressar levando-se em conta a leveza imposta pelo clima e pelas possibilidades no trato dos materiais nativos. Chega-se, finalmente, a resultados que representam um produto brasileiro, dando um salto renovador dentro do próprio movimento moderno uma vez que partem da aplicação de outros princípios e não apenas do ideário subjetivo das ideias que influíram na moderna arquitetura.

Desse modo, pelo processo peculiar de modernização do mobiliário no Brasil, certas características de leveza aderem ao repertório formal e construtivo do chamado móvel moderno. Alguns aspectos são revisitados e transformados, nos anos 50 e 60, quando a figura do designer de móvel se consolida (Dos Santos, 1995), diante de outras demandas produtivas e de mercado. Destacam-se aí a produção da móveis Branco & Preto e o mobiliário desenhado por Geraldo de Barros para a Unilabor.

FIGURA 26
Cadeira Unilabor (Claro, 1994, p. 129)



FIGURA 27
Leveza e transparências na Cadeira Unilabor; detalhe de foto da série Fotoramas, de Geraldo de Barros (Braga e Vasconcellos, 2012, p. 25)



Até hoje aspectos do vocabulário moderno são valorizados pelo campo do design como parte de uma tradição do móvel no Brasil, tendo eco na produção contemporânea. A esse respeito se refere Maria Helena Estrada (2012) na introdução do livro *Móvel brasileiro moderno*:

Eram europeus, ou de formação europeia, os primeiros designers brasileiros. Criaram uma nova estética, modernista, e essas primeiras expressões, surgidas no início do século XX, são agora decodificadas em todo seu valor e ressurgem como importante patrimônio cultural. A nós o dever de preservá-lo – sem copiá-lo (p.11).

Independentemente de qualquer posicionamento sobre a validade ou não da preservação de aspectos do moderno como referência eminente no móvel contemporâneo, é difícil negar sua persistência.