MÓ
brasileiro
contemporâ
neo

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

Primeiro Presidente Fundador
Founder and First President

Luiz Simões Lopes

Presidente President

Carlos Ivan Simonsen Leal

Vice-Presidentes Vice-Presidents

Sergio Franklin Quintella
Francisco Oswaldo Neves Dornelles
Marcos Cintra Cavalcante de Albuquerque

FGV PROJETOS

Diretor Director

Cesar Cunha Campos

Diretor Técnico Technical Director

Ricardo Simonsen

Diretor de Controle Director of Control

Antônio Carlos Kfouri Aidar

Diretor de Qualidade Director of Quality

Francisco Eduardo Torres de Sá

Diretor de Mercado Market Director

Sidnei Gonzalez

Diretores-adjuntos de Mercado
Market Deputy Directors

Carlos Augusto Costa
José Bento Carlos Amaral

Coordenadora de Comunicação e Marketing
PR and Marketing Coordinator

Melina Bandeira

Rio de Janeiro

Praia de Botafogo, 190 / 6º andar
Tel. 55 21 3799.5498

São Paulo

Av. Paulista, 1294 / 15º andar
Tel. 55 21 3799.4170

www.fgv.br/fgvprojetos

FICHA TÉCNICA STAFF

Realização Realization

FGV Projetos

Coordenação do Projeto Project Coordination

Silvia Finguerut

Seleção de Designers Designers Selection

Adélia Borges
Paulo Herkenhoff
Rafael Cardoso

Direção Editorial Editorial Direction

Paulo Herkenhoff

Projeto Gráfico Graphic Design

Patricia Werner
Cássia D'Elia

Produção Editorial Editorial Production

Camila Leal Feijó

Colaboração Colaboration

Alberto Vicente
Marcelo Vasconcelos

Textos e Legendas Texts and Subtitles

Adélia Borges
Juliana Gagliardi

Revisão de Texto Proofreading

Dora Rocha
Juliana Gagliardi

Tradução Translation

Derrick Phillips
Izabel Murat Burbridge
Patrice Charles Wuillaume

Revisão Proofreading

Camilla Savoia
Fernando Gamarano

Tratamento de Imagens Image Correction

Trio Studio

Produção Gráfica Print Production

Sidnei Balbino

Impressão Print

Ipsis Gráfica e Editora

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

B73m
Borges, Adélia, 1951-
Móvel brasileiro contemporâneo / Adélia Borges, Paulo Herkenhoff, Rafael Cardoso. - Rio de Janeiro: Aeroplano: FGV Projetos, 2013.
il.
Sequência de: Móvel brasileiro moderno
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7820-092-3
1. Mobiliário - Brasil - História 2. Mobiliário - Brasil 3. Arquitetura - Brasil. I. Herkenhoff, Paulo, 1949- II. Cardoso, Rafael, 1964-. III. FGV Projetos. IV. Título.
12-8957. CDD: 749.0981
CDU: 749.1(81)
06.12.12 12.12.12 041348

aeroplano
editora

FGV PROJETOS

8 Apresentação Presentation
10 Mobiliário Contemporâneo Brasileiro: Polifonia Brazilian Contemporary Furniture: Poliphony
44 O Pensamento Móvel Furnishing Thoughts
60 Sobre o Móvel Contemporâneo On Contemporary Furniture
82 Portfólios Porfolios

84 Aída Boal
88 Alfio Lisi
94 Aristeu Pires
96 Baraúna
100 Bernardete Brandão
102 Bernardo Senna
104 Campana
120 Carlos Motta
130 Carlos Simas
132 Claudia Moreira Salles
146 Domingos Tótora
150 Eduardo Baroni
152 EM2 Design
156 Etel Carmona
160 Eulália Anselmo
164 Fernando Jaeger
166 Fernando Mendes
172 Fetiche
176 Flávia Alves de Souza
178 Flávia Pagotti
180 Freddy Van Camp
186 Guilherme Sass
188 Hugo França
196 Ilha do Ferro
204 Ilse Lang
208 Indio da Costa
216 Isabela Vecci
222 Isay Weinfeld
230 Ivan Rezende
234 Jacqueline Terpins
238 Jader Almeida
242 Julia Krantz

SUMÁRIO

CONTENT

248 Juliana Llussá
252 Lattoog
258 Leo Capote
262 Lia Siqueira
266 Manuel Bandeira
268 Marcelo Rosenbaum
272 Maria Cândida Machado
278 Maurício Azeredo
284 Morito Ebine
288 Muira Design
294 Nada se Leva
296 Ovo
308 Paulo Alves
316 Paulo Foggiato
320 Pedro de Castro
322 Pedro Petry
324 Pedro Useche
328 Porfírio Valladares
334 Questto|Nó Design
338 Reno Bonzon
340 Ricardo Grahan Ferreira
342 Rodrigo Almeida
346 Rodrigo Calixto
350 Rona Silva
352 Ronaldo Duschenes
356 Roque Frizzo
360 Ruy Ohtake
362 Sérgio Matos
364 SuperLimão
368 Tina e Lui
370 Zanini de Zanine

Créditos Credits 378
Bibliografia Bibliography 380
Fotografias Photography 382
Agradecimentos Ackowledgments 384
Sobre a FGV About FGV Foundation 385

A Fundação Getulio Vargas, atendendo à missão de compartilhar o conhecimento gerado, dentro e fora do país, desenvolve um programa editorial ligado à inovação, que representa um salto qualitativo no panorama cultural brasileiro. É, portanto, com enorme satisfação que apresentamos *Móvel brasileiro contemporâneo*.

Em 2012, a FGV Projetos publicou *Móvel brasileiro moderno*, inspirada pela visão e pela percepção de Marcelo Vasconcellos e Alberto Vicente, que tinha como proposta inicial abranger a trajetória do mobiliário brasileiro desde o pioneirismo moderno até a contemporaneidade. No entanto, devido à riqueza da história do móvel no Brasil, que se desenvolveu junto com a arquitetura moderna, o vasto volume documental reunido mostrou que seria necessário organizá-la em dois volumes. O primeiro volume aborda 40 anos de história, selecionando importantes atores que atuaram no design durante o século XX, especificamente entre as décadas de 1920 e 1960. A certeza de que muitos profissionais talentosos também surgiram nos anos posteriores a esse recorte foi o impulso necessário para dar continuidade à obra.

O segundo volume, que toma como ponto de partida o Moderno e chega até o século XXI, traz à luz a economia criativa, que une os elementos do intercâmbio entre as nações e que tem como ponto de partida a cultura própria de cada lugar. A sustentabilidade econômica e ambiental também contribui para o estabelecimento desse conceito, penetrando no cotidiano de maneira gradativa e perene. A imersão nas produções criativas ocorre através da escolha da cultura e do ambiente também como fatores de entretenimento, expressa na frequência da população em parques, shows, cinemas, teatros e museus, além da conexão constante com as novidades, através das telecomunicações e das redes sociais.

Com isso, a economia criativa tem conquistado percentuais crescentes no PIB das nações, em especial nos países emergentes, e tem, hoje, o design como um dos seus principais e mais bem sucedidos pilares, contribuindo para que os mercados avancem na competição pela diferenciação. Não há objeto, roupa, veículo ou utensílio doméstico que não mereça uma nova roupagem, ou mesmo a adição de um detalhe, processo que às vezes promove centenas de variações de um mesmo utilitário.

A arquitetura e o mobiliário têm uma relação inseparável, caracterizando-se por propor soluções inovadoras ao longo dos séculos, desafiando a criatividade humana. No Brasil, o auge desse processo criativo se dá no período moderno, o que é exemplificado pelas criações de Lúcio Costa, Tenreiro, Niemeyer, e posteriormente consolidado por Zanine, Lina Bo Bardi e Sergio Rodrigues.

Ao longo do século XX, o design do móvel brasileiro amadurece e chega à atualidade com grande diversidade, representado por designers selecionados em todo o país e reunidos aqui, nesta edição. A contemporaneidade traz em si a possibilidade da multiplicidade de visões e estilos, o que nos parece ser, justamente, a proposta deste livro. A reunião desses nomes de projeção no cenário da criação do mobiliário brasileiro demonstra que o Brasil é um importante centro criativo inserido no panorama cultural mundial, presente em museus e galerias das grandes capitais. Assim, o design assume hoje o status de arte, universalizando-se através de valores simbólicos e intangíveis.

Abordar o design no âmbito da FGV tem a ver com a própria história da instituição. Sua atuação na economia criativa, unindo ensino e práticas inovadoras, vem desde a década de 1940, com o curso de propaganda e artes gráficas, no qual se formaram Décio Vieira e Almir Mavignier, entre outros.

Com esta publicação, que recebeu a valiosa colaboração de Adélia Borges, organizadora do livro, e Rafael Cardoso, e a atenta curadoria de Paulo Herkenhoff, a FGV Projetos encerra o movimento iniciado com Móvel brasileiro moderno e preenche uma lacuna sobre o tema no setor editorial. Juntos, os dois livros apresentam um rico material sobre mais de noventa anos de história do mobiliário em nosso país – dos tempos modernos à contemporaneidade.

CESAR CUNHA CAMPOS é diretor da FGV Projetos

Cesar Cunha Campos is director of FGV Projetos

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Nulla at quam ipsum. Fusce quis convallis metus. Nulla at tellus felis. Donec sapien lacus, pellentesque in eleifend eget, gravida facilisis mi. Etiam tempus nulla a turpis pretium ut hendrerit leo egestas. Phasellus convallis accumsan scelerisque. Ut mollis ultricies faucibus. Aenean quis augue id mauris sodales consequat. Suspendisse eget sapien vitae tellus ultricies condimentum. Nullam dui tortor, sollicitudin sit amet lacinia et, bibendum in tortor. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Suspendisse laoreet diam in enim fermentum eu lacinia est iaculis. Nunc purus massa, vehicula cursus consequat nec, elementum id ante.

Sed molestie porta purus, id lobortis orci blandit rutrum. Duis hendrerit mollis libero, at vestibulum lectus ornare et. Curabitur leo lectus, interdum et suscipit nec, pulvinar sed ligula. Duis sed nisl sem, nec posuere lacus. Morbi elementum suscipit dignissim. Etiam eros mi, sodales a cursus ac, feugiat in purus. Nunc vitae arcu eget lectus condimentum euismod.

Nunc id ante enim. Aliquam aliquet porta nunc, sed hendrerit felis cursus eget. Duis interdum auctor ligula, ut dapibus arcu dapibus vel. Fusce rhoncus, lectus id aliquam pellentesque, sapien lectus dapibus arcu, et consequat nibh arcu ac diam. Morbi congue tortor in leo sodales adipiscing sit amet ac neque. Donec varius scelerisque adipiscing. Morbi pellentesque sodales nisi, ut pellentesque ipsum elementum vitae. Ut vehicula, orci eget gravida consequat, tortor neque semper orci, ornare tempor nisi nunc sed odio. Donec non est sed felis scelerisque sollicitudin eget vel urna. Integer commodo, justo id bibendum sollicitudin, massa elit gravida eros, ut pellentesque tortor mi viverra mauris. Suspendisse diam nisi, tempus non condimentum in, varius in ante. Cum sociis natoque penatibus et magnis dis parturient montes, nascetur ridiculus mus. Sed id metus quam, et mollis elit. Ut rhoncus sagittis adipiscing. Aenean nunc elit, ullamcorper at elementum et, posuere eget ligula. Curabitur ullamcorper, augue vitae tempus mattis, eros mauris porta augue, ut aliquet tortor ipsum et leo.

Praesent euismod leo vitae orci gravida nec semper diam aliquet. Donec dictum lectus vel tellus consectetur lacinia. Proin volutpat metus non urna hendrerit accumsan. Morbi tempor ornare augue non interdum. Donec turpis sapien, pharetra eget gravida ut, volutpat et libero. Mauris tortor lorem, mollis et dapibus sit amet, ullamcorper sed nisi. Etiam porttitor magna id arcu sollicitudin sit amet ornare orci faucibus. Vivamus eleifend malesuada massa, quis mollis dui vulputate eu. Aenean volutpat enim sit amet urna consequat et mattis ipsum semper. Phasellus vulputate ante nunc. Duis quis turpis at enim luctus accumsan sit amet quis ipsum. Vivamus in libero iaculis tortor commodo vestibulum. Etiam ut tellus a nisi luctus fermentum nec vitae magna.

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

Espriguiçadeira de Oscar Niemeyer

Chaise longue by Oscar Niemeyer

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

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

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

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

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

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

POR ADÉLIA BORGES

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

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

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

In the furniture segment, an idea, some pieces of wood, a saw and a hammer is all that is needed. Such easiness attracts the interest of designers, who can build their objects without having to convince entrepreneurs that the project will later lead to good sales and good economic results. The close link between intention and the final result is why this area sometimes can become a fascination and sometimes real obsession to designers. Furniture allows a high degree of experimentation, which is not possible in other high investment sectors; therefore, so it paves the way for more freedom for projects and as such becomes a privileged expression of the culture of its time. To most people, when thinking about design, furniture usually comes first to the mind. After fashion, that launches two collections per year, the design of furniture is the one in which esthetical languages are renovated with more dynamism. In the Latin roots habitare is related to habito, to cloth. The home can be interpreted as a big garment under which we shelter ourselves. Businesses of all sectors observe the furniture industry so as to keep updated with esthetic trends that later will influence other productive segments.

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

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

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

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

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

MOBILIÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO: POLIFONIA

BRAZILIAN CONTEMPORARY FURNITURE: POLYPHONY

Percurso

Os valores de uma população mudam ao longo do tempo. Atividade multidisciplinar por excelência, o design praticado numa determinada época tem a ver com as mudanças culturais, sociais, econômicas, políticas, comportamentais, tecnológicas, etc., de uma sociedade. Ele as reflete e, num jogo dinâmico de ser influenciado e influenciar, às vezes ajuda a provocar ou antecipar mudanças.

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

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

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

The Route

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

The historical evolution of furniture design in Brazil is not a continuous development in the direction of betterment. The success of the modern Brazilian furniture – the subject of the first volume of this publication –has had strong setbacks.

The construction of Brasília at the end of 1950s created an unprecedented demand for furniture that harmonized with the straight lines of Oscar Niemeyer's drawings for the new Brazilian capital. Businesses and designers organized themselves to meet this demand. It was a moment of much optimism in Brazil, the rhythm of innovation was present in all cultural areas – from Bossa Nova in music to the Cinema Novo in movies – novo or nova means new in Portuguese. The design was also influenced by this moment of creative restlessness, and made a bet that favored the idea that the future would be promising.

However, after the inner environments of the public buildings were completed, such as palaces, theaters and auditoriums, there was a huge decrease in demands. Public orders stopped suddenly and were not replaced by private consumers' commissions. The taste of consumers was still too closely linked to the signs of status exhibited by furniture that followed the styles of the past as for example Louis XVI, Dom João V, Chippendale and gothic styles.[2] To this economic aspect was added a political one. The military coup of 1964 brought about restrictions of freedom which, in their turn, had strong consequences in cultural activities and in the creative professions which depend on freedom of thinking so as to flourish.

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

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

Anos 1970: mudança de eixo

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

Uma das atuações melhor sucedidas é a da Escriba, de São Paulo, que em 1967 emprega Karl Heinz Bergmiller (1928), que viera da Alemanha para colaborar na criação do primeiro curso superior de design no país, a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi). Bergmiller encontra nessa empresa as condições ideais para a implantação de uma metodologia de desenvolvimento de produtos sistematizado a partir dos princípios do design racionalista. O design é a atividade sobre a qual a empresa se estrutura, o que se reflete na própria carreira de Bergmiller lá dentro: além de designer-chefe, torna-se diretor da empresa, ali permanecendo até o início da década de 1990.[3]

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

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

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

The 70s: changes in the route

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

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

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

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

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

[3] O comitê de design da Escriba teve a participação ao longo do tempo de designers como Paulo Sérgio Germani e José Roberto Calejo, atual diretor.

[3] Escriba's design committee had, though not at the same time, the collaboration of designers such as Paulo Sérgio Germani and José Roberto Calejo, current director.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anos 1980: a retomada do design autoral

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

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

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

The 80s: The retrieval of author design

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Do funcionalismo ao pós-moderno

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

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

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

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

From functionalism to post-modernism

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

This notion arrived with momentum in Brazil in 1963 when the Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) structured itself according to the precepts of the Ulm school, in Germany, cradle of functionalism. It started to influence the programs of many colleges that were opened after this date.[6] It is easy to understand the reasons for the emergence of functionalism in Germany, one of the nations in which industrialization progressed the most. It is the homeland of Luther and of the Protestant Reformation. "In Germany the 16th century reformation produced not only a new Christian denomination, but first and foremost a new set of ethics, which repressed all excess shape and anything pictorial in favour of frugality and worldly sobriety", says the critic of design Klaus Klemp.[7] He adds: "The Church's regalia such as relics, saints, church buildings, images and sculptures had become obsolete. Protestant churches were no longer religious buildings but more or less neutral places in which the faithful congregated. The demand for simplicity (simplicitas) in the Christian images was a repeated demand of pre and post Reformation theology."

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

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

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

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

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

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

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

[7] Klaus Klemp em "Pure Design", edenspiekermann_, Berlim, 2011, página 10.

[7] Klaus Klemp in "Pure Design", edenspiekermann, Berlin, 2011; p. 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

[9] Gustavo Amarante Bomfim e Lia Mônica Rossi em "Moderno e pós-moderno, a controvérsia", revista Design & Interiores nº 19, junho/ julho de 1990, página 26. Ambos foram professores em Campina Grande, na Paraíba, nos anos 1980, e a vivência nordestina certamente contribuiu para a sua visão a respeito do tema.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anos 1990: ruptura

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

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

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

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

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

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

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

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

[14] Entrevista a Adélia Borges, publicada em "Espirais da Memória", revista Design & Interiores, edição 15, agosto de 1989, página 78.

[14] Interview given to Adélia Borges published in "Espirais da Memória", Design & Interiores, n. 15, August, 1989, p. 78.

[15] Cristina Morozzi, livro "Oggetti risorti – Quando i rifiuti prendono forma", Costa & Nolan, 1998, 176 páginas, Itália.

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

[16] A manufatura de tapetes Gobelin foi criada no século 17 na França e passou a integrar as "Manufaturas reais", escolhidas sob o patrocínio do rei Luís 14 para integrar as residências da realeza. A poltrona é feita de estrutura de tarugo de ferro soldado, tela de arame costurada no assento e encosto, jornal amassado com fita adesiva e cola, papel craft e finalmente os decalques. Ver referência em BORGES, Adélia, Cadeiras Brasileiras, São Paulo: Museu da Casa Brasileira, Secretaria de Estado da Cultura, 1994, página 87.

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

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

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

1990s: rupture

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

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

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

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

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

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

[18] Scenari Del Giovane Design: Idee E Progetti Dall'Europa E Dal Mondo, Lupetti, Itália, 2001.

[18] Scenari del giovane design: idee e progetti dall'Europa e dal mondo (Italy, Lupetti: 2001).

Uso de materiais banais e do lixo

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

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

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

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

The use of trivial materials and waste

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

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

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

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

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

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

Autoprodução x indústria: a dimensão econômica

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

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

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

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

Foi só ao ver in loco o aval do MoMA que um empresário brasileiro se dispõe a contratar Fernando e Humberto Campana pela primeira vez – o diretor da H. Stern, de joias. O episódio revela não apenas a dependência do

Autoproduction x industry: the economic dimension

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

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

This situation led many promising youngsters to lose interest and opt for other professions. This nearly happened to the Campana brothers. They were on the verge of giving up design when the Italian industry Edra decided to manufacture some of their projects. The first piece of furniture that attracted the interest of Edra was an armchair made with intertwined cotton threads on a metallic structural base. It existed since 1993 but in 5 years only 10 such couches had been sold. With the name of *Red*, the couch was launched with a big campaign in theSalone del Mobile in Milan in April 1998 and had a huge success.

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

aval internacional, mas também o conservadorismo da indústria brasileira em oposição à de vários países, entre os quais a Itália, cujos empresários são reconhecidos internacionalmente por sua visão de futuro, capacidade de inovação e disposição de correr riscos.

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

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

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

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

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

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

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

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

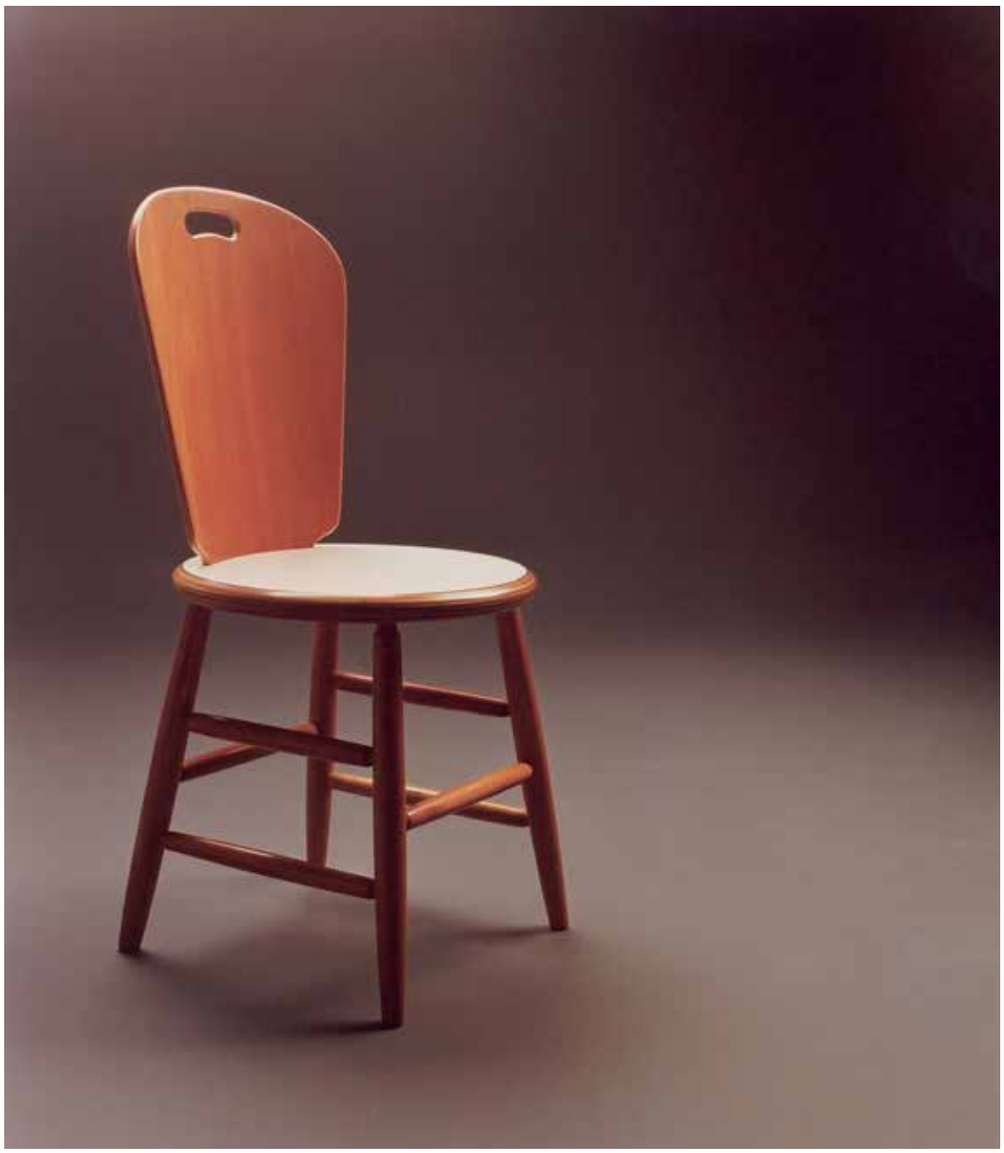
At the time, however, a slow change in the industries that copied foreign design started; the objects were replaced by products designed by professionals rather than by relatives who "liked art" or have a taste for "decoration". However, this approach was neither unanimous nor equal.

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

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

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

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



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

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

[20] As citações foram retiradas do site do MDIC na Internet. http://www.mdic.gov.br/sitio/interna/interna.php?area=2&menu=3262

[20] The quotations are from the site MDIC in the Internet, http://www.mdic.gov.br/sitio/interna/interna.php?area=2&menu=3262.

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

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

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

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

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

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

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

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

Poltrona em galhos de madeira, Valmir Lessa Lima, Ilha do Ferro, AL, 2010.

Armchair made from tree branches, Valmir Lessa Lima, Ilha do Ferro, AL, 2010.

Um retrato atual

No momento em que se redige este texto - início da segunda década do século 21 -, pode-se dizer que a marca do design de mobiliário no Brasil é a diversidade, no que diz respeito tanto à linguagem e conceitos quanto aos processos produtivos e mercados atingidos.

Produção plural

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

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

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

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

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

A Picture of Today

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

Plural production

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[26] The recent inclusion of the D and C social classes to the consumer's market in the country has a direct reflection in the furniture segment. From 2000 to 2010 the spending in the acquisition of furniture in Brazil increased 56.8% going from R$ 26.6 billion to R$ 41.7 billion. In 2001 the C class was responsible for 46.5% and D class for 19.7%, adding up, together, 66.7%. The data, furnished by the Instituto Data Popular, were published in the newspaper O Estado de S. Paulo, in April 25, 2012, p. X4.

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

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

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

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

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

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

Princípios norteadores dos projetos

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

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

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

Práticas que principiaram na faixa de consumo mais sofisticada, de baixa tiragem, ao longo do tempo vão migrando para a de consumo massivo. É o caso, por exemplo, da modularidade, a concepção de sistemas de móveis que possam ser intercambiáveis pelos usuários, ou seja, reagrupados de diferentes formas para, assim, atender a novas necessidades ou desejos. A prática – que condena a rigidez em favor da flexibilidade - foi introduzida por Michel Arnoult e Geraldo de Barros nos anos 1960 e só algumas décadas depois passou a se tornar lugar comum.

Ambos também sonharam com a democratização do acesso ao design de boa qualidade, mas não puderam em vida assistir à concretização desse sonho, que só no século 21 começa a se tornar realidade.[26]

Não há informações precisas disponíveis sobre a incorporação de profissionais do design no projeto de móveis populares, mas há alguns indicativos de que ela aumentou. Nas décadas de 1980 ou 1990, uma visita a pontos tradicionais de comércio, como a rua

The guiding objectives of the projects

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

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

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

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

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

Teodoro Sampaio, em São Paulo, e a rua do Catete, no Rio de Janeiro, mostrava uma predominância de móveis "coloniais" ou "clássicos" – réplicas de estilos de outros tempos e espaços. Hoje, constata-se uma mudança na oferta, que naturalmente reflete uma mudança na demanda, prevalecendo a linguagem contemporânea.[27] Dos corredores comerciais ou shoppings especializados em decoração voltados para as faixas A e B, às redes direcionadas para as faixas C e D, como as Casas Bahia, o design passou a ser alardeado como um dos atributos dos produtos – se não é possível mensurar até que ponto ele foi de fato absorvido pelas empresas, está claro que ao menos ao discurso ele foi incorporado.

Disseminação da cultura do design

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

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

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

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

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

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

Dissemination of the culture of design

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

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

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

The design biennials have taken place again in Brazil. The first ones had taken place in 1968, 1970 and 1972 at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro and were organized by the IDI. In 1990 and 1992 the Secretaria da Cultura do Paraná organized biennials in Curitiba. In 2006, the initiative was resumed and since then the Bienal Brasileira de Design has occurred regularly and has become a travelling exhibition. It is backed up by both governmental and private institutions, among them the Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio and the Ministério da Cultura.[30]

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

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

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

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

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

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

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

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

[30] The Bienal Brasileira de Design has taken place until today in São Paulo (2006), Brasília (2008), Curitiba (2010) and Belo Horizonte (2012).

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

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

Identidade, uma questão em aberto

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

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

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

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

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

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

Identity: an open concept

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cadeira Tupi, Latoog

Tupi Chair, Latoog

[31] Fernando e Humberto Campana no livro "Cartas a um jovem designer". Rio de Janeiro: Campus Elsevier, 2009, página 38.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[36] Edição da Business Week de 15/10/2007, em "Special Report: Talent Hunt", com texto de Maha Athal, de Nova York. Foi a única escola da América Latina citada na reportagem especial da revista.

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

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

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

Mesa Lina, Fernando Mendes

Lina table, Fernando Mendes

Presença no cenário internacional

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

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

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

Várias revistas vêm publicando ensaios extensos ou números especiais sobre o Brasil no século 21, algumas mais de uma vez, como a Experimenta, da Espanha; *Interni* e *Domus*, da Itália; *Axis*, do Japão; *No*, da Noruega; *Wallpaper*, da Grã Bretanha; *Børsen*, da Dinamarca; e *Barzon*, da Argentina. Saímos do nicho das publicações especializadas para alcançar mídias mais amplas. Os jornais *Le Monde*, da França; *El Pais*, da Espanha; *Financial Times*, da Grã Bretanha; e *The New York Times*, dos Estados Unidos, são alguns dos que publicaram reportagens alentadas sobre designers brasileiros. A *Business Week*, principal revista internacional de negócios, listou a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), do Rio de Janeiro, entre as 40 melhores escolas de design do mundo. [36]

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

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

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

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

Presence in the International Scenario

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Já se disse, em outro lugar, que uma cadeira nem sempre é para sentar.[1] A constatação parece simples, mas é manhosa. É fato inegável que há muitas cadeiras sobre as quais é impossível ou interditado se sentar – entre outras possibilidades, por estarem quebradas, por ficarem em museus ou por serem conhecidas unicamente por meio de fotografias. Ao folhear as páginas deste livro, o leitor poderá se questionar quantos dos móveis retratados já tocou ou com os quais tem expectativa de conviver na intimidade. Você antevê a oportunidade de se aconchegar nas curvas da poltrona *Suave* de Julia Krantz? Se o leitor for colecionador de móveis, a resposta pode ser sim. Caso contrário, tenderá a ser negativa. Contudo, o fato de que o móvel não está ao seu alcance não o torna menos relevante como projeto de design, e nem faz do leitor menos usuário dele, pois são diversos os modos de usar.

É verdade que estamos habituados a pensar em uso de modo mais restrito. No caso de um móvel, usar, usar mesmo, seria assenhorear-se dele com o corpo, o que equivale a dizer que solidez, conforto e ergonomia seriam parâmetros imutáveis para julgar a qualidade do projeto. Mas, se ampliamos a noção de uso, será que as regras continuam as mesmas? A poltrona *Bonfim*, de Alfio Lisi, é um exemplo interessante. Será que ela é boa para se sentar? Será que a pergunta é mesmo relevante? Qual é a 'função' prioritária desse móvel: ser usado ou visto? Quando descobrimos que ele foi projetado para uma exposição, e não para a produção em série, começamos a dimensionar a complexidade da questão. Com suas remissões inescapáveis à festa do Senhor do Bonfim e à indumentária do maracatu, a poltrona comunica com plenitude e sutileza ideias sobre brasilidade e identidade regional. Ela é uma festa para os olhos – uma *showpiece*, no sentido literal do termo inglês – sendo ou não aconchegante, confortável, sólida.

Nem sempre nossos hábitos mentais conseguem acompanhar a rapidez das mudanças no mundo contemporâneo. Na era atual, dominada pela informação e pautada pelo consumo, o estatuto dos objetos materiais está longe de ser inequívoco. Entender o significado de qualquer artefato passa pela compreensão de que a forma opera em diversos níveis, para muito além do conceito falido de 'função'. As formas comunicam, transmitem significados, despertam emoções, afirmam identidades, estabelecem relações, e até se transformam em outras – constituindo uma teia complexa de entendimento que jamais pode ser reduzida a uma única faceta do ciclo de vida do artefato. Para além do seu propósito utilitário ou operacional estrito, todo artefato opera ainda como signo, inserido em um sistema de atribuição de valores por meio da aparência e do contexto. Em outras palavras, nos dias de hoje, uma cadeira é tanto para se pensar quanto para se sentar.

POR RAFAEL CARDOSO

It has already been said elsewhere that a chair is not always for sitting on.1 The statement may appear simple, but it is cunning. It is an undeniable fact that there are many chairs on which it is impossible or forbidden to sit – among other possibilities, because they are broken, because they are in museums or because they are known only through photographs. Leafing through the pages of this book, the reader might question how many of the pieces of furniture shown he has already touched or with which he expects to live in intimacy. Have you already foreseen an opportunity for curling up in the curves of the Suave [Soft] armchair by Julia Krantz? If the reader is a collector of furniture, the answer might be yes. In any other case, it is likely to be negative. However, the fact that the piece of furniture is not within his reach does not make it less relevant as a piece of design, nor does it make the reader less of a user, because the modes of use are various.

It is true that we are accustomed to think of use in a more restricted sense. In the case of a piece of furniture, to use it implies to take possession of it with one`s body, which means that solidity, comfort, ergonomics are the indispensable standards for judging the quality of the design. But if we extend the notion of use, do the same rules continue? The Bonfim armchair, by Alfio Lisi, is an interesting example. Is it good to sit on? Is the question even relevant? What is the principal 'function' of this piece of furniture: to be used or looked at? When we learn that it was planned for an exhibition, and was not intended to be produced in numbers, we begin to appreciate the complexity of the question. With its inescapable reminders of the festivities at Senhor do Bonfim and the costumes worn by the dancers, the armchair subtly but clearly exudes ideas about Brazilian and regional identity. It is a feast for the eyes - a showpiece in the literal sense of the word – whether or not it is cosy, comfortable or solid.

Our mental habits do not always succeed in keeping pace with the swiftness of change in today's world. In our present age, dominated by information and ruled by consumption, the status of material objects is far from being unequivocal. To understand the significance of any artifact means to grasp the fact that form operates on various levels, way beyond the limited concept of 'function'. Forms communicate, transmit meaning, arouse emotions, affirm identities, establish relationships and even mutate into other forms – constituting a complex web of understanding which can never be reduced to a single facet in the life cycle of the artifact. Beyond its utilitarian purpose or restricted function, every artifact also operates as a symbol, included in a value system through its appearance and the context in which it is encountered. In other words, a chair today is as much something to think about as to sit on.

[1] Rafael Cardoso, Design para um mundo complexo (São Paulo: Cosac Naify, 2012), p.123. Para um dimensionamento crítico dessa questão, ver Rafael Cardoso, "A constatação de Duchamp: O estatuto do objeto no limiar da imaterialidade", In: Marcelo Campos; Maria Berbara; Roberto Conduru; Vera Beatriz Siqueira, orgs., História da arte: Ensaios contemporâneos (Rio de Janeiro: Ed.Uerj, 2011), pp.45-47.

[1] Rafael Cardoso, Design para um mundo complexo (São Paulo: Cosac Naify, 2012), p.123. Para um dimensionamento crítico dessa questão, ver Rafael Cardoso, "A constatação de Duchamp: O estatuto do objeto no limiar da imaterialidade", In: Marcelo Campos; Maria Berbara; Roberto Conduru; Vera Beatriz Siqueira, orgs., História da arte: Ensaios contemporâneos (Rio de Janeiro: Ed.Uerj, 2011), pp.45-47.

O PENSAMENTO MÓVEL

FURNISHING THOUGHTS

Poltrona Bonfim, Alfio Lisi.
Bonfim chair, Alfio Lisi.

O móvel se mobiliza

Móvel, mobília, mobiliário, são todas palavras que derivam da ideia de movimento. No imaginário das línguas latinas, aquilo que se move ou pode ser movido é contraposto àquilo que não se move de jeito nenhum: os imóveis. É curioso constatar que, mesmo assim, temos o costume de considerar individualmente os móveis como coisas fixas no tempo e no espaço. Em nossas casas, cada peça tem seu lugar, e muitas pessoas entram em desespero quando alguém deixa algo 'fora do lugar'. Matreiros, os móveis nos enganam com sua quietude aparente. No longo prazo, todavia, o propósito dos móveis é serem movidos; e ao serem transportados fisicamente, seu sentido se move também.

Qualquer colecionador conhece o processo mediante o qual a cristaleira comprada pela bisavó é disputada por avós e tias-avós, herdada a contragosto por uma neta, cobiçada pela bisneta, cujo apartamento é pequeno demais para contê-la, e acaba indo para um leiloeiro que dará início, com sua venda, a novo ciclo de transmissão. Ao longo das gerações, e das sucessivas casas que ocupa, a cristaleira vai sofrendo transformações. Na primeira, ela contém cristais, como convém à ideia prévia que se fazia dela. Na segunda, porém, ela pode ser usada para guardar livros, sendo transformada pelo uso provisoriamente em estante. Na terceira, ela pode virar despensa, por necessidade da dona, ou mesmo por desaforo. Já nas mãos do leiloeiro, pode ser que não contenha nada, já que sua função imediata é ser vendida.

Quase toda afirmação sobre a 'função' de uma peça pressupõe, de modo errôneo, que ela só serviria a um único propósito ou usuário ao longo de sua existência. Em se tratando de mobiliário, este não é quase nunca o caso. Os móveis, como os livros, costumam passar de mão em mão. Conscientes desse fato, os designers projetam, desde muito, móveis com

Poltrona Suave, Julia Krantz.

Suave chair, Julia Krantz.

Furniture becomes mobile

The Portuguese words 'móvel', 'mobília', 'mobiliário' [all meaning 'furniture'] are all words which derive from the idea of movement. In the imagery of the Latin languages, that which moves or can be moved contrasts with that which does not move at all: 'imóveis' [land or houses]. It is curious to note that, even so, we are accustomed to consider individual pieces of furniture as things fixed in time and space. In our houses, each piece has its place, and many people become desperate when someone leaves something 'out of place'. In its sly way, furniture is deceptive in its apparent tranquility. In the long term, however, the purpose of furniture is to be moved; and when it is being transported physically, its character also changes.

Any collector is familiar with the process whereby the china cabinet purchased by great grandmother is disputed by grandmothers and great aunts, inherited by granddaughter to general antipathy, coveted by great granddaughter, whose apartment is too small to fit it, and ends up at the auctioneers, where its sale will begin a new cycle of transmissions. Over the years, and in the succession of houses it occupies, the cabinet suffers changes. At first it contains china, thus conforming with the purpose for which it was made. At a later stage, however, it might be used to keep books, thereby being temporarily transformed into a bookshelf. Later still it might become a larder, because the owner needs one or simply through disrespect. In the hands of the auctioneer, it may be that it has none of these attributes, because its immediate function is to be sold.

Almost every statement about the 'function' of a piece of furniture wrongly supposes that it only serves one purpose or function throughout its existence. When dealing with furniture, this is almost never the case. Pieces of furniture, like books, normally pass from hand to hand. Aware of this, designers have for a long time planned furniture with multiple possibilities for use – portable (e.g. a side table on casters), reversible (e.g. a sofa-bed), retractable (e.g. a table with a folding top), or modular (e.g. a set of armchairs which join up to form a sofa). This type of design, where the piece of furniture is made to be transformed or modified, is entitled to be thought of as having a somewhat fluid use. And it is this fluidity, this potential, that interests us here.

múltiplas possibilidades de uso – portáteis, (*e.g.*, uma mesinha de apoio com rodas), reversíveis (*e.g.*, um sofá-cama), retráteis (*e.g.*, uma mesa com tampo dobrável) ou modulares (*e.g.*, um sistema de poltronas que formam juntas um sofá). Ao prever a transformação ou o deslocamento do móvel, esse tipo de projeto faz jus à concepção do uso como algo fluido. É essa fluidez, mesmo que potencial, que nos interessa aqui.

A mesa *Reverso*, de Claudia Moreira Salles, é bom exemplo de um móvel reversível, cujo projeto prevê a interação ativa com o usuário. Seu tampo é composto por dezesseis placas removíveis de duas faces: uma em madeira, a outra em material impermeável, branco. Ao escolher quantas placas ficarão expostas com qual lado para cima, toma-se uma decisão não somente de ordem estética, como também de implicações pragmáticas em termos de uso. A superfície da mesa pode ser impermeável em sua totalidade, em parte ou nada. O uso guia o sentido dessa decisão e permite que a aparência do móvel seja modificada. De modo simples e despretensioso, a mesa se presta a variações e, por conseguinte, aumenta suas possibilidades de sobrevida diante das transformações inevitáveis que incidirão ao longo do tempo.

Mesa Reverso, Claudia Moreira Salles.
Reverso table, Claudia Moreira Salles.

Reverso [Reverse] table, by Claudia Moreira Salles, is a good example of a reversible piece of furniture, where the design reckons on an active interaction with the user. Its top is made up of sixteen removable sections, each with two sides, one made of wood and the other of a white waterproof material. When choosing how many sections to expose with which side upwards, you are making a decision which is not only of an aesthetic nature, but which also has practical implications in terms of use. The surface of the table can be waterproof all over, in part or not at all. The intended use governs such a decision and allows the appearance of the table to be modified. In a simple and unpretentious way, the table is susceptible to changes, and thus increases its potential for survival in the face of the inevitable transformations that will occur over the course of time.

Sistema Tijuana, Ovo.

Tijuana system, Ovo.

Uma ótima aplicação contemporânea do princípio modular é o sistema de bancos e sofás *Campo*, do escritório Ovo (Luciana Martins & Gerson de Oliveira). Composto por peças de diversas cores e tamanhos, mas sempre passíveis de formarem conjuntos, o bem intitulado *Campo* pode ser ampliado para criar ambientes de todos os tamanhos, desde uma sala doméstica até um *lounge* para centenas de pessoas, e de vários aspectos, desde o muito colorido à sobriedade dos tons de cinza. A versatilidade com que se presta a diferentes arranjos e combinações resulta do pensamento sistêmico por trás do seu projeto. O mesmo pensamento está presente em outras peças da Ovo, como o sistema multiuso *Tijuana* – que abrange estante, mesa, aparador, em placas de metal contínuas – aplicado recentemente a espaços de convivência instalados na Pinacoteca do Estado de São Paulo e na Galeria Vermelho, também em São Paulo. Focando menos na caracterização de uma forma do que na abertura para a diversidade de usos, esses móveis abrem a possibilidade de pensar o móvel como parte integrante de ambientes em constante transformação.

Bancos e sofá Campo, Ovo.
Campo benches and sofa, Ovo.

An excellent contemporary application of the modular principle is the system of seats and sofas entitled *Campo*, from the Ovo workshop (Luciana Martins & Gerson de Oliveira). Made up of pieces of various sizes and colors, which are always capable of being combined, the well named *Campo* can be augmented to fit environments of any size, from a domestic living room to a lounge for hundreds of people, and has many finishes, from multi-colored to sober shades of gray. The versatility with which it lends itself to different arrangements and combinations is the result of systemic thinking behind the design. The same thinking is present in other pieces by Ovo, such as the multi-functional system called *Tijuana* – which combines shelves, table and sideboard, in continuous sheets of metal - recently shown in living spaces installed in the Pinacoteca [State of São Paulo Art Gallery] and in the *Galeria Vermelho*, also in São Paulo. With the focus less on defining a form than on being open to a variety of uses, these items make it possible to think of furniture as an integral part of environments in a constant process of transformation.

Banco Ilha do Ferro.
Ilha do Ferro bench.

A integração do móvel ao ambiente é uma tendência que vem de longa data e que assume hoje uma dimensão crucial. Ainda no século 19, os designers do movimento *Arts and Crafts* já buscavam produzir peças de mobiliário em consonância com um ambiente pensado de modo total.[2] O ideal de unidade estética do conjunto foi apropriado pelo modernismo de viés construtivo como ponto cardeal e elevado a uma profissão de fé na subordinação das partes ao todo arquitetônico, notoriamente por Walter Gropius, que proclamou explicitamente esse princípio em seu programa para a Bauhaus, escrito em abril de 1919.[3] Hoje, quando se olha para os móveis criados por Hugo França e instalados em Inhotim, é de se perguntar: o que diriam Morris ou Gropius? Não há dúvida que os bancos de França estão perfeitamente integrados ao conjunto paisagístico do parque. Porém, essa integração é menos construtiva do que desconstrutiva. Eles não colaboram tanto para constituir uma obra total quanto apagam seus próprios rastros formais para melhor se desfazer no entorno. Seu efeito é mais de camuflagem do que de ostentação das aparências.

Ao mobilizarem seu próprio desaparecimento, os móveis de Hugo França cumprem um propósito em perfeito acordo com o espírito de uma época preocupada em minimizar o impacto ambiental de suas intervenções materiais. O desdobramento ainda mais radical desse princípio pode ser visto na *Hay Table*, de Tetê Knecht, uma mesa de palha que se desintegra, literalmente, com o tempo. Ao reconhecer que a matéria nunca resiste à passagem do tempo e abraçar a efemeridade e o desmanche, essa peça se alinha com os anseios mais profundos da contemporaneidade. Em um tempo para além da modernidade, em que cada vez mais 'tudo que é sólido se desmancha no ar', por que deveríamos persistir no hábito de pensar as coisas materiais como se fossem fixas e imutáveis, sólidas e permanentes? O limiar em que a materialidade se transforma em imaterialidade é o sítio, por excelência, onde o 'moderno' dá lugar ao contemporâneo.

[2] Ver Linda Parry, org., William Morris (Londres: Philip Wilson/Victoria and Albert Museum, 1996), pp.136-138, 364-366; Gillian Naylor, The Arts and Crafts Movement (Londres: Trefoil, 1990), pp.103-107; e Raymond Watkinson, Pre-Raphaelite Art and Design (Londres: Trefoil, 1990), pp.173-176.

[2] See Linda Parry, org., William Morris (London: Philip Wilson/Victoria and Albert Museum, 1996), pp.136-138, 364-366; Gillian Naylor, The Arts and Crafts Movement (London: Trefoil, 1990), pp.103-107; and Raymond Watkinson, Pre-Raphaelite Art and Design (London: Trefoil, 1990), pp.173-176.

[3] Disponível em: http://bauhaus-online.de/en/atlas/das-bauhaus/idee/manifest

[3] Available at: http://bauhaus-online.de/en/atlas/das-bauhaus/idee/manifest

The integration of furniture with its environment is a trend with a long history which is of critical importance today. Even in the 19th century, designers of the *Arts and Crafts* movement were already seeking to produce furniture in harmony with an environment conceived of as a whole.[2] The ideal of the aesthetic unity of the parts was taken over by construction orientated modernism as a cardinal principle, and was elevated to an article of faith in the subordination of parts to the architectural whole, notably by Walter Gropius, who explicitly proclaimed this principle in his program for the Bauhaus, written in April 1919.[3] Today, when we look at the furniture created by Hugo França and installed in Inhotim, we ask ourselves: what would Morris or Gropius say? There is no doubt that the benches by França are perfectly integrated with the scenic background of the park. However, this integration is not so much constructive as deconstructive. They do not so much work together to constitute a whole as obliterate their own formal marks so as to dissolve into their surroundings. The effect is more that of camouflage than of showing off appearances.

In suggesting their own disappearance, the pieces of furniture by Hugo França fulfill a purpose which is in perfect harmony with the spirit of an age which is concerned to minimize the environmental impact of its physical interventions. An even more radical development of this principle may be seen in *Hay Table*, by Tetê Knecht, a table made of straw which literally disintegrates over a period of time. In recognising that matter never resists the passage of time and in embracing its ephemeral nature and tendency to fall to pieces, this piece is attuned to the deepest anxieties of contemporary humanity. In a post-modern age, in which increasingly 'all that is solid disappears into thin air' why should we persist in the habit of thinking of material objects as though they were fixed and immutable, solid and permanent? The threshold where the material becomes immaterial is the place where, *par excellence*, 'the modern' gives way to the contemporary.

Hay Table, Tetê Knecht.
Hay table, Tetê Knecht.

“Quer pagar quanto?”

Antes de desmaterializar de vez a atenção do leitor, vale a pena recuar um pouquinho dessa discussão e repisar alguns motivos históricos que separam os tempos atuais do mundo de ontem. A data de 1989 costuma ser lembrada como o ano da queda do Muro de Berlim, marcando simbolicamente o fim da Guerra Fria e da tradicional polarização política entre esquerda e direita. É menos notório o fato que foi também o ano de lançamento da *World Wide Web*, inaugurando a era da internet como interface gráfica amigável. Há um paralelismo sedutor aí: por um lado, a quebra de paradigmas entrincheirados, representada pela destruição física daquela estrutura de concreto; por outro, a criação de uma espacialidade nova, leve e virtual, que passaria em poucos anos a abrigar boa parte dos objetos, arquivos e sonhos da humanidade. Antes de se entregar, contudo, à narrativa triunfal do declínio do material e da ascensão do imaterial, cabe considerar que nunca se produziu e consumiu tantas coisas quanto atualmente.[4] Dentre as profecias mais furadas daquela época – todas previstas para acontecer antes do fim do século 20 – estão: o escritório sem papel, o fim do livro, o computador capaz de pensar sozinho, fábricas 100% robotizadas, energia limpa e barata, e outros devaneios em que seriam apagados os últimos vestígios da matéria e suas sujidades.

Ao concluir a seção anterior deste texto, o leitor mais entusiasmado pode ter chegado à conclusão que o autor acredita no ‘fim do móvel’. Nada poderia ser mais distante da realidade. Como todo o resto do alegre e incontrolável universo das coisas, os móveis se fazem cada vez mais presentes e abundantes. Quem duvida que visite uma das diversas feiras de negócios que agrega a indústria moveleira nacional – como a Movelsul ou a Casa Brasil – ou apenas examine os números robustos do setor nos últimos quinze anos.[5] No extremo oposto das finas conceituações dos designers citados até agora, ganha força no Brasil contemporâneo um novo mercado de móveis voltado para quem pode pagar pelo design apenas um pouco, muito pouco ou quase nada.

Tradicionalmente, ao longo do século 20, o acesso a móveis bem projetados foi prerrogativa de uma elite, apesar dos esforços de visionários como José Zanine Caldas, Geraldo de Barros e Sergio Rodrigues, que se esforçaram para garantir a difusão mais ampla de seus trabalhos por meio de estratégias inovadoras de fabricação e comercialização.[6] Tanto isto é verdade que o termo ‘móvel de design’ ainda costuma ser aplicado como sinônimo de móvel de luxo – muito embora todo e qualquer móvel, mesmo o pior ou o mais barato, seja fruto de algum projeto. É preciso dar conta dessa transformação, mesmo que resumidamente, para ter a dimensão plena da mudança de sentido ocorrida no meio do design de móveis.

[4] Para um aprofundamento do tema da ‘não-coisa’, ver Vilém Flusser, O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação (São Paulo: Cosac Naify, 2007), pp.51-65.

[4] For a deeper treatment of the ‘not-thing’ theme, see Vilém Flusser, O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação (São Paulo: Cosac Naify, 2007), pp.51-65.

[5] Disponíveis no site da Associação Brasileira das Indústrias do Mobiliário (Abimóvel) – http://www.abimovel.org.br/

[5] Available on the website of Associação Brasileira das Indústrias do Mobiliário (Abimóvel) – http://www.abimovel.org.br/

[6] Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Móvel moderno no Brasil (São Paulo: Studio Nobel/Edusp, 1995), pp.103-122; Maria Cecília Loschiavo dos Santos, “Sergio Rodrigues”, In: Soraia Cals, org., Sergio Rodrigues (Rio de Janeiro: S. Cals, 2000), pp. 25-29; Mauro Claro, Unilabor: Desenho industrial, arte moderna e autogestão operária (São Paulo: Senac, 2004), pp.100-116

[6] Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Móvel moderno no Brasil (São Paulo: Studio Nobel/Edusp, 1995), pp.103-122; Maria Cecília Loschiavo dos Santos, “Sergio Rodrigues”, In: Soraia Cals, org., Sergio Rodrigues (Rio de Janeiro: S. Cals, 2000), pp. 25-29; Mauro Claro, Unilabor: Desenho industrial, arte moderna e autogestão operária (São Paulo: Senac, 2004), pp.100-116

"How much do you want to pay?"

Before vanishing completely from the view of the reader, it is worth going back a little way in this discussion to retrace certain historical motifs which separate the present time from the world of yesterday. 1989 is generally remembered as the year of the fall of the Berlin Wall, which marked a symbolic end to the Cold War and the traditional political polarization between left and right. Less well known is the fact that it was also the year in which the World Wide Web was launched, ushering in the age of the internet as a friendly graphic interface. There is a seductive parallel here: on the one hand, the fall of entrenched positions, represented by the physical destruction of that concrete structure; on the other, the creation of a new facility, weightless and virtual, which in a few years would become the repository of a large part of the objects, archives and dreams of humanity. However, before surrendering to a triumphal narrative of the decline of the material and the rise of the immaterial, it should be remembered that never has so much been produced and consumed as now.[4] Among the most empty prophecies of that time – all predicted to happen before the end of the 20th century – were: the paperless office, the end of the book, the computer capable of autonomous thought, totally robotized factories, and clean and cheap energy, among other daydreams involving the extinction of the last vestiges of the material and its inherent dirtiness.

On reaching the end of the previous section of this piece, an enthusiastic reader might have come to the conclusion that the author believes in the 'end of furniture'. Nothing could be further from the truth. Like the rest of the happy and uncontrollable universe of things, furniture is increasingly present and widespread. Let anyone who doubts this visit one of the business fairs of the Brazilian furniture industry – such as Movelsul or Casa Brasil - or simply consider the robust figures for the sector in the last fifteen years.[5] Directly opposed to the elegant conceptions of the designers cited up till now, a new market for furniture is growing up in contemporary Brazil for those who can only pay a small amount or virtually nothing for design.

During the 20th century, access to well-designed furniture was traditionally the prerogative of an elite, despite the efforts of visionaries such as José Zanine Caldas, Geraldo de Barros and Sergio Rodrigues, who attempted to ensure a wider circulation of their work through innovative policies in manufacturing and marketing.[6] So true is this that the term 'designer furniture' is still generally applied as a synonym for luxury furniture – even though any piece of furniture, even the worst or the cheapest, is the product of a designer. It is necessary to bear this transformation in mind, even briefly, to get a complete idea of the change in opinion that has occurred with regard to furniture design.

Mancebo Dumont, Ronaldo Duschenes
Dumont hanger, Ronaldo Duschenes

[7] Ver João de Souza Leite, "Design propulsor da economia", In: Cecília Consolo, org., Anatomia do design: Uma análise do design gráfico brasileiro (São Paulo: Blücher, 2009), pp.28-32. Ver também Adélia Borges, Designer não é personal trainer (São Paulo: Rosari, 2002), pp.57-59, 69-71; Adélia Borges, Design brasileiro hoje: Fronteiras (São Paulo: MAM, 2009); e Dijon de Moraes, Análise do design brasileiro (São Paulo: Blücher, 2006), pp.225-235.

[7] See João de Souza Leite, "Design propulsor da economia", In: Cecília Consolo, org., Anatomia do design: Uma análise do design gráfico brasileiro (São Paulo: Blücher, 2009), pp.28-32. See also Adélia Borges, Designer não é personal trainer (São Paulo: Rosari, 2002), pp.57-59, 69-71; Adélia Borges, Design brasileiro hoje: Fronteiras (São Paulo: MAM, 2009); e Dijon de Moraes, Análise do design brasileiro (São Paulo: Blücher, 2006), pp.225-235.

A consciência do design e do seu valor tem se difundido consideravelmente na sociedade brasileira desde os anos 1990.[7] Diferentemente de vinte, trinta anos atrás, quando a discussão sobre o assunto era restrita a profissionais do ramo e a própria palavra quase sempre grafada errada, hoje a classe média brasileira fala sobre design com propriedade e entusiasmo. No segmento específico do mobiliário doméstico, houve uma ampliação do leque de ofertas para além do mercado de luxo, abarcando desde a relativa sofisticação dos projetos de Guilherme Bender, comercializados pela Tok & Stok, até o arroz e feijão de fabricantes do atacado como Ditália e BRV, entre muitos outros, cujos produtos são comercializados pelas Casas Bahia. Embora voltadas para a faixa mais popular do mercado, mesmo essas últimas empresas demonstram uma preocupação ostensiva com a ideia de 'design', visto como algo com potencial para alavancar vendas, no mínimo. Como resultado, proliferam como nunca antes os designers de móveis com aspirações a transformar seus nomes em grife rentável.

Dado esse contexto – por um lado, disseminação do design como ferramenta mercadológica; por outro, maior complexidade conceitual na etapa projetiva – pode-se perguntar para onde caminha o design de móveis. Daqui para frente, irá se acentuar a fenda histórica que separa o luxo do lixo? Ou, alternativamente, iremos testemunhar a consolidação de um campo intermediário distribuído de modo mais denso, com níveis melhorados de projeto e acabamento, de acordo com as possibilidades aquisitivas de cada segmento? É uma ótima pergunta, que só poderá ser respondida por estudos mais detidos e sistemáticos. O que importa, para a presente discussão, é constatar que as mudanças de atitude apontadas acima, no modo de pensar e projetar móveis, não estão divorciadas de transformações concretas na sociedade, no comércio e na indústria. Ao contrário, aquilo que está sendo tratado aqui de 'desmaterialização' no design de móveis é reflexo de questões profundas que movem as economias de um mundo cada vez mais globalizado.

O fato que os móveis, inclusive os brasileiros, são hoje objeto de intenso comércio de exportação faz com que sua mobilidade se torne mais importante do que nunca. Como qualquer outro produto comercializado por meios eletrônicos ou anunciado por veículos impressos, como catálogos, e audiovisuais, como a televisão, é preciso que a imagem do móvel fale por si só, que diga ao que veio o artefato representado, antes mesmo que o consumidor potencial tome contato direto com ele. Sendo verdade que os móveis sempre operaram também como signo e informação, como se disse no início deste texto, tanto mais é verdadeiro que o peso dessa faceta comunicacional vem aumentando na era atual de informatização exacerbada. Uma cadeira hoje precisa ser vista, primeiramente, e depois processada pelos filtros de desejo e juízo prévio do comprador/usuário, antes que se empreenda o esforço relativo de sentar-se sobre ela. Afinal, em meio a um universo de incontáveis cadeiras, não existe a possibilidade de experimentar todas. A decisão de passar da condição de quem olha para a de quem usa depende, em grande parte, da capacidade do projeto de seduzir ou conquistar por sua aparência e/ou pelo discurso que o cerca. Dado esse cenário, não é nem um pouco surpreendente que os móveis se transformem cada vez mais em objetos retóricos.

Awareness of design and of its value has spread to a considerable extent in Brazilian society since the 1990s.[7] As opposed to twenty or thirty years ago, when discussions on the subject were restricted to professionals and the word itself was nearly always spelled wrongly, today the Brazilian middle classes speak knowledgeably and enthusiastically about design. In the specific realm of domestic furniture, there has been an expansion in the range of products beyond the luxury market, from the relative sophistication of the designs of Guilherme Bender, marketed by *Tok & Stok*, to the common-or-garden items of wholesale manufacturers such as Ditália and BRV, among many others, whose products are sold by *Casas Bahia*. Although they aim at the more popular end of the market, even these latter firms show an apparent concern with the idea of 'design', seen as something with the potential to increase sales at the very least. As a result, there is a proliferation as never before of furniture designers with aspirations to transform their names into high-selling brands.

In this context – on the one hand, the spread of design as a marketing tool; on the other, a greater conceptual complexity at the design stage – one might ask where furniture design is heading. Will the historical gap separating luxury from trash grow wider from now on? Or will we witness the strengthening of an intermediate sector spread more widely, with improved levels of design and finishing, corresponding to the purchasing power of each segment of society? It is a good question, which can only be answered by longer and more systematic studies. What matters for the present discussion is to note that the changes in attitudes mentioned above, as regards thinking about and designing furniture, are not divorced from concrete transformations in society, in business and in industry. On the contrary, what has been said here about 'dematerialization' in the design of furniture reflects profound questions which are behind the economies of an increasingly globalized world.

The fact that furniture, including Brazilian furniture, is today the subject of a strong export trade means that its mobility has become more important than ever. Like any other product marketed through the internet or advertised in printed media, such as catalogues, or audiovisual media, like television, the picture of the piece of furniture needs to speak for itself, to say what the artifact shown is for, even before the potential consumer has had direct contact with it. Just as it is true that a piece of furniture always operates as a symbol and a statement, as we said at the beginning of this piece, so it is also true that the weight of this communicational aspect has been increasing in the current age of exaggerated information. A chair today needs to be seen first of all, and subsequently processed by the filters of desire and prior judgment of the purchaser/user, before the relative effort of sitting on it is brought to bear. After all, in a universe of countless chairs, there is no possibility of trying them all. The decision to pass from the state of being an observer to that of a user depends, in large part, on the capacity of the design to seduce or conquer through its appearance and/or through the statement that it makes. Given such a scenario, it is hardly surprising that pieces of furniture are transformed increasingly into rhetorical objects.

O móvel como discurso

A relação entre mobiliário e discurso – seja de natureza textual, fotográfica ou outras – não é novidade. Desde muito, a modernização do olhar gerou uma situação em que a recepção do objeto se torna inseparável das estruturas e estratégias de apresentação que o cercam.[8] Como se disse acima, o artefato é sempre signo também. Essa faceta comunicacional pode transparecer de modo literal, quando o móvel é usado como suporte para a escritura ou o desenho. Não há nada de rigorosamente novo nesse propósito, conforme demonstra um banco produzido pela comunidade de artesãos da Ilha do Ferro, em Alagoas, que traz dizeres incisos na própria madeira. A inscrição de texto sobre a peça é prática antiga, hoje retomada e perpetuada por diversos designers de móveis que apõem suas marcas dessa maneira. De modo idêntico, existe longa tradição histórica de aplicar texturas e pinturas, inclusive de natureza representacional, a peças de mobiliário.

Mesmo sendo comum, contudo, as ações de escrever e desenhar sobre móveis vêm ganhando uma nova dimensão, menos decorativa ou mesmo informativa. Bom exemplo são os móveis de Isabela Vecci que trazem a aplicação de grafismos, padrões e até mapas e vistas urbanas. O despojamento relativo da forma de seus móveis põe em evidência, ainda mais, a importância da superfície como elemento de significação. De certo modo, as peças de Vecci são feitas mais para serem 'lidas' do que tocadas ou usadas, invertendo a equação ortodoxa que coloca o tátil como sentido primordial para o entendimento do mobiliário. Enxergar o móvel prioritariamente como superfície e suporte, e não tanto como objeto tridimensional, requer uma abordagem distinta da ênfase tradicional em uso, conforto e ergonomia.

Ainda mais provocador do que usar o objeto tridimensional como suporte para o texto é a ação de transformar o próprio móvel em elemento gráfico ou tipográfico, como fazem diversas criações do escritório paulistano SuperLimão. Ambientadas de modo quase escultural, peças como o banco *Letra*, as cadeiras *Azul* e *Laranja*, ou a mesa *2kukos* se inscrevem no próprio espaço como ideogramas a serem decifrados, transformando o entorno do móvel em página e veículo. Na mão inversa, porém complementar, de um espaço virtual em que a informação se torna objeto de 'arquitetura', os móveis da SuperLimão transformam design e arquitetura em objetos informacionais, no sentido mais estrito do termo. Em vez de arquitetura da informação, uma informação arquitetada. Trata-se, mais uma vez, de maneira divergente de entender o papel do mobiliário em um mundo em que o deslize entre forma e informação, material e imaterial, se faz cada vez mais rápido e instável.

Fica claro que o móvel contemporâneo é capaz de conjugar, de modo poderoso, o potencial discursivo do sistema dos objetos. Logo, cabe perguntar: já que são capazes de discurso, sobre o quê discorrem os móveis? Em tese, sobre qualquer assunto, já que a única restrição nesse sentido seriam os limites criativos de quem os projeta e o repertório de quem os assimila. A capacidade dos móveis de tecer um discurso relativamente complexo encontra bons exemplos recentes em duas peças inspiradas no legado histórico de Alberto Santos Dumont: a cadeira *Santos Dumont*, de Fernando Mendes, e o mancebo *Dumont*, projetada por Ronaldo Duschenes e produzida pela Flexiv. Ambas partem do mesmo partido de citar formas derivadas das aeronaves projetadas por Santos Dumont, conjugando-as de modo a construir um móvel que remeta ao imaginário que cerca o pioneiro brasileiro da aviação. Os adeptos do Funcionalismo poderão objetar, com a literalidade que lhes é peculiar, que uma mesa e uma cadeira não foram feitas para voar. Mas nossas imaginações o foram sim, é claro! Quem olha para qualquer desses dois móveis compreende imediatamente o apelo a ideias de inventividade, ousadia, pertinácia e até memória coletiva e orgulho nacional que estão em jogo aqui. A coincidência de sentidos entre as duas peças, apesar de suas diferenças fundamentais, corrobora o poder persuasivo desse discurso visual.

O potencial retórico desses móveis os aproxima de outra categoria de objetos da qual o campo do design buscou se afastar, em larga medida, ao longo do século 20, a saber: as obras de arte. Afinal, ao se falar do potencial dos objetos tridimensionais de concatenar um discurso por meios visuais, é impossível não estender a conversa para as artes plásticas, que fazem isto o tempo todo. Ao longo das últimas décadas, bom número de artistas visuais brasileiros tem voltado suas atenções para o móvel como elemento plástico expressivo – pode-se citar Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Farnese de Andrade, Waltércio Caldas, José Resende, Raul Mourão, dentre muitos outros que se apropriaram de peças de mobiliário para compor instalações ou esculturas. Há, sem dúvida, um interesse manifesto do campo da arte contemporânea pelo mobiliário como sítio de consubstanciação de memórias e valores em artefatos. Não se pode dizer, infelizmente, que o campo do design de móveis tenha se engajado, de modo recíproco, nesse diálogo. Mesmo assim, é possível dimensionar a existência de um campo ampliado do mobiliário,

[8] Marize Malta, O olhar decorativo: Ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro (Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2011), pp.29-31, 107-154.

[8] Marize Malta, O olhar decorativo: Ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro (Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2011), pp.29-31, 107-154.

Banco Letra, SuperLimão.

Letra bench, SuperLimão.

Furniture as speech

The relationship between furniture and speech – whether such speech is textual, photographic, or something else – is nothing new. For a long time now, modern attitudes to looking have produced a situation in which the reception of the object becomes inseparable from the structures and strategies of presentation that surround it.[8] As noted above, the artifact is always also a symbol. This communicational aspect can appear quite literally, when a piece of furniture is used as a prop for a piece of writing or a drawing. There is nothing particularly new in such a situation, as is shown in a bench produced by the community of artisans of Ilha do Ferro, in Alagoas state, on which there are sayings cut into the wood itself. The inscription of a text on a piece of furniture is an old practice, which today has been renewed and perpetuated by various designers of furniture, who append their mark in this way. In a similar way, there is a long historical tradition of applying textures or painting, sometimes of a representational nature, to pieces of furniture.

Even though it is common, however, writing or drawing on furniture has been taking on a new aspect, less decorative or even informative. A good example is the furniture by Isabela Vecci, which involves the application of designs, patterns and even maps and urban views. The relative displacement of form in her pieces emphasizes even more the importance of the surface as an element to convey meaning. To a certain extent, the pieces by Vecci are made more to be 'read' than to be touched or used, as an inversion of the orthodox approach which views the tactile as the primary sensation for the understanding of furniture. To see furniture primarily as a surface and a support, and not as a three dimensional object requires an approach which is different from the traditional emphasis on use, comfort and ergonomics.

Even more provocative than using a three dimensional object as a support for text is the transformation of the piece of furniture itself into a graphic or typographic element, as in various creations from the SuperLimão workshop of São Paulo. Set in an almost sculptural environment, pieces such as the bench entitled *Letra* [Letter], the chairs *Azul* [Blue] and *Laranja* [Orange], or the table *2kukos* occupy space as ideograms to be deciphered, transforming their surroundings into a page and a vehicle. Conversely, but in a complementary way, to a virtual space in which information becomes the subject of 'architecture', the pieces by SuperLimão transform design and architecture into informational objects, in the strict sense of the term. In place of the architecture of information, we have 'architected' information. We are once again dealing with a different way of understanding the role of furniture in a world where the slippery passage between form and information, material and immaterial, becomes increasingly rapid and unstable.

Mesa Etc, Ovo.
Etc table, Ovo group.

It is clear that contemporary furniture is capable of developing, in a powerful way, the potential for saying something in the system of objects. The immediate question arises: if pieces of furniture are capable of saying something, what is it that they talk about? In theory, it can be about any subject, because the only restrictions in this sense are the creative limitations of those who design them and the repertory of those who behold them. Recent good examples of the capacity of furniture to say relatively complex things are to be found in two pieces inspired by the historical legacy of Alberto Santos Dumont: the chair entitled *Santos Dumont*, by Fernando Mendes, and the hanger *Dumont*, designed by Ronaldo Duschenes an produced by Flexiv. They share the same starting point in referring to forms derived from aircraft designed by Santos Dumont, developing them so as to construct a piece of furniture which reverts to the myth surrounding the Brazilian pioneer of flight. Devotees of Functionalism might object, with the literalism that is peculiar to them, that a table and a chair are not made to fly.
But our imaginations certainly are! Anyone who looks at either of these pieces will immediately understand the appeal to notions of inventiveness, daring, tenaciousness and even to the collective memory and national pride that are involved here. The coincidence of meaning between the two pieces, despite their fundamental differences, is evidence of the persuasive power of this visual discourse.

The rhetorical potential of these pieces of furniture brings them nearer to another category of objects from which the field of design has sought to distance itself, in large measure, during the course of the 20th century, namely works of art. After all, if we talk of the potential of three dimensional objects to connect with a discourse through visual means, it is impossible not to extend the conversation to the plastic arts, which do this all the time. In recent decades, a fair number of Brazilian visual artists have turned their attention to furniture as an expressive plastic element – one can cite Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Farnese de Andrade, Waltércio Caldas, José Resende, Raul Mourão, among many others who have appropriated pieces of furniture to make up installations or sculptures. There is undoubtedly a clear interest on the part of contemporary artists in furniture as a means whereby memories and values in artifacts can be brought together. Unfortunately it cannot be said that furniture design has

análogo ao que foi postulado por Rosalind Krauss para a escultura, mais de três décadas atrás.[9] Dentro desse campo ampliado, projetar móveis para serem usados seria apenas um aspecto de uma gama de possibilidades bem maior. O presente texto buscou apontar algumas das outras dimensões que seriam relevantes para uma discussão atualizada do móvel e seu papel na contemporaneidade.

Pensado assim, como parte de um campo ampliado de possibilidades, o design de móveis assume novo sentido e renovada importância. Afinal, se formos limitar essa atividade ao campo estrito que ela ocupa historicamente no Brasil – o de fornir as casas da elite local com peças caras e requintadas – seria mais do que válido nos perguntarmos: qual o sentido de um livro como este? Será apenas um catálogo para corroborar o ímpeto colecionista de alguns? A resposta que se propõe aqui é: não. Pensar o móvel é uma forma de pensar assuntos mais amplos: identidade e cultura, informação e materialidade, indústria e comércio, economia e política, o Brasil e o mundo. Pensar o móvel é, simplesmente, mais uma forma de pensar; e todo exercício do pensamento é válido, por definição.

demonstrated a reciprocal engagement in this dialogue. Even so, it is possible to outline the existence of an *expanded field* of furniture, analogous to that suggested by Rosalind Krauss for sculpture, over three decades ago.[9] Within this expanded field, designing furniture to be used would be only one aspect of a much greater range of possibilities. The present text has tried to point towards some of the other dimensions which might be relevant for an updated discussion on furniture and its role in contemporary society.

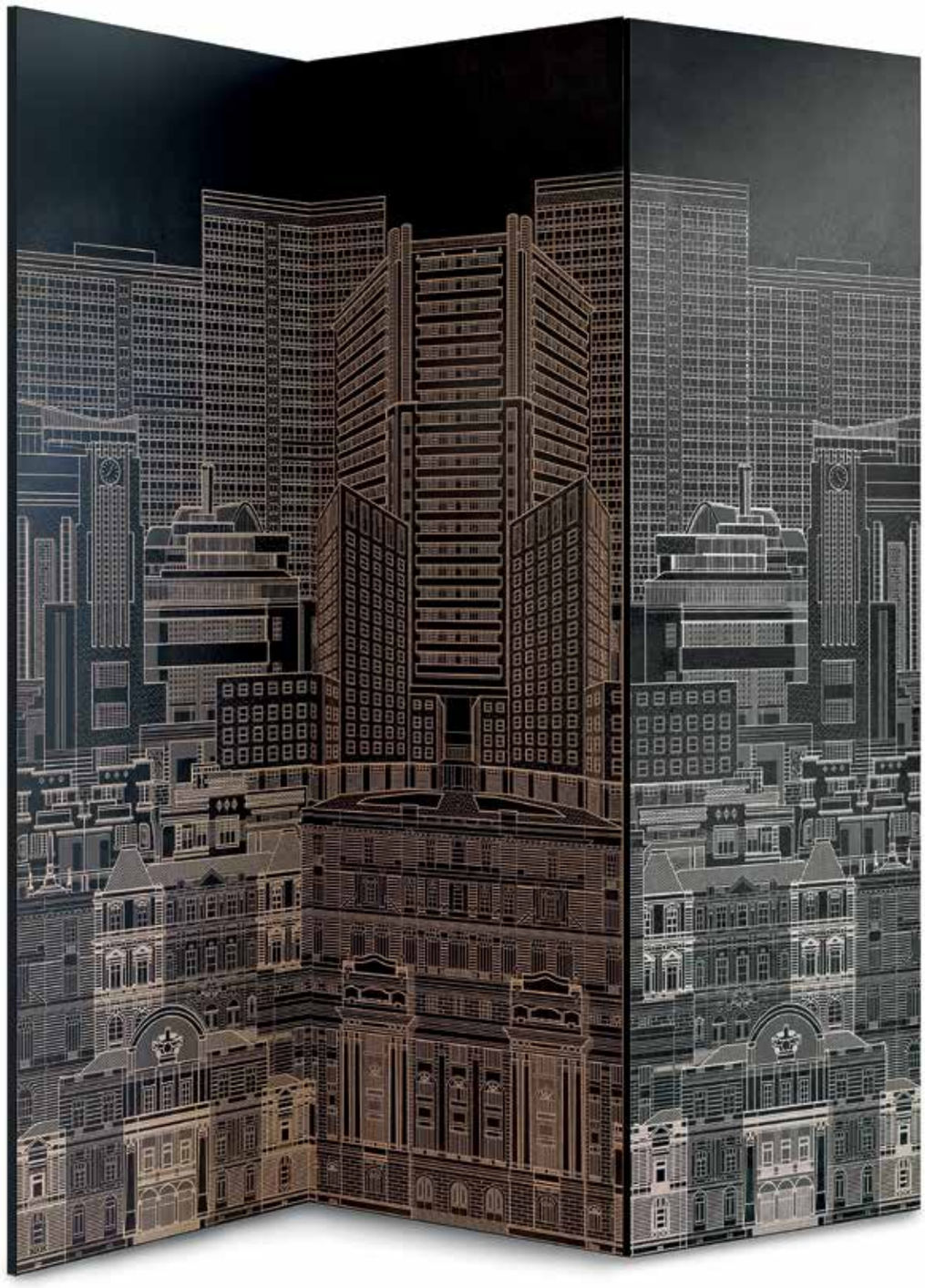
Thought of in this way, as part of an expanded field of possibilities, furniture design takes on new meaning and renewed importance. After all, if we are going to limit this activity strictly to the area it has historically occupied in Brazil – that of furnishing the houses of the local elite with expensive and refined pieces of furniture – it would be more than relevant to ask: what is the point of a book like this? Is it merely a catalogue to demonstrate the impulse certain people have for collecting? The answer proposed here is no. To think about furniture is a way of thinking about wider subjects: identity and culture, information and materiality, industry and commerce, economics and politics, Brazil and the world. To think about furniture is, quite simply, another way of thinking; and any exercise of thought is valid, by definition.

RAFAEL CARDOSO é escritor e historiador da arte, PhD pelo Courtauld Institute of Art/ Universidade de Londres. Seus livros mais recentes são Design para um mundo complexo (Cosac Naify, 2012); Impresso no Brasil, 1808-1930: Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional (Verso Brasil, 2009); e A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930) (Record, 2008). Atua como professor colaborador da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Instituto de Artes), assim como curador independente.

Rafael Cardoso is a writer and art historian, with a PhD from the Courtauld Institute of Art/ University of London. His most recent books are Design para um mundo complexo (Cosac Naify, 2012); Impresso no Brasil, 1808-1930: Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional (Verso Brasil, 2009); and A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930) (Record, 2008). He is associated with the State University of Rio de Janeiro (Instituto de Artes), and is also active as an independent curator.

[9] Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field" (1978), In: Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths (Cambridge: MIT Press, 1986), pp.277-290. Uma tradução brasileira está disponível na revista Arte & Ensaios, v.15, n.17 (2008).

[9] Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field" (1978), In: Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths (Cambridge: MIT Press, 1986), pp.277-290. A Portuguese translation is available in the magazine Arte & Ensaios, v.15, n.17 (2008).



Biombo Cidades, Isabela Vecci.

Cidades screen, Isabela Vecci

O projeto editorial da Fundação Getulio Vargas no campo da cultura visual inclui uma linha dedicada aos momentos de transformação qualitativa da vida simbólica e na economia criativa no Brasil. A FGV busca na arte a correspondência à sua tarefa de transformação da sociedade brasileira. Esses saltos surgem da obra individual de alguns artistas, grupos, movimentos, ideias e linhas de trabalho.

Antropoemia. Todo móvel que de alguma maneira seja uma estrita hostil ao corpo humano pede o alerta e as reações de defesa do corpo pelo sentido da propriocepção.[1] Alguns pés protuberantes de móveis são o terror do dedão. Existe muita quina que machuca. Há móveis traiçoeiros. Derrubam o incauto. Certos móveis aterrorizam por choque térmico. Podem ser frios, gelados ou quentes. Outros são imagens aflitivas. Há móveis que ameaçam, não por estranhamento (o conceito freudiano de *Unheimlich*, que suscita reações neuróticas), mas porque são frágeis demais, agressivos demais, etc. Algumas cadeiras cospem a pessoa. O corpo escorrega pra fora. É vomitado. De tão fundo seu estofado, é mecanicamente difícil sair de algumas poltronas. Na etimologia do grego, *emein* é vomitar. No livro *Tristes Trópicos* (1955), seu principal texto do período brasileiro, Lévi-Strauss lança a ideia de *antropoemia*, que é a expulsão do corpo social dos seres temíveis.[2] É ruim, no móvel moderno, quando o papel de tal ser temível (pelo próprio móvel) torna-se o próprio usuário.

Ar. Um móvel respira como os seres vivos. E pode sufocar o ambiente.

[1] Propriocepção é o sentido do reconhecimento da localização do corpo no espaço. Proprioception. Jean-Didier Bagot e Christine Ehm. In: L'ABCdaire des cinq sens. Paris, Flammarion, 1998, p. 95.

[2] LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes trópicos. Trad. Wilson Martins. São Paulo: Editora Anhembi, 1957, pp. 414-415.

POR PAULO HERKENHOFF

As part of its publishing project for visual culture, FGV Foundation has taken a series on qualitative leaps forward and thus transformed the symbolic life and creative economy of Brazil. In the arts, FGV sees aspects that correspond to its own pursuit of societal transformation for Brazil. These leaps arise from individual oeuvres of certain artists, groups, movements, ideas, or lines of research.

Antropoemia. Any piece of furniture that is somehow a hostile structure for the human body will prompt the latter's sense of proprioception to trigger alarms and defensive responses.1 Some furniture pieces have protruding feet that may terrify a stubbed big toe. Some have sharp corners that potentially cause injury. And there are treacherous pieces ready to trip the unwary. Certain furnishings terrorize through thermal shock: they may be cold, ice-cold, or warm. Others are distressing as images. Some furnishings are threatening – not for their uncanniness (the Freudian concept of Unheimlich, which instigates neurotic reactions) –, but because they are too fragile, too aggressive, and so on. Some chairs spit out sitters. Bodies are spewed out of them. Vomited. Upholstery on some seats is so deep that getting up becomes mechanically difficult In Greek etymology, emein is to vomit. Lévi-Strauss' book Tristes Tropiques (1955), the main product of his Brazilian period, describes the process of anthropoemia, or expulsion of these formidable beings from the body public.2 When users themselves are cast in the "fearful being" role (fearful for the furniture, that is to say), this is the bad side of modern furniture.

Air. Furniture breathes, like living beings. It may stifle its surroundings.

[1] Proprioception is the body's ability to perceive its spatial location. Proprioception. Jean-Didier Bagot and Christine Ehm. In: L'ABCdaire des cinq sens. Paris, Flammarion, 1998, p. 95.

[2] LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes Tropiques. Translated by John and Doreen Weightman. New York: Penguin Books, 1973, p. 386.

Roque Frizzo
Mesa Canavial, 2012
Madeira (imbuia e muiracatiara)
h75 x 320 x 120 cm
Produzida por Saccaro

Roque Frizzo
Canavial table, 2012
Wood (imbuya and tigerwood)
29.5 x 126 x 47.2 in
Produced by Saccaro

Louise Bourgeois
C.O.Y.O.T.E., 1947-1948
Madeira, pintada de rosa
137,8 x 213,4 x 28,9 cm
Coleção Austrália National Gallery, Canberra

Louise Bourgeois
C.O.Y.O.T.E., 1947-1948
Wood, painted pink
54.2 x 83.8 x 11 in
Australia National Gallery Collection, Canberra

SOBRE O MÓVEL CONTEMPORÂNEO

ON CONTEMPORARY FURNITURE

Cildo Meireles
Introdução a uma nova critica, 1970
Cadeira de madeira, pregos, rede preta
e armação de ferro
160 x 50 x 50 cm

Cildo Meireles
Introduction to a new criticism, 1970
Wooden chair, nails, black net and
iron framework
63 x 19.7 x 19.7 in

Arte. Em geral, um móvel de artista vale mais que um móvel de designer. Habitualmente, a arte, mais que o design, é prática desconstrutiva. Nino Cais empilha mesas ou associa foices a pernas de cadeiras em anulamento das funções. A arte expõe as analogias e contradições do móvel, seu humor e sua dor, sua possível condição psíquica, cultural ou sociopolítica ao reconhecer no móvel índices da sociedade e da subjetividade. A escultura de madeira rosa *C. O. Y. O. T. E.* (1979) da artista Louise Bourgeois, uma estrutura retangular sustentada por muitas pernas parece ecoar na mesa de Roque Frizzo. Desenvolvida a partir de obra similar *O cego guiando os cegos*, de 1941-1948, a partir da obra homônima de Brueghel no Louvre, *C. O. Y. O. T. E.* são as iniciais de "Call Off Your Old Tired Ethics" (Recolha sua velha ética cansada). O título foi construído a partir de um folheto escrito por Bourgeois para Margot Saint James a respeito do direito das prostitutas terem uma organização de trabalho adequada. Lúcio Costa e Hélio Oiticica usaram redes em instalações. Waldemar Cordeiro construía estruturas políticas com fragmentos de móveis. Na década de 80, Cristina Salgado propunha imagens híbridas de homens-coisa, que incluíam partes de móveis e objetos, como uma *assemblage* irônica do universo do consumo. Uma mesa de centro caprina posta-se de pé como um jovem cabrito que comesse do alto (Edgard de Souza, sem título, 2010), discreta projeção do animal sobre a cultura material do mobiliário. No recrudescimento da ditadura com AI-5, Cildo Meireles construiu a obra *Introdução a uma nova crítica* (1970), uma tenda com uma cadeira com pregos é uma referência a Man Ray (com o impulso à exterioridade de Cadeau), a Oiticica (com a interiorização dos *Ninhos*) e uma aflitiva referência a um instrumento de tortura. Os pregos afligem o corpo do espectador a partir da simples contemplação. A visão é de uma cena de violentação da violência.

Art. Pieces designed by artists are generally worth more than those by designers. Art is usually deconstructive practice, rather than design. Nino Cais stacks tables or adds sickles to chair legs to annul functions. By recognizing indices of society and subjectivity in furniture, art brings out analogies and contradictions, its mood and hurt, and any mental, cultural or socio-political condition. The pink wooden carving C. O. Y. O. T. E. (1979) by Louise Bourgeois, a rectangular structure supported by many legs, seems to resound on Roque Frizzo's table. Developed from the similar The blind leading the blind (1941-1948), after Brueghel's work of the same name in the Louvre, C. O. Y. O. T. E. spells out "Call Off Your Old Tired Ethics." The title came from a pamphlet Bourgeois' friend Margot Saint James wrote on the right of prostitutes to have their work properly organized. Lucio Costa and Hélio Oiticica used hammocks in installations. Waldemar Cordeiro assembled political structures from fragments of furniture. In the 1980s, Cristina Salgado proposed hybrid images of object-men, including parts of furniture and objects, as an ironic assemblage of the consumer universe. A goat-like coffee table rears like a kid goat grazing or nibbling from above (Edgard de Souza, Untitled, 2010), discreet projection of the animal on the material culture of the piece. When [Brazil's] dictatorship took a more repressive turn through the AI-5 decree, Cildo Meireles executed the work Introdução a uma nova crítica [Introduction to a new critique] (1970), as a tent with a nailed chair, obviously a reference to both, Man Ray (with the drive toward externality of Cadeau) and Oiticica (with the internalization of Ninhos), and a distressing reference to an instrument of torture. A viewer's body is afflicted by merely looking at the nails. The scene is one of violence violated.

Berço. Para os bebês brasileiros, há um design de berço visualmente esplêndido, que também é o leito garrido. Alguns imaginam, sobre o mobiliário do Brasil, que nossos berços têm mais vida... Em tempo, o termo garrido, no Aurélio, refere-se ao muito enfeitado; janota, casquilho, alegre, brilhante, vivo; elegante, gracioso. A imagem nacionalista do berço no Hino Nacional ou na poesia de Castro Alves descreve uma alvorada de nação independente ou do escravo liberto. Quais são as convenções dos adultos sobre berços? Um berço deve ter algo de brisa. Berço não é prisão nem gaiola. Tampouco pode ser substituto do útero nem seria a cápsula em asséptico isolamento do mundo. O que quer um bebê de seu berço? Um berço deve ter a leveza que a brisa beija e balança, aeração e maciez, mas toda a estética de berço é, obviamente, criação e escolha de adultos. Berços não devem ser *fatalidade atroz*, mas pensados como promessas *divinas da esperança*...[3]

Brutalismo. Ao celebrado brutalismo da Escola paulista de arquitetura, corresponde certo brutalismo no design de mobiliário no Brasil. Mais corretamente, há diversas formas de brutalismo. Do brutalismo da *verdade estrutural* ao brutalismo retórico da forma grosseira. Na primeira situação, o caso mais frequente é o uso da madeira, com seu tônus natural. Alguns constituem uma relação pendular entre o retorno à condição natural – em alguns casos haveria um complexo de "culpa ecológica"? - ou cortada na justa medida entre sua apropriação pela cultura (o corte) e sua moldagem viril. Um móvel de Tenreiro é sempre uma delicada poética da verdade da matéria que conta com o exercício de uma complexa "vontade material" na acepção da fenomenologia de Gaston Bachelard.[4] A forma é seu devaneio da matéria no mundo pela cultura. A questão filosófica da verdade, no entanto, não é tema central da cultura pós-moderna como havia sido na modernidade.

Cradle. Cradles for Brazilian infants may be visually splendid in terms of their design, like overly ornate or garish beds. In relation to furniture in Brazil, some envisage these cradles as livelier... Translating the entry for *garrido* [garish] in the Brazilian Portuguese dictionary *Aurélio*, its approximate equivalents are very ornate, foppish, dapper, cheerful, brilliant, lively, elegant, and graceful. The nationalist image of a cradle in Brazil's national anthem, or in the poetry of Castro Alves, describes the dawning of an independent nation or a freed slave. What do adults conventionally expect in relation to cradles? Refreshingly airy, some breeze not a prison cell or a cage. Not a womb-substitute or a capsule aseptically detached from the world. What do babies want from a cradle? Being swayed by a balmy breeze of fresh air. Softness. However, the entire aesthetic of a cradle is obviously devised and decided by adults. Rather than "atrocious fatality," cradles should be conceived as "*promises of divine hope*..."[3]

Brutalism. Corresponding to the acclaimed Brutalism of the São Paulo school of architecture, there is a certain Brutalism in Brazilian furniture design too. More precisely, there are several forms of Brutalism. From that of *structural truth* to rudely rhetorical Brutalism. In the former, the most frequent situation is using wood with its natural feel. Some pieces pose a pendulum relationship between the return to a natural condition – an "ecological guilt" complex in some cases, perhaps – or are cut to the right balance between appropriation by culture (cutting) and its virile shape. A Tenreiro piece is always a sensitive poetic truth exercising a "will of material" in the acceptance of Gaston Bachelard's phenomenology.[4] Form is its material reverie in the world through culture. However, truth as philosophical issue is not a core theme for postmodern culture, unlike modernity.

Adriana Varejão
Passarinhos - de Inhotim a Demini, 2003-2008
Pintura sobre azulejo
100 x 382 cm

Adriana Varejão
Birds - from Inhotim to Demini, 2003-2008
Painting on tile
38.4 x 150 cm

[3] Ver O Navio negreiro de Castro Alves.

[3] Reference to the Castro Alves poem O Navio negreiro. In this case, translated by David Barnhart at http://www.jornaldepoesia.jor.br/calves01b.html

[4] BACHELARD, Gaston. La Terre et les rêveries de la volonté. Paris, Librairie José Corti, 1947.

[4] BACHELARD, Gaston. La Terre et les rêveries de la volonté. Paris, Librairie José Corti, 1947.

Waldemar Cordeiro
Subdesenvolvido
30° Bienal de São Paulo

Waldemar Cordeiro
Underdeveloped
30th São Paulo Biennial

[5] Trocânter maior é o nome dado à projeção óssea do fêmur nas cadeiras ou quadris.

[5] Greater trochanter is the name given to the bony projection of the femur on chairs or hips.

[6] LEVINAS, Emmanuel. Humanismo do Outro Homem. Trad. Pergentino S. Pivatto e outros. Petrópolis, Editora Vozes, 1993.

[6] LEVINAS, Emmanuel. Humanism of the Other. Translated by Nidra Poller. Chicago: University of Illinois Press, 2003

[7] MOSCOVICI, Marie A Sombra do Objeto: sobre a inatualidade da psicanálise. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994

[7] MOSCOVICI, Marie A Sombra do Objeto: sobre a inatualidade da psicanálise. Translated by Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994

[8] Também traduzidas como Considerações intempestivas.

[8] Unzeitgemässe Betrachtungen

Cadeiras. Da classe dos objetos vertebrados. Estrutura-se em projeção óssea femural.[5] Parte do corpo humano. Além dos ossos, compõe-se dos músculos e gorduras. Um designer de cadeiras sempre deve pensar na anatomia do usuário.

Caligrafia. No *corpus* brasileiro contemporâneo, ocorrem móveis gestuais, que nascem de uma intencionalidade caligráfica. Em geral, são móveis cujo perfil revela-se um desenho caligráfico que, por vezes, burla o mecanismo em que a forma é sugestão da ideia de móvel para propor um jogo de projeção de significação para além do imediatamente visível. Em sua etimologia, o termo caligrafia surge do grego κάλλος (*kalli*), que designa "beleza", e γραφή (*graphē*) para "escrita". Em exemplos mais complexos, pode-se cogitar da forma como enunciação do inconsciente linguístico e o móvel como uma escritura específica no campo visual. O ímpeto de escritura é a marca do sujeito e o móvel seria um vestígio grafoscópico. Nesse caso, os móveis são invenções ideogramáticas, alguns enunciam situações. O que se problematiza é se esses caligramas-móvel conformariam uma espécie de significante destituído de significado à espera de leitura do espectador-leitor (i.e., do usuário).

Cansaço. Móveis cansados não significam necessariamente dispêndio de energia, como um organismo vivo, mas uma fadiga material ou uma fadiga estética. O corpo se exaspera. A retina se cansa – "Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas", desabafa Drummond em "No meio do caminho". Na pior das hipóteses, é o corpo que cansa o móvel ou o móvel que cansa o sensível? Toda moda – roupa ou móvel – é sempre uma promessa de desatualização até o lançamento do próximo "grito", que cansa a voga anterior. O móvel-moda padece de um limite de "atualidade", vale como voga meramente tempestiva. Clássico, vanguarda ou experimental, o bom móvel é inatual, como o humanismo para Levinas[6], o inconsciente para Moscovici[7] e a pintura, a partir das *Considerações inatuais*[8] de Nietzsche. O bom móvel não depende do passado na história, nem do futuro do design. Simplesmente, o bom móvel é.

Contemporâneo. O termo "contemporâneo" permite a indagação sobre os sentidos mais simples e corriqueiros – e logo os usos do termo – nas últimas décadas e os impasses causados por seu uso em determinados contextos e situações. No dicionário do Aurélio, o contemporâneo é o coevo, o coetâneo. No primeiro sentido indicado pelo dicionário temos: "1. (Adj.) que é do mesmo tempo, que vive na mesma época (particularmente a época em que vivemos)." Portanto, o adjetivo não qualifica com qualquer conteúdo conceitual, traço estilístico ou de linguagem e reduz-se a uma indicação temporal do período da produção da arte que parece ser aproximadamente da mesma época de quem escreve. Por sua vez, o *Dictionnaire de la Langue Philosophique* de Paul Foulquié e Raymond Saint-Jean, editado pelas Presses Universitaires de France em 1962, não registrava o termo "contemporâneo" nem "arte contemporânea". Duas décadas

Chairs. Of the class of vertebrate objects. Structure in femoral bone projection.[5] Part of the human body. Besides bones, it consists of muscles and fat. A chair designer should always have the anatomy of users in mind.

Calligraphy. In the contemporary Brazilian *corpus*, there are gestural pieces of furniture that reflect calligraphic intent. The profiles of these pieces generally show a calligraphic design that at times avoids the procedure in which form is the suggestion of an idea for a piece of furniture and instead poses a game of projecting signified beyond the immediately visible. The etymology of the word calligraphy has it coming from the Greek κάλλος (*kalli*), which designates "beauty", and γραφή (*graphē*) for "writing". More complex examples may pose the notion of form as enunciation of linguistic subconscious, and furniture as specific writing in the visual field. The impetus behind writing is the mark of the subject and furniture would be a graphoscopic vestige. In this case, pieces of furniture are ideogrammatic inventions, some of which enunciate situations. What is problematized is whether these furnishing-calligrams amount to some sort of signifier devoid of signified, awaiting interpretation by a viewer-reader (i.e., a user).

Weariness. Weariness in furnishing does not necessarily mean energy has been spent, as it would in the case of a living organism, but may show material or aesthetic fatigue. A body becomes exasperated. "I will never forget this event / in the life of my weary eyes," Drummond wrote in his poem *No meio do caminho [In the middle of the way]*. If the worst comes to worst, does the body wear out the furniture? Or is it the furniture that wears out and wearies the sensitive body? All fashion – clothing or furniture – is always obsolescence in waiting until the next "cry" *wears out* the previous vogue. Furniture-fashion is limited in its actuality or "currentness", its value being that of a vogue that is merely opportune. Classical, avant-garde or experimental, good furniture is non-current, like humanism after Levinas,[6] the subconscious after Moscovici,[7] or painting after Nietzsche's Untimely *Meditation*.[8] Good furniture does not depend on past history or future design. Good furniture just is.

Contemporary. The term "contemporary" raises the question of its more ordinary and commonplace meanings – and its usage – in recent decades and impasses arising from its use in certain contexts and situations. The Brazilian *Aurélio* dictionary defines *contemporâneo* [contemporary] as *coevo* [coeval], or *coetâneo* [coetaneous]. The first meaning given is "of the same period, living in the same age (particularly the age in which we are living)". As an adjective, then, "contemporary" does not describe any conceptual content, stylistic or linguistic vestige. It amounts to meaning the period in which art was made that is of approximately the same age as the writer. There is no entry for the term "contemporary" or "contemporary art" in *Dictionnaire de la Langue Philosophique*, by Paul Foulquié and Raymond Saint-Jean, published by Presses Universitaires de France in 1962. Two decades later, Etiénne Souriau's *Vocabulaire d'Esthétique* (1990), from the same publisher, does have an entry for "contemporary." In her turn, Anne Cacquelin poses a

depois, o *Vocabulaire d'Esthétique* (1990) de Etienne Souriau, da mesma editora, registra a entrada "contemporâneo". Anne Cacquelin elabora uma conceituação pragmática de "arte contemporânea": "a arte de agora, a arte que se manifesta no mesmo momento e no momento mesmo em que o público a observa."[9] No Aurélio, o contemporâneo pode ser, no segundo sentido, "(S. m.) Indivíduo que é do mesmo tempo ou do nosso tempo." Anne Souriau diz que a noção de "contemporâneo" é sobretudo histórica. Paulo Sergio Duarte segue Souriau e reivindica que "sem história, quem constrói a cena é o mercado."[10] Para o filósofo Giorgio Agaben, o contemporâneo não é só o do "nosso século" ou do agora, mas pode até implicar em certa distância do presente. A ideia do contemporâneo implica em exigências e incoincidências. A certa altura afirma que "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o oculto", "ver as trevas" de seu tempo - difícil desafio para artistas, inclusive designers de móveis.[11]

Corpo. Se a roupa é pele, seria a cadeira o osso? O corpo é a prova dos nove do assento-função.

Cultura do espetáculo. Certos móveis exacerbam a forma como modo ansioso de apelar para os sentidos do espectador (que não é necessariamente o usuário) no afã de serem percebidos como consumo e status. Algumas trajetórias internacionais de designers brasileiros contemporâneos foram lançadas por museus de arte, o MoMA, por exemplo, e não pelo mercado. O *marketing* transforma o reconhecimento em cultura do espetáculo para converter o potencial usuário em cliente. Na "sociedade do espetáculo", afirma Guy Debord, o espetáculo não é necessariamente produto do desenvolvimento tecnológico, mas

pragmatic concept of "contemporary art": "art of today, art expressed at the same time and at the very same moment that viewers see it."[9] *Aurélio* gives a second sense, a masculine noun, for *contemporâneo* [a contemporary]: "Individual of the *same* period or of *our* time." Anne Souriau writes that the notion of "contemporary" is, above all, a historical construct. Paulo Sergio Duarte follows Souriau in claiming "without history, it is the market that assembles the scene."[10] The philosopher Giorgio Agamben notes that the contemporary is not just "our century" or "now", but may even imply a certain distance from the present. The idea of "contemporary" involves requirements and non-coincidences. At one point he says "a contemporary is the one who holds his gaze fixed, in order not just to perceive light but the hidden," the "darkness" of their time – which is a tough call for artists, including furniture designers.[11]

Body. If clothing is skin, would a chair then be bone? The body is the checksum of the seating function.

Culture of the Spectacle. Certain furnishings exacerbate form in an eager appeal to the senses of the viewer (not necessarily the user) in the desire to be perceived as consumption and status. Some contemporary Brazilian designers had their international careers launched by art museums such as MoMA, rather than by the market. *Marketing* transforms recognition to spectacle culture in order to convert potential users to customers. In Guy Debord's "society of the spectacle," the latter is not necessarily the product of technological development, but flows from a process of unilateral instrumentalization of the media. Debord concludes: "The social cleavage that the spectacle expresses is inseparable from the modern State, which,

[9] CACQUELIN, Anne. Arte contemporânea, uma introdução. Trad. Rejane Janowitzer. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 11.

[9] CACQUELIN, Anne. Arte contemporânea, uma introdução. Trans. Rejane Janowitzer. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 11. Translated into English for this edition.

[10] DUARTE, Paulo Sergio. Arte Brasileira Contemporânea: um Prelúdio. Rio de Janeiro, Silvia Roesler Edições de Arte, 2008 , p. 18.

[10] DUARTE, Paulo Sergio. Arte Brasileira Contemporânea: um Prelúdio. Rio de Janeiro, Silvia Roesler Edições de Arte, 2008 , p. 18. Translated into English for this edition

[11] AGAMBEN,M Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Trad. Vinicios Nicastro Honesko. Chapecó, Argos, 2012.

[11] AGAMBEN, M Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Translated by Vinicios Nicastro Honesko. Chapecó, Argos, 2012.

Nino Cais, 30° Bienal de São Paulo
Nino Cais, 30th São Paulo Biennial

decorre de um processo de instrumentalização unilateral dos meios de comunicação. “A cisão generalizada do espetáculo é inseparável do Estado moderno, isto é, da forma geral de cisão na sociedade, produto da divisão do trabalho social e órgão da dominação de classe,” conclui Debord.[12]

Encaixe. Hipervalor do móvel brasileiro: o encaixe, sobretudo no caso da madeira, uma espécie de nobilitação da peça por sua articulação óssea. O orgânico é um valor difundido no móvel brasileiro, tradição que atrela o contemporâneo ao período colonial na valorização da madeira. Irmã do encaixe na axiologia do móvel brasileiro, a marcheteria é mais valorizada na contemporaneidade que no moderno. Nesse caso, o encaixe complexo e esteticamente bem resolvido converte-se em ponto focal do móvel e na valorização virtuosa do artesanato. Ruim é quando o encaixe reduz-se a ser quase tudo do móvel e não se desdobra em poética da estrutura. Temos então apenas a síndrome da pirotecnia do marceneiro. Em seu quase-design, o escultor Ernesto Neto cria estruturas e ambientes de experimentação lúdica, sensorial e cognoscitiva com módulos de encaixe, com formas orgânicas e cósmicas no cruzamento entre ciência, convívio social e subjetividade. Esses corpos, com sua lógica mutante, organizam-se como cadeias de significantes.

Fenomenologia. Pensar o móvel como fenômeno - de volta ao objeto mesmo, conclamou o filósofo Husserl para a análise da arte. Seu comando é um marco orientador para a observação crítica na modernidade. A aproximação fenomenológica implica numa disponibilidade para aproximar-se do móvel, em sua condição de fato

as the product of the social division of labor and the organ of class rule, is the general form of all social division.” [12]

Add-ons/ Fittings. Hyper value of Brazilian furniture: add-ons or fittings, especially in the case of wood, a sort of gentrification of a piece through bone articulation. Organic values are widely appreciated in Brazilian furniture, a tradition that joins the contemporary and colonial periods in their shared liking for wood. As a sister-activity to add-ons or hacks in the axiology of Brazilian furniture, cabinetry is more widely appreciated nowadays than in the modern age. In this case, complex and aesthetically well-resolved additions become focal points of pieces and add to virtuous appreciation of craftwork. Unfortunately there are cases in which a fitting or add-on comes down to being almost the entire piece and is not developed in the poetics of the structure. Then what we are left with is merely a cabinetmaker pyrotechnic syndrome. Without his quasi-design, the sculptor Ernesto Neto creates structures and environments for playful experimentation, as sensory and cognitive modules with fittings or add-on pieces, with organic and cosmic forms on the intersection between science, social interaction, and subjectivity. These bodies, with their mutant logic, are organized as chains of signifiers.

Phenomenology. Analyzing furniture as phenomenon – back to the object itself – was the philosopher Husserl’s call for analysis of art. His authority is a guiding marker for critical observation in modernity.

plástico complexo. Cada móvel, qualquer que seja sua origem, sempre implica na incorporação de conceitos e ideias. Como um móvel se revela a mim? Observa melhor o mundo quem melhor se prepara para percebê-lo. Ter referências é ampliar o escopo possível da visão do mundo. Isso é, evidentemente, muito mais do que a simples reação da mente por operação mecânica às leis da Gestalt de apreensão da forma, para não falarmos da reação *impressionista* do gosto ou não gosto. O convite é à filosofia da mente. Na análise da produção autoral, Husserl preconiza o valor da intencionalidade na invenção estética. No campo da recepção, cada móvel revela-se a cada subjetividade de um modo particular, até no eventual desinteresse. Memória, imaginação, inconsciente, desejo, razão e contexto são algumas das forças incidentes sobre a ação fenomenológica. Entre os fatores que anulam a percepção fenomenológica estão o marketing, o styling, o decorativismo, o modismo, o status e outras formas de ansiedade nos mecanismos de referência social. Outro filósofo, Maurice Merleau-Ponty, talvez reivindicasse, numa eventual fenomenologia do mobiliário, a ideia do *corps-vécu*, i. e., a experiência do móvel vivida pelo corpo como fator determinante da percepção. Cada corpo e seu aparato sensorial, cada mente e sua experiência cultural, cada sensibilidade em seu cultivo existencial, cada sujeito do conhecimento conforma um receptor do fenômeno "móvel". Essa é a hipótese individual da consciência diante do móvel como fato das civilizações.

Fotografia. No processo editorial do presente livro, as fotografias foram recebidas dos próprios designers. Não há uma cultura prevalecente de como um móvel deve ser apresentado em fotografia, mas o conjunto recebido indica a existência de muitas maneiras de encarar o assunto. Uma fotografia para um livro requer um partido intelectual, uma crença e um conhecimento da linguagem fotográfica no contexto editorial e certo grau de entendimento da estética específica do mobiliário. A fotografia deve expor um móvel, revelá-lo, substituí-lo, torná-lo a presença possível, promover reflexão sobre o objeto, introduzir sua fisicalidade, mas sobretudo apresentar-se como uma

The phenomenological approach implies a willingness to look at furniture in its condition as actual plastic complex. Any piece of furniture, whatever its origin, will always involve incorporation of concepts and ideas. How is a piece of furniture revealed to me? Those who best prepare to perceive the world will see it best. Having references means broadening the possible scope of a world-view. This is obviously much more than simple mental reaction through mechanical operation of Gestalt rules for apprehension of form, not to mention the Impressionist "like/dislike" response. The invitation is to philosophy of mind. In his analysis of authorial production, Husserl advocates the value of intentionality in aesthetic creativity. On the reception side, each piece reveals itself to each subjectivity in a particular manner, even with a possible aloofness. Memory, imagination, subconscious, desire, reason, and context are some of the forces affecting the phenomenological act. Factors that annul phenomenological perception include marketing, styling, decorativism, fashionitis or passing-faddism, status and other forms of anxiety in social referencing mechanisms. In his phenomenology of furniture, another philosopher, Maurice Merleau-Ponty, would perhaps pose the idea of *corps-vécu*, i.e. lived experience of the furniture by the body as a determinant of perception. Each body and its sensory apparatus, each mind and its cultural experience, each sensibility in its existential cultivation, each subject of knowledge, comprises a receptor of the "furniture" phenomenon. This is the individual hypothesis of consciousness in relation to furniture as a facet of civilizations.

Photography. In the process of publishing this book, photographs were obtained from the designers themselves. There is no prevailing culture as to how a piece of furniture ought to be photographed, but the set of images obtained show that there are many ways of tackling the subject. A photograph for a book requires an intellectual proposal, a belief, and knowledge of photographic language in the editorial context and a certain level of understanding of the specific aesthetic of the furniture. A photograph must expose a furniture, reveal it, replace it, make presence possible, prompt reflection on the object, introduce its physicality, but in particular pose

Edgard de Souza
sem título, 2010
10,6 x 40 x 65 cm

Edgard de Souza
Untitled, 2010
3.9 x 15.7 x 25.6 in

[12] DEBORD, Guy. La société du spectacle (1967). Paris, Gallimard, 1992, p. 27.

[12] DEBORD, Guy. The Society of the Spectacle. Translated by Donald Nicholson-Smith, 1994. New York: Zone Books, 1999, p. 20.

hipótese do olhar sobre o móvel, mas nunca deve ser o simulacro daquilo que ele não é. O bom fotógrafo de móveis não é designer de móveis. Não corrige nem deturpa nada. O paradigma do "amador" apresentaria a fotografia circunstancial ou deficitária, que indica certo descuido pelo documento do caráter estético do móvel. O que é boa foto ou bom design gráfico para um catálogo de venda não é necessariamente bom para um ensaio historiográfico ou crítico. Esse tende a ser um romântico, que concentra o prazer no fazer ou na aparência material. No oposto, estaria a imagem para o marketing de catálogo de móveis ou para a ambientação como numa reportagem em revistas de decoração, populares ou metidas a besta... A caixa preta ótica simplesmente vira instrumento do caixeiro-viajante. Em alguns casos o móvel é pura virtualidade, quando admite-se sua montagem ou de ambiente por mecanismo digital da imagem em 3D. Já o descuidado não se preocupará com a iluminação ou com as sombras expressivas, com o ângulo mais sóbrio ou que menos destorça o objeto, com a falta de espaços em torno do objeto, a baixa resolução na apresentação dos detalhes ou dos materiais. Há os que encenam com o móvel, douram a pílula, aclimatam e criam uma atmosfera com elementos espúrios do mais complexo ao mais simples. Por vezes beira-se o *kitsch*, que, para Abraham Moles, é "o resultado do excesso de meios em face das necessidades". O móvel já vem com seu *clima*, tipo Búzios ou Campos do Jordão. Isso não é parte do objeto. É só mais uma forma de puro exercício narcisista de sedução pela fotografia ou ação marketeira, que vende uma coisa como se vende um político hoje. Uma fotografia pode ser um ato exibicionista. O bom arquiteto-designer preferirá uma imagem que exponha o cristal íntegro de sua criação: a harmonia entre o espaço e as coisas numa espécie de obra indivisível entre o móvel e o imóvel. Os detalhistas pensam em expor aspectos-chave do móvel (um encaixe, uma marqueteria, um discreto elemento de cor, texturas, uma imagem tatuada na superfície, etc.). Uma forma mais acurada é o olhar analítico, que recorre à imagem fotográfica para expor a estrutura, a corporeidade, as qualidades plásticas da coisa e outros aspectos a serem ressaltados. Uma boa imagem expõe sem ansiedade, é analítica e estimula a reflexão crítica da coisa. Esses usos da fotografia tem algo da relação do olhar com o objeto no cubismo. Nesse caso, a fotografia vem, em geral, pelo menos em dupla: uma visão geral do objeto e outra de sua minúcia. Uns querem que a fotografia diga o silêncio solene de um móvel. Outros querem o ruído do móvel ruidoso. Para alguns, a fotografia vem do mesmo olho ávido com ansiedade do novo. Um móvel clássico pede um olhar fotográfico clássico que busque uma justeza entre o objeto mesmo e sua representação documental. No máximo discretos e delicados desvios para ressaltar, suavemente, um aspecto relevante ou singular.

a hypothesis of the gaze for the furniture, but should never be simulacrum of what it is not. Good furniture photographers are not furniture designers. They will not correct or misrepresent anything. The "amateur" paradigm would present circumstantial or deficient photography, which indicates a certain lack of zeal for documenting a piece's aesthetic character. What makes for a good photo or graphic design for a sales catalog does not necessarily make a good historiographical or critical essay. The former tends to be romantic and concentrate pleasure in the process of making it, or in its material appearance. The latter supplies an image for a furniture-marketing catalog or as ambiance to features in popular or off-the-wall decorating magazines... The camera serves as merely aid to the traveling salesman. In some cases, a piece of furniture is sheer virtuality, when subjected to montage or when a 3-D image is used as digitally composed backdrop. However, a lazy approach shows no concern for lighting or expressive shadows, or for a more or less sober angle that least distorts the object, with absence of spaces around it, or low resolution showing details or materials. There are those who devise a scene for a piece of furniture to sweeten the pill, set the mood, and create an atmosphere with spurious elements from the most complicated to the most simple. Sometimes they verge on the *kitsch*, or as Abraham Moles would say, the result of available means overwhelming necessities. [In which case] furniture comes complete with its own airs of Búzios or Campos do Jordão. But this is not part of the object. It is just another form of sheer narcissistic seduction when photography or a marketing campaign sells something in the same way that politicians are now sold. A photograph may be an exhibitionist act too. Good architect-designers will prefer an image that shows the crystal-clear integrity of their creative work: harmony between space and objects in a kind of oeuvre indivisible between furniture and fixture. Those who are detail-oriented show key aspects of a piece of furniture (a fitting or add-on, a cabinetry

Piu corte fogo,
Ernesto Neto

Piu corte fogo,
Ernesto Neto

Ernesto Neto
A vida é um relacionamento, 2007
Super-corpos
3ª trienal de arte contemporânea, moda e design

Ernesto Neto
Life is relationship, 2007
Superbodies
3rd triennial of contemporary art, fashion and design

Cadeira Corallo,
Fernando e Humberto
Campana

Corallo chair,
Fernando e Humberto
Campana

[13] FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: história da violência nas prisões. Transl. Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1977.

[13] FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: história da violência nas prisões. Transl. Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1977.

[14] TRILLING, James. Ornament, a modern perspective. University of Washington Press, 2003, p. 21.

[14] TRILLING, James. Ornament, a modern perspective. University of Washington Press, 2003, p. 21.

Imóvel. Aqui, uma *contradictio in terminis*: o móvel imóvel. Mobília moderna urbana fixa é quase sempre chata, como as cadeiras e mesas numa lanchonete de cadeia de *fast-food*. Operam como uma espécie de cárcere-relâmpago do usuário. O comensal está atrelado ao par mesa/cadeira enquanto come, para logo depois, saciada a fome e esgotado o consumo, sentir-se aprisionado ao móvel e, por isso, deixar a loja (portanto, abre espaço ao novo cliente). À fast-food corresponde um *quick-sitting*. À moda de *Vigiar e Punir* de Michel Foucault[13], conformam uma distribuição controladora do corpo no espaço do mercado. Ou é extensão ou apêndice do próprio prédio – o "imóvel" - como nas antigas conversadeiras ao lado de janelas na Idade Média europeia ou nos conventos e mosteiros coloniais brasileiros. Na popularização da arquitetura moderna nas décadas de 1950 e 1960 surgem móveis (surgem estantes e bancos) vinculados à parede. Modernamente, as escrivaninhas de Ruy Ohtake nas paredes curvas do Hotel Unique (2000) em São Paulo, o tampo da mesa se apoia na estrutura de cimento armado do imóvel. São um caso que une surpresa e utilidade, com leveza e humor. Adriana Varejão articula pintura e história, natureza e artifício barroco, irracionalidade turbilhonante de imagens e a malha racionalizada da tradição da azulejaria luso-brasileira. Fixos em jardins, seus bancos de azulejaria articulam espécimes ornitológicas e vegetais, entre a extinção e a alucinação. Nesse processo, a obra expõe uma ordem barroca como algo que se assemelhasse à ideia de inconsciente barroco.

Linguística. O móvel contemporâneo brasileiro hesita entre a sintaxe e a semântica. Cada designer escolhe a ênfase num lado do pêndulo.

Ornamento. É necessário resgatar o móvel da decoração para o campo do ornamento. A mudança é estética, conceitual e política. A decoração é a apropriação do objeto no sistema de circulação de mercadorias a serviço do gosto e do status. O ornamento é linguagem, pode estar a serviço da decoração (i. e., da "ornamentação") ou a serviço de um sistema simbólico, como a caligrafia e os detalhes arquitetônicos (os ditos "arabescos") no mundo islâmico. O "ornamento" é a arte que se adiciona à arte e é inseparável do objeto, afirma James Trilling.[14]

Preguiça. Primeiro, foi Jeca Tatu: "Não paga a pena trabalhar," afirma o personagem de Monteiro Lobato (*Urupês*). Depois foi Macunaíma, o herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade; sem falar até depois

feature, a discrete element of color, textures, an image tattooed on the surface, etc.). The more accurate have an analytical gaze and resort to photographic image to show the structure, corporeality, plastic qualities of an object and other aspects to be highlighted. A good image shows things without being overhasty; it is analytical and encourages critical reflection in relation to the object. These uses of photography have something to do with the gaze-object relationship of Cubism. In this case, there are usually at least two photographs: one an overview of the object, the other its minutia. Some want a photo to tell of the solemn silence of a piece of furniture. Others want loud noise. Some take a photograph with the same gaze anxiously eager for novelty. A piece of classic furniture calls for a classic photographic gaze aiming for fair balance between the object itself and its documentary representation. At most some delicate or discrete deviations to discreetly bring out a salient or singular aspect.

Fixtures. Here, there is a contradiction in terms: fixtures are not fixed. Modern urban furniture is usually as boring as a fast-food chain's chairs and tables. It is like a kind of instant shackle holding consumers in their place. Diners are attached to a table / chair unit as long as they are eating their meal. As soon as their hunger has been sated and spending-power exhausted, they feel trapped by the fixture-furniture and leave the store (freeing up space for new customers). *Fast-food* corresponds to *quick-sitting*. In the manner of Michel Foucault's *Discipline & Punish*,[13] they amount to means of controlling distribution of bodies in the space of the market. They may also be extensions or appendages of buildings themselves – "fixture-furniture" – like the old conversation benches or sills placed alongside windows in European monasteries or convents of the Middle Ages, or in Brazil of the colonial period. Wall-attached fixtures or furnishings (shelves and benches) also emerged during the popularization of modern architecture in the 1950s and 1960s. In the modern period, Ruy Ohtake's placed along the curved walls of Hotel Unique (2000) in São Paulo have top surfaces resting on the building's reinforced concrete structure. A case of surprise combined with utility, in a light and humorous manner. Adriana Varejão joins painting and history, nature and Baroque artifice, swirling irrationality of images and the rationalized grid of the Portuguese-Brazilian tile tradition. Her tiled benches set in gardens articulate ornithological and vegetable specimens between extinction and hallucination. In this process, the work shows a Baroque order as something that resembles the idea of a Baroque subconscious.

Linguistics. Contemporary Brazilian furniture dithers between syntax and semantics. Each designer emphasizes one side of the pendulum.

Ornament. Furniture must be rescued from decoration to be used for ornamentation. The change is aesthetic, conceptual, and political. Decoration is the appropriation of the object in the system of movement of commodities in the service of taste and status. Ornament is language and may be at the service of decoration (i.e. of "ornamentation") or at the service of a symbolic system, such as calligraphy and the Islamic world's architectural details (so-called "arabesques"). "Ornament" is art that is added to art and is inseparable from object, James Trilling wrote.[14]

Laziness. First, there was Jeca Tatu: "Working is not worth the trouble," says Monteiro Lobato's bumpkin in his novel *Urupês*. Then it was Mário de Andrade's characterless hero Macunaíma, who was mute until the age of six, and then one day exclaimed "Oh! what laziness!..." (Mário de Andrade, *Macunaíma, herói sem nenhum caráter*). The hammock is the Brazilian furniture of laziness. For the *Cosmococa 5 Hendrix War* (1973) installation, Hélio Oiticica and Neville D'Almeida set up hammocks in an environment in which Jimi Hendrix images and music were screened. Before that, at the 1964 Milan Triennale, Lúcio Costa had an environment of hammocks with the text RIPOSTATEVI (take a rest). "There's nothing

Cadeira Isabela, Aristeu Pires

Isabela chair, Aristeu Pires

de seis anos de idade, um dia exclamou "Ai! que preguiça!..." (Mário de Andrade, em *Macunaíma*, *herói sem nenhum caráter*). A rede de descansar também é o móvel brasileiro da preguiça. Na instalação *Cosmococa 5 Hendrix War* (1973), Hélio Oiticica e Neville D'Almeida montam redes num ambiente com projeção de imagens e música de Jimi Hendrix. Antes, na Trienal de Milão de 1964, Lúcio Costa havia montado um ambiente de redes com o texto RIPOSTATEVI (Repousem). "Não há nada de preguiçoso nessa nova geração [de arquitetos]. O modernismo é um momento histórico que eles escolheram citar", observa Lauro Cavalcanti sobre as referências antropológicas e coloniais na nova arquitetura no Brasil.[15] Isso também vale para o mobiliário contemporâneo para a preguiça no Brasil. Tal preguiça não admite o ócio do designer. Uma passagem de Oswald de Andrade talvez também esclarecesse esse momento: "o ócio não é a negação do fazer, mas ocupar-se em ser o humano do homem." Afinal, como indaga Roberto da Matta, "por que os brasileiros deveriam ter vergonha de ficar numa rede, com uma bela mulher, refletindo sobre o gozo da vida?"

Progresso. Não há ideia de progresso em arte, argumentam alguns teóricos[16], mas há quem defenda haver progresso do móvel, para além dos avanços na ergonomia e no conforto. O desenvolvimento da indústria da movelaria, no entanto, é apenas progresso material e o design agrega valor ao produto. Se quer ser visto como arte, o design não dever ser visto como "progresso". Na *Dialética do esclarecimento*, Theodor Adorno indaga-se como poderiam as promessas do progresso da ciência e da medicina e a indústria de emancipar o mundo da ignorância ajudar o avanço das ideologias fascistas e de sua monstruosa prática do genocídio. No artigo "Realismo: Musa da vingança e da tristeza" (1965), o artista Waldemar Cordeiro faz um balanço da arte concreta confrontada com "as novas formas de realismo", mencionando a *Pop-art* norte-americana e o Novo Realismo francês. Ele aborda o fracasso de "todas as utopias de fundamento tecnológico" e as condições estruturais de poder na sociedade (o capital e a informação). Nesse período produz uma série de objetos, ditos *Popcretos*, entre ele *Subdesenvolvido* (1964), um assemblage de restos móveis anódinos, cuja "sombra" é um simulacro em pintura. Gramsciano, Cordeiro proclama sua visão utopista: "no mundo moderno, os meios de produção e de comunicação deveriam ser os mesmos para todos, em todos os lugares". Para ele, subdesenvolvimento era um estado de ausência de autonomia de linguagem.

Retórica. Grande parte dos móveis reitera a função na forma, mas alguns tomam a forma como possibilidade de um discurso temático e, por vezes, de apropriação da mais valia simbólica do outro. O sentido da forma adere à funcionalidade e à estrutura no caso exemplar de Sergio Rodrigues em seu comedimento retórico, nas elegantes homenagens a Lucio Costa e, sobretudo, a Oscar Niemeyer, com uma forma na parte posterior do respaldar que alude às colunas do Palácio do Planalto. A cadeira Favela dos irmãos Campana alude, de modo necessariamente asséptico para o consumidor, à precariedade dos barracos. Seu foco não é a adversidade, como no paradigma da *Tropicália* de Hélio Oiticica, pois sua referência é à economia e à inteligência construtiva nas favelas.

Signo. Não foi por acaso, que desde a fundação da Esdi em 1962, a Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro houvesse contado com a participação ativa do poeta concreto Décio Pignatari, estudioso da semiologia e autor de *Informação, Linguagem e Comunicação*.[17] O móvel brasileiro contemporâneo é uma floresta de signos em que a crise da hegemonia da funcionalidade gera uma crise da representação. O móvel habita um lugar como rota, desvio,

lazy in this new generation [of architects]. Modernism is a historic period that they chose to cite," notes Lauro Cavalcanti in relation to anthropological and colonial references in the new architecture in Brazil.[15] This is also the case of Brazil's contemporary furniture for idling or lazing. Laziness does not mean the designer has been idle. Oswald de Andrade has a passage that may clarify this in which he writes that being idle is not negating activity, but being busily occupied with being human. Roberto DaMatta wonders why Brazilians should feel ashamed of lying in a hammock with a beautiful woman, reflecting on enjoyment of life.

Progress. Some theorists reject any notion of progress in art,[16] while others argue that there is progress in furniture, not just advances in terms of ergonomics and comfort. The development of the furniture industry, however, is only material progress whereas design adds value to a product. If it wishes to be seen as art, design should not be seen as "progress". Theodor Adorno's *Dialectic of Enlightenment* asks how science and medicine and industry could promise progress to liberate people from ignorance yet help the rise of fascist ideology and monstrous genocide. In his article "Realismo: Musa da vingança e da tristeza" [Realism: Muse of revenge and sadness] (1965), the artist Waldemar Cordeiro looks at Concrete art confronted with "new forms of realism" and mentions American Pop-art and French New Realism. He discusses the failure of "all utopias based on technology" and the structural conditions of power in society (capital and information). In this period, he produced a series of objects called *Popcretos*, such as *Subdesenvolvido* [Underdeveloped] (1964), an *assemblage* of anodyne furnishing left-overs, whose "shadow" is a simulacrum in painting. As a Gramscian, Cordeiro proclaims his utopian vision: "In the modern world, the means of production and communication should be the same for everyone, everywhere." He further notes that underdevelopment was a state of lack of autonomy of language.

Rhetoric. Many pieces reiterate function in their form, but some see form as an opening for thematic discourse, or sometimes for appropriating the symbolic surplus value of the other. The sense of form adheres to functionality and structure in the exemplary case of Sergio Rodrigues with his rhetorical restraint elegantly paying homage to Lucio Costa and, particularly, Oscar Niemeyer, with a form in the rear part of the base that alludes to the columns of Palácio do Planalto. The *Favela* chair of the Campana brothers alludes so aseptic necessarily for the consumer, the precariousness of shacks. Their focus is not adversity, as in the paradigm of Hélio Oiticica's *Tropicália*. Instead, their reference is the constructivist economy and intelligence of favelas.

Sign. Esdi was founded in 1962, and it was no accident that one of those actively involved was Decio Pignatari, poet of Brazilian Concretism, semiotician and author of *Informação, Linguagem e Comunicação* [Information, Language, and Communication].[17] Contemporary Brazilian furniture is a forest of signs in which the hegemonic crisis of functionality creates a crisis of representation. Furniture inhabits a locus as route,

[15] Cf. Silas Martí. "Bienal de Veneza terá Lucio Costa e nova geração de arquitetos". São Paulo, Folha de S. Paulo, 21 de junho de 2012.

[16] Ver LEWIS, WYNDHAM (The demon of progress in art. Chicago, Henry Regnery Company, 1955) e GABLIK, SUZI (Progress in art. Nova York, Rizzoli, 1976)

[17] PIGNATARI, Décio. Informação Linguagem Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1986.

[15] Cf. Silas Martí. "Bienal de Veneza terá Lucio Costa e nova geração de arquitetos". São Paulo, Folha de S. Paulo, June 21, 2012.

[16] See LEWIS, WYNDHAM (The Demon of Progress in Art. Chicago, Henry Regnery Company, 1955) and GABLIK, SUZI (Progress in Art. New York, Rizzoli, 1976).

[17] PIGNATARI, Décio. Informação Linguagem Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1986.

deriva, deambulação e errância do *animal symbolicum* "homem".[18] Esse modelo linguístico decorre da "cadeia de significantes" (aqui uma referência à descrição do inconsciente na perspectiva linguística de Lacan) articulada num móvel que compreende diversidade de valores, formas, materiais, funções, mecânica, relações entre artesanato e indústria, finanças, ideias extramobiliárias - há móveis que atuam como hipersignos do próprio móvel ou da ideia de móvel como articulação de instâncias do sensível e do inteligível.

Síndrome de Gustav Klimt. Móveis, como arquitetura, roupas e joias, são emblemas ideológicos. O móvel brasileiro contemporâneo não está isento de funcionar como sintomas de poder e de status do proprietário. Temos aqui, adaptada ao ambiente, uma síndrome de Gustav Klimt estendida à decoração. A mulher, em alguns retratos de Klimt, era representada à moda de um ícone bizantino, com grande riqueza de materiais (como o ouro) e a representações de modas com roupas e adereços. Em corpo inteiro, a pintura era simultaneamente uma joia em si mesma e apresentação opulenta da mulher burguesa. A função icônica do signo material da pintura era apresentar o poder da afluente e sofisticada elite vienense. São emblemas do capital. Alguns móveis brasileiros, pela assinatura, suntuosidade da forma, valor dos materiais, tiragem e até preço são desenhados à moda da síndrome de Gustav Klimt. Também os móveis são apropriados como emblemas de acumulação de capital e de gosto e status.

Transmigração funcional. A pá vira encosto, o bicho de pelúcia vira pufe, a letra vira mesa, a rede vira sofá, o móvel vira arte, a rachadura vira valor, o mapa vira tampo, a grade vira banco, o corrimão vira estante, a Eames vira Tenreiro e a Tenreiro vira Eames, o usuário vira espectador. Revogue-se Baudrillard.[19] Uma tendência do design contemporâneo é a traição ao sistema de objetos, com a mudança de função original das coisas apropriadas na estruturação de móveis ou na *incrementação* de sua aparência. Não há qualquer juízo de valor nessa afirmação. No entanto, cada modo da transmigração funcional traz suas próprias questões, algumas da ordem de convívios heterotópicos, transfuncionalidade, autometamorfose, ilegibilidade, solipsismo, mutabilidade, kitsch, museificação, pseudofuncionalidade (ver Baudrillard), paródias, simulacros, hibridismo, espetacularização, disfuncionalidade (in) voluntária[20], ressignificação, ressuscitação da coisa inútil, Uccello, Paolo. Alguns móveis acumulam traves transversais, pés, braços tanto quanto algumas fotografias de móveis acumulam sombras retas, estreitas de alongadas como as lanças na *Batalha de San Romano* (1432) do pintor Paolo Uccello, obra-chave no desenvolvimento da perspectiva linear no Renascimento italiano. O que em Uccello era invenção, em alguns momentos do mobiliário pode redundar em confusão quando não bem harmonizado.

Ver. Ver não é ler, adverte o filósofo Jean-François Lyotard. Tampouco ver (e ler) não é sentar (num sofá) nem deitar (numa cama). Há móveis que são pra ver, suscitar debate teórico (o *móvel* da reflexão), fazer sucesso em revistas, exposições, resenhas e textos historiográficos cujos editores, curadores, críticos e historiadores jamais tiveram ou teriam tais objetos em sua casa ou escritório. A lógica é simples. Admire como escrevo e mostro, mas não como me sento ou deito. Gostar de ver um móvel é muito diferente de gostar de usá-lo... Há, portanto, móveis de usar, móveis de utilizar, móveis de ver, móveis de exibir (às vezes, instrumentos do exibicionismo). Alguns móveis são como certas roupas. Sofisticados ou complexos demais para serem consumidos, servem, no entanto, para circular o nome do autor e vender outras peças mais *palatáveis*.

diversion-deviation, drift, perambulation, and wandering of the human *animal symbolicum*.[18] This linguistic model comes from the "chain of signifiers" (referring to the description of the subconscious in Lacan's linguistic perspective) articulated in furniture that includes diversity of values, forms, materials, functions, mechanics, craft-industry relationships, finance, non-furnishing ideas – there are pieces that act as hyper-signs of the furniture itself or of the idea of furniture as articulation of instances of the sensible and the intelligible.

Gustav Klimt syndrome. Pieces of furniture are ideological emblems, like architecture, clothing, and jewelry. Contemporary Brazilian furnishings are not exempted from functioning as symptoms of their proprietor's power and status. Here we have a contextually adapted Gustav Klimt syndrome extended to decor. Some of the women in Klimt portraits are shown Byzantine-icon style, with rich materials (such as gold) and representations of fashions in their clothing and accessories. Showing the full length of the body, the painting was simultaneously a treasure in itself and opulent ostentation of the bourgeois woman. The iconic role of the material sign of the painting was to show the power of the affluent and sophisticated Viennese elite. They were emblems of capital. Some Brazilian furniture reflects the Gustav Klimt syndrome in its sumptuous form, costly materials, design, and even price. Furnishings are also appropriated as emblems of accumulation of capital and of taste and status.

Functional transmigration. A shovel becomes a backrest, a teddy bear becomes an ottoman, a letter becomes a table, a hammock becomes a sofa, furniture becomes art, fissure becomes valuable, map becomes top surface, step becomes bench, handrail becomes shelf, Eames becomes Tenreiro and Tenreiro becomes Eames, and user becomes viewer. Let Baudrillard be revoked.[19] A trend in contemporary design is to betray the object system by straying from the original function of things appropriated when structuring furniture or upgrading its appearance. There is no value judgment in this statement. However, all functional modes of transmigration pose their own issues, some of the order of heterotopic gatherings, transfunctionality, self-metamorphosis, illegibility, solipsism, mutability, kitsch, museumification, pseudo-functionality (see Baudrillard), parodies, simulacra, hybridism, spectacularization, (in) voluntary dysfunctionality,[20] resignification, resuscitation of useless things.

Uccello, Paolo. Some pieces of furniture accumulate transverse blocks, feet, and arms while some photographs of furniture accumulate straight, narrow elongated shadows like the spears in *Battle of San Romano* (1432) by the painter Paolo Uccello, a key work in the development of linear perspective in Renaissance Italy. What was creativity in Uccello, in some cases of furniture may lead to confusion if not well harmonized.

Seeing. Seeing is not reading, warns the philosopher Jean-François Lyotard. Nor is seeing (or reading) sitting (on a couch) or lying (on a bed). There are furnishing that are meant to be seen, to instigate theoretical debate (conversation pieces), to be successful in magazines, exhibitions, reviews and texts whose publishers, curators, critics and historians have never had, nor would they ever have, objects of this type in their own home or office. The rationale is simple. Admire the way I write and show, but not how I sit or lay down. Liking to look at a piece of furniture is very different from liking to use it... There are furnishings to use, furnishings to look at, and furnishings to exhibit (sometimes instruments of exhibitionism). Some pieces of furniture are like certain pieces of clothing: too refined or too complex to be consumed, but used to circulate the author's name and sell other more palatable pieces.

PAULO HERKENHOFF é mestre em direito constitucional pela Universidade de Nova York. Foi curador do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), da 24ª Bienal de São Paulo e do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, além de inúmeras exposições. Dirigiu, ainda, o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Atualmente é diretor cultural do Museu de Arte do Rio (MAR) e assessor em cultura e artes visuais da FGV Projetos.

Paulo Herkenhoff holds a Master of Constitutional Law degree from New York University. He has worked as the curator at the Museum of Modern Art in New York (MoMA), at the 24th São Paulo Biennial and at the Museum of Modern Art (MAM) in Rio de Janeiro, in addition to the development of a number of exhibitions. Further, he has managed the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro. Currently he is the cultural director of the Art Museum in Rio (MAR) and Culture and Visual Arts advisor of FGV Projetos.

La Battaglia di San Romano, Paolo Uccello, 1456. Uffizi gallery, Florence.

La Battaglia di San Romano, Paolo Uccello, 1456. Uffizi gallery, Florence.

[18] CASSIRER, Ernst. An essay on man. New Haven, Yale University Press, 1944, p. 26.

[18] CASSIRER, Ernst. An essay on man. New Haven: Yale University Press, 1944, p. 26.

[19] BAUDRILLARD, Jean. Le système des objets: la consommation des signes. Paris, Denoël / Gonthier, 1968.

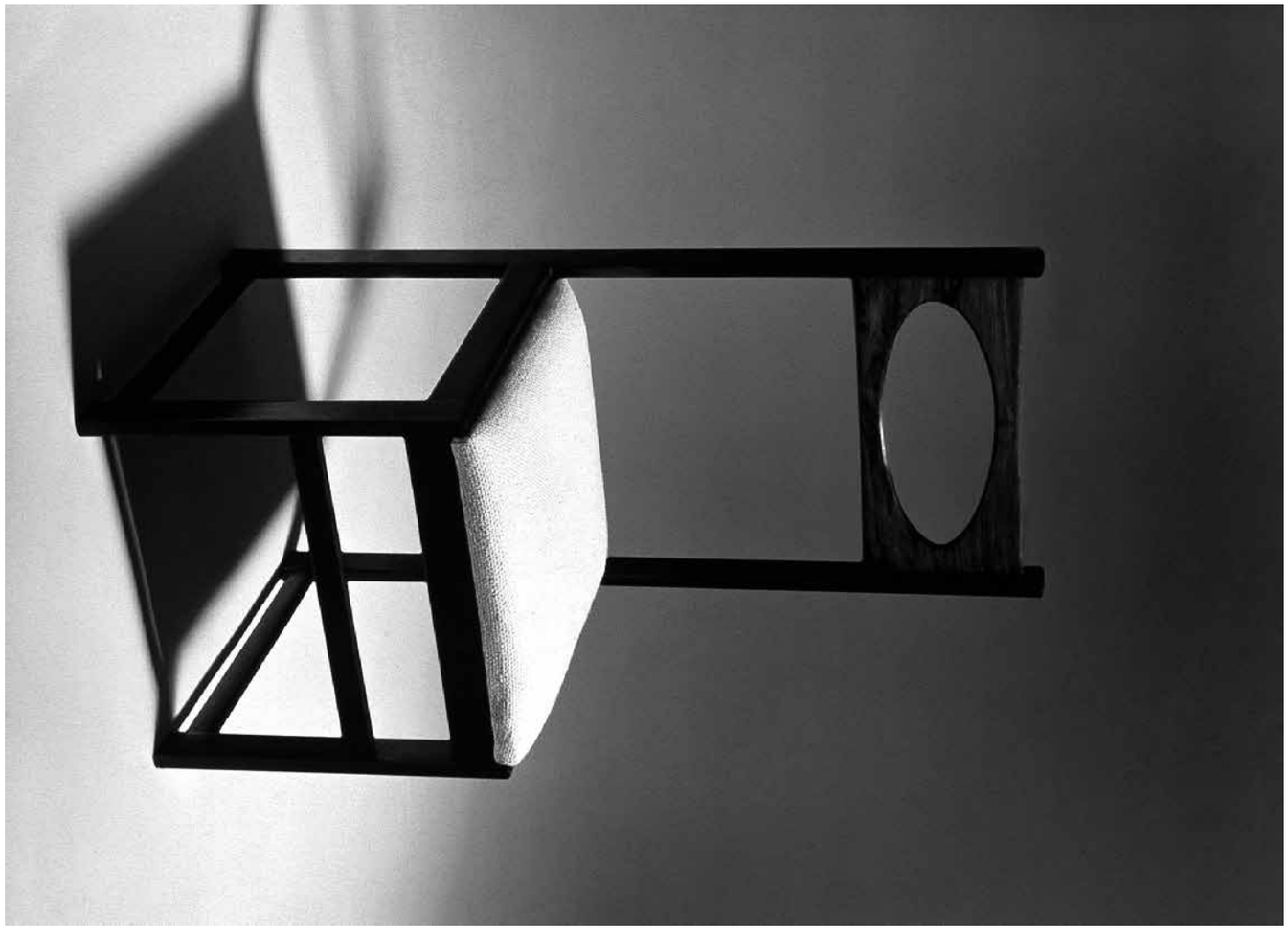
[19] BAUDRILLARD, Jean. The System of Objects. Translated by James Benedict. New York: Verso, 2006.

[20] Rafael Cardoso, em seu artigo supra, menciona o conceito falido de 'função'".

[20] Rafael Cardoso, in the above article mentions the failed concept of "function".

PORTFÓLIOS
PORTFOLIOS

AÍDA BOAL



Aída Boal Rio de Janeiro, RJ, 1929 formou-se na Faculdade Nacional de Arquitetura no Rio de Janeiro. Desde estudante projetou e construiu residências na cidade e fez restaurações de edifícios, como o do Convento do Carmo no Rio de Janeiro. Em 1965 criou sua oficina em Itaipava (Petrópolis, RJ) e, desde então, pesquisa, projeta e executa móveis artesanalmente.

Se no início partia de linhas retas ou traços secos, passou, com o tempo, a valorizar curvas e linhas mais sensuais, que lembram o corpo humano. Na arquitetura ou no design de mobiliário, seus projetos sempre privilegiam a madeira, desde que descobriu que "com a serra elétrica é possível fazer um sofá". Produz mesas, poltronas, sofás e cadeiras, empregando inicialmente madeiras como o jacarandá e o pinho de Riga, em seguida, o mogno e a cerejeira e, atualmente, com madeiras de reflorestamento. Desde 2012 alguns de seus móveis têm sido reeditados pela Dpot, com a utilização de espécies como o freijó.

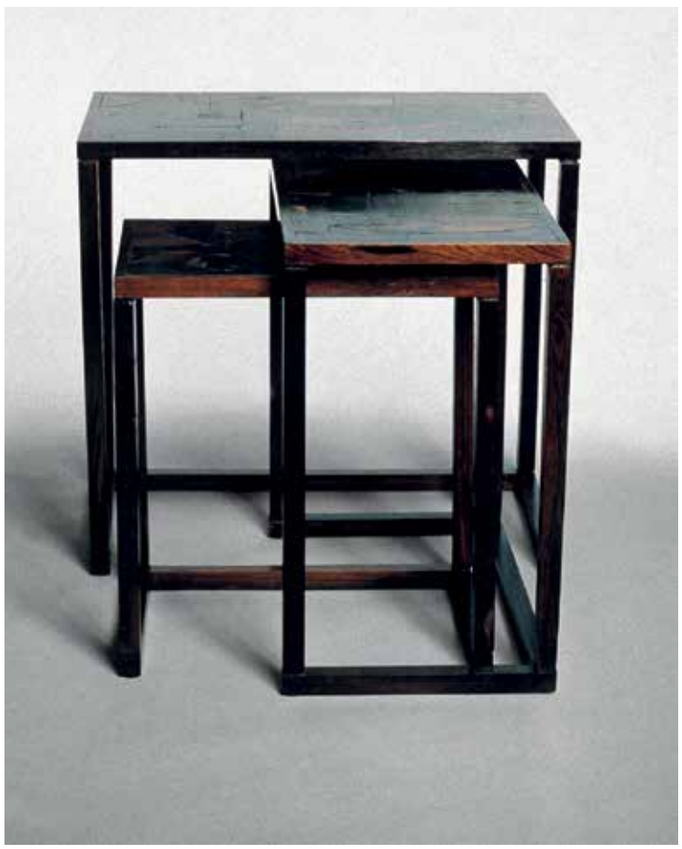
Aída inicia cada peça na imaginação até chegar a uma forma que desperte mais a sua atenção. Neste caso, vai para a prancheta "trabalhar a ideia, sentir proporções, analisar o equilíbrio entre a concepção inicial e o conforto", norteando o seu trabalho pela "busca da harmonia entre a estética e o uso".

www.aidaboal.com.br

Aída Boal (Rio de Janeiro, RJ, 1929) graduated from the National School of Architecture in Rio de Janeiro. Ever since she was a student she designed and built residences in the city and restored buildings, such as the Carmo Monastery, in Rio de Janeiro. In 1965, she set up her workshop in Itaipava (Petrópolis, RJ) and since then, she researches, designs and makes handcrafted furniture.

If at the outset she preferred straight lines or dry traits, with time, she came to appreciate more sensual curves and lines that resemble the human body. In architecture or in furniture design her projects always favor the use of wood ever since she discovered that "with a chainsaw it is possible to make a couch." She makes tables, armchairs, sofas and chairs, initially employing woods like rosewood and riga pine, then mahogany and cherry, and currently with wood from reforestation. Since 2012, some of his furniture has been reissued by Dpot, with the use of species such as freijó.

Aída starts work on each piece in her imagination to arrive at a way which appeals to her. Once this is achieved she turns to the drawing board to "work out the idea, feel the proportions, analyze the balance between the initial design and comfort," guiding her work by "seeking harmony between aesthetics and usefulness."



Cadeira Elíptica 1978

Madeira (jacarandá)
h100 x 45 x 50 cm

Elliptical Chair

Rosewood
39.3 x 17.7 x 19.6 in

Tríade Retangular 1974

Madeira (jacarandá)

h47 x 45 x 30 cm P
h52 x 55 x 33 cm M
h57 x 65 x 36 cm G

Rectangular Triad

Rosewood

S 8.5 x 17.7 x 11.8 in
M 20.4 x 21.6 x 12.9 in
G 22.4 x 25.5 x 14.1 in

Cadeira Helena 1991
Madeira (pinho-de-riga)
h41 x 42 x 50 cm

Helena Chair
Wood (pinho-de-riga)
16 x 16.5 x 19.6 in

Cadeira Augusto 1991
Madeira (cedro) e couro
h85 x 53 x 63 cm

Augusto Chair
Wood (cedar) and leather
33.4x 20.8x 24.8 in

Cadeira Augusta 1991
Madeira (mogno) e couro
h107 x 53 x 59 cm

Augusta Chair
Wood (mahogany) and leather
42 x 20.8 x 23.4 in

ALFIO LISI

Alfio Lisi Santa Cruz da Conceição, SP, 1967 formou-se em arquitetura e urbanismo na Universidade Estadual Paulista (Unesp). Ainda na faculdade, apaixonou-se pela madeira por influência do amigo e mestre Olívio Barreiro. Desde 1995 desenvolve projetos de arquitetura, interiores e paisagismo em seu próprio escritório, em Leme (SP).

Com a fundação da Marcenaria Artífice em 2002, passou a fabricar suas peças em série e a prestar serviços de marcenaria e desenvolvimento de soluções em madeira e metal para outros arquitetos do estado de São Paulo. Privilegia o uso da madeira combinada com couro, metal e fibras, mantendo as técnicas da marcenaria tradicional. Emprega, ainda, materiais menos usuais e reciclados, fitas e epóxi. Entre os produtos de seu trabalho há poltronas, mesas, luminárias e objetos de decoração.

Seu cabideiro Giro conquistou o segundo lugar na categoria utensílios domésticos, no Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2005) e o banco Mônfa recebeu a menção honrosa na categoria protótipo de mobiliário, na edição de 2009 do mesmo prêmio.

www.alfiolisi.com.br

Banco Abaporu 2005
Madeira (sucupira e freijó)
h39 x ø39 cm
h44 x ø39 cm

Abaporu Bench
Wood (sucupira e freijó)
15.3 x 15.3 in
17.3 x 15.3 in

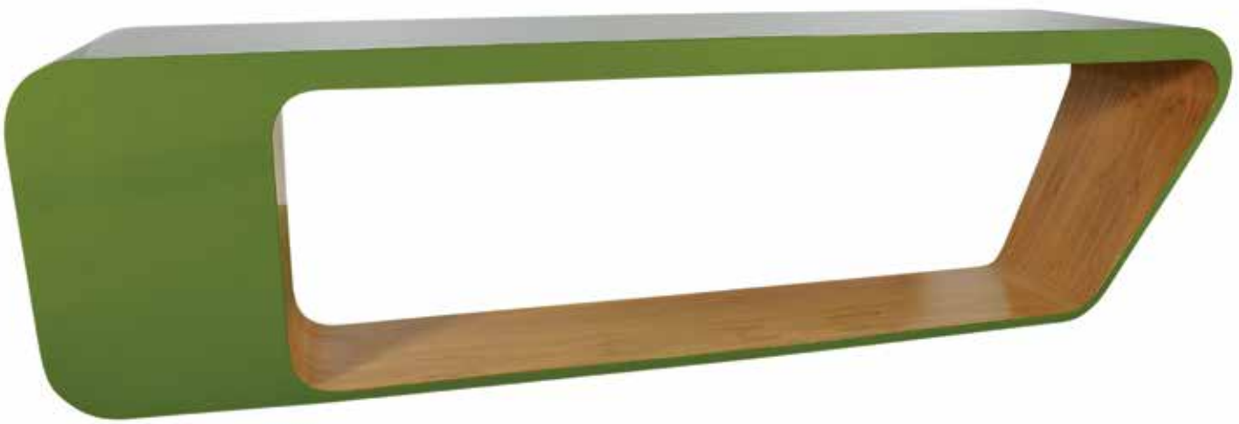
Bar Fanny 2012
MDF e madeira laminada (freijó)
h136 x 120 x 55 cm

Fanny Bar
MDF and wood laminate (freijó)
53.5x 47.2x 21.6 in

Alfio Lisi (Santa Cruz da Conceição, SP, 1967) graduated in architecture and town planning at the State University of São Paulo (Unesp). While still at university he fell in love with wood under the influence of his friend and mentor Olívio Barreiro. Since 1995 he has been working on architectural projects, interiors and landscaping in his own office in Leme (SP).

With the foundation of the Artífice Furniture Workshop in 2002, he started to manufacture his pieces in series, to supply joinery services and to provide services in wood and metal for other architects in São Paulo state. He uses wood combined with leather, metal and fibers, whilst maintaining the traditional techniques of furniture making. He also employs more unusual and recycled materials, tape and epoxy. His products include armchairs, tables, lighting and decorative objects.

His 'Giro' clothes hanger was placed second in the domestic utensils category of the Museu da Casa Brasileira Design Award (2005) and his 'Monfa' bench received an honorable mention in the furniture prototype category of the 2009 version of the same prize.



Balcão Kubrick 2010

MDF, compensado multilaminado flexível e lâmina de freijó

h95 x 340 x 80 cm

Kubrick Bar

MDF, flexible multilaminate plyboard and wood laminate (freijó)

31.4 x 37.4 x 133.8 in

Banco Mônfa 2008

Compensado naval e compensado multilaminado flexível

h73 x 310 x 88 cm

Monfa Bench

Naval plyboard and flexible multilaminate plyboard

31.4 x 29.5 x 122 in

Cavalinho Rocinante 2009

Aço carbono, freijó, couro
e fibra de vidro

h56 x 70 x 24 cm

Rocinante Rockinghorse

Carbon steel, wood (freijó),
leather and glass fiber

22x 27.5x 9.4 in

Cabideiro Giro 2005
Aço carbono e cordão de poliéster
Altura regulável x ø35cm

Giro Clothes Hanger
Carbon steel and polyester cord
Adjustable height x ø13.8 in

ARISTEU PIRES

Aristeu Pires Campo Formoso, BA, 1954 formou-se em tecnologia e processamento de dados na Universidade de Brasília e obteve o título de mestre em ciência da computação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

O design de móveis ocupa lugar predominante em sua atuação, com algumas incursões em painéis de madeira, luminária e objetos de decoração. A maioria de suas peças é composta por assentos e mesas, embora também crie, em menor quantidade, camas e estantes. No passado, produziu bares, cômodas, criados-mudos e outras tipologias que já não fabrica mais.

Optou pelo design contemporâneo por acreditar em sua capacidade de "extrair beleza de traços simples, sem a volatilidade dos modismos ou o rebuscado pesado, às vezes antiergonômico, de peças concebidas com maior preocupação em ostentação do que em conforto e praticidade." Acredita que a funcionalidade é um fator decisivo nos dias atuais e influencia a escolha dos objetos que nos cercam.

No passado teve algumas de suas peças licenciadas para a Saccaro. Atualmente toda a sua produção é própria, fabricada artesanalmente em pequenas séries e majoritariamente em madeira maciça. Painéis de MDF ou multilaminado são eventualmente empregados em seus móveis.

A poltrona Alice, que desenvolveu em parceria com Marcus Ferreira, da Decameron, foi contemplada com o segundo lugar no Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em 2012.

www.aristeupires.com

Aristeu Pires (Campo Formoso, BA, 1954) earned a bachelor's degree in technology and data processing at University of Brasília (UnB), followed by a master's degree in computer science atFederal University of Rio Grande do Sul (UFRGS).

Furniture design predominates in his work, with a few forays into wooden panels, lighting and decorative objects. Most of his pieces are seats or tables although he also makes smaller numbers of beds and bookcases. The Alice chair, designed with Marcus Ferreira from Decameron, awarded second place in the furniture category of Museu da Casa Brasileira Design Award in 2012.

His design aim is "to extract beauty from uncomplicated lines, without the volatility of passing fashions or labored themes, avoiding sometimes anti-ergonometric heavily ornate pieces designed more for ostentation than comfort and practicality." He believes that functionality is a decisive factor in our choice of the objects around us.

In the past, he had some of his pieces licensed to furniture makers. Currently he is making his own designs in small handmade series, mostly from hardwood, but occasionally using MDF or multi-laminate.

Cadeira Claudia 2005

Madeira (jequitibá)
e estofado em couro natural

h74 x 60 x 52 cm

Claudia Chair

Wood (jequitibá) and leather

29 x 23.6 x 9.8 in

Poltrona Alice 2012

Madeira (jequitibá) e estofado em pluma de ganso revestido de lona de caminhão reciclada

Design estrutura de Aristeu Pires
e estofamento de Marcus Ferreira (Decameron).

h70 x 74 x 80 cm

Alice Chair

Wood (jequitibá), upholstered goose feather coated by recycled truck canvas

27.6 x 29 x 31.5 in

Design: Aristeu Pires
and upholstery: Marcus Ferreira (Decameron)

BARAÚNA

Banco Caipira 1988

Madeira maciça (ipê e pinho)
h27 x 26 x 26 cm

Rustic Bench

Solid wood (ipê and pine)
10.2 x 10.2 x 10.6 in

Francisco Fanucci Cambuí, MG, 1952 e Marcelo Ferraz Carmo de Minas, MG, 1955 formaram-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Ferraz foi colaborador de Lina Bo Bardi de 1977 a 1992, tendo participado de todos os seus projetos nesse período, entre os quais se destaca o Centro de Lazer SESC Pompéia, em São Paulo. Em 1979 criaram, em conjunto com Marcelo Suzuki, o escritório Brasil Arquitetura .

Com o objetivo de atender a forte demanda de executar também projetos de mobiliário em marcenaria própria, fundaram em 1986 a Marcenaria Baraúna como uma extensão do escritório. Não desejavam apenas projetar móveis e objetos de madeira, mas acompanhar toda a sua execução, experimentando encaixes, acabamentos e soluções diversas.

Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz costumam dizer que projetam "móveis de arquiteto": "Os raciocínios, os conceitos, o modo de abordar cada questão são os mesmos adotados nos projetos de edificação ou de urbanismo. A lógica da estrutura, do equilíbrio, do comportamento e da resistência dos materiais, do conforto, da economia de meios e insumos, da essencialidade, sem decorativismos ou disfarces construtivos. Móveis que precisam durar, que têm de ser econômicos e belos ao explicitar com precisão seus propósitos, ao responder às necessidades e anseios de seu tempo."

Ao longo dos anos vêm empregando madeiras variadas, de acordo com a disponibilidade de mercado. Atualmente ipê, freijó, tauari, peroba-mica e jequitibá são as espécies usadas com maior frequência. Usam também o compensado naval multilaminado de pinho, com eventual revestimento em fórmica e, mais recentemente, o valchromat – madeira compensada colorida na massa, que começou a ser comercializada no Brasil em 2011.

Além das peças de linha – produzidas artesanalmente e executadas em pequenos lotes -, a Baraúna tem um estúdio que realiza projetos sob medida para vários fins, de ambientes institucionais e comerciais a residenciais.

www.barauna.com.br

Shibui 2006

Madeira maciça (ipê), compensado naval multilaminado (pinho) e fórmica

Cadeira h76 x 42 x 49 cm

Poltrona h75 x 52 x 73 cm

Banco h85 x 35 x 46 cm

Shibui

Solid wood (ipê), multilaminated naval plyboard (pine) and formic

Chair 16.5 x 19.2 x 29.9 in

Armchair 20.4 x 28.7x 29.5 in

Bench 13.7 x 18 x 33.4 in

Francisco Fanucci (Cambuí, MG, 1952) and Marcelo Ferraz (Carmo de Minas, MG, 1955) graduated at the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo (FAU/USP). Ferraz worked with Lina Bo Bardi from 1977 to 1992 and took part in all her projects during this period, one of the highlights of which was the SESC Pompéia Leisure Center, in São Paulo. In 1979, together with Marcelo Suzuki, they set up the Brasil Arquitetura office.

In 1986, with the aim of meeting the strong demand for them to execute furniture design projects in their own workshop, they founded the Baraúna Furniture Workshop as an extension of the office. They wanted not only to design furniture and other items in wood, but supervise the whole process of making them, experimenting with inlays, finishings and various other techniques.

They often say that they design "architectural furniture": "the reasoning, the concepts, the method of approaching questions are the same as those adopted in building or town planning projects – the logic of structure, of balance, of the behavior and the resistance of materials, of comfort, of economy of means and raw materials, of essentiality, without frills or disguises: furniture which needs to last, which must be economical and beautiful in demonstrating its purpose precisely, in responding to the needs and fears of the time."

Over the years they have employed a variety of woods, in accordance with market availability. The woods most frequently used at present are ipê, freijó, tauari, peroba-mica and jequitibá. They also use multi-laminated naval pine chipboard covered with formica, and, more recently, valchromat – colored chipboard which started to be marketed in Brazil in 2011.

Besides their standard lines – hand made and produced in small batches – Baraúna has a studio which executes designs to order for various customers, from institutional and commercial bodies to private homes.

Cadeira Filó 2001

Madeira maciça (pinho ou ipê)

h81 x 42 x 56 cm

Filó Chair

Solid wood (pine or ipê)

16.5 x 22 x 31.8 in

BERNARDETE BRANDÃO

Bernardete Brandão Curitiba, PR, 1960 formou-se em design industrial na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Quando cursava a faculdade, abriu indústria Unamóvel, que existiu entre 1981 e 1991, onde adquiriu experiência em móveis. Trabalhou, nos três anos seguintes ao fechamento da Unamóvel, com planejamento e atendimento na RWS Design, escritório no qual atendeu empresas situadas na região Sul do país em diversos segmentos, entre os quais o mobiliário. Em seguida, em 1995, criou a Uia Design, em Curitiba.

A característica mais marcante do trabalho de Bernadete é a busca da sustentabilidade, antes mesmo que esse conceito se difundisse. Na produção de suas peças são usados materiais naturais, como bambu, vime, madeiras de manejo sustentável e algodão orgânico. Cadeiras, poltronas e estofados são seus produtos mais frequentes, realizados em pequenas séries. O sofá Ursa Maior, de sua autoria, foi premiado no iF Design Award, de Hannover, Alemanha, em 2008.

Mesa Perverse 1997
Madeira (eucalipto)
h75 x 160 x 90 cm

Perverse Table
Wood (eucalyptus)
62.9 x 35.4 x 29.5 in

Bernardete Brandão (Curitiba, PR, 1960) graduated in industrial design at the Federal University of Paraná (UFPR). When she was doing her degree course she started a company, Unamóvel Indústria e Comércio Ltda, which existed between 1981 and 1991 and gave her experience in furniture. In the three years after Unamóvel closed down, she worked in planning and supply in RWS Design, an office where she dealt with companies located in the south of Brazil which operated in various sectors, including furniture. In 1995 she set up Uia Design in Curitiba.

The most characteristic feature of Bernadete's work is the search for sustainability, even before this concept became widely known. Her pieces use natural materials in their creation, such as bamboo, wicker, sustainably grown timber and organic cotton. Chairs, armchairs and upholstered objects are her most common items, produced in limited editions. Her 'Ursa Maior' sofa received a prize at the iF Design Awards in Hannover, Germany, in 2008.

Sofá Ursa Maior 1999

Vime, estofado e malha de algodão orgânico

h85 x 230 x 87 cm

Produzido por Movime

Ursa Major Sofa

Wicker, upholstery and organic cotton fabric

90.5 x 34.2 x 33.4 in

Produced by Movime

BERNARDO SENNA

Bernardo Senna Rio de Janeiro, RJ, 1975 se formou em design de produto pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integrou a equipe do Instituto Nacional de Tecnologia como designer entre 1995 e 2003, projetando produtos, equipamentos e veículos. O gosto por construir objetos e o desejo por resultados rápidos e autorais fizeram com que optasse, em seguida, pelo design de móveis e objetos.

Ao contrário de colegas que passaram a produzir suas criações, a atuação de Bernardo é focada no projeto. Todos os produtos que desenvolve são produzidos, em séries médias ou grandes, por fabricantes que os comercializam por conta própria. Seus clientes incluem Allê Design, Schuster, Madesol, Tok & Stok, Trama Fhina, Brasil Post e Maze (Suécia). É a tecnologia disponível em cada indústria para a qual trabalha que determina a escolha dos materiais, além de sua adequação ao fim desejado em cada projeto. Uma constante em sua atuação é a busca por usos inovadores de tecnologias conhecidas.

Bernardo Senna atua ainda como consultor em design de produtos, cenografia e planejamento estratégico em design.

www.bernardosenna.com

Poltrona Arcos 2002
Alumínio e fibra sintética
h74 x 80 x 95 cm
Produzido por Trama Fhina

Arcos Armchair
Aluminum and synthetic fiber
31.4x 37.4x 29 in
Production: Trama Fhina

Sofá Trans 2002
Alumínio e fibra sintética
h77 x 220 x 102 cm
Produzido por Trama Fhina

Trans Sofá
Aluminum and synthetic fiber
86.6 x 47.2 x 30.3 in
Production: Trama Fhina

Bernardo Senna (Rio de Janeiro, RJ, 1975) graduated in product design at the School of Fine Arts of the University of Rio de Janeiro (UFRJ). As a designer, he was part of the team at the National Technology Institute between 1995 and 2003, designing products, equipment and vehicles. His love for constructing objects and his desire to achieve his own rapid results meant that he subsequently chose to design furniture and other objects.

As opposed to colleagues who produce their own creations, Bernardo's activities are focused on design. All the products that he creates are produced, in medium or large editions, by manufacturers who market and sell them on their own account. His clients include Allê Design, Schuster, Madesol, Tok & Stok, Trama Fhina, Brasil Post and Maze (Sweden). It is the technology available from each manufacturer for whom he works that determines his choice of materials, as well as their preparation for the desired purpose in each project. One persistent factor in his activities is the search for new uses for existing technologies.

Bernardo Senna also acts as a consultant for product design, scenography and strategic design planning.

CAMPANA

Humberto Campana Rio Claro, SP, 1953, formado em direito, e Fernando Campana Brotas, SP, 1961, em arquitetura, figuram atualmente entre os mais conhecidos designers do cenário mundial. Na base desse sucesso está uma postura com um inequívoco DNA brasileiro: a capacidade de produzir a partir de materiais e processos precários.

Fernando e Humberto surgiram na cena do design em 1989, com a exposição que não por acaso se chamou "Des-confortáveis". Na contracorrente do design asséptico e da linguagem funcionalista então predominante, criaram peças que subvertiam os conceitos de usabilidade, com formas carregadas de simbolismos. Tiveram muitas dificuldades de aceitação, até que uma exposição no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, em 1998, abriu-lhes as portas de indústrias italianas, que passaram a produzir em série suas peças até então artesanais.

Os irmãos Campana frequentemente trabalham com a recontextualização de componentes criados para outras funções, muitos deles produzidos industrialmente. Mangueiras de jardim, cordas de algodão, plástico bolha e durepóxi são alguns exemplos. Acrílico, alumínio, aço inox, vidro, carvão, ferro, feltro, nylon e policarbonato também fazem parte do amplo leque de materiais com os quais trabalham.

Móveis e objetos projetados por eles estão no acervo de importantes museus em vários países.

www.campanas.com.br

Humberto Campana (Rio Claro, SP, 1953) and Fernando Campana (Brotas, SP, 1961) studied law and architecture respectively. Today, they are among the best known Brazilian designers on the world scenario. Their success is driven by an approach that has an unmistakably Brazilian DNA: the ability to make things based on precarious materials and processes.

They emerged on the design scene in 1989 with the exhibition Des-confortáveis (Uncomfortables) – an apt title. Going against the stream of the predominantly aseptic design and functionalist language of the period, they created pieces to subvert concepts of usability, their forms charged with symbolism. There were many hurdles to overcome before they earned acceptance with an exhibition at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York, in 1998, which opened the doors to Italian firms who started making series of their previously handcrafted pieces.

Fernando and Humberto Campana often re-contextualize components meant for other functions, many of them produced industrially. Garden hoses, cotton cords, bubble wrap, and epoxy resin glue are some examples. Their work covers a wide range of materials, including acrylic, aluminum, stainless steel, glass, coal, iron, felt, nylon, and polycarbonate.

They have furniture and object designs held in collections at major museums in several countries.

Cadeira Banquete Golfinhos de Couro 2011

Bichos de pelúcia revestidos de couro, lona e aço inoxidável

h88 x 115 x 100 cm

Leather Dolphin Chair and Bench

Stuffed animals covered with leather, canvas and stainless steel

34.6 x 45.2 x 39.3 in

Estante Tiranossauro 1990

Madeira e alumínio

h173 x ø66 cm

Tyranossaurus Bookshelf

Wood and aluminum

68 x ø26 in

Banquete ursos de couro 2011

Bichos de pelúcia revestidos de couro, lona e aço inoxidável

h88 x 124 x 98 cm

Leather Bear Bench

Stuffed animals covered with leather, canvas and stainless steel

34.6 x 48.8 x 38.5 in

Banquete jacarés de couro 2011

Bichos de pelúcia revestidos de couro, lona e aço inoxidável

h88 x 124 x 98 cm

Leather Cayman Bench

Stuffed animals covered with leather, canvas and stainless steel

34.6 x 48.8 x 38.5 in

Banquete 2002

Bichos de pelúcia, lona e aço inoxidável

h85 x 140 x 100 cm

Bench

Stuffed animals covered with leather, canvas and stainless steel

33.4 x 39.3 x 55 in

Poltrona Favela 1991
Ripas de madeira
h74 x 67 x 62 cm
Produzida por Edra

Shantytown Armchair
Wooden slats
26.3 x 29 x 24.4 in
Production: Edra

Cadeira Vermelha 1993
Corda de algodão e aço inoxidável
h77 x 88 x 58 cm
Produzida por Edra

Red Chair
Cotton cord and stainless steel
30.3 x 22.8 x 34.6 in
Production: Edra

Sofá Boa 2002

Pelúcia, espuma e veludo

h65 x 300 x 160 cm
h65 x 355 x 190 cm

Produzida por Edra

Good Sofa

Stuffing, styrofoam and velvet

137.7 x 74.8 x 23.6 in

Production: Edra

Sofá Sushi 2002

Carpete, borracha, madeira, aço inoxidável, E.V.A. e tecido

h71 x 160 x 66 cm

Sushi Sofa

Carpet, rubber, wood, stainless steel, E.V.A. and cloth

27.9 x 25.9 x 62.9 in

Cadeira Sonia Diniz 2003

Ferro, carpete, borracha, E.V.A., tecido e madeira

h80 x 65 x 65 cm

Sonia Diniz chair

Iron, carpet, rubber, E.V.A., cloth and wood

31.4 x 25.5 x 25.5 in

Cadeira Transrock 2006
Plástico, fibra natural e ferro
h90 x 382 x 203 cm

Transrock Chair
Plastic, natural fiber and iron
35.4 x 79.9 x 150.3 in

Cadeira Café 2006
Plástico, fibra natural e ferro
h87 x 76 x 62 cm

Coffee Chair
Plastic, natural fiber and iron
34.2 x 24.4 x 29.9 in

Cadeira Una Famiglia 2006
Plástico, fibra natural e ferro
h78 x 140 x 87 cm

Una Famiglia Chair
Plastic, natural fiber and iron
30.7 x 34.2 x 55 in

CARLOS MOTTA

Carlos Motta São Paulo, SP, 1952 formou-se em arquitetura em Mogi das Cruzes, SP. Desde os anos 1970, dedica-se ao design de móveis e, em menor escala, à arquitetura, tendo eleito a madeira como a sua matéria-prima por excelência.

Seu caminho no design pode ser definido por adjetivos como “simples” e “honesto”, que ele usa com frequência. A ambição é fazer um móvel longevo, sólido, confiável. A linguagem trilha um caminho próprio, no qual mistura influências escandinavas e norte-americanas – nesse caso, sobretudo das seitas religiosas como a dos shakers, marcadas pela essencialidade.

Atento ao uso predatório da madeira, Carlos Motta foi um dos primeiros designers a tomar atitudes concretas com o objetivo de causar o menor impacto ambiental possível com seus projetos. Tem feito largo uso de restos de vigas de casas demolidas, deixadas em seu estado bruto, e que eventualmente associa a outro material reciclado, o ferro oxidado.

Sua produção tem duas vertentes distintas. A primeira consiste na produção artesanal, em baixas tiragens, de móveis de madeira maciça – especialmente cadeiras – em seu ateliê na Vila Madalena, em São Paulo. A outra, iniciada nos anos 2000, é o fornecimento de projetos para produção em larga escala por indústrias como a Butzke, de Santa Catarina.

Os móveis de sua autoria receberam diversos prêmios. A cadeira São Paulo obteve o primeiro lugar no Concurso Uniforma - FIESP (1985), no Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (1986) e no Concurso Nacional de Desenho Industrial – CNPq, FIESP, ETEC (1987). A cadeira Estrela ficou em primeiro lugar na categoria móveis do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (1986). A poltrona Astúrias recebeu o Prêmio Planeta Casa (2003) e a menção honrosa Design Sustentável no Mercado Prêmio Top XXI (2007). A cadeira Rio recebeu menção honrosa no Salão Design Casa Brasil (2011) e a poltrona giratória Radar venceu o Prêmio Greenvana Greenbest TOP3 (2012).

www.carlosmotta.com.br

Poltrona Astúrias Balanço 2002

Madeira (peroba-rosa de demolição ou itaúba-preta)

h75 x 77 x 109 cm

Astúrias Rocking Armchair

Wood (peroba-rosa from demolition or itaúba-preta)

30.3 x 42.9 x 29.5 in

Poltrona Astúrias Fixa 2002

Madeira (peroba-rosa de demolição ou itaúba-preta)

h75 x 77 x 109 cm

Astúrias Fixed Armchair

Wood (peroba-rosa from demolition or itaúba-preta).

30.3 x 42.9 x 29.5 in

Carlos Motta (São Paulo, SP, 1952) graduated in architecture in Mogi das Cruzes, SP. Since the 1970s he has devoted himself to the design of furniture and, on a larger scale, to architecture, opting for wood as his principal material.

His career in design can be defined by such adjectives as "simple" and "honest", which he uses frequently. His aim is to make furniture which is lasting, solid, dependable. His work has its own style, mixing Scandinavian and North American influences – especially from religious sects such as the shakers, which are characterized by essentiality.

Conscious of the destructive use of wood, Carlos Motta was one of the first designers to adopt practices aimed at causing the least environmental impact. He has made extensive use of old beams from demolished houses, which are left in their original state. Sometimes he combines them with other recycled materials, such as rusted iron.

His works are of two different types. The first involves artisan production of furniture in solid wood – especially chairs – at his workshop in Vila Madalena in São Paulo, in limited numbers. The other aspect, commenced since 2000, consists in designs for large scale production by factories such as Butzke, in Santa Catarina.

His furniture has received various prizes. The 'São Paulo' chair was placed first in the FIESP Competition (1985), the Museu da Casa Brasileira Design Award (1986) and in the National Industrial Design Competition – CNPq, FIESP, ETEC (1987). The 'Estrela' chair won first prize in the furniture category of the Museu da Casa Brasileira Design Award (1986). The 'Paraná' armchair won the non-competition prize in the Museu da Casa Brasileira Design Award (1997). The 'Astúrias' armchair received the Planet Home Prize (2003) and an honorable mention for Sustainable Design in the Mercado Prêmio Top XXI (2007). The 'Rio' chair received an honorable mention at the Salão Design Casa Brasil (2011) and the Radar revolving armchair won the Greenvana Greenbest TOP3 Prize (2012).

Banco Mandacaru 2009

Madeira (peroba-rosa de demolição)
h160 x 170 x 54 cm

Mandacaru Bench

Wood (peroba-rosa from demolition)
66.9 x 21.2 x 62.9 in

Poltrona Giratória Radar 2008

Madeira (peroba-rosa e ferro oxidado)
h72 x 67 x 61 cm

Radar Gyrating Armchair

Wood (recuperated peroba-rosa and rusty iron

26.3 x 24 x 28.3 in

Cadeira Rio 2011

Madeira (eucalipto) e laminado de PET reciclado

h83 x 46,5 x 51,5 cm

Rio Chair

Wood (eucalyptus) and recycled PET laminate

18.3 x 20.2 x 32.6 in

Cadeira São Paulo 1982

Madeira (mogno) e laminado melamínico
h86 x 41,5 x 47,5 cm

São Paulo Chair

Wood (mahogany) and melamine laminate
16.3 x 18.7 x 33.8 in

Cadeira Saquarema 2005
Madeira (freijó ou peroba-rosa)
h87 x 52 x 59 cm

Saquarema Chair
Wood (freijó or peroba-rosa)
34.2 x 20.4 x 23.2 in

Cadeira Estrela 1979
Madeira (amendoim)
h90 x 68 x 58,5 cm

Estrela Chair
Wood (groundnut)
26.7 x 23 x 35.4 in

CARLOS SIMAS

Banco Caipira 2006
Madeira de demolição (peroba)
h28 x 40 x 28 cm

Rustic Bench
Wood from demolition (peroba)
11 x 11 x 15.7 in

Banco Cainã 2005
Papelão reciclado
montado h21 x 32 x 26 cm
dobrado h21 x 32 x 6 cm

Cainã Bench
Recycled cardboard
8.2 x 12.5 x 10.2 in (assembled)
8.2 x 12.5 x 2.3 in (folded)

Carlos Simas (Rio de Janeiro, RJ, 1952) studied at the Military Institute of Engineering (IME) and at the Higher School of Industrial Design (Esdi) of the State University of Rio de Janeiro (UERJ). His main design activity involves pieces of furniture made from demolition timbers, which are grooved and notched and do not use glue or nails. The assembly of such pieces is presented as a puzzle, inviting the user to an interactive game so as to understand the structural solution.

Pieces are produced in his own workshop, with the aim of finding sustainable economic solutions for protected natural areas – he himself owns an area in the Serra da Mantiqueira, which has been converted into a Private Natural Heritage Reserve (RPPN). There he carries out research on regional popular culture and local design, re-creating, for example, the traditional Caipira bench, both in wood and in corrugated cardboard.

In the same spirit, but in the area of surface design, he works on the Visual Action project, in which he designs patterns for materials on the basis of his RPPN photographic library, combining research and sustainability in one untouched area of forest.

Carlos Simas Rio de Janeiro, RJ, 1952 estudou no Instituto Militar de Engenharia (IME) e na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Os móveis de encaixe em madeira de demolição, sem colas ou pregos, são sua principal atividade em design de produtos. A montagem das peças se apresenta como grandes puzzles, convidando o usuário a uma interação lúdica e à compreensão da solução estrutural da peça.

A produção é feita em sua oficina própria, com a proposta de buscar soluções econômicas sustentáveis para regiões naturais protegidas. Carlos Simas é proprietário de uma área na Serra da Mantiqueira, transformada em Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN), onde desenvolve pesquisas da cultura popular regional e do design vernacular, recriando por exemplo o tradicional banco Caipira, tanto com madeira, quanto com papelão ondulado.

Dentro da mesma linha de ação, mas no âmbito do design de superfície, dedica-se ao projeto Ação do Olhar, em que desenvolve padronagens para tecidos a partir do inventário fotográfico da RPPN, alinhando pesquisa e sustentabilidade em uma área florestal intocada.

CLAUDIA MOREIRA SALLES

Claudia Moreira Salles Rio de Janeiro, RJ, 1955 formou-se na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Estagiou no Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro em 1977, quando participou de um projeto de móveis escolares.

Em 1980, transferiu-se para São Paulo, onde passou a integrar a equipe de designers da Escriba, indústria de móveis para escritórios e, simultaneamente, criar móveis para Nanni Movelaria, um dos primeiros espaços dedicados a promover o trabalho de designers independentes. Em 1988 abriu seu próprio estúdio de design, a partir do qual projeta móveis para empresas como Etel Interiores, Dpot, Casa 21 e Firma Casa.

Seus projetos se caracterizam pela economia de traços – uma parcimônia marcada pela precisão e consistência. Há uma busca deliberada de trabalhar com os limites da matéria, contornar seus obstáculos, extrair suas potencialidades. Um recurso frequente em sua linguagem é o fato de deixar pequenos recuos entre as partes do móvel, o que confere leveza e clareza ao objeto. Em grande parte de seus móveis, Claudia utiliza a madeira. Aço, palha e pedra também são usados. O concreto ganhou uma linha em 2012.

www.claudiamoreirasalles.com

Claudia Moreira Salles (Rio de Janeiro, RJ, 1955) earned a degree at the School of Industrial Design (Esdi) at State University of Rio de Janeiro (UERJ) and was an intern at the Industrial Design Institute of Rio de Janeiro's Museu de Arte Moderna (MAM) in 1977, when she joined a school furniture project.

In 1980, she moved to São Paulo, where she joined the design team of the office furniture maker Escriba, while also designing for Movelaria Nanni, one of the first spaces to promote the work of independent designers. In 1988, she opened her own design studio, which designs furniture for companies such as Etel Interiores, Dpot, Casa 21 and Firma Casa.

Her designs are characterized by economy of line – her parsimony marked by precision and consistency. There is a deliberate aim of working with the limits of the material, working around its obstacles, extracting its potential. A common resource in her language is that she leaves small setbacks between parts of the piece, which lends lightness and clarity to the object. Much of Claudia's furniture uses wood, but steel, stone, and straw are used too. Concrete has gained a line in 2012.

Luminária Cantante 2008

Latão Cromado e madeira
65 x ø30 cm

Cantante Lamp

Chrome-plated brass and wood
25.5 x 11.8 in

Mesa Prática 2010
Madeira (pau-ferro)
h75 x 210 x 90 cm

Practical Table
Wood (pau-ferro)
29.5 x 82.6 x 35.4 in

Poltrona Siri 2008

Madeira (sucupira), percintas,
espuma,almofada de plumas
de ganso e linho

h79,5 x 67,5 x 57,5 cm

Crab Armchair

Wood (sucupira), metallic tubes, straps,
styrofoam, goosefeather cushion and flax

26.5 x 22.6 x 31.2 in

Banco Dominó 2010
Madeira (ipê) e aço polido
h35 x 190 x 90 cm

Domino Bench
Wood (ipê) and polished steel
74.8 x 35.4 x 13.7 in

Banco Siri 2008

Madeira (freijó), tubos metálicos, percintas, espuma, almofada de plumas de ganso e linho

h80 x 200 x 100 cm

Crab Bench

Wood (freijó), metallic tubes, straps, styrofoam, goosefeather cushion and flax

78.7 x 39.3 x 31.4 in

Banco Tangente 2012

Madeira de demolição (peroba), limestone e concreto

h41 x 250 x 36 cm

Tangent bench

Salvaged wood (peroba), limestone and concrete

16 x 98.4 x 14 in

DOMINGOS TÓTORA

Domingos Tótora Maria da Fé, MG, 1960 frequentou cursos de artes plásticas na Faculdade Armando Alvares Penteado (FAAP), na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) e no Museu de Arte Contemporânea, todos em São Paulo. Em seguida, voltou à sua cidade natal para um trabalho *sui generis* no campo do design da própria matéria-prima.

Tótora desenvolveu uma técnica para transformar caixas de papelão descartadas pelos supermercados e indústrias locais numa massa de celulose que, agregada a cola e água, torna-se um material sólido, resistente, que passou a usar na elaboração de móveis e de objetos. É como se o papelão retornasse à sua origem e voltasse a ser madeira. O processo não gera resíduos.

Bancos, bases de mesas, assentos, cadeiras e painéis são feitos artesanalmente, um a um, em formas orgânicas que lembram as pedras e águas das proximidades do ateliê. Com presença escultural, eles ecoam no interior de Minas Gerais a corrente estética japonesa Wabi Sabi, da qual Tótora é fã confesso, que busca a beleza por meio da quietude, imperfeição e inspiração na natureza.

O Banco Solo, de sua autoria, alcançou o primeiro lugar na categoria mobiliário do Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em 2010 e foi selecionado para a premiação anual do London Design Museum em 2011. Além de seu trabalho autoral, Tótora também colabora com a cooperativa artesanal Gente de Fibra, de Maria da Fé.

www.domingostotora.com.br

Domingos Tótora (Maria da Fé, MG, 1960) attended courses in the plastic arts at the at the Armando Alvares Penteado Foundation, at the School of Communications and Arts at the University of São Paulo (USP), and at the Museu de Arte Contemporânea, all in São Paulo. Subsequently he returned to the town where he was born to carry out a unique project in designing the actual raw material.

Tótora developed a technique for transforming cardboard packaging thrown out by supermarkets and local factories into a pulp of cellulose which, following the addition of water and glue, becomes a hard and resistant material, which can be used in making furniture and other objects. It is as though the cardboard returned to its origins and reverted to being wood. The process does not leave any waste.

Benches, table bases, seats, chairs and panels are made by hand, one by one, in organic forms reminiscent of the rocks and waters around the studio. They have a sculptural presence and echo, in the interior of Minas Gerais, the Japanese aesthetic movement Wabi-Sabi, of which Tótora is a self-confessed admirer and which seeks beauty through tranquility, imperfection and inspiration in nature.

His 'Solo' bench was placed first in the furniture category of the Museu da Casa Brasileira Design Award in 2010 and was selected for the annual awards by the London Design Museum in 2011. In addition to his own work, Tótora also works with the artisan cooperative Gente de Fibra, in Maria da Fé.

Banco Solo 2010
Papelão reciclado e ferro
h43 x 210 x 64 cm

Solo Bench
Recycled cardboard and steel
82.6 x 25 x 17 in

Mesa Hastes 2011

Papelão reciclado e vidro
h30 x ø150 cm

Stems Table

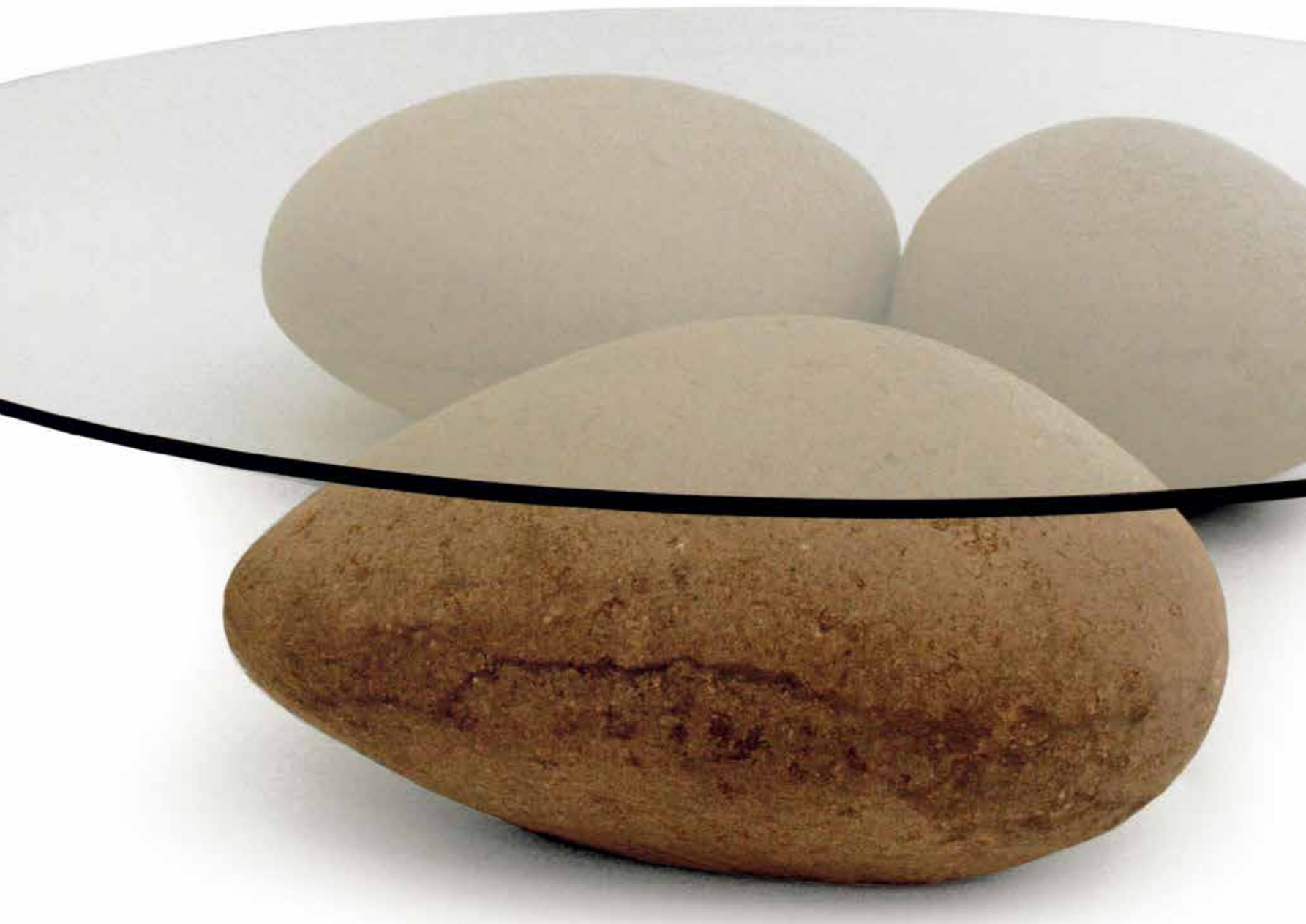
Recycled cardboard and glass
ø59 x 11.8 in

Mesa Água 2008

Papelão reciclado e vidro
h30 x ø150 cm

Water Table

Recycled cardboard and glass
ø59 x 11.8 in



EDUARDO BARONI

Eduardo Baroni Rio de Janeiro, RJ, 1974 formou-se em desenho industrial na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O gosto pela produção e pela invenção é, no entanto, ainda mais antigo, originado na infância, quando, a partir de desenhos rudimentares, passou a construir seus próprios brinquedos. No início de sua carreira, trabalhou como designer de produtos e web designer e, a partir de 2003, passou a se dedicar exclusivamente ao design de mobiliário.

Define o seu próprio objetivo ao desenhar a partir da preocupação em fazer com que os produtos transmitam emoções a quem os vê: "As pessoas compram o produto pelo qual se apaixonam. Ele fará parte do seu dia a dia. Por isso, uma cadeira não pode ser apenas mais uma cadeira. Ela deve conquistar à primeira vista."

Focado principalmente no mobiliário residencial e em móveis para sentar, tem trabalhado em parceria com diversas empresas do setor, tais como Schuster, Ronconi, Stone Design, Vimoso, Sava e a italiana Sintesi.

http://eduardobaroni.com/wordpress/

Cadeira de Balanço Thinking Machine 2007

Poliuretano integral e aço
h70 x 84 x 112 cm
Produzido por Gruppo Sintesi Spa

Thinking Machine Rocking Chair

Integral polyurethane and steel
44 x 33 x 27.5 in
Production: Gruppo Sintesi Spa

Eduardo Baroni (Rio de Janeiro, RJ, 1974) gratuated in industrial design at University of Rio de Janeiro (UFRJ). His love for producing and designing things is dating from his childhood when, based on rudimentary drawings, he used to construct his own toys. At the outset of his career he worked as a product designer and web designer, but since 2003 has devoted himself exclusively to furniture design.

He defines his design objectives on the basis of his concern with making his products arouse emotions in those who see them: "People buy the products that they love. They form part of their daily life. So a chair cannot be simply another chair. It must inspire love at first sight."

His work focuses mainly on home furniture and on furniture for sitting on. He has worked with various companies in the sector, such as Schuster, Ronconi, Stone Design, Vimoso, Sava and the Italian firm Sintesi.

Cadeira Só 2006

Madeira compensada e aço inoxidável

h80 x 40 x 40 cm
[Protótipo]

Single Chair

Plywood and stainless steel [Prototype]
15.7 x 15.7 x 31.4 in

EM2 DESIGN

Mariana Betting Ferrarezi Araraquara, SP, 1973 formou-se na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) em São Paulo e fez pós-graduação em design de móveis e interiores no Instituto Europeo de Design, em Barcelona na Espanha. Roberto Hercowitz Sao Paulo, SP, 1974 formou-se em desenho industrial pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e fez pós-graduação em eco-design pela escola Elisava em Barcelona. Juntos criaram a EM2 Design como um estúdio. A partir de um design que se pretende leve e criativo, seus produtos buscam uma nova abordagem para os objetos cotidianos.

A escolha dos diversos materiais empregados procura o uso consciente dos recursos e a minimização de resíduos. Várias tipologias são contempladas em seus produtos, de aparadores, racks e estantes a mesas, cadeiras, camas, luminárias e acessórios.

Além de projetarem peças para produção própria, desenvolvem projetos de design para fábricas como a Schuster.

www.em2design.com.br

Mariana Betting Ferrarezi (Araraquara, SP, 1973) graduated in Publicity and Marketing College (ESPM-SP) and specialized in furniture design at Istituto Europeo di Design, Barcelona. Roberto Hercowitz (São Paulo, SP, 1974) graduated in Industrial Design at Armando Alvares Penteado Foundation (FAAP) and specialized in eco-design at Elisava School, Barcelona. Together set up EM2 Design as a studio in 2004 in Barcelona. At the same time as studying, they were active in designing furniture and objects for shops in Barcelona and Madrid.

In 2006 Mariana and Roberto returned to Rio de Janeiro and set up EM2 there. Based on designs which look for lightness and creativity, their products involve a new approach to day to day objects.

Their choice of materials seeks to employ a conscientious use of resources with the minimum of waste. From sideboards, racks and shelves to tables, chairs, beds, lighting equipment and accessories, their products involve a variety of styles.

Besides designing pieces which they produce themselves, they also make designs for manufacturers such as Schuster.

Buffet Orelha 2012
MDF e metal
h520 x 2000 x 500 cm

Ear Buffet Table
MDF and metal
787.4 x 196.8 x 204.7 in

Gaveteiro Pixel 2011
MDF
h1230 x 900 x 480 cm

Pixel Chest of Drawers
MDF
354.3 x 188.9 x 484.2 in

ETEL CARMONA

Livreiro Jatobá 2002

Madeira (violeta, breu, cedro)

h127 x 40 x 40 cm P
h160 x 40 x 40 cm M
h193 x 40 x 40 cm G

Jatobá Bookshelf

Wood (violet, breu and cedar)

P 50 in
M 62.9 in
G 75.9 in

Etel Carmona Santana do Sapucaí Mirim, MG, 1947 deu início à sua trajetória profissional em 1980, restaurando peças de época em um pequeno galpão no seu sítio em Louveira (SP). Descobria, por trás da pintura e do verniz, madeiras maravilhosas e peças com uma construção ímpar. Desde então decidiu tratar as madeiras como joias para que fossem cuidadas, valorizadas e preservadas.

Tornou-se designer autodidata, conhecida pelo esmero na lida com a madeira e pelo resgate das técnicas da marcenaria tradicional.

Em 1988 fundou a Etel, destinada à fabricação de mobiliário de luxo, que reúne designers renomados e preza pela exclusividade das peças produzidas e comercializadas internacionalmente. Adquiriu ao longo de sua trajetória a capacidade de entender a demanda do usuário com o qual tem contato direto na lojada empresa, em São Paulo.

Desde 1999, a Etel participa de projetos sustentáveis com madeira de manejo florestal da região amazônica e com a capacitação profissional dos povos da floresta. Em 2001 foi uma das primeiras empresas moveleiras do Brasil a trabalhar com madeiras certificadas pelo Forest Stewardship Council (FSC). No ano seguinte, a designer fundou a Aver Amazônia, na cidade de Xapuri (AC), onde confecciona peças em madeira e outros produtos da floresta com o selo do FSC.

www.etelinteriores.com.br

Etel Carmona (Santana do Sapucaí Mirim, MG, 1947) started her career restoring period pieces in a small shed at her rural property in Louveira (SP) in 1980. Underneath paint and varnish, she found marvelous wood and uniquely crafted pieces. From then on, she decided to treat wood as if it were jewelry to be looked after, appreciated, and conserved.

She taught herself designing and earned a name for her meticulous woodworking and for reviving traditional cabinetmaker techniques.

Since 1999, Etel has been involved in sustainable forestry projects in the Amazon region and providing occupational training for forest peoples. In 2001, the firm was one of the first furniture makers in Brazil to work with Forest Stewardship Council (FSC) certification. The following year, she founded Aver-Amazônia in Xapuri (AC), which manufactures FSC-approved wooden pieces and other forest products.

Chaise Carro de Boi 2005
Madeira maciça (ipê)
h95 x 80 x 193 cm

Carro de Boi Chaise Longue
Wood (ipê)
37 x 31.4 x 75.9 in

Aparador Cacos 2008

Madeira (freijó)
h145 x 280 x 40 cm

Cacos Sideboard 2008

Wood (freijó)
57 x 110.2 x 15.7 in

EULÁLIA ANSELMO

Eulália Anselmo Pelotas, RS, 1965 formou-se em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e fez mestrado em arte e design na Iowa State University, nos Estados Unidos.

Atua em design, arquitetura, paisagismo e urbanismo. Desenhou móveis exclusivamente para seus clientes de arquitetura até 2003. Nesse ano, a partir da criação da chaise longue Anelídeos, premiada no Salão Design Movelsul (2004), e de sua parceria com a indústria Prima Design (Bento Gonçalves, RS), passou a atuar mais profundamente no design de mobiliário.

Entre os materiais que adota, aparecem majoritariamente a lã e o eucalipto reflorestado, tratados artesanalmente. Coordena um grupo de artesãs na cidade de Bagé (RS), responsável pela produção dos componentes artesanais dos móveis que projeta. Alguns objetos como luminárias e bolsas são feitos e comercializados em seu próprio ateliê.

Pufe Flor 2007
Aço, madeira e lã
h30 x ø60 cm
Produzido por Prima Design

Flower Pouffe
Steel, wood and wool
11.8 x ø23.6 in
Production: Prima Design

Eulália Anselmo (Pelotas, RS, 1965) graduated in architecture at the Federal University of Pelotas and did a master's degree in art and design at Iowa State University in the United States.

She works in design, architecture, landscaping and urban design. She has designed furniture exclusively for her architecture clients since 2003. This year, starting with the creation of her *Anelídeos* [Annelids] chaise longue, which won a prize at the Salão Design Movelsul (2004), and her partnership with the Prima Design factory (Bento Gonçalves, RS), she has started to become more closely involved in furniture design.

Among the materials she uses, wool and re-forested eucalyptus figure prominently and are hand processed. She coordinates a group in the town of Bagé, which is responsible for producing hand made components of the furniture she designs. Certain items, such as lighting and bags, are made and sold in her own studio.

Cadeira de Balanço Anelídeos 2003

E.V.A. e aço inox
h80 x 60 x 130 cm

Produzida por Prima Design

Anelídeos Rocking Chair

E.V.A. and stainless stee
31.4 x 23.6 x 51 in

Production: Prima Design

Chaise Tricô Malha 2009

Madeira (eucalipto) e malha de algodão tricotada

h73 x 100 x 135 cm

Produzida por Prima Design

Chaise Tricot

Wood (eucalyptus) and knitted wool covering

28.7 x 39.3 x 135 in

Production: Prima Design

Poltrona Abraço 2008

Fibra sintética e madeira (eucalipto)
h83 x 85 x 45 cm

Produzida por Prima Design

Hug Armchair

Synthetic fiber and wood (eucalyptus)

32.6 x 33.4 x 17.7 in

Production: Prima Design

FERNANDO JAEGER

Banco Bienal Baixo 2001
Aço, estofado e capa de tecido artesanal
h52 x 54 x 42 cm

Bienal Low Bench
Steel, upholstery and handicraft cloth covering
20.4 x 21.2 x 16.5 in

Fernando Jaeger Santa Cruz do Sul, RS, 1956 formou-se em design pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Começou a projetar móveis nos anos 1980. Em 1992 criou sua própria empresa, atuando em todos os elos - projeto, fabricação por meio de parcerias e comercialização em lojas próprias.

Seu grande diferencial está na atenção à racionalização dos processos produtivos, o que inclui o uso adequado de matérias-primas, a adoção de providências visando à minimização do desperdício, a utilização dos descartes gerados no próprio processo industrial e a fabricação em séries médias e grandes. Isso resulta em móveis com preços acessíveis à classe média.

Utiliza extensivamente a madeira, inicialmente o pinus e, em seguida, o eucalipto, além de seus derivados: MDF, compensado e MDP. Também emprega metal maciço e tubular, tecidos, espumas, plástico e laminados plásticos, entre outros materiais.

A poltrona e o pufe Theo, de sua autoria, receberam o prêmio Planeta Casa em 2008.

www.fernandojaeger.com

Fernando Jaeger (Santa Cruz do Sul, RS, 1956) graduated in design at the University of Rio de Janeiro. He began to design furniture in the 1980s. In 1992 he set up his own company and became active in many spheres – design, manufacturing in partnership and selling in his own shops.

His distinguishing features are his attention to the rationalization of productive processes, including the proper use of raw materials, the adoption of methods with a view to minimizing waste, making use of discarded material from industrial processes, and manufacturing in medium or large editions. This produces furniture at a price which is accessible to the middle class.

He makes extensive use of wood, at first pine, and later eucalyptus, as well as MDF, chipboard and MDP. He also uses solid and tubular metal, fabrics, foam, plastic and plastic laminates, among others.

His 'Theo' armchair and pouffe won the Planeta Casa prize in 2008.

Poltrona e Puff Theo 2008
Madeira, laminado curvo e estofado
h90 x 80 x 92 cm
h42 x 64 x 46 cm

Theo Armchair and Pouffe
Wood, curved laminate and upholstery
35.4 x 31.4 x 31.4 in

FERNANDO MENDES

Fernando Mendes São Paulo, SP, 1965 cursou desenho industrial na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e arquitetura no Instituto Metodista Bennett. Foi convidado a fazer a maquete de uma casa em madeira para Sergio Rodrigues pela primeira vez em 1986. Sete anos depois começou a trabalhar no estúdio do designer, onde permaneceu de 1993 a 2000.

Com Sergio Rodrigues, desenvolveu o conhecimento da geometria descritiva, a familiaridade com os meios de fabricação da marcenaria e o espírito lúdico: "Só depois que saí de lá me senti apto a começar a desenhar as minhas peças". A madeira e a sua matéria-prima principal, especialmente o freijó. Pesquisa técnicas tradicionais e emprega com frequência os encaixes, que dispensam parafusos ou outros meios fixadores.

Em parceria com Roberto Hirth criou, em 2002, a Mendes-Hirth Marcenaria, que existiu até 2011. No ano seguinte fundou o ateliê Fernando Mendes no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, onde realiza a produção artesanal e em pequena escala dos móveis que projeta e, eventualmente, produz por encomenda. Suas peças são comercializadas em lojas no Rio de Janeiro, em São Paulo e nos Estados Unidos.

A cadeira Aviador, de autoria de Fernando Mendes e de Roberto Hirth, conquistou o primeiro lugar na categoria mobiliário do Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em 2008.

www.fernandomendesdesigner.com.br

Cadeira Ventura 2012
Madeira (freijó) e couro
h70 x 75 x 64 cm
Design Fernando Mendes e Roberto Hirth

Ventura Chair
Wood (freijó) and leather
27.5 x 29.5 x 25 in
Design Fernando Mendes e Roberto Hirth

Fernando Mendes (São Paulo, SP, 1965) studied industrial design at the University of Rio de Janeiro (UFRJ) and architecture at the Instituto Metodista Bennett. He was invited to make a model house in wood for Sergio Rodrigues for the first time in 1986. Seven years later he started working in the studio of the designer, and remained there from 1993 to 2000.

With Sergio Rodrigues he acquired a knowledge of descriptive geometry, a familiarity with the methods of furniture making, and a playful sense of humor. “It was only after I left that I felt ready to begin to design my own pieces”. Wood is his main raw material, normally freijó. He studies traditional techniques and frequently uses mortises, which dispense with the need for screws or other fixing methods.

In 2002, in partnership with Robert Hirth, he set up the Mendes-Hirth Furniture Workshop, which lasted until 2011. In the following year he started the Fernando Mendes Atelier in the suburb of São Cristóvão, in Rio de Janeiro, where he hand produces furniture of his own design on a small scale and occasionally manufactures to order. His pieces are sold in shops in Rio de Janeiro, São Paulo and the United States.

The ‘Aviator’ chair, designed by Fernando Mendes and Roberto Hirth was placed first in the furniture category in the Museu da Casa Brasileira Design Award in 2008.

Banco ELP 2010

Madeira (tauari e peroba-mica) e encaixes em madeiras diversas

h40 x 240 x 60 cm

Design Fernando Mendes e Roberto Hirth

ELP Bench

Wood (tauari and peroba-mica) inlaid with several varieties of wood

15.7 x 94.4 x 23.6 in

Design Fernando Mendes e Roberto Hirth

Cadeira Aviador 2005

Madeira (peroba-do-campo) e couro

h67 x 65 x 65 cm

Design Fernando Mendes e Roberto Hirth

Aviator Chair

Wood (peroba-do-campo) and leather

26.3 x 25.5 x 25.5 in

Design Fernando Mendes e Roberto Hirth

Cadeira Santos Dumont 2006

Madeira (peroba-do-campo e cedro)
h64 x 70 x 62 cm

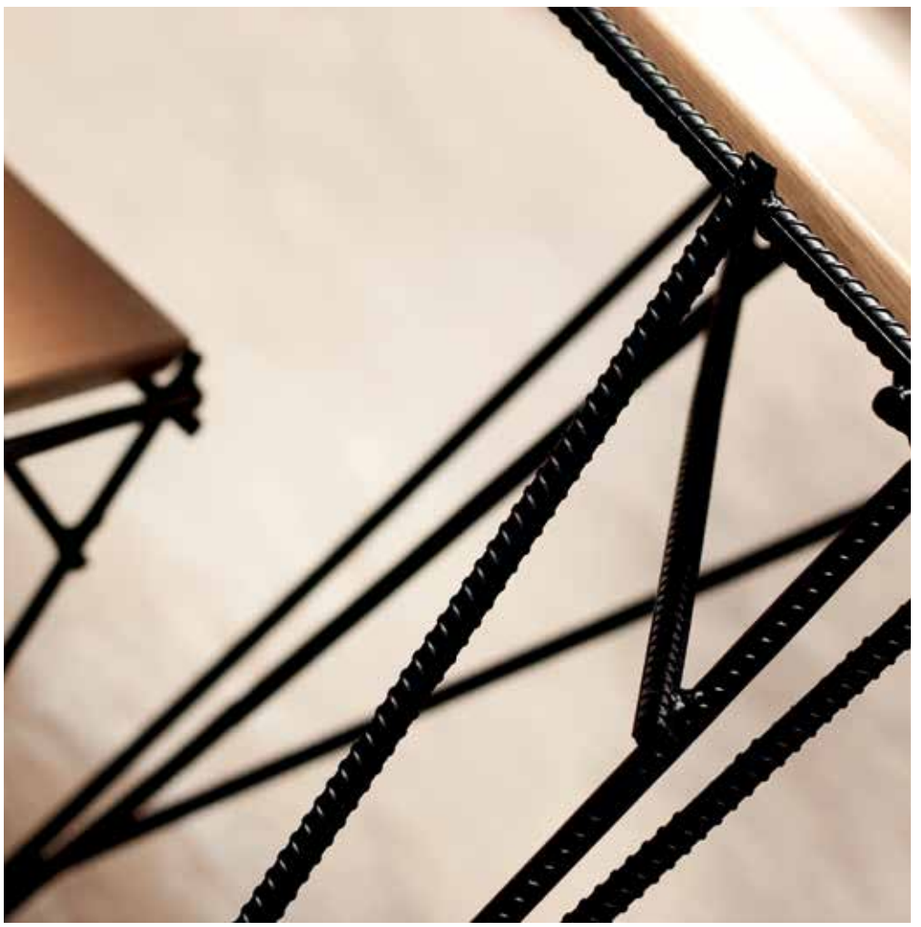
Santos Dumont Chair
Wood (peroba-do-campo
and cedar)
25.1 x 27.5 x 24.4 in

FETICHE

Carolina Armellini São José do Rio Preto, SP, 1979 e Paulo Biacchi Ponta Grossa, PR, 1979 se conheceram na Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde cursaram desenho industrial com habilitação em projeto de produto. Criaram em 2007 o estúdio Fetiche Design para Casa em Curitiba (PR), motivados pelo desejo de ter total autonomia no processo de desenvolvimento de produtos. Pretendem desenvolver móveis que extrapolem o atendimento à função a qual se destinam, gerando uma relação afetiva com o usuário, o que motivou a escolha do nome do estúdio.

As peças da marca são produzidas com pequenos e médios fornecedores no Paraná e no Rio Grande do Sul. Desenham também para outras marcas brasileiras, como Schuster, La Lampe e Stone Design. Norteiam seu trabalho por pesquisas de tendências e de comportamento. Para viabilizar uma ideia selecionam diferentes tipos de materiais – madeiras, ferro e plástico, por exemplo – a partir dos desafios do mercado e dos diferentes públicos aos quais se dirigem.

www.fetichedesign.com.br



Coleção Vergalho 2011

Vergalhão de aço e madeira maciça (tauari)

tampo da mesa
75 x 250/200/130 x 100 cm

banco grande
h46 x 110 x 46 cm

banco pequeno
h46 x 55 x 46 cm

Rebar Collection

Steel rebar and wood (tauari)

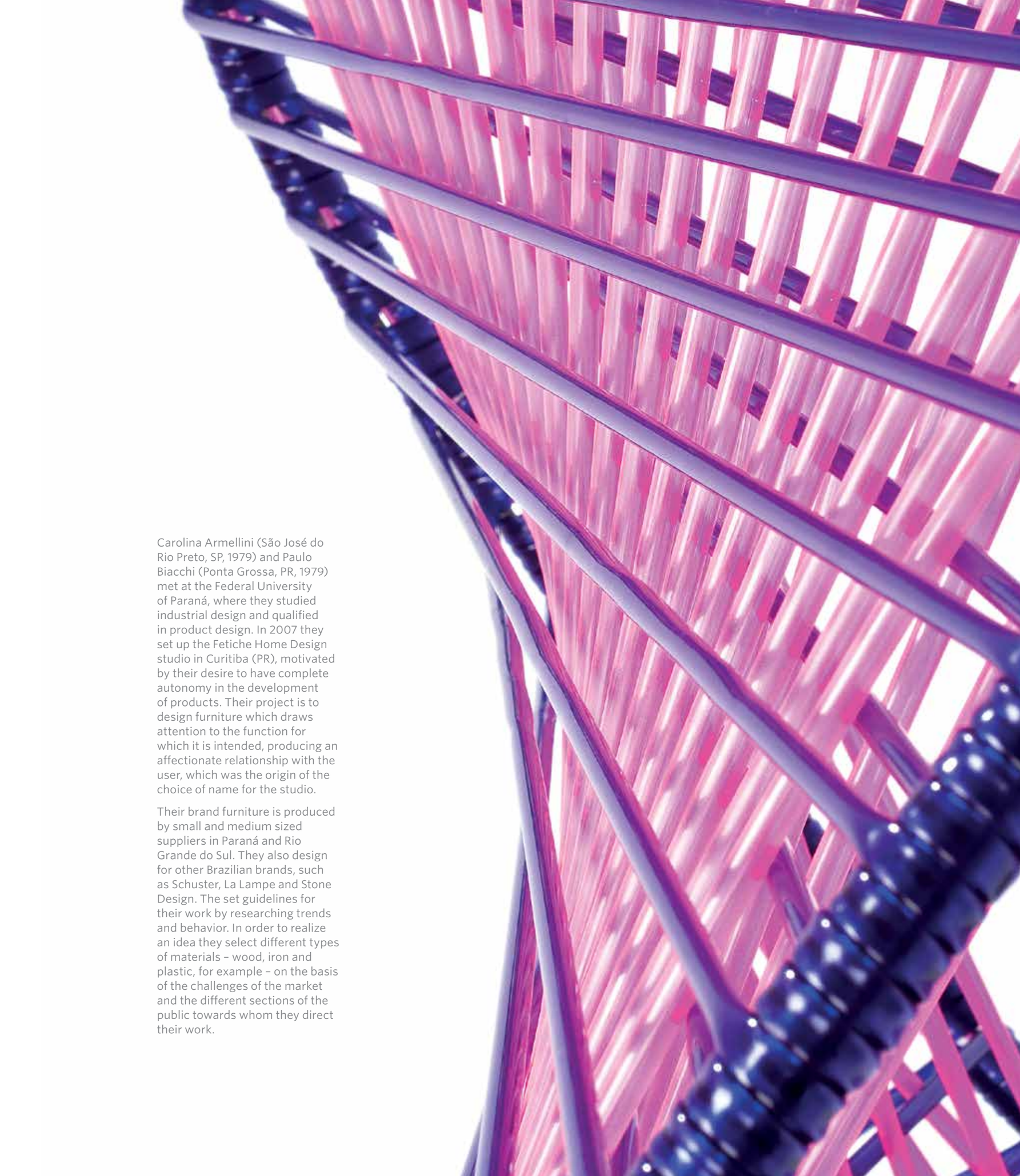
29.5 x 98.4/78.7/51 x 39.3 in (tabletop)

18 x 43.3 x 18 in (large bench)

18 x 21.6 x 18 in (small bench)

Banco R540 2010
Aço e plástico
h51 x 56 x 56 cm

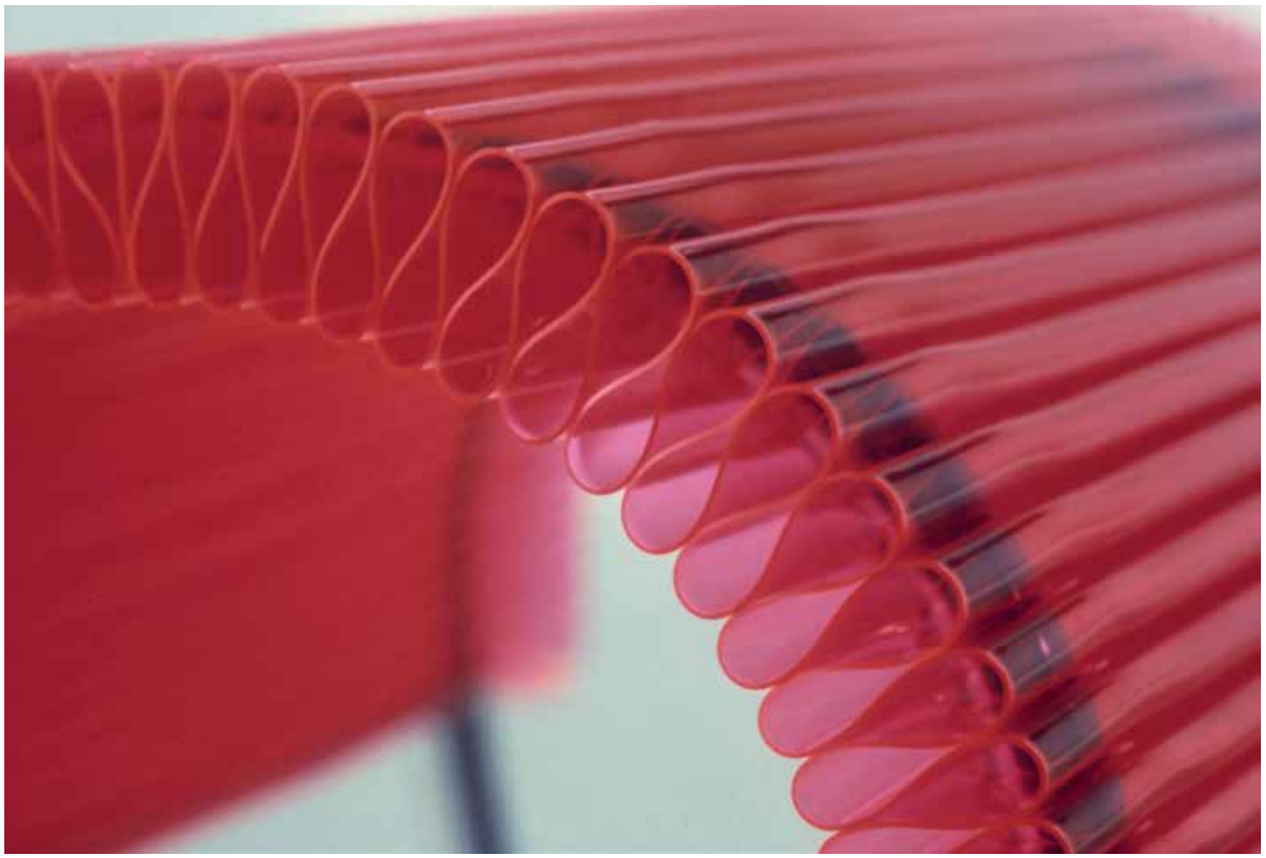
R540 bench
Steel and plastic
20 x 22 x 22 in



Carolina Armellini (São José do Rio Preto, SP, 1979) and Paulo Biacchi (Ponta Grossa, PR, 1979) met at the Federal University of Paraná, where they studied industrial design and qualified in product design. In 2007 they set up the Fetiche Home Design studio in Curitiba (PR), motivated by their desire to have complete autonomy in the development of products. Their project is to design furniture which draws attention to the function for which it is intended, producing an affectionate relationship with the user, which was the origin of the choice of name for the studio.

Their brand furniture is produced by small and medium sized suppliers in Paraná and Rio Grande do Sul. They also design for other Brazilian brands, such as Schuster, La Lampe and Stone Design. The set guidelines for their work by researching trends and behavior. In order to realize an idea they select different types of materials – wood, iron and plastic, for example – on the basis of the challenges of the market and the different sections of the public towards whom they direct their work.

FLÁVIA ALVES DE SOUZA



Flávia Alves de Souza Niterói, RJ,1969 formou-se em desenho industrial na Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (Fuma), em Belo Horizonte (MG). Entre 1993 e 1994 frequentou, na Itália, o mestrado na Scuola Politecnica di Design, em Milão. De 1995 a 2001, colaborou com o Studio Sottsass Associati, liderado por Ettore Sottsass, um dos principais expoentes do pós-modernismo na Europa. Ali, desenvolveu projetos de design e arquitetura de interiores, incluindo objetos, exposições, lojas, iates e residências. Em 2001 criou o seu próprio estúdio em Milão.

Retornou ao Brasil em 2006, estabelecendo-se no Rio de Janeiro, onde desenha móveis, luminárias e outros objetos - como vasos em vidro serigrafado, objetos em prata, inox, cristais, porcelanas e joias – produzidos por indústrias ou, com exclusividade, para galerias de arte e outros tipos de produções limitadas.

Sua chaise Pororoca recebeu o prêmio Macef no concurso Young & Design e foi selecionada pela ADI Design Index em 2002.

www.flaviasouza.com/

Flávia Alves de Souza (Niterói, RJ,1969) graduated in industrial design at the Aleijadinho Art Foudation (Fuma), in Belo Horizonte (MG). Between 1993 and 1994 she attended a master's degree course at the Scuola Politecnica di Design in Milan. From 1995 to 2001, she worked at the Sottsass Associati Studio, led by Ettore Sottsass, one of the principal exponents of post-modernism in Europe. There she was involved in design projects and interior architecture, including objects, exhibitions, shops, yachts and homes. In 2001 she set up her own studio in Milan.

She returned to Brazil in 2006 and established herself in Rio de Janeiro, where she designs furniture, lighting and other products – such as vases in screen printed glass, objects in silver, stainless steel, crystal, porcelain and jewelry – produced industrially or, on an exclusive basis, for art galleries and other kinds of limited editions.

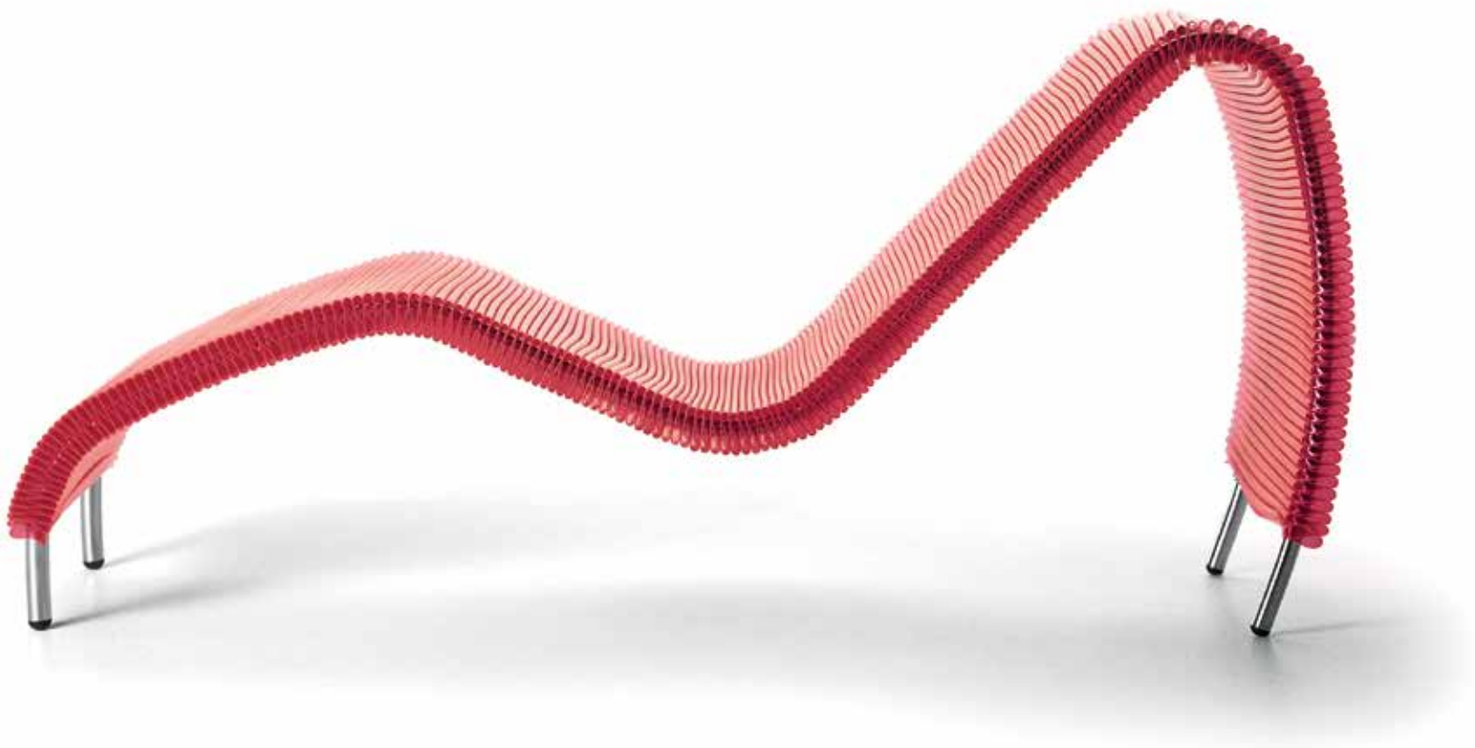
Her 'Pororoca' chair received the Macef prize in the Young & Design competition and was selected by ADI Design Index in 2002.

Cadeira Gari 2005
Alumínio e papel de revista
h70 x 70 x 70 cm
Produzida por Firma Casa

Gari Chair
Aluminium and newspaper
27.5 x 27.5 x 27.5 in
Production: Firma Casa

Chaise Pororoca 2000
Aço e plástico
h77 x 51 x 167 cm
Produzida por Edra

Pororoca Chaise Longue
Steel and plastic
30.3 x 20 x 65.7 in
Production: Edra



FLÁVIA PAGOTTI

Flávia Pagotti Silva São Paulo, SP, 1971 formou-se em arquitetura e urbanismo na Universidade de São Paulo (USP) e fez mestrado em design no Royal College of Art, em Londres, na Inglaterra.

No início de sua trajetória, em 2001, seu design era marcado por forte caráter experimental, em oficina montada na casa dos pais. A partir de 2007 passou a focar o seu trabalho em projetos para produção seriada por empresas como Butzke, América Móveis, Brasil Post, Estofados Minuano, Girona Design, Componenti, La Lampe, Tok & Stok e Silva Santos.

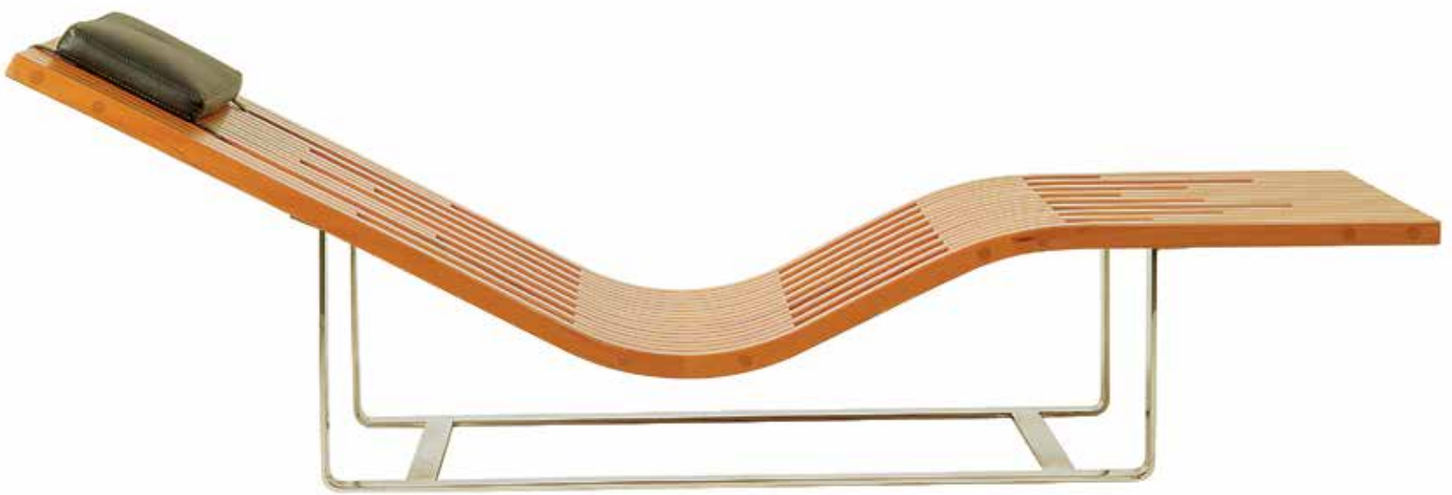
Madeiras (principalmente o lyptus reflorestado), metais, acrílico, metacrilato, fibras e espumas estão entre os materiais com os quais trabalha, em diversas técnicas. Além de mobiliário residencial, projeta objetos e luminárias. Seu banquinho Bate-Papo recebeu menção honrosa no Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em 2002 e sua espreguiçadeira Paulistana foi premiada no IF Product Design Award em 2007.

www.flaviapagottisilva.com

Flávia Pagotti Silva (São Paulo, SP, 1971) graduated in architecture at the University of São Paulo (FAU/USP) and did a master's degree in design at the Royal College of Art in London.

At the beginning of her career, in 2001, she produced her own designs, which had a strong experimental character, in a workshop set up at her parents' home. Since 2007 the focus of her work has moved towards designs for serial production by companies such as Butzke, América Móveis, Brasil Post, Estofados Minuano, Girona Design, Componenti, La Lampe, Tok & Stok and Silva Santos.

Among the materials with which she works, using various techniques, are wood (principally re-forested eucalyptus), metals, acrylic, metacrylate, fibers and foam. Besides home furniture, she designs objects and lighting. Her 'Chat' bench received an honorable mention in the Museu da Casa Brasileira Design Award in 2002 and her 'Paulistana' lounger won a prize at the IF Product Design Awards in 2007.



Espreguiçadeira Paulistana 2003
Aço inox, madeira de demolição (peroba) e couro
h55 x 50 x 160 cm
Produzida por Decameron

Paulistana Chaise Longue
Stainless stel, wood (peroba) and leather
21.6 x 19.6 x 62.9 in
Production: Decameron

Banquinho Bate-Papo 2001
Compensado, borracha e tubo metálico
h35 x 35 x 35 cm
Produzido por Prima Store

Chatting Bench 2001
Plyboard, rubber and tubular steel
13.7 x 13.7 x 13.7 in
Production: Prima Store

FREDDY VAN CAMP

Freddy Van Camp Antuérpia, Bélgica, 1946 formou-se na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e, de 1970 a 1974, fez pós-graduação nos Estados Unidos e na Alemanha. Desde 1974 é professor da Esdi, que dirigiu de 1992 a 1996 e de 2000 a 2004.

Até 1980, sua atuação projetual se deu como funcionário de grandes empresas, tendo criado o departamento de design da Consul (depois Multibras, hoje Whirpool) e gerenciado o departamento de pesquisas e desenvolvimento da Oca. Em 1980 abriu escritório próprio para prestar serviços em design de produtos, interiores, exposições, estandes, embalagens, design de sistemas, sinalização e design gráfico. Todos os seus projetos são produzidos por indústrias, geralmente em grande escala, e permanecem por longo tempo no mercado.

Em mobiliário, o segmento de escritórios é o principal em sua atuação, tendo estabelecido uma parceria duradoura com a ML Magalhães, a partir da qual projetou não só linhas completas de móveis, mas também design gráfico, imagem de marca, uniformes, pintura de frotas e ambientação de showrooms e estandes. Mobilia Pratica, Chromma e German são outros clientes da área. Seus projetos se caracterizam pela visão sistêmica, racionalização produtiva e versatilidade de uso. Entre os materiais que emprega, destacam-se madeira, MDF, aglomerado, estruturas metálicas e espumas.

Freddy van Camp também é curador de exposições de design e autor de artigos sobre atuação profissional, regulamentação da profissão e gestão do design.

www.vancampdesign.com.br

Cadeira Delta Plus 1998

Madeira, espuma, tecido, poliuretano integral e metal

h95 x 50 x 42 cm

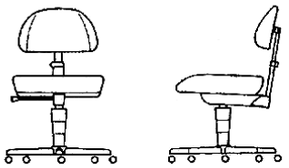
Produzido por ML Magalhães

Delta Plus Chair

Wood, foam, cloth, integral polyurethane and metal

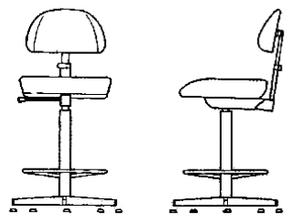
37.4 x 19.6 x 16.5 in

Production: ML Magalhães



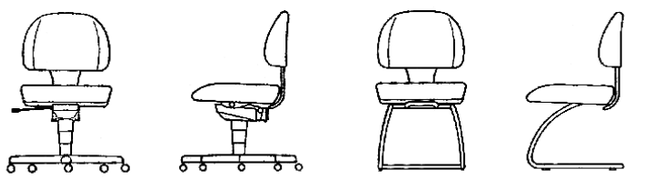
GM 0167

480 x 580 x 840



GM 0154

480 x 580 x 1060/1160
h assento 700/800

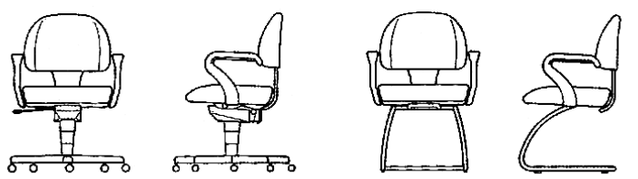


GM 0261
GM 0263

480 x 580 x 840

GM 0232

480 x 580 x 840

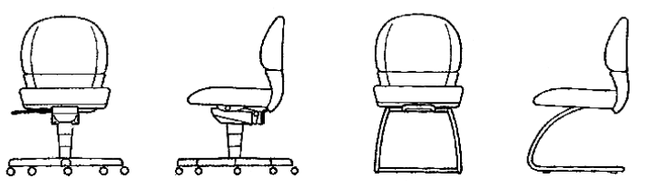


GM 1261
GM 1263
GM 1265

580 x 580 x 840

GM 1232

580 x 580 x 840

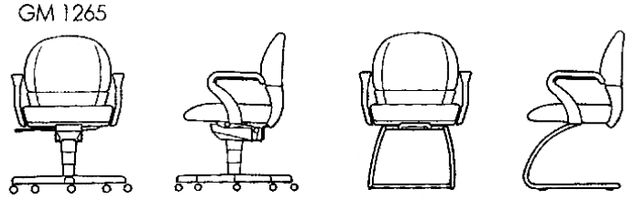


GM 0361
GM 0363

480 x 580 x 840

GM 0332

480 x 580 x 840

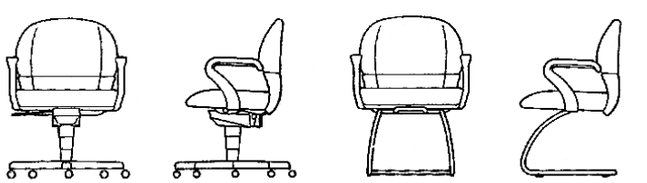


GM 1361
GM 1363
GM 1365

580 x 580 x 840

GM 1332

580 x 580 x 840

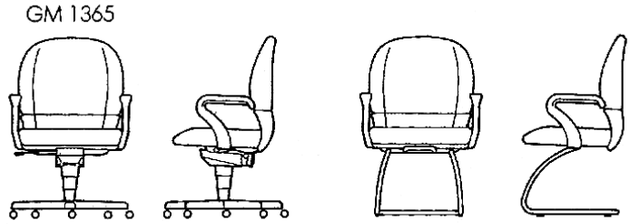


GM 1461
GM 1463

640 x 580 x 888

GM 1432

640 x 580 x 888

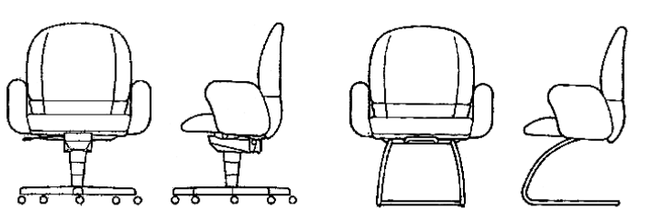


GM 2461
GM 2463

640 x 580 x 988

GM 2432

640 x 580 x 988

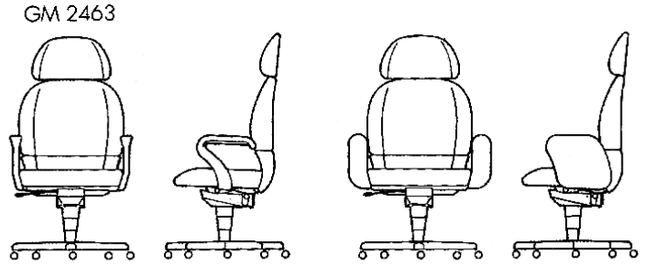


GM 2661
GM 2663

710 x 580 x 988

GM 2632

710 x 580 x 988



GM 2563

640 x 630 x 1160

GM 2763

710 x 630 x 1160

Armários e Gaveteiros AC2 1997

MDF e melamina
Dimensões variadas

Produzido por ML Magalhães

Cabinets and Drawer Units AC2

MDF and melamine
Various dimensions

Production: ML Magalhães

Cadeira Delta 2 1991

Madeira, espuma, tecido e metal
h85 x 45 x 42 cm

Produzido por ML Magalhães

Delta 2 Chair

Wood, foam, cloth and metal
33.4 x 17.7 x 16.5 in

Production: ML Magalhães

Freddy Van Camp (Antwerp, Belgium, 1946) earned a bachelor's degree from the Industrial Design School at the State University of Rio de Janeiro (Esdi/UERJ). From 1970 to 1974, he was in post-graduation programs in the United States and Germany. Since 1974, he has been professor at Esdi, which he directed from 1992 to 1996 and from 2000 to 2004.

Until 1980, he was employed as a designer in large companies, setting up a design department for Consul (subsequently Multibras, now Whirlpool) and managing the research and development department at Oca. In 1980, he opened his own studio for product design, interiors, exhibitions, booths, packaging, systems design, signage, and graphic design. All his designs are produced by manufacturers, usually on a large scale, and remain in the market for a long time.

On the furniture side, the office segment is his main segment in his performance and he has built a long-lasting partnership with ML Magalhães, for whom he has designed not only complete lines of furniture, but also graphic design, brand images, uniforms, vehicle paint finishes and ambiances for showrooms and booths. Clients include Mobilia Pratica, Chromma and German. His designs are characterized by a systemic vision, streamlined production, and versatility of use. Wood, MDF, chipboard, metal structures and foams are among the materials he uses.

Van Camp is also active as a curator for design exhibitions and has written articles on professional practices, regulating the profession, and design management.

German Softstar Sistema 2010
Madeira, espuma e tecido
Dimensões variadas
Produzido por German Interiores

German Softstar System
Wood, Foam and cloth
Various dimensions
Production: German Interiores

Mesa STX2 1979

Madeira (louro claro) e alumínio

h75 x 160 x 80 cm

Extensão lateral h68 x 100 x 60 cm

Produzido por OCA

STX2 Table

Wood (light brown) and aluminum

29.5 x 63 x 31.4 in

Lateral length: Breadth 31.4 x 23.6 x 39.3 in

Production: OCA

AC 2 Free Standing 1997

MDF, melamina e metal
Dimensões variadas
Produzido por ML Magalhães

Free Standing AC 2

MDF, melamine, metal and MDF
Various dimensions
Production: ML Magalhães

GUILHERME SASS

Guilherme Sass Niterói, RJ, 1989 formou-se em desenho industrial na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Na oficina mantida por hobby por seu pai e seu avô, criava, quando criança, os seus próprios brinquedos, tendo sempre a madeira como principal matéria-prima.

Na faculdade, começou a projetar móveis na disciplina de design de mobiliário e se identificou profundamente com essa prática, reforçando a sua ligação com a madeira.

Após conhecer Rodrigo Calixto, que procurava um assistente, foi trabalhar na Oficina Ethos em 2009. Até então, não havia produzido móveis profissionalmente. Na Oficina, aprendeu a marcenaria avançada, passando a lidar com os cortes das madeiras, suas variadas espécies e os tipos de encaixes.

Tornou-se, em seguida, sócio da Ethos, onde busca trabalhar com madeira de demolição e matérias recicladas ou alternativas. Além de desenhar suas peças, trabalha diretamente em sua produção, acreditando que "o processo produtivo contribui muito para o processo criativo".

oficinaethos.com.br

Banco Dezessete 2012
Madeiras (imbuia e peroba-do-campo)
h110 x 30 x 40 cm
Produzido por Oficina Ethos

Seventeen Bench
Wood (imbuia and peroba-de-campos)
43.3 x 11.8 x 15.7 in
Production: Oficina Ethos

Escrivaninha Poética 2011
Madeiras (tauari e imbuia) e aço
h155 x 70 x 73 cm
Produzida por Oficina Ethos

Poetica Writing Desk
Wood (tauari and imbuia) and steel
61 x 27.5 x 28.7 in
Production: Oficina Ethos

Guilherme Sass (Niterói, RJ, 1989) earned a degree in industrial design at University of Rio de Janeiro . As a child, he used to make his own toys, mostly wooden ones, in his father and grandfather's woodwork hobby shop.

At college, he started to design furniture on a Furniture Design course and felt profoundly identified with this work, which strengthened his bond with wood.

On meeting Rodrigo Calixto, who was looking for an assistant, he joined Oficina Ethos (workshop) in 2009, although he had never made furniture professionally before that. At Ethos, he learned advanced cabinetry and went on to work on cutting wood of various species for different types of fittings.

He soon became an Ethos partner working with demolition wood and recycled or alternative materials. In addition to designing his pieces, he makes them himself, since he believes that "the production process contributes a lot to the creative process."

HUGO FRANÇA

Hugo França Porto Alegre, RS, 1954 formou-se em engenharia de produção. Na década de 1980 mudou-se para Trancoso, na Bahia, onde morou por quinze anos e observou, de um lado, o desperdício na extração e uso da madeira e, de outro, a técnica artesanal com a qual os índios pataxós fazem suas canoas.

Em 1995, entalhou um pedaço de baraúna para criar seu primeiro objeto (uma pia), observando a forma sugerida pela madeira, seguindo seus veios e aparentes imperfeições. Desde então, passou a produzir móveis a partir de resíduos florestais, pretendendo conferir "uma nova vida" a troncos e raízes de árvores mortas e canoas inutilizadas.

Emprega com frequência o pequi, matéria-prima muito usada em canoas por ter alta oleosidade natural que funciona como impermeabilizante, e por ser muito resistente, graças às suas fibras em várias direções. Como seu trabalho depende impreterivelmente das características de cada madeira que encontra, não produz em série: cada peça é única e impossível de ser repetida, uma escultura utilitária na fronteira entre a arte e o design.

Um conjunto expressivo de seu trabalho se encontra em Inhotim, Brumadinho, MG. Há peças suas também em parques públicos em São Paulo e em Nova York. Seus móveis estão presentes em importantes coleções de arte no Brasil e no exterior.

www.hugofranca.com.br

Mesa Iman 2009
Madeira (pequi)
h35 x 178 x 110 cm

Iman Table
Wood (pequi)
13.7 x 70 x 43.3 in

Banco Kanhandura 2010

Madeira (pequi)
h71 x 320 x 173 cm

Kanhandura Bench

Wood (pequi)

27.9 x 125.9x 68 in

Cadeira Canguari 2012

Madeira (pequi)
h108 x 175 x 110 cm

Canguari Chair

Wood (pequi)

42.5 x 68.8 x 43.3 in

Hugo França (Porto Alegre, RS, 1954) graduated in production engineering. In the 80s, he moved to Trancoso, Bahia, where he lived for fifteen years and observed, from one side, the waste in the extraction and use of wood and, on the other, the artisanal technique the Pataxó natives used to make their canoes.

In 1995, he chiseled a piece of baraúna (a Brazilian native tree) to create his first object, a sink, observing the shape suggested by the wood, following its apparent veins and imperfections. Since then, he started producing furniture from forest residues, intending to give "new life" to trunks and roots of dead trees and unserviceable canoes.

He frequently makes use of the pequi, a raw material widely used in canoes for its high natural oleosity, which works as waterproofing, and because it is very resistant, thanks to its fibers in different directions. As his work depends essentially on the characteristics of each wood he finds, he does not produce in series: each piece is unique and cannot be repeated, a practical sculpture at the borders between art and design.

A significant part of his work is located in Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais. His works can also be found in public parks in São Paulo and New York. His furniture is present in important art collections in Brazil and abroad.

Chaise Marvena 2009
Madeira (pequi)
h100 x 195 x 184 cm

Chaise Marvena
Wood (pequi)
39.3 x 76.7 x 72.4 in

Chaise Wanda 2010
Madeira (pequi)
h106 x 213 x 177 cm

Chaise Wanda
Wood (pequi)
41.7 x 83.8 x 69.6 in

Chaise Amatirí 2011
Madeira (imbuia)
h80 x 270 x 133 cm

Chaise Amatirí
Wood (imbuia)
31.4 x 106.2 x 52.3 in

Banco Dada 2004
Madeira (pequi)
h184 x 730 x 219 cm

Dada Bench
Wood (pequi)
72.4 x 287.4 x 86.2 in

ILHA DO FERRO

Povoado situado no município de Pão de Açúcar (AL), às margens do rio São Francisco, a Ilha do Ferro é um dos mais vibrantes polos de arte popular da atualidade, com uma produção de esculturas e móveis que aproveitam galhos, raízes e troncos de árvores da região, tais como imburana, craibeira, pereira e mulungu. O introdutor da técnica foi o mestre Fernando Rodrigues dos Santos (1928-2009), que influenciou vários de seus conterrâneos a também se dedicarem à criação. Após sua morte, em vez de se arrefecer esse movimento vem crescendo, incluindo até moradores de acampamentos de sem-terra próximos. As obras ficam no limite entre a arte e o design, e incluem representações de animais e pássaros da região, esculturas de animais híbridos, figuras imaginárias, bancos de sentar, cadeiras e mesas.

A tradição na lida com a madeira vem da elaboração das canoas de tolda, embarcações típicas do baixo São Francisco, e da produção de tamancos que Fernando Rodrigues empreendia no início de sua trajetória. Outra vertente da criação local é o bordado boa-noite, uma espécie de labirinto exclusivo daquela localidade, elaborado por mulheres.

Aberaldo Sandes Costa Lima, Eraldo Dias Lima, Fabrício Dias Lima, Nan (Normando Sandes), José Petrônio Farias dos Anjos, Vieira (José Bezerra Sandes), Zé de Tertulina (José Alvacir de Melo) e Valmir Lessa Lima são alguns dos artistas-designers da Ilha do Ferro. Um dos primeiros a valorizar a arte produzida no local foi o fotógrafo e cineasta alagoano Celso Brandão, que a vem difundindo em exposições e filmes.

Escultura
Madeira
Vieira (José Bezerra Sandes)

Sculpture
Wood
Vieira (José Bezerra Sandes)

Banco
Madeira
Valmir Lessa Lima

Bench
Wood
Valmir Lessa Lima

Bancos
Madeira
Valmir Lessa Lima

Benches
Wood
Valmir Lessa Lima

Ilha do Ferro [Iron Island] is a settlement by the São Francisco River in the northeastern state of Alagoas that today stands out as one of the most vibrant centers of Brazilian folk art. The locality's renown comes from its handicrafts that include an amazing production of sculptures and furniture items carved out of branches, roots and trunks of native tree species such as imburana, craibeira, pereira and mulungu. Master sculptor Fernando Rodrigues dos Santos (1928-2009) introduced this woodcarving technique adopted by many of his fellow artisans. After his death, the movement became even more active, to the point of attracting landless dwellers from camps in the area. The woodcarving pieces by these artisans are on the border between art and design. They are representations of the local wildlife and birds, sculptures of hybrid animals, imaginary creatures, benches and other seats, tables, and chairs.

The woodworking tradition at Ilha do Ferro started with canoas de tolda (a type of two-mast sailboat shaped as a large canoe, typically used for hauling goods in the lower São Francisco River) and the wooden clogs that Fernando Rodrigues carved in the early days of his career. Another important type of local handicrafts is the type of embroidery known as boa-noite [good night], produced by the community's women.

Aberaldo Sandes Costa Lima, Eraldo Dias Lima, Fabrício Dias Lima, Nan (Normando Sandes), José Petrônio Farias dos Anjos, Vieira (José Bezerra Sandes), Zé de Tertulina (José Alvacir de Melo) and Valmir Lessa Lima are some of the artist-designers working at Ilha do Ferro. State of Alagoas photographer and moviemaker Celso Brandão was one of the first admirers of the local production to capture its images and show them in exhibitions and films.

Banco

Madeira
Fernando Rodrigues dos Santos

Bench

Wood
Fernando Rodrigues dos Santos

Cadeiras

Madeira
Valmir Lessa Lima

Chairs

Wood
Valmir Lessa Lima

Cadeira

Madeira
Valmir Lessa Lima

Chair

Wood
Valmir Lessa Lima

Cadeira

Madeira
Fernando Rodrigues dos Santos

Chair

Wood
Fernando Rodrigues dos Santos

Cadeiras
Madeira
Valmir Lessa Lima

Chairs
Wood
Valmir Lessa Lima

ILSE LANG

Ilse Lang Caçapava do Sul, RS, 1959 formou-se em arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Começou a atuar em design logo ao terminar a faculdade, quando desenhou o sistema inicial da cama Clina, que lhe garantiu o prêmio Movesp de design em 1988. Além de móveis, projeta também luminárias e objetos, que produz em baixas tiragens junto com fornecedores terceirizados e comercializa na Faro Design, que fundou em 1994 em Porto Alegre.

Seu trabalho apresenta boas soluções formais com um olhar atento às demandas de usabilidade. Aos espaços internos cada vez mais exíguos das casas, responde com móveis mutantes, que podem ser abertos ou fechados facilmente ou então empilhados. Busca obter a solução mais simples possível para o atendimento a determinada função. Frequentemente recupera tipologias de móveis das tradições gaúchas, mas com linguagem e visão contemporâneas. Entre os vários materiais empregados nas peças, a combinação entre o aço e a madeira predomina.

Seu banco Tribo foi premiado no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia em 2002. A mesa Lótus recebeu os prêmios IF Hannover (2007) e Arc Design (2009). A cama Clina também recebeu o prêmio IF Hannover e a mesa Tribo o Idea Brazil, ambos em 2009.

www.farodesign.com.br

Mesa Lótus 2006
MDP laminado e madeira (louro)
h75 x 150 x 97 cm
h73 x ø150 cm
Produzida por Silva Santos

Lotus Table
MDP laminate and wood (laurel)
29.5 x 59 x 38
or 150 (diameter) x 73 cm
Production: Silva Santos

Cabideiro Laço 2007
Aço carbono e cordas de *nylon*
h8 x 25 x 25 cm
Produzido por Arteforma

Tie Hanger
Carbon steel and nylon cords
3 x 9.8 x 9.8 in
Production: Arteforma

Mesa Tribo 2003
MDF laminado e aço inox
h60 x ø60 cm
Produzida por Silva Santos

Tribo Table
MDF laminate and stainless steel
23.6 x 23.6 in
Production: Silva Santos

Ilse Lang (Caçapava do Sul, RS, 1959) graduated in architecture at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). She started working with design as she finished college, when she designed the initial system of the Clina bed, which assured her the Movesp award of design in 1988. Besides furniture, she also designs lamps and objects, which she also produces at low scales with other suppliers and sells them at Faro Design, founded by her in 1994 in Porto Alegre.

Her work presents good formal solutions with an alert look to the usability demands. For the internal spaces, every time smaller at the houses, she designs mutating pieces of furniture: they can be easily opened or closed or, then, stacked. Her quest is towards finding the simplest solution possible to meet the specified function. She often slips back to types of furniture of the tradition of Rio Grande do Sul, but with contemporary language and vision. Among the several materials used in her pieces, the combination of steel and wood prevails.

Her Tribe bench was awarded at the School of Arts and Crafts of Bahia in 2002. The Lotus table received the IF Hannover (2007) and Arc Design (2009) awards. The Clina bed also received the IF Hannover award and the Tribe table, the Idea Brazil, both in 2009.

Cama Clina 2008
Madeira, aço e couro
h15 x 160 x 120 cm
Produzida por Silva Santos

Clina Bed
Wood, steel and leather
5.9 x 62.9 x 47.2 in
Production: Silva Santos

INDIO DA COSTA

Guto Indio da Costa Rio de Janeiro, RJ, 1969 formou-se em design no Art Center College of Design nos Estados Unidos e na Suíça. Estagiou na França e na Dinamarca e trabalhou na Alemanha. Em 1995 criou seu próprio escritório de design como um núcleo do escritório de arquitetura de seu pai, no Rio de Janeiro. Seu interesse sempre esteve direcionado para os projetos destinados à produção industrial em largas séries. Em pouco tempo seu escritório se tornou um dos mais importantes do design industrial brasileiro, com atuação em vários segmentos produtivos, tais como linha branca, equipamentos urbanos, produtos eletroeletrônicos, utensílios domésticos, equipamentos esportivos, veículos e sistemas de transporte.

Embora a sua atuação em mobiliário seja pequena em relação aos outros segmentos produtivos, não é menos significativa. Levou para o setor o mesmo raciocínio de utilização de materiais e processos de alta escala industrial. Metais e plásticos estão entre os materiais com os quais trabalha. A cadeira ICZERO1, por exemplo, tem uma inovadora combinação de polipropileno com um polímero de engenharia reforçado por fibras estruturais. No segmento de móveis, Indio da Costa projeta armários, cozinhas planejadas, mobiliário residencial e mobiliário comercial.

O produto mais conhecido do escritório Indio da Costa AUDT é o ventilador Spirit, que recebeu, entre outros, os prêmios Museu da Casa Brasileira (2002), Fiesp/Ciesp (2003), Top Marketing (2003 e 2004), Popai Brasil (2004), Planeta Casa (2004), e iF Design Award (2002, 2004 e 2005). A cadeira ICZERO1 obteve os prêmios Idea Brasil Prata (2009), Movelsul (2010) e ficou em segundo lugar no Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira (2011). A poltrona Arraia recebeu o prêmio Idea Brasil (2012) e menção honrosa no Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira (2011).

www.indiodacosta.com

www.indiodacostadesign.com

Ventilador Spirit 2001
Policarbonato
ø114 cm
Design Guto Indio da Costa e Martin Birtel

Spirit Fan
Polycarbonate
0,3ø in
Design Guto Indio da Costa e Martin Birtel

Cadeira IC01 2009

Polipropileno e fibra de vidro

h78,1 x 55,8 x 45,6 cm

Design André Lobo, Felipe Rangel e Guto Indio da Costa

Produzida por Pnaples

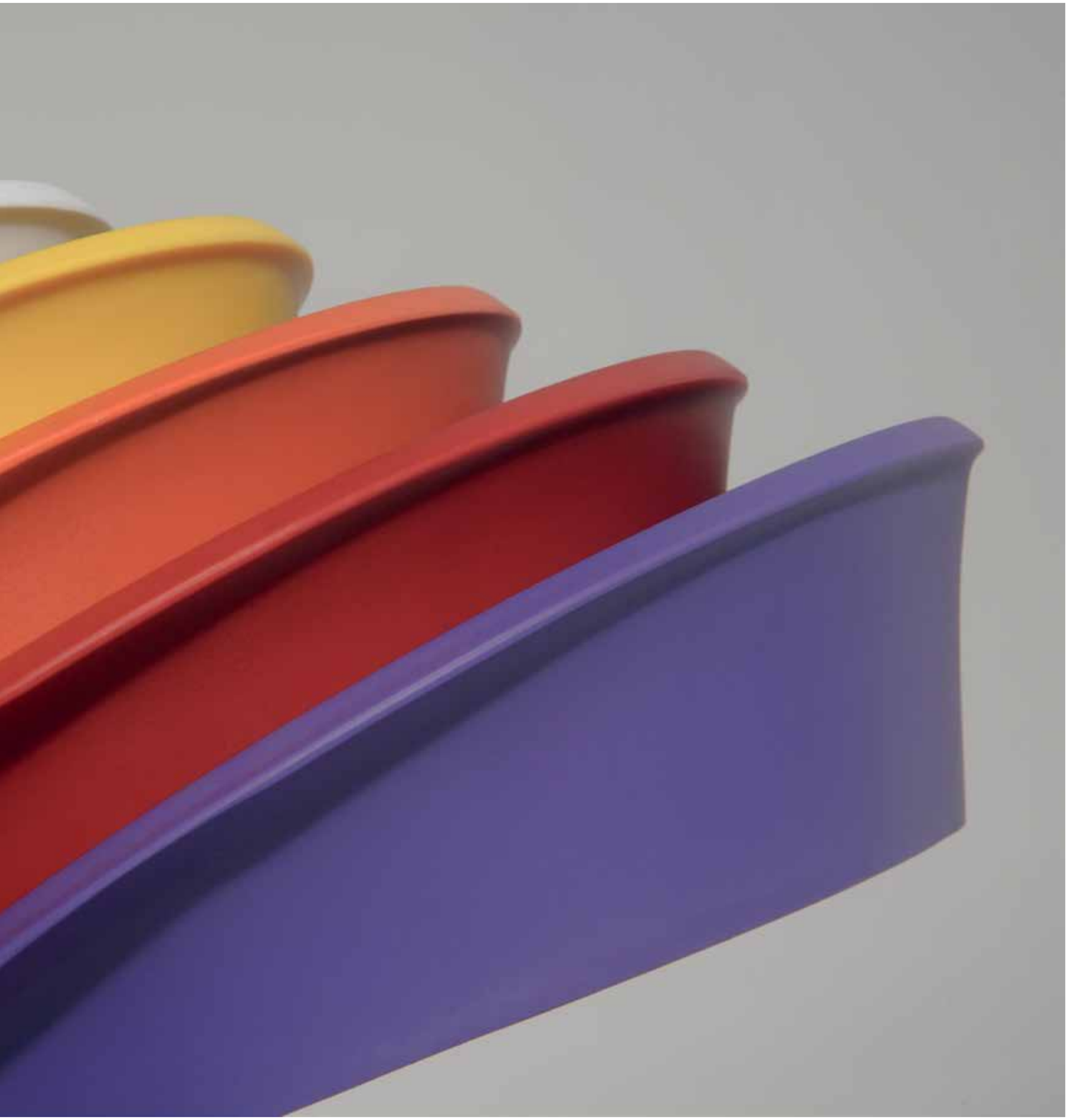
ICZERO1 Chair

Polypropylene and fiberglass

30.7 x 21.9 x 18 in

Design André Lobo, Felipe Rangel e Guto Indio da Costa

Production: Pnaples



Guto Índio da Costa (Rio de Janeiro, RJ, 1969) graduated in design at the Art Center College of Design in the United States and in Switzerland. After being a trainee in France and in Denmark and worked in Germany. In 1995 he opened his own design office as a center of the architecture firm of his father, in Rio de Janeiro. His interest has always been directed towards the projects intended for the industrial production in large scale. Before long, his office became one of the most important of the Brazilian industrial design, working in many productive sectors, such as white goods, urban equipment, electrical and electronic products, home appliances, sporting equipment, vehicles and transportation systems.

Although his operation in furniture is small compared to other productive segments, it is no less significant. He brought the sector the same reasoning of use of materials and processes of the high scale of the industry. Metals and plastics are among the materials he works with. The ICZERO1 chair, for instance, features an innovative combination of polypropylene with an engineering polymer reinforced with structural fibers. In the area, he designs wardrobes, planned kitchens, home and office furniture.

The best-known product of Indio da Costa office is Spirit ceiling fan, which received, among others, the awards of Museu da Casa Brasileira (2002), Fiesp/Ciesp (2003), Top Marketing (2003 and 2004), Popai Brasil (2004), Planeta Casa (2004), and iF Design Award (2002, 2004 and 2005). The ICZERO1 chair received the Idea Brazil Prata Award (2009), the Movelsul Award (2010) and stayed in second place in the award of Museu da Casa Brasileira (2011). The Arraia (Stingray) chair received the Idea Brazil Award (2012) and an honorable mention at Museu da Casa Brasileira (2011).

Poltrona Arraia 2010
Aço inox e fibra sintética
h73 x 120 x 80 cm
Design Felipe Bicudo
e Guto Indio da Costa
Produzida por Saccaro

Arraia (Ray) Armchair
Stainless steel and synthetic fiber
28.7 x 47.2 x 31.4 in
Design Felipe Bicudo
e Guto Indio da Costa
Production: Saccaro

ISABELLA VECCI

Armário Cidades 2010
MDF e espelho (no interior)
h155 x 70 x 40 cm
Produzido por Anno

Cities Cupboard
MDF and mirror (inside)
61 x 27.5 x 27.5 in
Production: Anno

Armarinho 2010
MDF e madeira (eucalipto)
h170 x 35 x 35 cm
Produzido por Anno

Cabinet
MDF and wood (eucalyptus)
66.9 x 13.7 x 13.7 in
Production: Anno

Conjunto JK 2010
MDF e madeira (eucalipto)
armário
h135 x 52 x 40 cm
gaveteiro
h100 x 114 x 40 cm
Produzido por Anno

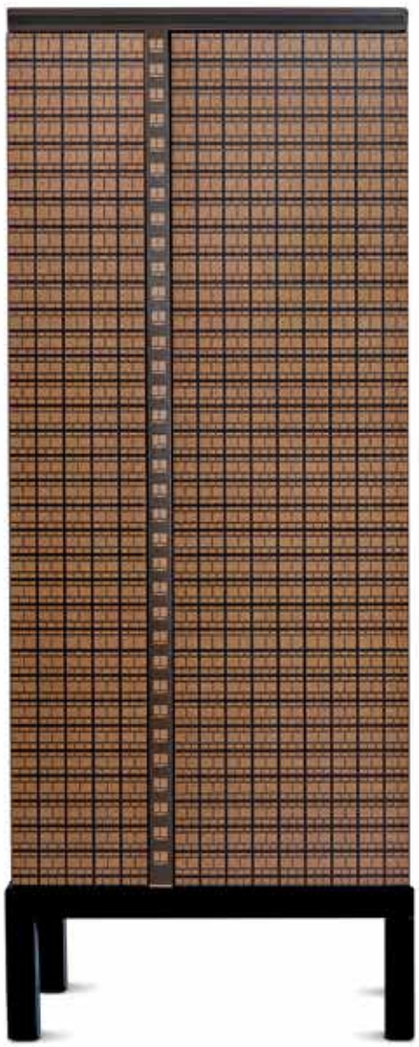
JK Set
MDF and wood (eucalyptus)
cupboard
53 x 20.4 x 157 in
chest of drawers
39.3 x 44.8 x 15.7 in
Production: Anno

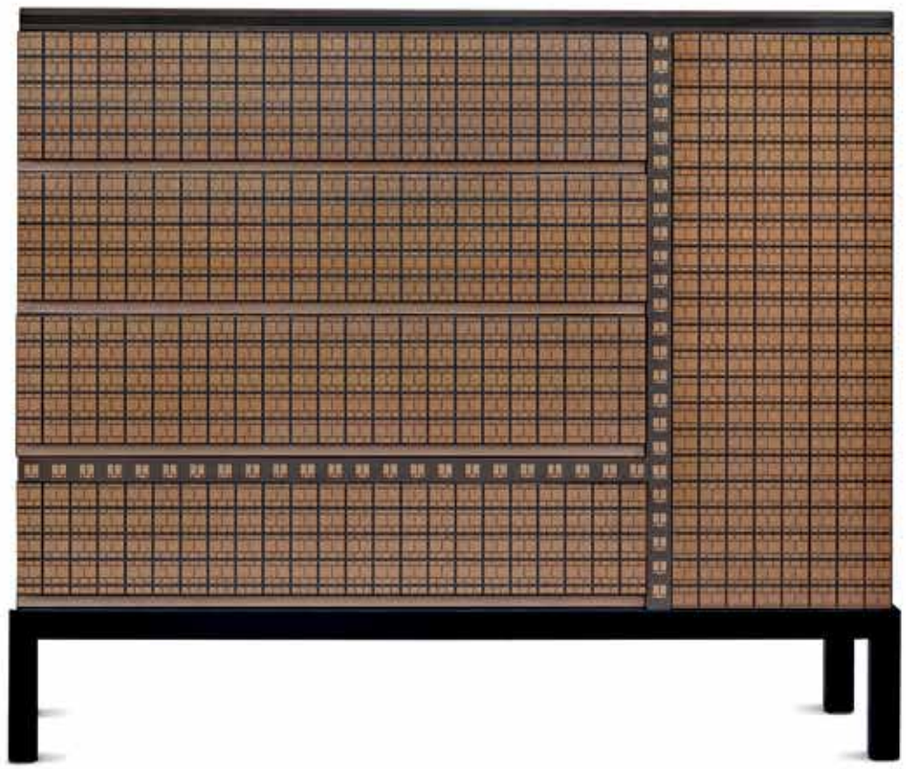
Isabela Vecci Belo Horizonte, MG, 1965 formou-se em arquitetura nas Faculdades Metodistas Izabela Hendrix (FAMIH), em sua cidade natal. Enquanto cursava a faculdade, trabalhou na estamparia Quartel criando estampas para tecidos. Em 1991 abriu seu próprio escritório de projetos de arquitetura e interiores, onde, três anos mais tarde, passou a projetar móveis regularmente.

A partir de sua experiência na estamparia desenvolveu o raciocínio da estampa em móveis, que aplicou na Coleção Memória Mobília. A impressão digital sobre MDF traz padrões desenvolvidos a partir de referências como desenhos urbanos da capital mineira e mapas topográficos, estabelecendo uma inter-relação entre território, cidade e mobiliário, num trabalho que ainda tangencia as artes gráficas.

Isabela desenha móveis para ambientes residenciais, com especial predileção por gaveteiros e mesas. Seus projetos têm preocupação com a usabilidade e ao mesmo tempo partem da convicção de que os objetos utilitários transcendem o uso cotidiano, sendo "um elemento da cultura". Desde 2001 estabeleceu parceria com Sami Lansky no escritório Vecci Lansky, que desenvolve projetos nas interfaces entre urbanismo, arquitetura e design, e em distintas escalas. No design, atua também em azulejos e brinquedos, entre outros.

veccilansky.com.br





Mesa Raul Soares 2010

MDF e madeira (eucalipto)

h35 x ø120 cm

Produzida por Anno

Raul Soares Table

MDF and wood (eucalyptus)

13.7 x 47.2 in

Production: Anno

Mesas Lembrança Pura 2010

MDF folheado em madeira (freijó)
e madeira maciça (freijó)

h70 x ø85 cm
h30 x ø65 cm

Produzidas por Anno

Lembrança Pura Tables

MDF with wood veneer (freijó)
and solid wood (freijó)

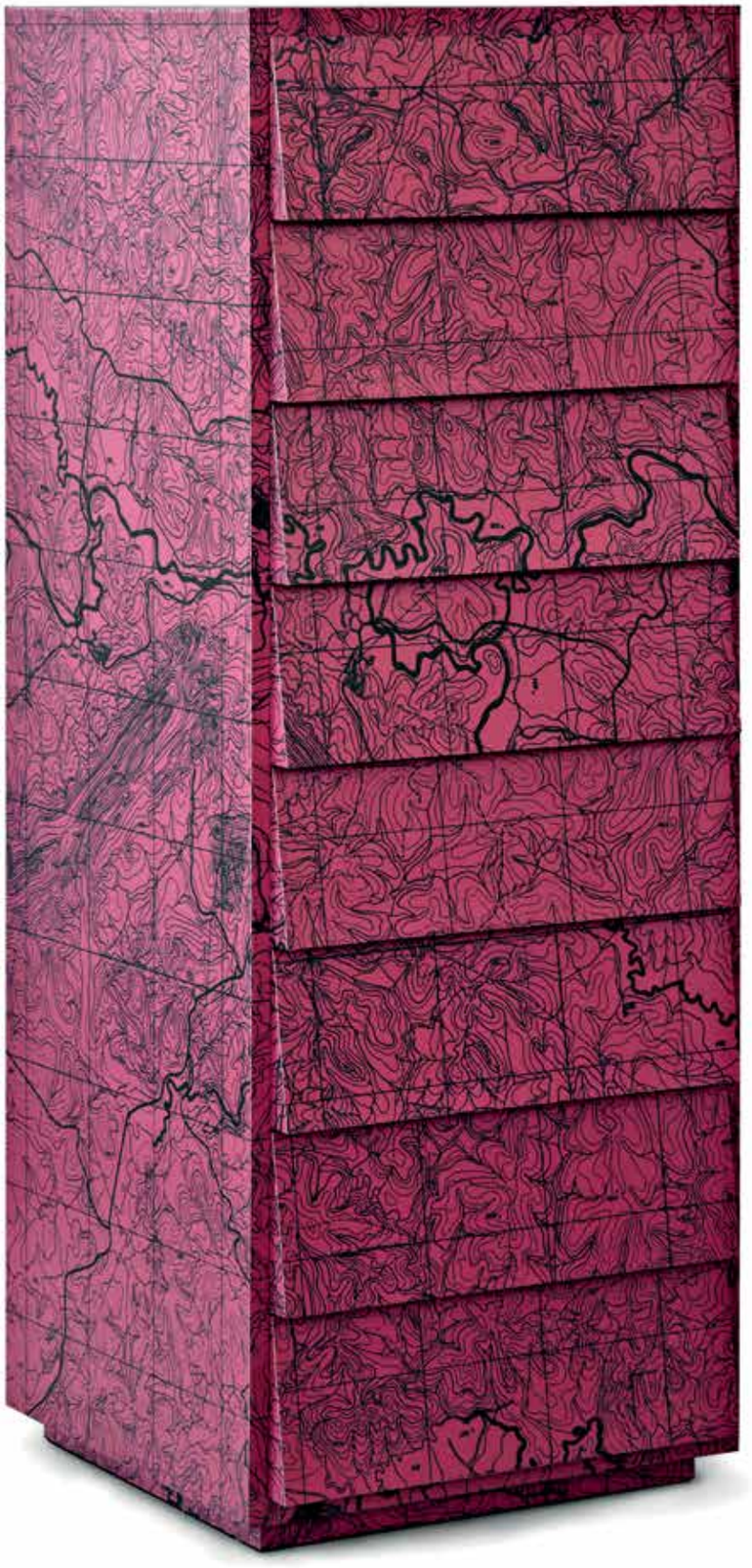
Tables - 11.8 x 25.5 in or 27.5
or 33.4 in

Production: Anno

Isabela Vecci (Belo Horizonte, MG, 1965) graduated in architecture at the Methodist Colleges Izabela Hendrix (FAMIH), in her hometown. While attending college he worked at the print shop Quartel creating prints for fabrics. In 1991 she opened her own office of architectural projects and interior design, where, three years later, she started designing furniture on a regular basis.

From her experience in the print shop she developed the thought of prints on furniture, which she applied in in Coleção Memória Mobília [Furniture Memory Collection]. The digital printing on MDF brings standards developed from references such as urban drawings of the capital of Minas Gerais and topographic maps, establishing an interrelation between territory, city and furniture, in a work that also touches the graphic arts.

Isabela designs furniture for residential environments, with a special preference for dressers and tables. Her projects are concerned with the usability at the same time they are based on the conviction the functional objects transcend the everyday use and are "an element of culture". Since 2001 she established a partnership with Sami Lansky at the Vecci Lansky office, which develops projects on the interfaces among urbanism, architecture and design at different scales. As regards the design, she also works on tiles and toys, among others.



Gaveteiro Topográfico 2010
MDF e fórmica
h145 x 45 x 45 cm
Produzido por Anno

Topographic Chest of Drawers
MDF and formica
57 x 17.7 x 17.7 in
Production: Anno

ISAY WEINFELD

Formado em arquitetura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Isay Weinfeld São Paulo, SP, 1952 tem uma destacada e premiada atuação em arquitetura, cinema, cenografia para espetáculos de teatro e de música, projeto de exposições e design. Dirigiu, em conjunto com o arquiteto Marcio Kogan, 14 curtas-metragens e o longa-metragem Fogo e Paixão.

O trabalho em design acompanha, desde 1973, toda a sua trajetória profissional e tem em sua gênese a preocupação simultânea com o todo e com o detalhe na arquitetura. Em seus projetos – sejam de prédios, casas, bancos, escritórios, hotéis, lojas ou restaurantes, entre outras tipologias – sempre procura ir da "casca" do edifício aos elementos que compõem os seus interiores, o que inclui a especificação de que móveis ficarão em que lugar, chegando ao "pormenor" do objeto.

Isay tem uma preocupação expressa com o conforto e a funcionalidade, e uma recusa essencial ao que considera supérfluo. A simplicidade se alia a um senso de teatralidade, ou seja, à exploração da potencialidade que a arquitetura e o design têm de criar drama.

Além das peças criadas especialmente para seus clientes de arquitetura, projeta móveis para a Etel Interiores e a Dpot, em São Paulo. A Farmacinha, de sua autoria, foi premiada no Wallpaper Design Award de 2012 em Londres. Recebeu também o prêmio do Instituto de Arquitetos do Brasil na categoria linha de móveis em 2006.

www.isayweinfeld.com/site

Bar Totó 2006

Madeira (cedro, freijó, tauari, timbaúba), aço inox, acrílico e couro

h61 x 61 x 52 cm

Produzido por Etel Interiores

Totó Bar

Wood (cedar, freijó, tauari and timbaúba), stainless steel, acrylic and leather

24 x 24 x 20 in

Production: Etel Interiores

Graduated in architecture at the Mackenzie Presbyterian University, Isay Weinfeld (São Paulo, SP, 1952) has outstanding and award-winning expertise in architecture, film making, scenography for theatre and music performances, design and exhibition projects.

Since 1973, the work in design accompanies his whole professional career, and in its genesis lays the simultaneous concern with the whole and with the detail in the architecture. In his projects – whether they are buildings, homes, banks, offices, hotels, stores and restaurants, among other types – he always seeks to go from the "peel" of the building to the elements that integrate its interiors, which includes the specification of which piece of furniture will go in which place, getting to the "details" of the object.

Isay has an express concern with comfort and functionality, and an essential refusal to which he considers superfluous. The simplicity is combined with a sense of theatricality, that is, the exploration of the potential the architecture and design have to create drama.

Besides the pieces created especially for his architecture clients, Isay designs furniture for Etel Interiores and Dpot, in São Paulo. The Farmacinha, of his own creation, was awarded in the 2012 Wallpaper Design Award in London. He also received the award of the Institute of Architects of Brazil in the category of furniture line in 2006.

Farmacinha 2010

Latão, aço inox, metal e madeiras

h56 x 84 x 14 cm

Produzido por Dpot

Pharmaceutical Cabinet

Brass, stainless steel, metal and wood

22 x 33 x 5.5 in

Production: Dpot

Estante 2006

Madeira (imbuia mel) e metal

h180 x 1390 x 60 cm
vão do chão 30 cm
vão do teto 50 cm

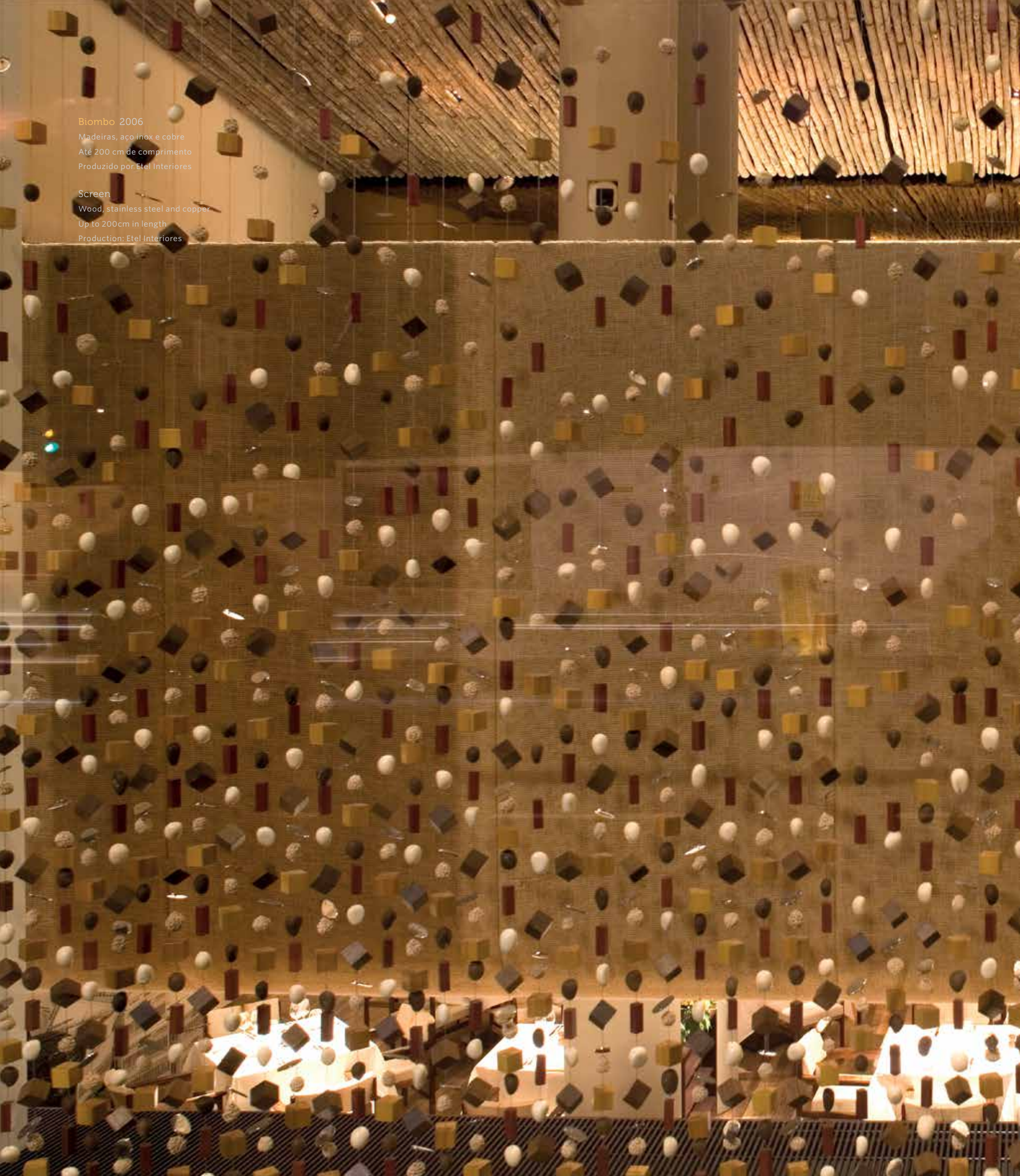
Bookshelf

Wood (imbuia mel) and metal

70.8 x 547.2 x 23.6 in
height from floor: 30cm
height from ceiling: 50cm

Mesa de Jantar, 2010
Madeira (pau-ferro e imbuia) e metal
h72 x 480 x 120 cm
Produzida por Etel Interiores

Dining Table
Wood (pau-ferro e imbuia) and metal
28.3x 188.9 x 47.2 in
Production: Etel Interiores



Biombo 2006
Madeiras, aço inox e cobre
Até 200 cm de comprimento
Produzido por Etel Interiores

Screen
Wood, stainless steel and copper
Up to 200cm in length
Production: Etel Interiores

IVAN REZENDE

Ivan Rezende Rio de Janeiro, RJ, 1956 formou-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e fez o doutorado na Universidade de Navarra, na Espanha. No campo da arquitetura e do design de interiores, é professor convidado da Universidade de Fortaleza (Unifor), no Ceará, e de cursos de especialização da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e do MBA em Gestão para Escritórios de Arquitetura e Design de Interiores da Fundação Getulio Vargas (FGV).

Desde 1982 dirige seu próprio escritório, onde desenvolve projetos de arquitetura e design de produtos. O mobiliário recebe lugar de destaque, uma vez que seus projetos costumam incluir o design de móveis exclusivos. Alguns deles posteriormente entram em linha, lançados por empresas como a Sollos, a Dpot e a Saccaro.

Projeta mesas, bancos e equipamentos de uso residencial como estantes, aparadores e cabeceiras, a partir de técnicas tradicionais da marcenaria brasileira. Preocupa-se em oferecer ao usuário a possibilidade de intervenção na forma final da peça.

Seu banco Bandeirola conquistou o primeiro lugar na categoria mobiliário no Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em 2004.

www.ivanrezendearquitetura.com.br

Bandeja Zip 2008
Madeira (teca)
Aberta h4 x 74 x 35 cm
Fechada h4 x 54 x 35 cm
Produzida por Mendes-Hirth Marcenaria

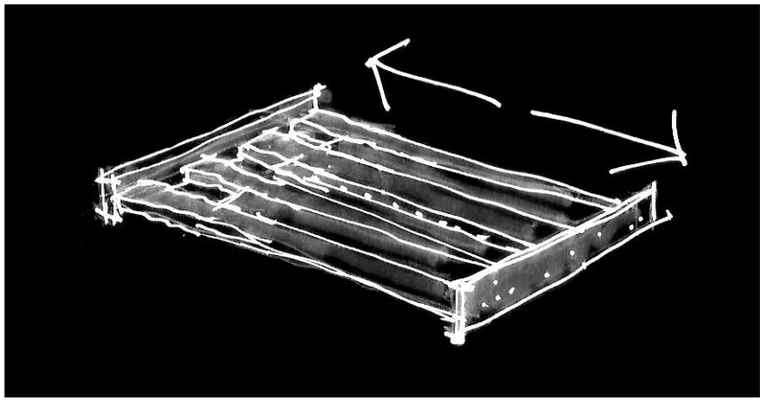
Zip Tray
Wood (teak)
1.5 x 21.2 x 13.7 in (closed)
1.5 x 29 x 13.7 in (open)
Production: Mendes-Hirth Marcenaria

Ivan Rezende (Rio de Janeiro, RJ, 1956) graduated from the School of Architecture at University of Rio de Janeiro (UFRJ) and earned his doctorate at Universidad de Navarra, in Spain. He is a visiting professor for architecture and interior design at Universidade de Fortaleza and specialization courses at Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio) as well as the MBA in Management for Architecture and Interior Design firms at FGV Foundation.

He has been developing architectural and design products at his own office since 1982. Furniture is highlighted since his projects usually include unique design for pieces, some of which were subsequently manufactured by other companies such as Sollos, Dpot, and Saccaro.

He designs tables, benches and pieces for residential use such as shelves, dressers, and headboards using traditional Brazilian cabinetmaking techniques. One of his concerns is enable users to intervene in the final shapes of their pieces.

His Bandeirola bench was awarded first prize in the furniture category of the Design Award at Museu da Casa Brasileira in 2004.



Banco Bandeirola 2004
Madeira (peroba-do-campo)
h45 x 205 x 45 x cm
Produzido por Sollos

Bandeirola Bench
Wood (peroba-do-campo)
80.7 x 17.7 x 17.7 in
Production: Sollos

JACQUELINE TERPINS

Mesa de centro PI 2002
Vidro
h30 x 160 x 90 cm
Produzida por Vidrotec

PI Center Table
Vidro
62.9 x 35.4 x11.8 in
Production: Vidrotec

Jacqueline Terpins Campina Grande, PB, 1950 formou-se em comunicação visual na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Estudou técnica de sopro em vidro na Penland School of Art and Craft e na Pilchulk Glass School (EUA) e desenho na Byam Shaw School of Painting and Drawing (Inglaterra). Depois de uma atuação centrada em artes visuais, passou a trabalhar com design no final dos anos 1980, desenvolvendo objetos em vidro soprado.

Em 1992, a convite da diretora de arte Délia Beru, criou sua primeira linha de móveis para a Teperman. A partir daí, levou para materiais como a madeira, a fibra de vidro e o corian (composto sintético de minerais naturais e resina acrílica) as curvas sinuosas e plásticas que caracterizam seus objetos em vidro. Com um trabalho marcado pela contínua experimentação formal, passou a utilizar nos móveis o vidro plano, vertente que associa a geometria à exploração da interação do material com a luz.

A fabricação das peças é realizada em pequenas ou médias escalas, junto com fornecedores diversificados, e a comercialização se dá em seu próprio estúdio ou, ainda, em lojas em todo o país. Jacqueline já expôs esculturas em instituições como o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. A mesa de centro Tapete Voador, de sua autoria, recebeu menção honrosa no Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em 1990.

www.terpins.com

Jacqueline Terpins (Campina Grande, PB, 1950) graduated in visual communication at the School of Fine Arts of the University of Rio de Janeiro (UFRJ). He studied the glassblowing technique at the Penland School of Art and Craft and at the Pilchulk Glass School (USA) and drawing at Byam Shaw School of Painting and Drawing (England). After working focused on the Visual Arts, she started working with design in the late 80s, developing objects in blown glass.

In 1992, at the request of Art Director Délia Beru, she created her first line of furniture for Tepermans. From then on, she took to materials like wood, fiberglass and the Corian (synthetic compound from natural minerals and acrylic resin) the plastics and winding curves that characterize her objects made in glass. With a work marked by the formal continuous experimentation, she started using flat glass on the furniture, a trend that associates geometry to the exploration of the interaction of the material with the light.

The manufacture of pieces of furniture in small or average scales, with several suppliers, and the sale takes place at her own studio or even at stores across the country. Jacqueline has exhibited sculptures at institutions such as the Museu de Arte de São Paulo (Masp) and the Museu de Arte Moderna de São Paulo. The coffee table, Flying Carpet, she designed, received an honorable mention in the Museu da Casa Brasileira Design Award in 1990.

Mesa lateral Besame Mucho 1991
Corian
h65,5 x 74 x 36 cm

Besame Mucho Side Table
Corian
29,1 x 14,1 x 257,8 in

Mesa de centro Hipnose 2009
Laca preta
h30 x 131 x 131 cm

Hipnose Center Table
Black lacquer
51.5 x 51.5 x 11.8 in

Mesa de centro Tapete Voador 1990
Corian
h25,5 x 157 x 76 cm

Flying Carpet Center Table
Corian
61.8 x 29.9 x 100.3 in

JADER ALMEIDA

Jader Almeida Chapecó, SC, 1981 formou-se em arquitetura nas Faculdades Assis Gurgacz em Cascavel (PR). Em 2001 começou a desenhar móveis, envolvendo-se em projetos para diferentes empresas. Desde 2006 trabalha no seu próprio escritório, em Florianópolis (SC), principalmente no design de mobiliário para indústrias brasileiras e estrangeiras, tendo como principal parceira a marca Sollos, de Santa Catarina. Atua também no desenvolvimento de projetos de arquitetura comercial, residencial e de interiores.

A madeira predomina como matéria-prima em seus móveis e é especificada de acordo com critérios de resistência, procedência e textura, considerando-se cada projeto específico em que pode empregar, ainda, outros materiais como metais e fibra de vidro. O processo de usinagem é realizado mecanicamente, em grande parte por meio de máquinas de controle computadorizado, o que garante aos seus produtos acabamentos rigorosos nas várias tipologias nas quais atua.

No processo criativo, busca "a racionalidade, a geometria simples, em formas puras com estética atemporal" e "criar produtos com valores duráveis". Atualmente, há mais de 80 peças de sua autoria em linha de produção, comercializadas no Brasil e no exterior.

Seu cabideiro Loose ganhou o Red Dot Product Design Award, na Alemanha, em 2012 e o Good Design Award Chicago, dos Estados Unidos, em 2011. O banco Phillips conquistou o primeiro lugar no 25º Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira.

www.jaderalmeida.com

Banco Blade 2011

Madeira (tauari), espuma e tecido

h35 x 150 x 60 cm

Produzido por Sollos

Blade Bench

Wood (tauari), foam and cloth

13.7 x 59 x 23.6 in

Production: Sollos

Cadeira Finn 2011

Madeira (tauari), aço carbono, espuma e tecido

h78 x 49 x 45 cm

Produzida por Sollos

Finn Chair

Wood (tauari), carbon steel, foam and cloth

30.7 x 23.2 x 17.7 in

Production: Sollos

Mesa Asti 2012
Aço carbono ou latão e MDF laminado
h50 x 30 x 50 cm
Produzida por Sollos

Asti table
Carbon steel or brass and MDF
19.6 x 11.8 x 19.6 in
Production: Sollos

Cabideiro Loose 2011
Madeira (nogueira)
h160 x 60 x 60 cm
Produzida por Sollos

Loose Hanger
Wood (walnut)
62.9 x 23.6 x 23.6 in
Production: Sollos

Banco Phillips 2011
Aço carbono e MDF
35 x 35 cm, altura regulável
Produzido por Sollos

Phillips Bench
Carbon steel and MDF
62.9 x 62.9 in, adjustable height
Production: Sollos

Poltrona Linna 2009
Madeira maciça (tauari), madeira laminada (carvalho ou nogueira), multilaminado e couro
h70 x 73 x 73 cm
Produzido por Sollos

Linna Armchair
Solid wood (tauari), wood laminate (oak or walnut), multilaminate and leather
27.5 x 28.7 x 28.7 in
Production: Sollos

Jader Almeida (Chapecó, Santa Catarina, 1981) graduated in architecture at the Assis Gurgacz Colleges in Cascavel, Paraná. In 2001 he started designing furniture, getting involved in projects for several companies. Since 2006 he's been working at his own office, in Florianópolis (SC), mainly in furniture on the design of furniture for Brazilian and foreign industries, and his main partner is the Santa Catarina brand Sollos. He also works in the development of projects of commercial and residential architecture, and interior design.

Wood prevails as raw material in his furniture and it is specified in accordance with criteria of resistance, origin and texture, considering each specific project, in which he can also use other materials such as metals and glass fiber. The machining process is performed mechanically, largely by means of computer controlled machines, which assures rigorous finishing to the several types of material he uses.

In the creative process, he seeks "rationality, the simple geometry, in pure shapes with atemporal aesthetics" and "creating products with long-lasting values". Currently, there are more than 80 pieces he designed in the production line, sold in Brazil and abroad.

His Loose clothes rack won the Red Dot Product Design Award in Germany in 2012 and the Good Design Award Chicago, in the United States in 2011. The Phillips bench won first place at the 25th Museu da Casa Brasileira Design Award.

JULIA KRANTZ

Julia Krantz São Paulo, SP, 1967 formou-se em arquitetura e urbanismo na Universidade de São Paulo (USP). Nos laboratórios da faculdade, durante as aulas de desenho industrial, desenvolveu sua primeira cadeira. Desde então, decidiu dedicar-se ao mobiliário, tendo aberto sua própria marcenaria em 2000.

Elegeu a natureza como a inspiração principal de um trabalho minucioso de artesanato da madeira, valorizando seus veios, cores e características. Formas orgânicas e curvas sinuosas quase sempre se fazem presentes nas peças, nas quais utiliza espécies como o freijó, o jatobá, o ipê, o cumaru e a muiracatiara maciços ou em lâminas coladas. O resultado são peças com presença escultural, sem perder em funcionalidade – uma preocupação confessa.

Entre os seus produtos, tem se dedicado mais às cadeiras, que acredita serem as peças mais complexas e desafiadoras no design de móveis e que são produzidas artesanalmente em séries de no máximo vinte peças por vez. Produz também mesas, sofás e objetos como gamelas.

Julia busca constante aprimoramento técnico e em 2005 fez um curso de luteria em Utrecht, na Holanda, foi uma das primeiras designers a participar do Grupo de Compradores de Produtos Florestais Certificados e receber o selo do FSC (Conselho de Manejo Florestal).

www.juliakrantz.com.br

Julia Krantz (São Paulo, SP, 1967) graduated in architecture at the University of São Paulo (FAU/USP). In the laboratories of the college during the industrial design classes, she developed her first chair. Since then, she decided to dedicate herself to furniture, opening her own design studio in 2000.

Julia chose nature as her main inspiration of a meticulous work of wooden handicraft, valuing the veins, colors and characteristics of the wood. Organic shapes and sinuous curves are almost always present in her furniture, using species such as Freijó, Jatoba, Ipê, Cumaru and Muiracatiara both massive or laminated. The result are pieces of furniture with sculptural presence, without losing functionality – a declared concern.

Among her products, she has been dedicating herself more to chairs, which she believes are the most complex and challenging pieces in the design of furniture which are artisanally produced in series of no more than 20 pieces at a time. She also makes tables, sofas and objects such as bowls.

Julia seeks constant technical improvement and in 2005 she took a luthier course in Utrecht, the Netherlands. She was one of the first designers to take part in the Group of Buyers of Certified Forest Products and receive the FSC (Forest Stewardship Council) stamp.

Banco Quito 2010
Madeira (jatobá)
h82 x ø40 cm

Quito Bench
Wood (jatobá)
32.2 x 15.7 in

Concha 2008
Madeira (jatobá)
h35 x 65 x 30 cm

Shell
Wood (jatobá)
13.7 x 25.5 x 11.8 in

Sofá Güell 2010
Madeira (jatobá)
h90 x 95 x 240 cm

Güell Sofa
Wood (jatobá)
35.4 x 37.4 x 94.4 in

Poltrona Suave 2005
Madeira (muiracatiara-rajada)
h94 x 86 x 90 cm

Soft Armchair
Wood (muiracatiara-rajada)
37 x 33.8 x 35.4 in

Banco Vice-versa 2004
Madeira (copaíba)
h45 x 200 x 110 cm

Vice-versa Bench
Wood (copaíba)
17.7 x 78.7 x 78.7 in

JULIANA LLUSSÁ

Juliana Llussá São Paulo, SP, 1971
formou-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) e em artes plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), além de ter estudado administração de empresas na Fundação Getulio Vargas (FGV). Seu interesse pelo design de mobiliário nasceu durante o curso de arquitetura, quando desenvolveu uma cadeira em madeira para a disciplina de desenho industrial.

No final da faculdade fez um curso de marcenaria no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) e passou um ano na marcenaria da FAU produzindo os protótipos de seis peças de sua autoria em madeira laminada. Em 2002 criou a Llussá Marcenaria.

Os produtos de Juliana surgem não do desenho exaustivo, mas do trabalho direto com a madeira maciça, que lapida até encontrar uma forma que lhe agrade. Nesse processo, acredita que uma ideia pode se desdobrar em outras.

Em meio às madeiras que emprega, aparecem com frequência freijó, cumaru e sucupira. Nos móveis não usa pregos ou parafusos, e sim encaixes, que são deixados aparentes para que o usuário perceba como foram construídos. A solidez estrutural é meta deliberada na produção realizada artesanalmente em sua marcenaria, em séries médias.

www.llussamarcenaria.com.br

Berço Nen 2008
Madeira (freijó) e palhinha
h92 x 80 x 140 cm

Nen Cradle
Wood (freijó) and cane splints
36.2 x 31.4 x 55 in

Cabideiro Clau 2006
Madeira (sucupira)
h155 x 60 x 54 cm

Clau Clothes Rack
Wood (sucupira)
61 x 23.6 x 21.2 in

Berço Niño 2007
Madeira (freijó) e palhinha
h90 x 120 x 120 cm

Niño Cradle
Wood (freijó) and cane splints
35.4 x 47.2 x 47.2 in

Cama de Solteiro Nit 2002
Madeira (freijó) e palhinha
Sob medida

Nit Bed
Wood (freijó and cane splints)
Made to measure

Juliana Llussá (São Paulo, SP, 1971) graduated in architecture at the University of São Paulo (FAU/USP) and in plastic arts at the Armando Alvares Penteado Foundation (FAAP), as well as studying business administration at the FGV Foundation. Her interest in furniture design started during her architecture graduation, when she designed a wooden chair as part of an industrial design project.

She attended a furniture design course at the National Industrial Apprenticeship Service (Senai) and after spent a year at FAU furniture workshop, producing designs for six pieces in laminated wood. In 2002 she set up Llussá Marcenaria.

The products of Juliana are not simply the result of designs on paper, but from working directly with raw wood, which she cuts and shapes until she finds a design which pleases her. She believes that in this process one idea can lead to others.

Freijó, cumaru and sucupira are among the woods she often uses. Her furniture uses mortises rather than nails or screws, which are left clearly visible so that the user can see the way in which the furniture has been constructed. Structural solidity is the aim of her work, which is done by hand in her workshop, in limited editions.

LATTOOG

Leonardo Lattavo Rio de Janeiro, RJ, 1970 formou-se em arquitetura e urbanismo pela Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro, e obteve o título de mestre na Bartlett School of Architecture, em Londres. Pedro Moog Rio de Janeiro, RJ, 1970 formou-se em administração de empresas pela Universidade Bennett, no Rio de Janeiro, e se tornou um designer autodidata, atuando nesse campo desde 1997 em sua própria empresa, Moog Studio.

Em 1998 passaram a atuar juntos de maneira informal, fazendo móveis como hobby, e em 2005 decidiram fundar a Lattoog – nome resultante da fusão de seus sobrenomes – para dar continuidade à atividade profissionalmente. Parte de sua produção é própria, em séries pequenas ou médias, e parte vai para a fabricação industrial em séries maiores sob a encomenda de fábricas como a Schuster, Sava Móveis, Vimoso e Roche.

A diversidade marca a atuação profissional da dupla. Uma das vertentes é a exploração de ícones do Rio de Janeiro em seus projetos, como as poltronas Ipanema e Copacabana e a mesa São Cristóvão, cujos tampos reproduzem gradis do subúrbio carioca. Outra vertente é a criação de peças que combinam características de clássicos do design brasileiro e internacional.

A poltrona Temes, que recebe influências do luso-brasileiro Joaquim Tenreiro e do norte-americano Charles Eames, venceu o prêmio Top XXI Design Brasil em 2011. No mesmo ano a poltrona Moleco recebeu o selo Design Excellence Brazil.

www.lattoog.com/home/

Leonardo Lattavo (Rio de Janeiro, RJ, 1970) graduated in architecture at the Santa Úrsula University, Rio de Janeiro, and got a master degree at the Bartlett School of Architecture in London. Pedro Moog (Rio de Janeiro, RJ, 1970) graduated in business administration at the Bennett University in Rio de Janeiro and became a self-taught designer, working in the field since 1997 in his own company, Moog Studio.

In 1998 they started working together informally, making furniture as a hobby, and in 2005 they decided to found the Lattoog - name that is a fusion of their surnames – to continue the activity professionally. Part of their production is made by themselves, in small or average quantities, and part is industrialized, producing in larger series under the order of factories like Schuster, Sava Móveis, and Roche.

Diversity marks the duo professional performance. One of the aspects is the exploration of the icons of Rio de Janeiro in their projects, such as the Ipanema and Copacabana armchairs and the São Cristóvão table, whose tops reproduce the railings of the suburb of Rio de Janeiro. Another aspect is the creation of pieces that combine the characteristics of classics of the Brazilian and international design.

The Temes armchair, which is influenced by Brazilian-Portuguese Joaquim Tenreiro and North American Charles Eames, won the Top XXI Design Brasil Award in 2011. In the same year the Moleco armchair received the Design Excellence Brazil stamp.

Luminária Arpoador 2007

Aço inox e madeira
h70 x ø41 cm

Arpoador Lamp

Stainless steel and wood
27.5 x 16 in
Production: Schuster

Poltrona Redonda 2005

Aço inox, fibra de vidro,
espuma e tecido
h70 x 98 x 85 cm

Round Armchair

Stainless Steel, fiberglass,
foam and cloth
27.5 x ø38.6 x 33.5 in

Poltrona Joatinga 2010
Fibra natural e metal
h80 x ø100 cm
Produzida por Vimoso

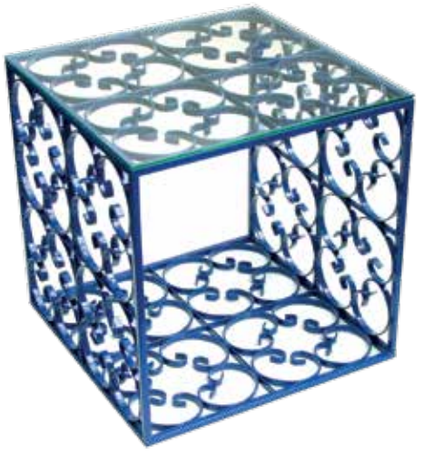
Joatinga Armchair
Natural fiber and metal
31.4 x 39.3ø in
Production: Vimoso

Poltrona Vidigal 2011
Aço carbono e taboa
h81 x 81 x 64 cm
Produzida por Vimoso

Vidigal Armchair
Carbon steel and board
31.8 x 31.8 x 25 in
Production: Vimoso

Pufe Prainha 2009
Aço carbono, espuma e taboa
h43 x 55 x 50 cm
Produzido por Vimoso

Prainha Pouffe
Carbon steel, foam and board
16.9 x 21.6 x 19.6 in
Production: Vimoso



Mesa São Cristovão 2007
Aço carbono e vidro
h42 x 42 x 42 cm

São Cristovão Table
Carbon steel and glas
16.5 x 16.5 x 16.5 in

Poltrona Copacabana 2007
Aço, madeira maciça e couro
h85 x 70 x 108 cm

Copacabana Armchair
Steel, solid wood and leather
33.4 x 27.5 x 42.5 in

Poltrona Leblon 2007
Compensado naval e almofada
h72 x 70 x 79 cm
Produzida por Schuster

Leblon Armchair
Naval plyboard and cushion
28.3 x 27.5 x 31 in
Production: Schuster

Cadeira Marambaia 2010
Aço carbono e junco
h84 x 56 x 59 cm
Produzida por Vimoso

Marambaia Chair
Carbon steel and wickerwork
33 x 22 x 23.2 in
Production: Vimoso

Poltrona Ipanema 2007
Aço inox, madeira maciça (jequitibá) e couro
h85 x 70 x 108 cm

Ipanema Armchair
Stainless steel, solid wood (jequitibá) and leather
33.4 x 27.5 x 42.5 in

Tenreiro

+

Eames

=

Temes

Niemeyer

+

Mies

=

Nimi

Mackintosh

+

Panton

=

Pantosh

Mole

+

Coconut

=

Moleco

Poltrona Temes 2009

Laminado prensado,
aço inox e palhinha

h101 x 141 x 72 cm

Produzida por Schuster

Temes Armchair

Laminate, stainless steel and
cane splints

39.8 x 55.5 x 28.3 in

Production: Schuster

Poltrona Moleco 2009

Madeira (ipê), aço inox,
couro e estofado

h88,5 x 106 x 93 cm

Produzida por Sava

Moleco Armchair

Wood (ipê), stainless steel,
leather and upholstery

34.8 x 41.7 x 36.7 in

Production: Móveis Sava

LEO CAPOTE

Leo Capote São Paulo, SP, 1981 cresceu na loja de ferragens de seu avô. Desde os 13 anos de idade desloca de suas funções originais, pregos, parafusos, pás e tubos, que transforma em matérias-primas para a elaboração de seus móveis e objetos. Em 1999, passou a comercializar algumas peças – predominantemente cadeiras, bancos, mesas e luminárias, feitos em séries pequenas ou em peças únicas.

A experiência empírica o estimulou a cursar desenho industrial na Universidade Paulista (Unip), onde se graduou em 2002. Em sua formação teve grande influência o estágio no ateliê de Fernando e Humberto Campana entre 2000 e 2002, quando pôde perceber como uma ideia se transforma em um produto final a ser comercializado.

Corte, dobra, solda e usinagem são os processos básicos da produção, feita por ele mesmo em oficina caseira, utilizando quase sempre materiais previamente industrializados. A comercialização se dá em galerias de design ou diretamente a colecionadores. Leo Capote continua trabalhando em tempo parcial na loja de ferragens criada por seu avô.

www.lcapote.com.br

Cadeira Prego 2011
1.200 pregos
h63 x 35 x 55 cm

Nail Chair
1.200 nails
24.8 x 13.7 x 21.6 in

Poltrona Colher 2000 | 2005
Aço inox e 233 colheres
h85 x 60 x 70 cm

Spoon Chair
Stainless steel and 233 spoons
33.4 x 23.6 x 27.5 in

Leo Capote (São Paulo, SP, 1981) grew up at his grandfather's hardware store. Removed from their original functions, nails, screws, shovels and pipes are turned into raw materials for the production of furniture and objects by him since age 13. In 1999, he started selling some of his pieces – mainly chairs, benches, tables and fixtures, made in small series or exclusive pieces.

The empirical experience encouraged him to study industrial design at Universidade Paulista (UNIP), where he got his degree in 2002. In his studies he was greatly influenced by his traineeship at the studio of Fernando and Humberto Campana between 2000 and 2002, when he could realize how an idea is turned into a final product to be sold.

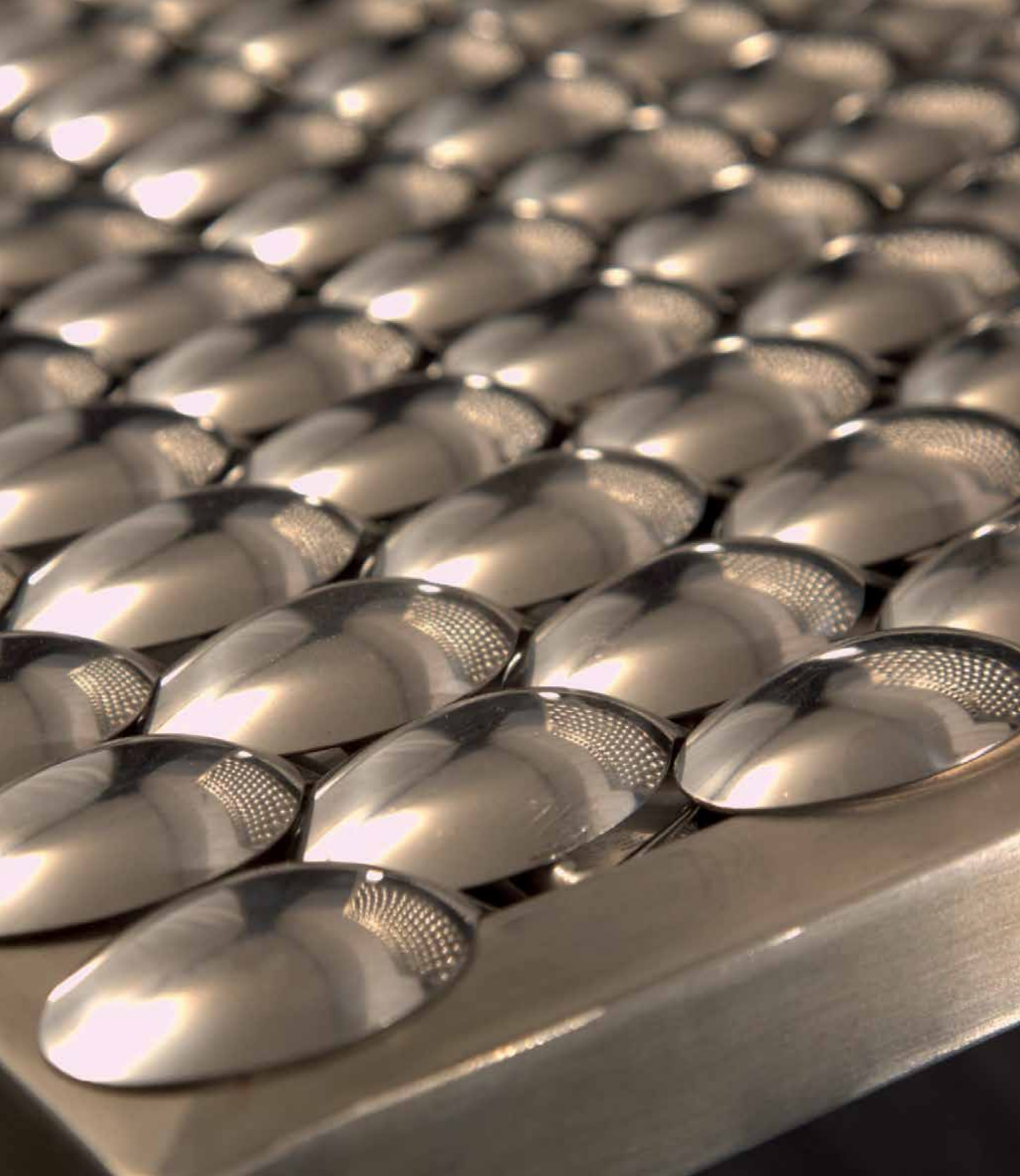
Cutting, bending, welding and machining are the basic processes of production, made by him himself at home workshop, using almost always previously processed materials. The selling is made in design galleries or directly to collectors. Leo Capote continues working part-time at the hardware store founded by his grandfather.

Pádeira 2001
Pá e pés em aço
h120 x 40 x 40 cm

Pádeira
Shovel and steel legs
47.2 x 15.7 x 15.7 in

Banco Pá 2001
Pá
h44 x 38 x 45 cm

Shovel Bench
Shovel
17.3 x 14.9 x 17.7 in



LIA SIQUEIRA

Lia Siqueira Rio de Janeiro, RJ, 1958 formou-se em arquitetura e urbanismo pela Universidade Santa Úrsula. Após experiência no escritório alemão Weildling, Kettner & Dr. Werner, voltou ao Brasil em 1986 e abriu a Azul Arquitetura & Design. Nesta empresa passou a desenvolver projetos residenciais, comerciais e corporativos e design de mobiliário, produzidopor marceneiros contratados exclusivamente para clientes, eventos, mostras e para o próprio escritório.

Desde 2000, passou a ter uma linha de móveis residenciais em produção regular pela Etel Interiores, utilizando madeiras como peroba-do-campo, imbuia, freijó e sucupira. Seus projetos revelam uma grande atenção aos detalhes, a preocupação com o conforto e a usabilidade e a referência frequente a elementos da cultura brasileira, tais como os cobogós, que transpõe da arquitetura para o móvel. Sua estante Beduína recebeu, em 2009, os prêmios iF Design e Red Dot Design, ambos na Alemanha.

www.azularquitetura.com.br

Mesa Urupê 2006
Madeira (peroba e imbuia)
h77 x 180 x 85 cm
Produzida por Etel

Urupê Table
Wood (peroba and imbuia)
30.3 x 70.8 x 33.4 in
Production: Etel

Lia Siqueira (Rio de Janeiro, RJ, 1958) graduated in architecture at the Santa Úrsula University. After an experience in the German Office Weidling, Kettner & Dr. Werner, she returned to Brazil in 1986 and opened Azul Arquitetura & Design where she started developing residential, commercial and corporate projects and furniture design, produced by contracted carpenters, exclusively for customers, events, shows and her own office.

Since 2000, she started having a line of residential furniture in regular production by Etel Interiores, using woods like peroba do campo, imbuia, freijó and sucupira. Her projects unveil great attention to detail, concern for comfort and usability and frequent reference to elements of the Brazilian culture, such as the cobogós, which transposes from architecture to furniture. His Bedouin bookshelf received, in 2009, the iF Design and Red Dot Design Awards, both in Germany.

Mesa Cobogó Copacabana 2006
Madeira (peroba)
h29 x 135 x 131 cm
Produzida por Etel

Cobogó Copacabana Table
Wood (peroba)
11.4 x 53 x 51.5 in
Production: Etel

MANUEL BANDEIRA

Cadeira Av. Contorno 1996

Aço carbono, compensado e couro
h80 x 50 x 90 cm

Produzida por Promosedia

Av. Contorno Chair

Carbon steel, veneer and leather
31.4 x 19.6 x 35.4 in

Production: Promosedia

Manuel Bandeira Salvador, BA, 1973 formou-se em arquitetura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e obteve o título de mestre em design industrial pela Domus Academy de Milão, na Itália.

Sua trajetória é caracterizada pela constante experimentação de formas, técnicas, materiais e tipologias. Frequentemente questiona as funções para as quais os objetos são destinados, criando peças para "novas" funções. Um exemplo é a cadeira Av. Contorno, que se encaixa sobre um muro, criada para permitir a contemplação da paisagem urbana, primeiro móvel que desenhou quando ainda estava na faculdade.

A peça foi premiada em 1996 na categoria conceitual do prêmio de design do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, e posteriormente recebeu o prêmio Promosedia no Salão Internacional da Cadeira em Udine, na Itália.

www.manuelbandeira.art.br

Manuel Bandeira (Salvador, BA, 1973) graduated in architecture at the Federal University of Bahia (UFBA) and got his master degree in industrial design at the Domus Academy in Milan, Italy.

His history is characterized by the constant experimentation of shapes, techniques, materials and styles. He often questions the functions the objects are used for by creating pieces for "new" purposes. An example is the Av. Contorno chair, which fits over a wall, created to allow the contemplation of the urban landscape, first piece of furniture he designed, when he was still in college.

The piece was awarded, in 1996, in the conceptual category of the design award of School of Arts and Crafts of Bahia, and it later received the Promosedia Award at the International Chair Exhibition in Udine, Italy.

MARCELO ROSENBAUM

Marcelo Rosenbaum Santo André, SP, 1968 estudou arquitetura no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Começou a projetar móveis em 1986, logo no primeiro ano da faculdade. Sua atuação hoje se desdobra em arquitetura, arquitetura de interiores, design, projetos sociais ligados à revitalização do artesanato e a apresentação do quadro Lar Doce Lar do programa Caldeirão do Huck, na Rede Globo de Televisão.

Móveis, objetos, tecidos e papéis estão entre as tipologias mais frequentes de seus projetos de produto, criados para empresas como Artefama, Tok & Stok, Ornare, Mannes e Micasa por seu escritório, Rosenbaum Design, no qual tem a arquiteta Adriana Benguela como parceira desde 1997.

Marcelo desenvolve uma ampla pesquisa sobre a linguagem brasileira, que busca nas referências da arte popular e do artesanato, especialmente do Nordeste do país. A mesa Seis utiliza laminado com um desenho de superfície que e uma leitura vetorizada da renda labirinto. Outro exemplo é a linha Caruaru que, inspirada na cultura material pernambucana, incorpora reproduções de xilogravuras do artista J. Borges e que obteve o primeiro lugar no Salão Design da Movelsul em 2010.

www.rosenbaum.com.br

Marcelo Rosenbaum (Santo André, SP, 1968) studied architecture at the Fine Arts University Center of São Paulo. He started designing in 1986, in the first year of College. His work is currently divided into architecture, interior architecture, design, social projects related to the restoration of craftsmanship and the presentation of part of a TV show called Lar Doce Lar [Home Sweet Home] in the TV program called Caldeirão do Huck, aired by Globo TV Network.

Furniture, objects, fabrics and papers are among the most frequent types of projects of products created for companies like Artefama, & Tok Stok, Ornare, Mannes and Micasa by his office, Rosenbaum Design, where he has architect Adriana Benguela as a partner since 1997.

Marcelo develops an extensive research on the Brazilian language that he seeks in the references of the folk art and craftsmanship, especially in the northeast of the country. The Six (Seis) table, for example, uses laminated materials with a drawing surface that is a vector reading of a lace labyrinth, while the Caruaru line is inspired on the material culture of the State of Pernambuco, integrating woodcut reproductions of artist J. Borges. The Caruaru line got the first place in the Salão Design of Movelsul in 2010.

Mesa Seis 2009
MDF e fórmica
h40 x 60 x 69 cm
Produzida por Tok & Stok

Six Table
MDF and formica
15.7 x 23.6 x 27 in
Production: Tok & Stok

Linha Caruaru 2009
Madeira (pinus) e MDF
Dimensões variadas
Produzida por Artefama

Caruaru Line
Wood (pinus) and MDF
Various dimensions
Production: Artefama

MARIA CÂNDIDA MACHADO

Maria Cândida Machado Ribeirão Preto, SP, 1955 formou-se em arquitetura na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) e se especializou em desenho industrial na Universitá Internazionalle de L'Arte de Florença, na Itália. Desde 1989 seu trabalho está direcionado para sua marca própria, a Interni.

Seus projetos são caracterizados pela atenção aos detalhes e pela procura deliberada de uma elegância atemporal. A madeira é a matéria-prima mais frequente em uma produção feita sobretudo por encaixes, recuperando técnicas tradicionais da marcenaria. Para estruturas maciças, elege principalmente o freijó e a sucupira de manejo sustentável. Recorre frequentemente a vários tipos de folhas - freijó, sucupira, pau-ferro, louro-preto – para recobrir tampos de mesa, "porque cada uma apresenta seus veios, suas tonalidades específicas".

Em vários de seus móveis, percebe-se o uso inovador de cordão de couro natural, com a criação de tramas ventiladas e adequadas ao clima tropical, características semelhantes às da palha, que também utiliza. Além de mesas, cadeiras, sofás e aparadores, Maria Cândida projeta estofados, luminárias e objetos. Embora a produção seja terceirizada, é acompanhada de perto, peça a peça, garantindo características personalizadas e dimensões e acabamentos únicos. Em 2010 e 2011, projetou linhas para a Tidelli, que fabrica móveis para uso em áreas externas.

www.interni.com.br

Aparador Xadrez 2009
Madeira (freijó)
h75 x 263 x 48 cm

Xadrez Buffet
Wood (freijó)
29.5 x 103.5 x 18.8 in

Aparador Redentor 2007
Madeira (freijó)
h75 x 270 x 50 cm

Redentor Buffet
Wood (freijó)
29.5 x 106.2 x 19.6 in

Maria Cândida Machado (Ribeirão Preto, SP, 1955) graduated in architecture at the Pontifical Catholic University of Campinas (PUC-Campinas) and specialized in industrial design at Università Internazionale Dell'Arte in Florence, Italy. Since 1989 her work is directed towards her own brand, Interni.

Her projects are characterized by the attention to detail and the deliberate quest for an everlasting elegance. Wood is the most common frequent raw material in a production made especially for fittings, recovering traditional carpentry techniques. For massive structures, she uses mainly the freijó and sucupira from sustainable management. She often uses various types of leaves - freijó, sucupira, pau-ferro and louro-preto to cover tabletops "because each has its veins, specific shades ".

Many pieces of furniture make innovative use of natural leather cord, with the creation of ventilated wefts, suitable to the tropical weather, straw-like features, which are also used. Besides tables, chairs, sofas and counters, Maria Cândida designs upholstery, lamps and objects. Although the production is outsourced, she follows it closely, piece by piece, assuring customized features and dimensions and unique finishing. In 2010 and 2011, she designed for Tidelli, which makes furniture for use in outdoor areas.

Poltrona Sofia 2002
Madeira (freijó) e cordão de couro
h80 x 60 x 75 cm

Sofia Armchair
Wood (freijó) and leather straps
31.4 x 23.6 x 29.5 in

Mesa de Jantar Cazumba 2012
Madeira (freijó)
h75 x 280 x 130 cm

Cazumba Dining Table
Wood (freijó)
29.5 x 110.2 x 51 in

Mesa Dó 2005
Madeira (freijó e fresno)
h78 x ø180 cm

Dó Table 2005
Wood (freijó and fresno)
30.7 x 70.8 in

MAURÍCIO AZEREDO

Maurício Azeredo Macaé, RJ, 1948 formou-se em arquitetura na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo. Desde a década de 1970 desenvolve pesquisas e projetos na área de design do mobiliário – inicialmente em escritório próprio em São Paulo; entre 1977 e 1983 como professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (UnB); entre 1984 e 2008 em ateliê e marcenaria em Pirenópolis (GO); e desde 2009 como professor da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Góias), em Goiânia.

Azeredo foi o primeiro designer brasileiro a explorar sistematicamente a diversidade de cores, texturas e características físicas das madeiras nativas na elaboração de móveis. Ao longo dos últimos 30 anos, foram cerca de 50 as espécies mais utilizadas, entre as quais o pau-ouro; violeta; cambará; itaúba; cumaru; marupá; muirapiranga; vinhático; tamboril; freijó; jacarandá violeta; jatobá; gonçalo-alves; moreira; cedro; bálsamo e ipê. Frequentemente usa mais de uma espécie no mesmo móvel - na mesa Babanlá, por exemplo, são empregados 18 tipos de madeira.

Maurício também vem desenvolvendo sistemas estruturais para a construção de peças do mobiliário exclusivamente com encaixes, sem o emprego de meios fixadores convencionais, obtendo patente para o sistema estrutural Junta Tridimensional. Na linguagem, sua investigação principal diz respeito à expressão da identidade brasileira no móvel, a partir da compreensão da dimensão cultural do design.

Entre os vários prêmios que recebeu, o banco Ressaquinha conquistou o primeiro lugar no Museu da Casa Brasileira, em 1988, enquanto a mesa Ibeiji levou o primeiro lugar no mesmo prêmio, em 1990.

www.mauricioazeredo.com.br

Mesa de centro série Travessia 2004

Madeira (mogno e fitas de diversas madeiras)

h42 x 150 x 150 cm

Crossing Center Table

Wood (mahogany and strips of various types of wood)

16.5 x 59 x 59 in

Mesa Velho Goyás 2003
Madeira (cumaru e muirapiranga)
h42 x 80 x 150cm

Old Goyás Table
Wood (cumaru and muirapiranga)
16.5 x 31.4 x 59 in

Banco Velho Goyás 2003
Madeira (muirapiranga e pau-ouro)
h42 x 42 x 120 cm

Old Goyás Bench
Wood (muirapiranga and pau-ouro)
16.5 x 16.5 x 47.2 in

Gaveteiro Piriãpiriana Mirim 1994
Madeira (jatobá e gavetas em marupá, peroba, pau-ouro, vinhático, tatajuba, bálsamo, gonçalo-alves, jacarandá amarelo, ipê e muirapiranga)
h50 x 173 x 44 cm

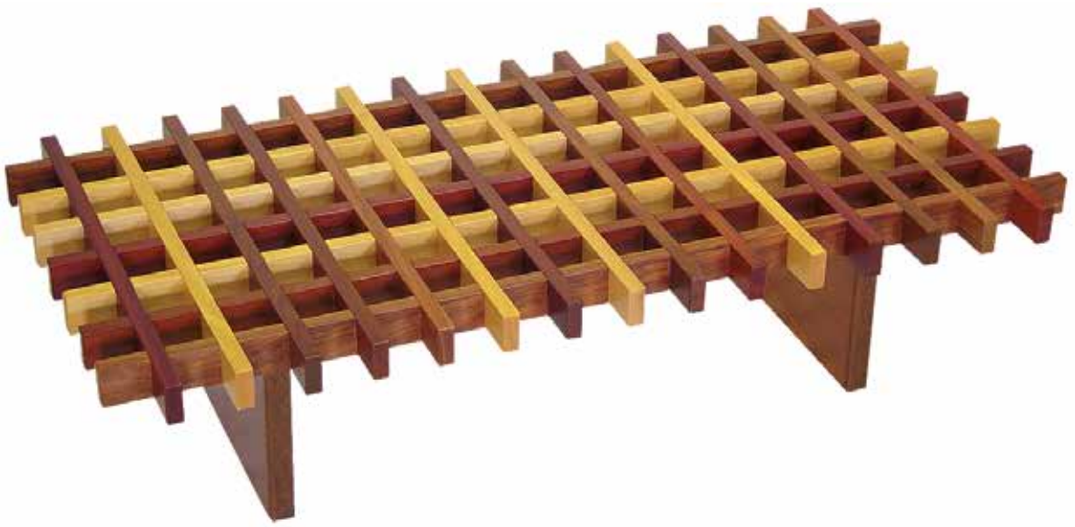
Piriãpiriana Mirim Chest of Drawers
Structure in jatobá and drawers in marupá, peroba, pau-ouro,vinhático, tatajuba, balsam, gonçalo-alves, jacarandá amarelo, ipê and muirapiranga
19.6 x 68 x 17.3 in

Maurício Azeredo (Macaé, RJ, 1948) graduated in architecture at the Mackenzie Presbyterian University in São Paulo. Since the 70s he develops research and projects in the area of furniture design – initially in his own office in São Paulo; between 1977 and 1983 as professor of the Institute of Architecture and Urbanism at the University of Brasilia (UnB); between 1984 and 2008 in his workshop and carpentry shop in Pirenópolis (GO); and since 2009, as a professor at the Pontifical Catholic University of Goiás (PUC Goiás), in Goiânia.

Azeredo was the first Brazilian designer to systematically explore the diversity of colors, textures and physical characteristics of the native woods in furniture making. Over the past 30 years, nearly 50 species were most used, among which pau-ouro; violeta; cambará; itaúba; cumaru; marupá; muirapiranga; vinhático; tamboril; freijó; jacarandá violeta; jatobá; gonçalo-alves; moreira; cedro; bálsamo and ipê. He often uses more than one species on the same piece of furniture – the Babanlá table, for instance, uses a total of 18 types of wood.

Maurício has also been developing structural systems for the construction of the pieces of furniture exclusively with fittings, without the use of the conventional fasteners, obtaining a patent for the Junta Tridimensional [Three-dimensional Joint] structural system. In the language, his main research concerns the Brazilian expression of identity in furniture, from the understanding of the cultural dimension of design.

Among the many awards he received, the Ressaquinha bench won first place at Museu da Casa Brasileira, in 1988; the Ibeiji table, took first in the same award, in 1990.



Banco Ressaquinha 1988

Madeira (pau-ouro e tatajuba)
h42 x 173 x 42 cm

Ressaquinha Bench

Wood (pau-ouro and tatajuba)
16.5 x 68 x 16.5 in

Mesa Cambogê 1991

Madeira (pau-ouro, muirapiranga, ipê, tatajuba, marupá e violeta)
h42 x 120 x 60 cm

Cambogê Table

Wood (pau-ouro, muirapiranga, ipê, tatajuba, marupá and violet)
47.2 x 23.6 x 16.5 in

Banqueta Fitas 2000

Retalhos de diversas
espécies de madeira

h42 x 42 x 42 cm

Little Variegated Bench

Composed of strips of various
types of wood

16.5 x 16.5 x 16.5 in

Mesa de Centro Porta-Bandeira 1991

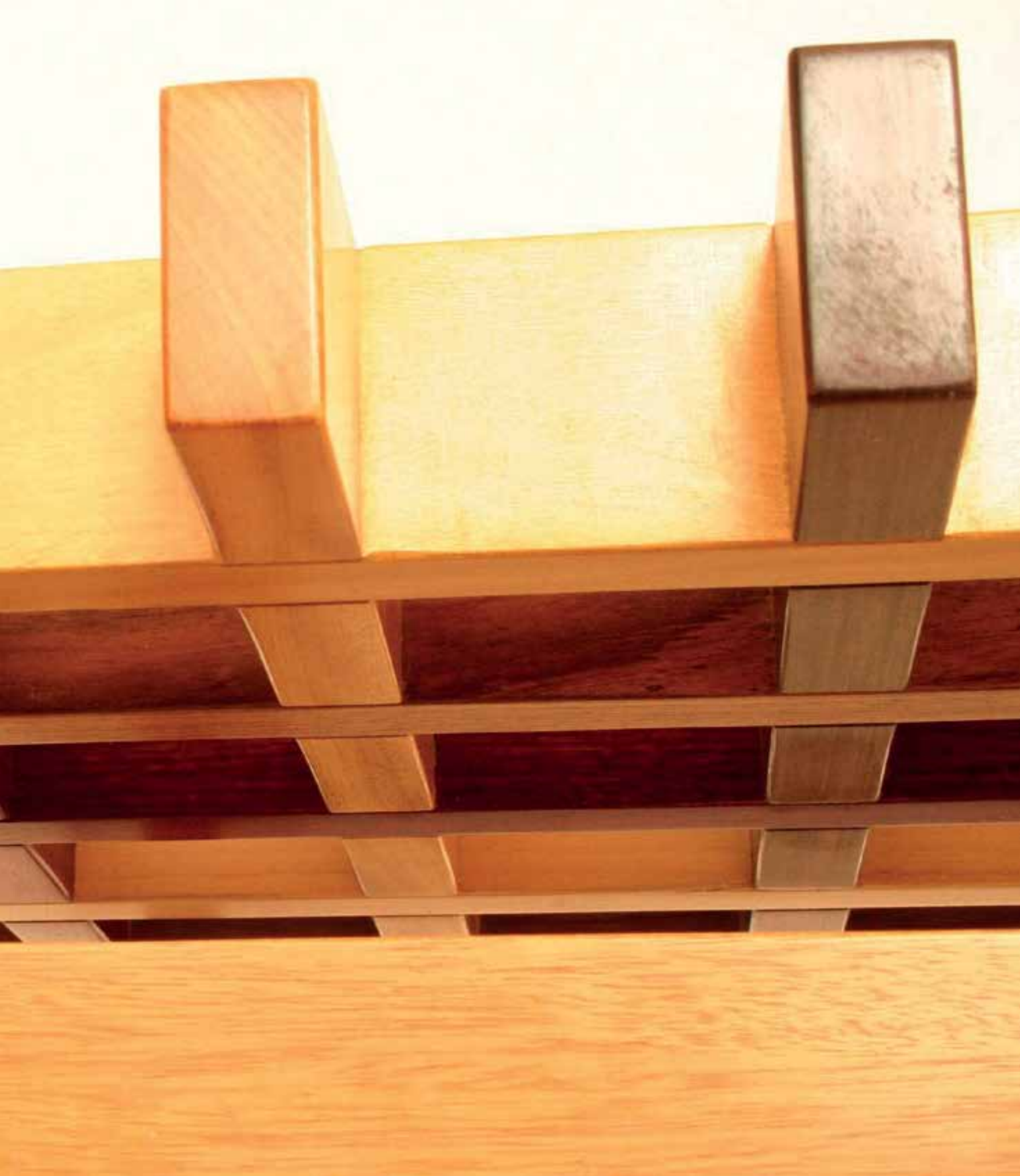
Madeira (mogno, muirapiranga, ipê,
pau-ouro, jacarandá amarelo, marupá
e bálsamo)

h42 x 80 x 150 cm

Porta-Bandeira Center Table

Wood (mahogany, muirapiranga, ipê,
pau-ouro, jacarandá amarelo, marupá
and balsam)

16.5 x 31.4 x 59 in



MORITO EBINE

Cadeira Folha 2002
Madeira (pau-marfim e freijó)
h75 x 62 x 48 cm

Leaf Chair
Wood (pau-marfim and freijó)
29.5 x 24.4 x 18.8 in

Cômoda Ana 2004
Madeira (freijó, imbuia,
pau-marfim, tamarindo e jatobá)
h115 x 71 x 53 cm

Ana Commode
Wood (freijó, imbuia, pau-marfim,
tamarindo and jatobá)
45.2 x 27.9 x 20.8 in

Morito Ebine Tochigi, Japão, 1967 estudou desenho, modelaria e marcenaria no Institute of Vocational Training em Kanagawa, no Japão. Ainda no seu país natal, trabalhou em uma empresa de construção de móveis de madeira maciça por encaixe e abriu o seu próprio ateliê.

Ao se mudar para o Brasil em 1995, trouxe a reverência à madeira, a disposição de aplicar aqui as técnicas aprendidas no Japão e o empenho na pesquisa constante de formas de produção. Estabeleceu um ateliê próprio em Santo Antônio do Pinhal (SP), na Serra da Mantiqueira, no qual frequentemente compartilha seus conhecimentos com outros designers interessados em aperfeiçoar o ofício da marcenaria.

Morito acredita que um móvel deve durar tanto quanto uma árvore, o que não depende de cola ou de ferragens, mas de encaixes perfeitos. Trabalha com madeiras maciças nacionais com acabamento em óleos que obtém a partir de misturas caseiras.

www.moritoebine.com

Pé de Mesa 8 2010

Madeira (freijó e catuaba-preta)
e vidro temperado

Pé h45 x 60 x 60 cm
Tampo 75 x 75 cm

Table Foot 8

Wood (freijó and Tetragastis
catuaba) and tempered glass

Foot 17.7 x 23.6 x 23.6 in
Tabletop 28.3 x 28.3 in

Mesa T 2009

Madeira (cumaru-ferro)
e vidro temperado

h75 x ø145 cm

T Table

Wood (cumaru-ferro) and
tempered glass

29.5 x ø57 in

Cabide de Árvore 2008

Madeira (imbuia e peroba-mica)

h175 x 45 x 45 cm

Tree Hanger

Wood (imbuia and peroba-mica)

68.9 x 17.7 x 17.7 in

Morito Ebine (Tochigi, Japan, 1967) studied design, pattern-making and carpentry at the Institute of Vocational Training in Kanagawa, Japan. Still in his native country, he worked at a company that made furniture from massive of wood by means of fittings and he opened his own workshop.

As he moved to Brazil in 1995, he brought reverence to the wood, the willingness to apply the techniques learned here in Japan and the effort in the constant research of forms of production. He established his own workshop in Santo Antônio do Pinhal (SP), in the region of Serra da Mantiqueira, where he often shares his knowledge with other designers interested in improving the craft of carpentry.

Morito believes a piece of furniture should last as long as a tree, which does not depend on glue or hardware but of perfect fittings. He works with massive national woods with finishing in oils he gets from homemade mixtures.

MUIRA DESIGN

O projeto Muira Design é realizado pelo Laboratório de Desenvolvimento em Design, ligado ao curso de desenho industrial da Universidade de Brasília (UnB), e teve início em 2004. A equipe, formada por sete integrantes - Ana Claudia Maynardes, Dimitri Lociks Gusmão, Frederico Hudson, Itiro Iida, Rafael Dietsch, Rebeca Gliosci e Tatiana Pinho –, desenvolve uma linha de pesquisa em design de móveis, cujo objetivo é difundir o aproveitamento das madeiras alternativas da Amazônia e desenvolver linguagens que tenham afinidade com a identidade cultural da região do Centro-Oeste brasileiro.

O grupo projetou uma série de marchetarias modulares a partir de temas como a flora, a fauna e a cultura da região, em que as combinações de cores foram obtidas por meio da aplicação de lâminas naturais de madeira de diferentes tonalidades e texturas. O processo se completa com a sua atuação em prol da introdução desses materiais no processo produtivo de pequenos e médios fabricantes, que recebem orientações sobre os benefícios e as possibilidades de utilização dessas madeiras.

A tecnologia desenvolvida pela equipe da UnB permitiu reduzir os custos de produção da marchetaria de R$ 334,33 para aproximadamente R$ 11,00 o metro quadrado, enquanto o tempo de produção foi reduzido em cerca de 120 vezes.

Além das parcerias desenvolvidas com cooperativas moveleiras e sindicatos do Distrito Federal, o projeto já contou com o apoio do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama), do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), e de instituições de fomento à pesquisa.

A mesa e o rack desenvolvidos pela equipe Muira em 2009 receberam o prêmio Design de Superfície no Salão Casa Brasil 2011, em Bento Gonçalves (RS).

http://cargocollective.com/muiradesign/projeto

The Muira Design project is the work of the Design Development Laboratory, which is linked to the industrial design course at the University of Brasilia (UnB), and started in 2004. The team comprises seven members - Ana Claudia Maynardes, Dimitri Lociks Gusmão, Frederico Hudson, Itiro Iida, Rafael Dietsch, Rebeca Gliosci and Tatiana Pinho – and carries out research into furniture design. The aim is to expand the use of alternative Amazonian woods and develop styles with affinities to the cultural identity of the Center-West region of Brazil.

The group has designed a series of modular inlays based on themes such as the flora, fauna and culture of the region, in which the combination of colors are obtained by applying natural wood verneers of different tones and textures. The group then follow up their work by seeking to introduce these materials into the production processes of small and medium sized manufacturers, who receive guidance on the benefits and possibilities of making use of these types of wood.

The technology developed by the UnB team allows the cost of marquetry production to be reduced from R$334.33 to approximately R$11.00 per square meter, whilst production time is reduced by 120 times.

In addition to partnerships formed with furniture cooperatives and associations in the Federal District, the project is also supported by the Brazilian Institute for the Environment and Renewable Natural Resources (Ibama), The Brazilian Association for the Support of Small Businesses (Sebrae), and by institutions who wish to encourage research.

The table and rack designed by the Muira team in 2009 received the Surface Design prize at the Salão Casa Brasil 2011, in Bento Gonçalves (RS).

Módulo Baru 2009

MDF e madeira laminada
(muirapiranga, goiabão e ipê)

h15x15 cm

Baru Module

MDF and wood laminate
(muirapiranga, goiabão and ipê)

5.9 x 5.9 in

Mesa 2009

Madeira (ipê) e MDF com marchetaria (muirapiranga, marupá, muiracatiara-rajada e linheiro marfim)

h45 x 47 x 47 cm

Produzida por Diart e Daifah

Table

Wood (ipê) and MDF with marquetry (muirapiranga, marupá, muiracatiara-rajada and linheiro marfim).

17.7 x 18.5 x 18.5 in

Production: Diart e Daifah

Rack 2009

Compensado sarrafeado (pinus) e laminado (ipê), MDF com marchetaria (ipê-roxo e goiabão)

h58 x 184 x 55 cm

Produzido por Diart e Daifah

Rack

Slatted plyboard (pinus) and laminate (ipê), MDF with marquetry (ipê-roxo and goiabão).

22.8 x 72.4 x 21.6 in

Production: Diart e Daifah

Banco Muira Reto 2009

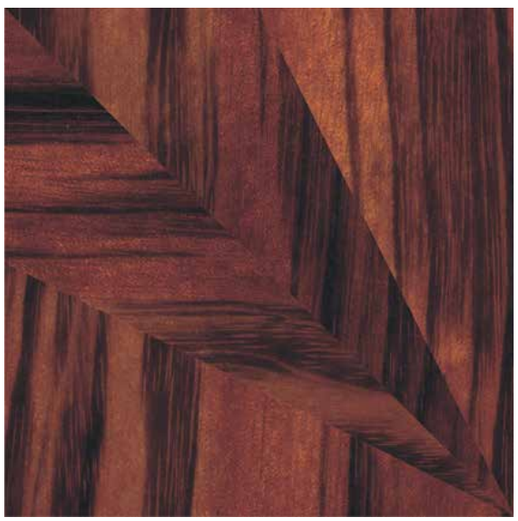
Chapa de MDF com lâminas de madeira (angelim e louro-canela)

h46 x 150 x 45 cm

Muira Reto Bench

Sheet of MDF and wood slats (angelim and louro-canela).

18 x 59 x 17.7 in



Módulo Bandeirola 2009

Chapa de MDF e lâminas de madeira (roxinho com pau amarelo e ipê com marupá)

15 x 15 cm

Módulo Trama 2009

Chapa de MDF e lâminas de madeira (goiabão, muirapiranga, marupá, roxinho e ipê)

15 x 15 cm

Módulo Pipa 2009

Chapa de MDF e lâminas de madeira (ipê, marupá e goiabão)

15 x 15 cm

Módulo Ladrilho 2009

Chapa de MDF e lâminas de madeira (muirapiranga com pau amarelo e marupá com jequitibá)

15 x 15 cm

Bandeirola Module

Sheet of MDF and wood slats (roxinho with pau amarelo and ipê with marupá)

5.9 x 5.9 in

Trama Module

Sheet of MDF and wood slats (goiabão, muirapiranga, marupá, roxinho and ipê).

5.9 x 5.9 in

Pipa Module

Sheet of MDF and wood slats (ipê, marupá and goiabão)

5.9 x 5.9 in

Tile Module

Sheet of MDF and wood slats (muirapiranga with pau amarelo and marupá with jequitibá)

5.9 x 5.9 in

NADA SE LEVA

O estúdio Nada se Leva foi criado em São Paulo em 2005 por André Bastos Porto Alegre, RS, 1963 e Guilherme Leite Ribeiro Rio de Janeiro, RJ, 1968. André vinha do mundo da moda; Guilherme, formado em belas artes e comunicação na Fordham University, em Nova York, trabalhava com publicidade e design gráfico.

A observação de uma lacuna no mercado de móveis motivou a criação da empresa, cujo nome – uma referência ao filme "Da vida nada se leva" (1938), de Frank Capra – traz embutida uma reflexão sobre consumo e temporalidade. A característica principal do estúdio é a mensagem contraditória e bem-humorada: as formas de seus objetos frequentemente remetem ao luxo e a estilos do passado, como o barroco e o rococó; as técnicas, contudo, incorporam procedimentos contemporâneos como o corte a laser, estampas sobre fórmica e impressão no vidro. Acrílico, cerâmica, madeira e vidro estão entre os materiais mais utilizados.

Além de sofás, poltronas, cadeiras, mesas, aparadores, estantes e luminárias de sua marca própria, o Nada se Leva desenvolve linhas para empresas como a Larco, de móveis, e a La Lampe, de iluminação.

www.nadaseleva.com.br

Mesa de Apoio Ligero 2006
Acrílico 10mm
h36 x 26 x 26 cm
Produzida por Allê Design

Ligero Side Table
Acrylic 0,3 in
14 x 10.2 x 10.2 in
Production: Allê Design

Aparador Ligero 2006
Acrílico 15mm
h88 x 115 x 18 cm
Produzido por Allê Design

Ligero Buffet
Acrylic 0,5 in
34.6 x 45.2 x 7 in
Production: Allê Design

The studio was founded in São Paulo in 2005 by André Bastos (Porto Alegre, RS, 1963) and Guilherme Leite Ribeiro (Rio de Janeiro, RJ, 1968). André came from the world of fashion; Guilherme graduated in fine arts and communication at Fordham University in New York, worked with advertising and graphic design.

The observation of a gap in the market of furniture led them to join each other in the company, whose name - a reference to the film "You Can't Take It With You" (1938), Frank Capra - brings a reflection on the consumption and temporality. The main characteristic of the studio is the humorous and contradictory message: the shapes of its objects often refer to luxury and to the styles of the past, such as the Baroque and Rococo; the techniques, however, incorporate contemporary procedures such as laser cutting, prints on formica and printing on glass. Acrylic, ceramic, wood and glass are among the most commonly used materials.

Besides sofas, armchairs, chairs, tables, counters, bookshelves and lamps of its own brand, Nada se Leva develops lines for companies such as Larco, of the furniture segment, and La Lampe, in lighting.

ovo

Luciana Martins São Paulo, SP, 1967 e Gerson de Oliveira Volta Redonda, RJ, 1970 criaram a Ovo em 1991, em São Paulo. Suas criações têm o poder de conciliar a concisão com a capacidade de surpreender. Uma cadeira que se esconde num cubo preto e se revela apenas ao receber o corpo do usuário; bolas de sinuca que são deslocadas de sua função para servirem de cabides; planos que desenham percursos múltiplos: são vários os exemplos de uma produção que instiga e confunde a nossa percepção, fazendo com que o nosso relacionamento com os objetos não seja de consumo (uso imediato e tantas vezes alienado), mas de fruição (que não se estanca no primeiro contato mas, antes, vai trazendo novas nuances à medida em que o tempo passa).

Cabides, prateleiras, bancos, mesas, cadeiras e sofás intercambiam suas funções. São objetos híbridos, dinâmicos, flexíveis, que rompem as fronteiras das classificações. Em geral eles são mutantes, permitindo diferentes configurações para desejos e necessidades que variam ao longo do dia ou da vida. Os materiais empregados vão dos metais (aço inox, alumínio, ferro) aos acrílicos, vidros, tecidos e madeiras (maciça, laminada, MDF).

Luciana e Gerson se conheceram ao cursar cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). O design, para eles, é uma forma de comunicação, permeada pelo humor, pela surpresa e pela pulsão artística.

www.ovo.art.br

Mezanino Centro 2007

Vidro e aço inox

h30 x 100 x 100 cm
h37 x 160 x 42 cm

Central Mezzanine

Glass and stainless steel

11.8 x 39.4 x 39.4 in
14.6 x 63 x 16.5 in

Mezanino Lateral 2010

Vidro e aço inox

h56 x 77 x 20 cm
h50 x 55 x 65 cm
h43 x 40 x 50 cm

Lateral Mezzanine

Glass and stainless steel

22x 30.3 x 7.8
19.6 x 21.6 x 25.5
16.9x 15.7 x 19.6 in

Poltrona Cadê 1995
Tecido elástico e metal
h72 x 63 x 63 cm

Where is Armchair
Elastic textile and metal
28.3 x 24.8 x 24.8 in

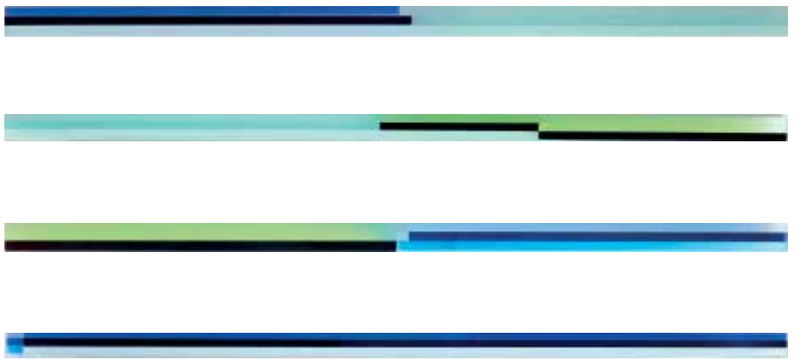
Mesas de Centro e
Laterais Intervalo 2011
Chapas de acrílico e aço inox
h36 x 130 x 130 cm
h27 x 100 x 100 cm
h50 x 55 x 65 cm
h43 x 50 x 40 cm

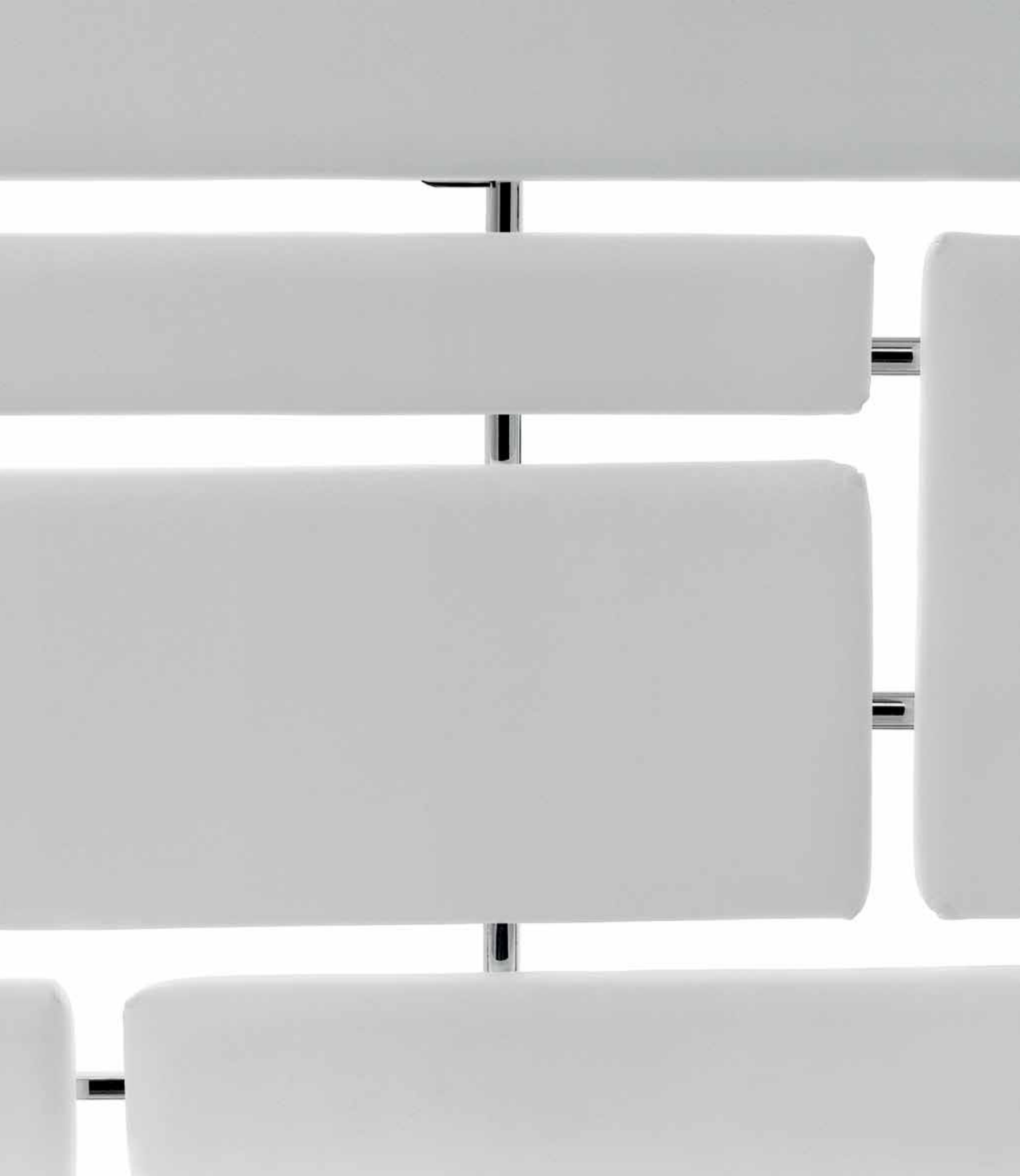
Intervalo Center
and Side Tables
Acrylic sheets and stainless steel
14 x 51 x 51
10.6 x 39.3 x 39.3
19.6 x 21.6 x 25.5
16.9x 19.6 x 16.9

Luciana Martins (São Paulo, SP, 1967) and Gerson de Oliveira (Volta Redonda, RJ, 1970) established the Ovo (Egg) in 1991 in São Paulo. Their creations have the power to merge concision with the capacity of surprising. A chair hidden in a black cube that reveals itself only as it receives the body of the user; snooker balls removed from their function to be used as hangers; plans that draw multiple pathways: There are several examples of a production that instigates and confuses our perception, causing our relationship with objects not be a relationship of consumption (immediate use and so many times alienated), but of enjoyment (which does not end at the first contact, but that will bring new nuances as time passes).

Hangers, shelves, benches, tables, chairs and sofas interchange their functions. They are hybrid, dynamic and flexible objects that break the boundaries of the classifications. In general, they are mutating objects, allowing different configurations, for desires and needs which vary throughout the day or life. The materials used range from metals (stainless steel, aluminum, iron) to acrylics, glass, fabrics and woods (massive, laminated, mdf).

Luciana and Gerson met when they studies film-making at the School of Communication and Arts of the University of São Paulo (USP). The design, for them, is a form of communication, permeated by humor, surprise and the artistic impulse.





Banco e Poltrona Tiras 2009

Aço inox e estofado ou madeira de demolição

banco h40 x 59 x 43 cm
poltrona h81 x 75 x 64 cm

Tiras Bench and Armchair

Stainless steel and upholstery or wood from demolition sites

15.7x 23.2 x 16.9 in (bench)
31.8 x 29.5 x 25 in (armchair)

Sofá/Banco Campo 2007

Estofado

h35 x 88 x 69 cm
h35 x 72 x 49 cm
h42 x 72 x 49 cm
h57 x 75 x 50 cm
h71 x 72 x 49 cm

Campo Sofa/Bench

Upholstery

13.7 x 34.6 x 27
13.7 x 28.3 x 19.2
16.5 x 28.3 x 19.2
22.4 x 29.5 x 19.6
27.9 x 28.3 x 19.2 in

Vaso Espelhado 2011

Vidro espelhado
40 x 18cm

Mirrored Vase

Mirrored glass
15.7 x 7 in (length and width)

Tijuana 2007

Ferro
Dimensões variadas

Tijuana

Iron
Various dimensions

Cadeira Tobogã 2002

Aço inox, madeira e estofado
h80 x 50 x 60 cm

Tobogã Chair

Stainless steel, wood and upholstery
31.4 x 19.6 x 23.6 in

Tapetes Large Cuts 2004

Nylon
Dimensões variadas

Large Cuts Carpets

Nylon
Various dimensions

PAULO ALVES

Paulo Alves Jardinópolis, SP, 1965 formou-se pela Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (USP). Escolheu o caminho da arquitetura e, ainda durante a faculdade, estagiou no escritório de Lina Bo Bardi, em 1992. Trabalhou em seguida no Instituto Lina e Pietro Maria Bardi. Em 1994, associou-se à Marcenaria Baraúna, que dirigiu por dez anos. Em 2004 fundou a Marcenaria São Paulo, onde produz móveis artesanalmente e em séries pequenas e médias. Em 2011 abriu uma loja própria na Vila Madalena, em São Paulo.

Trabalha especificamente com a madeira e busca a expressão de cada peça em sua própria estrutura. Os galhos das árvores são inspiração frequente para um trabalho detalhista com a madeira, em que a leveza é um atributo. Além da funcionalidade e do conforto, acredita que "cada obra tem o poder de expressar algo mais", o que faz com que o móvel seja querido por seu usuário e, portanto, preservado.

O buffet Cercadinho conquistou o primeiro lugar no Prêmio Planeta Casa em 2005. A cadeira Atibaia recebeu o primeiro lugar na categoria mobiliário do Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em 2009 e foi premiada com o primeiro lugar na categoria madeiras alternativas no Prêmio Salão Design Movelsul em 2010.

marcenariasp.com.br

Bar Guaimbê 2010

Madeira maciça (catuaba), MDF e vidro espelhado.

h140 x 70 x 50 cm

Guaimbê Bar

Solid wood (catuaba), MDF and mirrored glass

55 x 27.5 x 19.6 in

Estante Floresta 2007

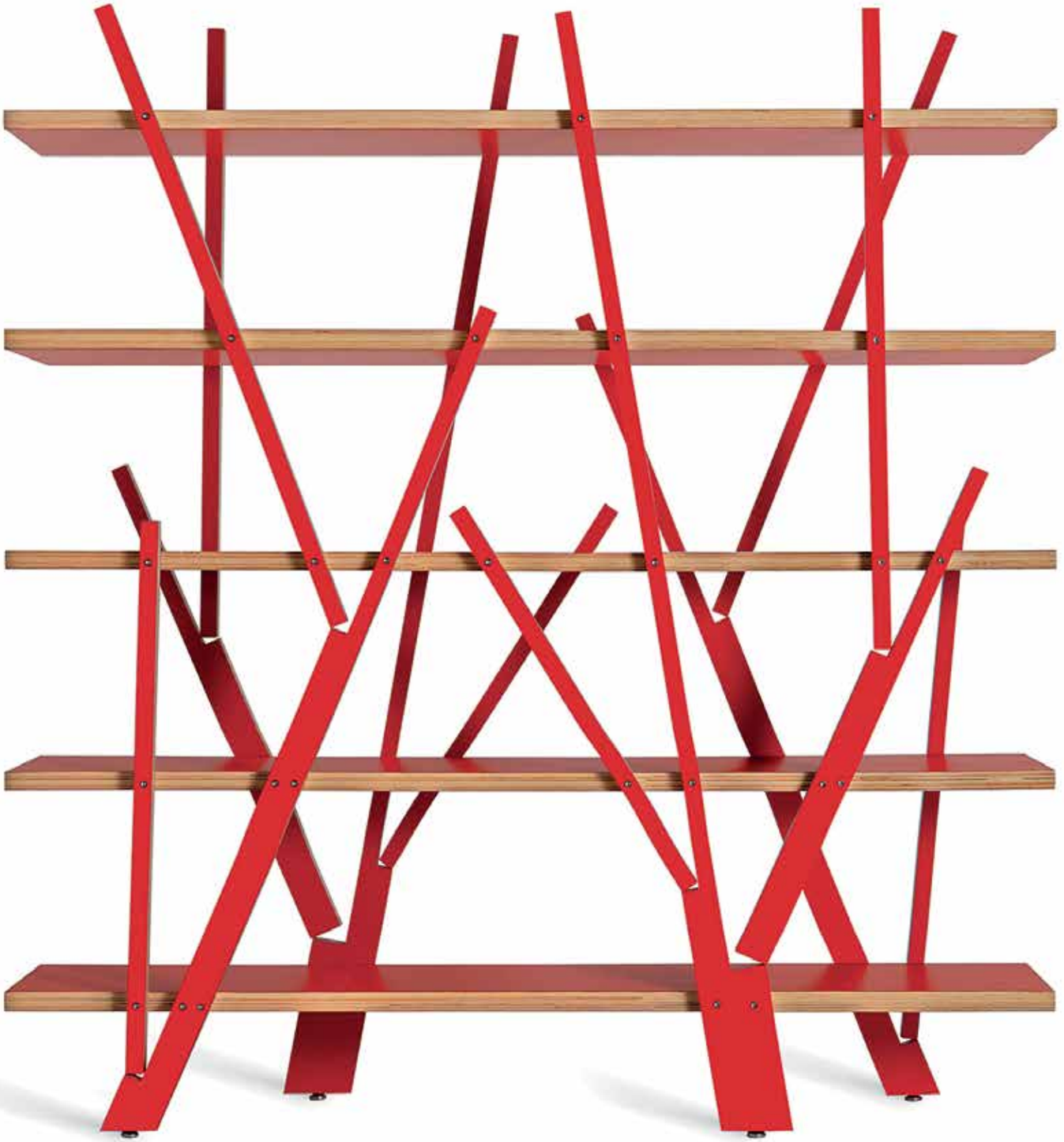
Compensado multilaminado (paricá) e laminado melamínico

h190 x 180 x 36 cm

Forest Bookshelf

Multilaminate plyboard (paricá) and melaminic laminate

74.8 x 70.8 x 14 in



Buffet Cercadinho 2003

MDF e madeira
h75 x 266 x 52 cm

Cercadinho Buffet

MDF and wood
29.5 x 104.7 x 20.4 in

Mesa Guaimbê 2010

Madeira maciça (cumaru) e vidro temperado 10mm

Duas bases h74 x 70 x 70 cm

Tampo 220 x 110 cm

Guaimbê Table

Solid wood (cumaru) and tempered glass 0,3 in

Two bases of 29 x 27.5 x 27.5 in
Rectangular cover of 86.6 x 43.3 in

Paulo Alves (Jardinópolis, SP, 1965) graduated at the School of Engineering of São Carlos of the University of São Paulo (USP). He chose the path of architecture and, still in college, he worked at the office of Lina Bo Bardi, in 1992. He then worked at the Instituto Lina e Pietro Maria Bardi. In 1994, he joined Marcenaria Baraúna, which he directed for ten years. In 2004, he founded the Marcenaria São Paulo, where furniture is produced artisanally and in small and average series. In 2011 opened his own store in Vila Madalena, São Paulo.

He works specifically with wood and he seeks the expression of each piece in its own structure. The branches of the trees are a frequent inspiration for a detailed work with wood, where the lightness is an attribute. Besides functionality and comfort, he believes "each work has the power to express something else", which causes the furniture to be cherished by its user, and thus preserved.

The Cercadinho buffet won first place in Planeta Casa Award in 2005. The Atibaia chair received the first place in the furniture category of Museu da Casa Brasileira Design Award in 2009 and it awarded first place in the category alternative woods in the Salão Design Movelsul Award in 2010.

Mesa Paraitinga 2010

Madeira de demolição (canela)
h75 x 150 x 150 cm

Paraitinga Table

Wood from demolition sites (cinnamon)
29.5 x 59 x 59 in

Cadeira Atibaia 2009

Madeira maciça (catuaba) couro
e espuma ou palhinha

h80 x 56 x 56 cm

Design Paulo Alves e Luís Suzuki

Atibaia Chair

31.4 x 22 x 22 in

Solid wood (catuaba), leather
and foam or cane slats

Design Paulo Alves e Luís Suzuki

Móvel Paulista 2005

Compensado (paricá) e laminado melamínico

h45 x 248 x 60 cm

Paulista Furniture

Plyboard (paricá) and melaminic laminate

17.7 x 97.6 x 23.6 in

PAULO FOGGIATO

Paulo Foggiato Curitiba, PR, 1958 formou-se em arquitetura pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e se dedica ao design de móveis desde o final dos anos 1990.

Motivado pela busca de procedimentos com o menor impacto possível no meio ambiente, escolheu como material preferencial o bambu, gramínea que se regenera após a poda e que, pela velocidade de amadurecimento e grande rendimento por unidade de área, é campeã em sequestro de carbono.

Em vez da feição rústica tantas vezes associada a essa matéria-prima, desenvolveu uma linguagem contemporânea que se apoia na tecnologia da laminação. Nos projetos, busca simplificar ao máximo a estrutura para possibilitar a venda dos móveis desmontados em embalagens compactas, tipo exportação.

Foggiato gosta de pensar os móveis em sua relação com o espaço, já que "as peças de mobiliário, quando colocadas em um ambiente, interagem de certa forma com ele e a nossa percepção do espaço é continuamente alterada conforme varia a luz do sol e a sombra que os objetos projetam no chão".

Sua cadeira BBU#5 e sua mesa Demoiselle ficaram em primeiro lugar na categoria mobiliário do Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em 2009. Além disso, a cadeira recebeu o prêmio Indústria no Salão Design Casa Brasil em 2009 e a mesa recebeu o ouro no Idea Brasil e o bronze no Idea Awards, ambos em 2010.

Cadeira BBU#5 2004
Multilaminado (bambu e pinus) e bambu
h75 x 55 x 74 cm
Produzida por Oré Brasil

Chair BBU#5
Multilaminate (bamboo and pinus) and bamboo
29.5 x 21.6 x 21.6 in
Production: Oré Brasil

Mesa Demoiselle 2009

Multilaminado (bambu), vidro e aço inox

h75 x 200 x 120 cm

Produzida por Oré Brasil

Demoiselle Table

Multilaminate (bamboo), glass and stainless steel

29.5 x 78.7 x 78.7 in

Production: Oré Brasil

Mesa de Centro Jabuti 2009

Multilaminado (pinus) e bambu

h27 x 130 x 99 cm

Produzida por Oré Brasil

Jabuti Center Table

Multilaminate (pinus) and bamboo

10.6 x 51 x 38.9 in

Production: Oré Brasil

Mesa de Centro Ybycuy 2009

Multilaminado (bambu e pinus), bambu e aço inox

h27 x 127 x 99 cm

Produzida por Oré Brasil

Ybycuy Center Table

Multilaminate (bamboo and pinus), bamboo and stainless steel

10.6 x 50 x 38.9 in

Production: Oré Brasil

Paulo Foggiato (Curitiba, PR, 1958) graduated in architecture at the Federal University of Paraná (UFPR) and he has dedicated himself to the design of furniture since the late 90s.

Motivated by the search for procedures with the least impact possible on the environment, he chose as preferred material the bamboo, a type of grass that regenerates after pruning and that, due to the speed of maturation and large yield per area unit, is a carbon sequestration champion.

Instead of rustic feature so many times associated with this raw material, he has developed a contemporary language, which rests in the lamination technology. In the projects, he seeks to simplify the most the structure to allow the sale of the furniture disassembled in compact packages of export type.

Foggiato likes to think of furniture in its relation with the space, since "the pieces of furniture, when placed in a room, interact in some way with it and our perception of space is continuously changed as the sunlight changes and the shadow of the objects are projected on the floor".

His BBU#5 chair and his Demoiselle table were awarded first place in the furniture category of the Museu da Casa Brasileira Design Award in 2009. Besides, the chair received the Industry prize in the Salão Design Casa Brasil in 2009 and the table received the gold prize in the Idea Brasil and bronze at the Idea Awards, both in 2010.

PEDRO DE CASTRO

Pedro de Castro Rio de Janeiro, RJ, 1960 formou-se em desenho industrial na Fundação Universidade Mineira de Arte (Fuma) em Belo Horizonte (MG). Iniciou sua trajetória profissional nos anos 1980 como programador visual e diagramador do jornal Estado de Minas, período em que obteve experiência em artes gráficas.

Começou a se interessar por design de produtos em 1986, quando foi premiado em um concurso de luminárias. Quatro anos mais tarde, iniciou projetos de móveis para empresas e residências em aço corten, produto utilizado na fabricação de navios por sua capacidade de resistir à corrosão causada pela ferrugem e também muito empregado por seu pai, o artista plástico Amílcar de Castro, em suas esculturas. A partir de então, passou a desenhar móveis regularmente.

A madeira entrou em sua trajetória em 1995, quando a Anno Indústria o convidou a projetar mesas e aparadores com esse material. Nesse momento criou o seu ateliê em Belo Horizonte, que transferiu posteriormente para Campo Grande (MS). Nessa mesma cidade, deu início, em 2012, à criação da Novomundo Interiores em sociedade com Alan de Oliveira e Otávio Reis, que tem por finalidade desenvolver projetos em madeira para ambientes residenciais e empresariais.

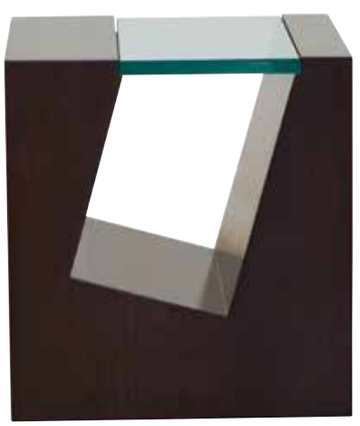
Pedro de Castro (Rio de Janeiro, RJ, 1960) graduated in industrial design at the Aleijadinho Art Foundation (Fuma) in Belo Horizonte (MG). He began his professional career in 1980 as a visual programmer and layout developer of the newspaper Estado de Minas, during which time he acquired experience in graphic arts.

He began getting interested in product design in 1986, when he won in a light fixtures contest. Four years later, he started projects of furniture for businesses and homes in corten steel, a product used in the manufacture of ships for its capacity of resisting the corrosion caused by rust and also very much used by his father, the plastic artist Amílcar de Castro, in his sculptures. From then on, he started designing furniture on a regular basis.

Wood entered his career in 1995, when Anno Indústria invited him to design tables and counters with such material. At that moment he founded his studio in Belo Horizonte, which he subsequently transferred to Campo Grande (MS). In that same city, he started in 2012, the creation of Novomundo Interiores in partnership with Alan de Oliveira and Otávio Reis, with the purpose of developing projects in wood for residential and business environments.

Cubo 2008
Madeira (imbuia) e couro
h47 x 47 x 47 cm
Produzido por Anno

Cube
Wood (imbuia) and leather
18.5 x 18.5 x 18.5 in
Production: Anno



Mesa de Jantar Paralela 1995

Aço corten e vidro
h75 x 250 x 110 cm

Parallel Table

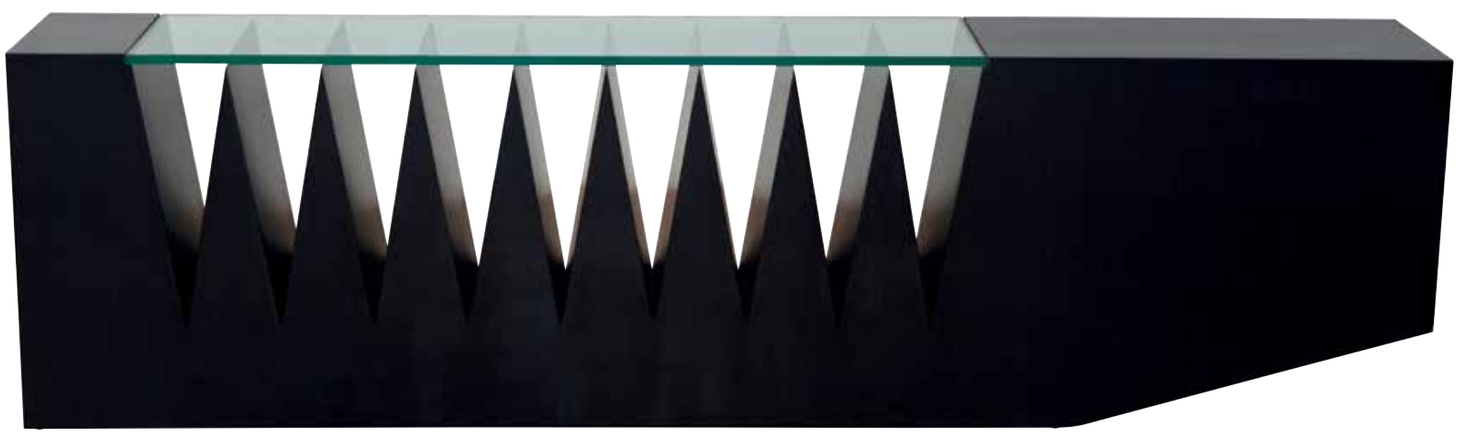
Corten steel and glass
29,5 x 98,4 x 43,3 in

Tubarão 2010

Madeira (wenge) e vidro
h75 x 250 x 50 cm

Shark

Wood (wenge) and glass
29.5 x 98.4 x 19.7 in



PEDRO PETRY

Banco Folha Cupuaçu 2010
Madeira (itaúba e acapu)
h39 x 96 x 29 cm
Produzido por Orsa Florestal

Cupuaçu Leaf Bench
Wood (itaúba and acapu)
15.3 x 37.7 x 11.4 in
Production: Orsa Florestal

Banco Orgânico 2008
Madeira (mangueira) e aço
h45 x 144 x 38 cm

Organic Bench
Wood (mango) and steel
17.7 x 56.6 x 14.9 in

Pedro Petry Joinville, SC, 1955 formou-se em administração de empresas na Universidade de Joinville (Univille) e desde o início dos anos 1980 se dedica ao design e à produção de objetos e móveis de madeira. A formação em marcenaria se deu no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), em Santa Catarina, em 1983 e 1984, e no curso de especialização em madeira maciça na Alemanha, em 1991 e 1992.

O diferencial maior da trajetória de Pedro Petry tem sido a utilização em objetos e móveis de matérias-primas que até então não eram vistas como usáveis. Foi um dos primeiros a empregar sistematicamente raízes de madeiras, aproveitando árvores urbanas caídas. Seus projetos exploram as formas naturais das madeiras, o que inclui suas rachaduras, nós e buracos. Em vez de escondê-los, Petry valoriza essas imperfeições por meio de costuras com couro ou cipós flexíveis.

Árvores de frutas como caqui, maçã, pera, pêssego e manga também passaram a ser utilizadas por ele. E uma parceria com a Orsa Florestal lhe permite o uso contínuo de 22 espécies nativas da Amazônia, todas com certificação do FSC (Forest Stewardship Council), provenientes do município de Almeirim, no Pará, na área do antigo Projeto Jari. Ali, Pedro ministra regularmente, desde 2008, oficinas de trabalho em madeira em uma cooperativa de jovens marceneiros apoiada pela Fundação Orsa.

Outra frente de matéria-prima está no uso do brancal, parte intermediária entre a casca e o cerne das árvores, que em geral é desprezada pela indústria madeireira e que ele trata para permitir a utilização.

A produção de móveis é própria, em pequenas séries ou peças únicas, em função das características da matéria-prima. Utiliza equipamentos simples e técnicas artesanais, escolhidas também porque geram grande demanda de mão de obra, o que redunda num trabalho socialmente inclusivo. Algumas linhas foram desenvolvidas para a Dpot.

www.pedropetry.com.br

Pedro Petry (Joinville, SC, 1955) graduated in business administration at the University of Joinville (Univille) and since the beginning of the 1980s has devoted himself to the design and production of objects and furniture in wood. He did a course in furniture making at the National Industrial Apprenticeship Service (Senai) in Santa Catarina from 1983 to 1984, and attended a specialist course in solid wood in Germany from 1991 to 1992.

The main feature of the career of Pedro Petry has been the employment in the construction of objects and furniture of raw materials which up until then were not thought of as usable. He was one of the first to use tree roots on a systematic basis, making use of fallen trees in the city. His designs exploit the natural forms of wood, including its splits, knots and holes. Instead of hiding them, Petry highlights these imperfections with leather stitching or flexible lianas.

Fruit trees such as persimmon, apple, pear, peach and mango are also used by him. A partnership with Orsa Florestal allows him to use 22 native Amazonian species, all certified by the Forest Stewardship Council, which come from the district of Almeirim, in the state of Pará, in the area of the former Jari Project. Since 2008 he has run wood workshops there in a young furniture makers cooperative supported by the Orsa Foundation.

Another source of raw materials is the 'brancal', the intermediate part of the tree between the bark and the core, which is generally despised by the timber industry but which he treats so that it can be used.

He produces furniture, in small editions or single pieces, based on the features of the raw material. He uses simple equipment and artisan techniques, which are also employed because they are highly labor intensive, resulting in socially inclusive work opportunities. Some lines have been developed for Dpot.

Mesa Andorinha 2008

Madeira (pequiá, itaúba, sucupira ou acapu)
h25 x 120 x 80 cm

Swallow Table

Wood (pequiá, itaúba, sucupira or acapu)
9.8 x 47.2 x 31.4 in

PEDRO USECHE

Pedro Useche Caracas, Venezuela, 1956 formou-se em arquitetura pela Universidade Central da Venezuela. No Brasil, onde vive desde 1984, deu início à sua carreira de designer de mobiliário, criando, em 1990, o Useche Arquitetura e Design, seu primeiro ateliê em São Paulo.

Uma das características de seu trabalho é a inovação, que surge da observação atenta de como as pessoas se comportam nos ambientes de seu cotidiano e como interagem com os diferentes móveis que utilizam. Outra característica é o empenho em obter o maior rendimento estrutural e formal possível de cada técnica e material empregados, tendendo ao uso da menor quantidade possível de matéria. Madeira e aço estão entre os materiais mais utilizados por Pedro, além de ferro, alumínio, couro, acrílico e fibras vegetais.

Useche tem um raciocínio de produção industrial, projetando famílias de produtos que possam compartilhar componentes, o que resulta em maior racionalidade produtiva e custos menores. Um exemplo é a linha Flexus, baseada no conceito estrutural de uma muleta, composta por duas ripas laterais unidas por cilindros metálicos. A simples mudança dos comprimentos e da espessura dos componentes, pés e cruzetas permite grande variedade de móveis.

Fabricou seus projetos até 2008. A partir de então, passou a projetar para outras empresas, que produzem as suas peças em séries pequenas e médias.

www.useche.com.br

Cadeiras Flexus 1999

Madeira (cumaru), madeira laminada, aço inox e couro ou acrílico

h83 x 46x 50 cm

Flexus Chair

Wood (cumaru), wood laminate, stainless steel and leather or acrylic

32.6 x 18 x 19.6 in

Banquinho Cinta 2006

Laminado, compensado e folha de madeira (freijó)

h33 x 38 x 32 cm

Cinta Footstool

Laminate, plyboard and wood sheet (freijó)

12.9 x 14.9 x 12.5 in

Banco Cinta 2006

Laminado, compensado e folha (freijó)

h40 x 150 x 45 cm

Cinta Bench

Laminate, plyboard and wood sheet (freijó)

15.7 x 59 x 17.7 in

Poltrona Pacman 2000
MDF
h70 x 62 x 79 cm

Pacman Armchair
MDF
27.5 x 24.4 x 31 in

Pedro Useche (Caracas, Venezuela, 1956) graduated in architecture at the Central University of Venezuela (UCV). In Brazil, where he has been living since 1984, he began his career as a furniture designer, creating, in 1990, the Useche Arquitetura e Design, his first workshop in São Paulo.

One of the characteristics of his work is the innovation that arises from the careful observation of how people behave in their environments in their daily lives and how they interact with the various pieces of furniture they use. Another characteristic is the commitment to make the most formal and structural use of each technique and material employed, tending to use the least amount of material possible. Wood and steel are among the most widely used materials, as well as iron, aluminum, leather, acrylic, and plant fibers.

Useche has a thought of industrial production, designing families of products that can share components, resulting in more productive rationality and lower costs. An example is the Flexus line, based on the structural concept of a crutch, consisting of two lateral slats joint by metallic cylinders. The simple change in the lengths and thickness of the components, feet and crosses allows a wide variety of pieces of furniture.

He produced his projects until 2008. From then on, he started designing for other companies, producing his furniture in small and average series.

Poltrona Tensor 2006

Madeira (cumaru),
laminado, couro e aço inox

h93 x 50 x 65 cm

Tensor Armchair

Wood (cumaru), laminate,
leather and stainless steel

36.6 x 19.6 x 25.5 in

PORFÍRIO VALLADARES

Porfírio Valladares Pouso Alegre, MG, 1954 formou-se pela Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde também lecionou, e se especializou em arte contemporânea pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Atualmente, divide seu tempo entre a arquitetura e o design de móveis.

O compensado multilaminado recortado ou curvado é um material recorrente em sua obra, escolhido por oferecer leveza, resistência e múltiplas possibilidades de uso. Eventualmente projeta móveis com madeiras de demolição que, a seu ver, têm seus dias contados pela finitude dos estoques.

Embora não prescinda da preocupação com o atendimento da função a qual o móvel se destina, algumas de suas criações têm presença marcadamente escultural, como a chaise Joaquim, batizada em homenagem ao designer e artista Joaquim Tenreiro.

Adepto da produção própria durante certo período, hoje projeta para a Móveis América e para marcenarias artesanais, como Robes e AGM. Projeta principalmente assentos, mas também mesas, bufês e estofados.

www.porfiriovalladares.com

Porfírio Valladares (Pouso Alegre, MG, 1954) graduated at the School of Architecture of the Federal University of Minas Gerais (UFMG), where he taught for a few years, and specialized in contemporary art at the Minas Gerais State University (UEMG). Today, he divides his time between architecture and furniture design.

The cut or bent plywood is a recurring material in his work, chosen for offering lightness, resistance and multiple possibilities of use. He eventually designs demolition wood furniture, which, in his view, is in its final days in view of the end of the stocks.

Although not resulting from the concern with the meeting the purpose the furniture is intended for, some of his creations have a markedly sculptural presence, such as Joaquim chaise, named after the designer and artist Joaquim Tenreiro.

Supporter of the self-production for some period, he currently designs for Móveis América and for artisanal furniture makers, such as Robes and AGM. He designs mainly seats, but he also designs tables, buffets and upholstery.

Banco e banqueta CID 2007
Compensado laminado
h45 x 153 x 45 cm
h45 x 63 x 45 cm
Produzidos por Robes

CID Bench and Footstool
Plyboard laminate
17.7 x 60.2 x 17.7 in
17.7x 24.8 x 17.7 in
Production: Robes

Chaise Joaquim 1999
Compensado multilaminado
h71 x 66 x 152 cm
Produzida por Robes

Joaquim Chaise
Multilaminated plyboard
27.9x 25.9 x 59.8 in
Production: Robes

Chaise Zaha 2009
Compensado multilaminado
h75 x 80 x 158 cm
Produzida por Amacol América

Zaha Chaise
Multilaminated plyboard
29.5 x 31.4 x 62.2 in
Production: Amacol América

Chaise Álvaro 2003
Madeira (ipê, peroba-mica ou eucalipto)
e compensado multilaminado
h71 x 65 x 152 cm
Produzida por Robes

Álvaro Chaise
Wood (ipê, peroba-mica or eucalyptus)
and multilaminated plyboard
27.9 x 25.5 x 59.8 in
Production: Robes

Cadeira Y 2008

Aço inox e couro
h81 x 50 x 55 cm

Y Chair

Stainless steel and leather
31.8 x 19.6 x 21.6 in

Poltrona Oscar 2007

Compensado multilaminado
h76 x 60 x 100 cm
Produzida por Robes

Oscar Armchair

29.9 x 23.6 x 39.3 in
Multilaminated plyboard
Production: Robes

QUESTTO | NÓ DESIGN

Fundada em 2011, a Questto|Nó é uma das principais empresas de design do país. Foi criada a partir da junção da Questto Design, de 1993, e da Nódesign, de 2001, ambas de São Paulo. De caminhões a cabides, passando por telefones celulares, equipamentos eletroeletrônicos, frascos para perfumaria e pneus, a empresa atua em vários segmentos industriais.

A área de móveis e luminárias é assinada pela submarca Nódesign, que por sua vez também projeta para empresas como a Clássica Design, a Munclair Iluminação, a Allê Design e a Decameron. O olhar atento às necessidades cotidianas das pessoas, a criatividade no uso de diversos materiais e a prática constante da inovação são características do grupo. Sempre que o briefing do fabricante permite, os designers buscam também favorecer a interatividade dos usuários com os objetos, enfatizando ainda suas características lúdicas e multifuncionais. As técnicas empregadas são bastante diversificadas.

Em 2011 receberam o prêmio Idea Brasil pela linha de móveis Simbiose.

www.questtono.com

www.nodesign.com.br

Mesa Simbiose 2010

Couro, madeira, aço inox,
fibra de vidro e MDF

h120 x 240 x 72 cm

Produzida por Clássica Design

Symbiotic Table

Leather, wood, stainless steel, fiberglass and MDF

47.2x 94.4 x 28.3 in

Production: Clássica Design

Cadeira Simbiose 2010

Madeira, fibra de vidro e aço inox
h51 x 53 x 74 cm

Produzida por Clássica Design

Symbiotic Chair

Wood, fiberglass and stainless steel
20 x 20.8 x 29 in

Production: Clássica Design

Founded in 2011, Questto|Nó is one of the leading design firms in Brazil. It is the result of the merger of Questto Design (1993) and Nódesign (2001), both from São Paulo. From trucks to coat hangers, via cell phones, electrical/electronic equipment, perfume flasks and tyres, the company operates in various industrial sectors.

Furniture and lighting are marketed under the brand name Nódesign, which is in turn represented by companies such as Clássica Design, Munclair Iluminação, Alle Design and Decameron. An attentive eye to people's daily needs, creativity in the use of various materials and a habit of continual innovation are features of the group. Whenever the capacities of the manufacturer allow it, the designers also seek a degree of interactivity between users and objects, stressing their playful and multi-functional characteristics. Techniques employed are highly diversified.

In 2011 they received the Idea Brasil prize for the 'Simbiose' line of furniture.

Mesa Elos 2010
Acrílico e metal
h20 x 50 x 20 cm / módulo mínimo

Elos Table
Acrylic and metal
7.8 x 19.6 x 7.8 in/ mínimum module

RENO BONZON

Reno Bonzon Jos, Nigeria, 1954 trabalha com madeira desde os 19 anos de idade, do restauro de peças antigas à marcenaria de construção civil. Graduou-se em psicologia social e criminologia na Universidade de Paris V e, na mesma cidade francesa, formou-se marceneiro restaurador. Veio para o Brasil em 1986 a convite do marceneiro Werner Raiss, de Ubatuba (SP), para um trabalho que seria temporário - o desenvolvimento de uma linha de móveis usando as sobras da produção de caixilhos. Na França, sentia-se "preso e amassado pelo peso da história e das tradições"; no Brasil, achou "a liberdade de criar", o que o levou à decisão de se radicar neste país desde então.

Sua maior contribuição é o desenvolvimento do sistema construtivo do laminado de madeira colado com resina epóxi e prensado a frio, que lhe permitiu o design de estruturas delgadas e leves. A técnica se tornou a sua marca, aplicada a vários produtos, especialmente cadeiras. No final dos anos 1980, usava mogno, que ainda estava disponível. Posteriormente, adotou o cedro e o freijó. Trabalhou ainda com alumínio fundido e resina, projetando, além de móveis, talheres, objetos e luminárias.

Associado nos primeiros anos à Oficina de Marcenaria, de Zeca Cury, em Ubatuba, e depois de forma independente, Reno inicialmente atuava também na produção. Atualmente, alguns de suas criações são produzidas pela Dpot e Futon Company no Brasil e pela Objekto na França.

A sinuosa poltrona Gaivota, de sua autoria, é um clássico do design brasileiro. Consagrada pela crítica e pelo mercado, recebeu o primeiro lugar em 1988 no Prêmio Movesp e no Prêmio Design Museu da Casa Brasileira, e foi escolhida em 1990 na Bienal Brasileira de Design como a melhor peça do mobiliário nacional.

Poltrona Gaivota 1988
Multilaminado (faia)
h93 x 57 x 109 cm
Produzida por Objekto

Seagull Armchair
Multilaminate (beachwood)
36.6 x 22.4 x 42.9 in
Production: Objekto

Poltrona Arco Iris e banquinho Siri 1990
Multilaminado (cedro) e madeira (mogno)
h96 x 57 x 81 cm
h40 x 47 x 81 cm
Produzida por Schuster

Rainbow Archair and Crab Footstool
Multilaminate (cedar) and wood (mahogany)
37.7 x 22.4 x 31.8 in
15.7 x 18.5 x 31.8 in
Production: Schuster

Reno Bonzon (Jos, Nigeria, 1954) has worked with wood since the age of 19, from the restoration of antique pieces of furniture to furniture making in civil engineering. He graduated in social and criminal psychology at the University of Paris V and qualified as a furniture restorer in the same city. He came to Brazil in 1986 at the invitation of the furniture maker Werner Raiss, of Ubatuba (SP), for some work which was intended to be temporary, the development of a range of furniture using the leftovers from window frame manufacture. In France, he felt he was « crushed by the weight of history and tradition »; in Brazil, he felt he was « free to create », and this led to his decision to base himself here since then.

His main contribution has been the development of a system of wood veneers glued with epoxy resin and cold pressed, which allows him to design light and slender structures. The technique has become his trade mark, and has been applied to various products, especially chairs. At the end of the 1980s he used mahogany, which was then still available. Subsequently he changed to cedar and freijó. He has also worked with cast aluminum and resin, and as well as furniture has designed cutlery, other objects and lighting.

Associated in his early years with the Furniture Workshop of Zeca Cury in Ubatuba, and later independently, Reno also operated initially in production. Today, some of his designs are produced by Dpot and the Futon Company in Brazil and by Objekto in France.

His curvaceous 'Gaivota' armchair is a classic of Brazilian design. Embraced by the critics and by the public, it was placed first in the Movesp Prize in 1988 and in the Museu da Casa Brasileira Design Award, and was chosen in 1990 as the best piece of Brazilian furniture at the Brazilian Design Biennial.

RICARDO GRAHAM FERREIRA

Ricardo Graham Ferreira Rio de Janeiro, RJ, 1974 formou-se em marketing na UniverCidade, em sua cidade natal. O interesse por móveis o levou a quatro anos de estudos na Europa. Em Meda, a chamada "cidade do móvel", no norte da Itália, aprendeu o ofício da marcenaria no Centro di Formazione Professionale Giuseppe Terragni. Em Avignon, no sul da França, recebeu o diploma de nível superior em ebanesteria pela École Supérieure d'Ebenisterie.

De volta ao Brasil, em 2006, abriu sua própria oficina em Nova Friburgo (RJ), onde emprega técnicas artesanais e tradicionais de marcenaria em madeiras maciças tropicais, provenientes de manejo sustentável. Toda a produção - majoritariamente composta por cadeiras, poltronas e aparadores - é própria e artesanal, realizada em edições limitadas ou peças únicas e exposta em ateliê no Centro do Rio de Janeiro.

A certeza de que "importante parte da estética dos móveis feitos em madeira maciça é fruto da técnica utilizada para construí-los" motiva o empenho no trato paciente e refinado da matéria-prima.

Seu banco Trovador recebeu menções honrosas no 1º Prêmio EcoLeo, em 2009, e no 4º Prêmio Senai Design da Terra, em 2010.

www.oebanista.com.br

Ricardo Graham Ferreira (Rio de Janeiro, RJ, 1974) graduated in marketing at UniverCidade. His interest in furniture led him to study for four years in Europe. In Meda, the so-called "furniture city", in the north of Italy, he learned the craft of furniture making at the Centro di Formazione Professionale Giuseppe Terragni. At Avignon, in the south of France, he received a higher diploma in cabinet making from the École Supérieure d'Ebenisterie [Advanced School of Cabinet Making].

In 2006, back in Brazil, he opened his own workshop in Nova Friburgo (RJ), where he employs traditional hand techniques for furniture making from tropical woods, obtained from sustainable management schemes. All his output – made up largely of chairs, armchairs and sideboards – is of his own design and hand made, produced in limited editions or as single pieces and on show at his studio in Rio de Janeiro.

The belief that "an important aesthetic side of pieces of furniture made from solid wood results from the techniques used in their construction" is the reason for the care taken in the patient and delicate treatment of the raw material.

His *Trovador* [Troubadour] bench received honorable mentions in the 1st EcoLeo Prize in 2009 and in the 4th Senai Earth Design Prize in 2010.

Banco Trovador 2009

Madeira (breu-vermelho e roxinho)
h45 x 78 x 25 cm

Troubadour Bench

Wood (breu-vermelho and roxinho)
17.7 x 30.7 x 9.8 in

Aparador Tropical 2011

Madeira (cumaru, pequi e roxinho)
h90 x 200 x 48 cm

Tropical Sideboard

Wood (cumaru, pequi and roxinho)
35.4 x 78.7 x 18.8 in

RODRIGO ALMEIDA

Rodrigo Almeida Sorocaba, SP, 1975 fez cursos livres com Nicolas Vlavianos, escultor; Hélio Vince, artista plástico; Marie Rucki, do Studio Berçot, de Paris; e Grupo Notech, de São Paulo, orientado pelos irmãos Campana. Na fronteira entre o design e a arte, seus móveis e objetos são feitos em peças únicas ou edições limitadas, diretamente para colecionadores ou para as galerias Superego, de Milão; Contrasts, de Xangai; Zeitlos, de Berlim; e Fat e Patricia Dorfmann, de Paris.

A assemblagem de componentes industriais ou artesanais é prática recorrente no seu trabalho. De cestaria indígena a cordas ou banais utensílios plásticos, vários produtos são deslocados de suas funções originais e utilizados nos móveis, ao lado de matérias-primas mais tradicionais como aço, couro, tecido e madeira, ou inusitadas, como bucho de boi, plástico-bolha e papel. A hibridez está presente também na linguagem dos projetos, que buscam deliberadamente refletir o tripé cultural formado pelas heranças indígena, africana e europeia.

Numa outra vertente, Rodrigo desenvolve coleções para a Maison Christian Lacroix, na França; Porcelanas Vista Alegre, em Portugal; e Meji, no Brasil, esta dedicada a móveis de aço inox.

Duas peças de sua autoria estão no acervo do Centre National de Arts Plastiques (CNAP), órgão do Ministério da Cultura da França.

www.rodrigo-almeida.com

Banco Pônei 2009

Madeira, tecido, couro
e polipropileno
h43 x ø44 cm

Pony Bench

Wood, textile, leather and
polypropylene
17.3 x 16.9 in

Cadeira Asurini 2009

Madeira e couro
h80 x 50 x 56 cm

Asurini Chair

Wood and leather
31.4 x 19.6 x 22 in

Rodrigo Almeida (Sorocaba, SP, 1975) studied with the sculptor Nicolas Vlavianos; the plastic artist Hélio Vince; Marie Rucki, of the Studio Berçot, in Paris; and the Notech Group, of São Paulo, guided by the Campana brothers. On the borderline between design and art, his furniture pieces and other objects are created as single pieces or in limited editions, and go directly to collectors or to galleries: Superego of Milan; Contrasts of Shanghai; Zeitlos of Berlin; and Fat and Patricia Dorfmann of Paris.

The assembly of industrial components or craft objects is a recurrent theme in the work of Rodrigo. From indigenous rope baskets to banal plastic utensils, various items are transposed from their original context and used in furniture, along with more traditional raw materials such as steel, leather, cloth and wood or unusual materials such as cows stomach, bubble wrap and paper. This hybrid aspect is also to be found in the style of his designs, which deliberately try to reflect the triple cultural heritage formed by indigenous, African and European traditions.

In another side to his work, Rodrigo designs collections for Maison Christian Lacroix in France; Porcelanas Vista Alegre in Portugal; and Meji in Brazil, the latter devoted to stainless steel furniture.

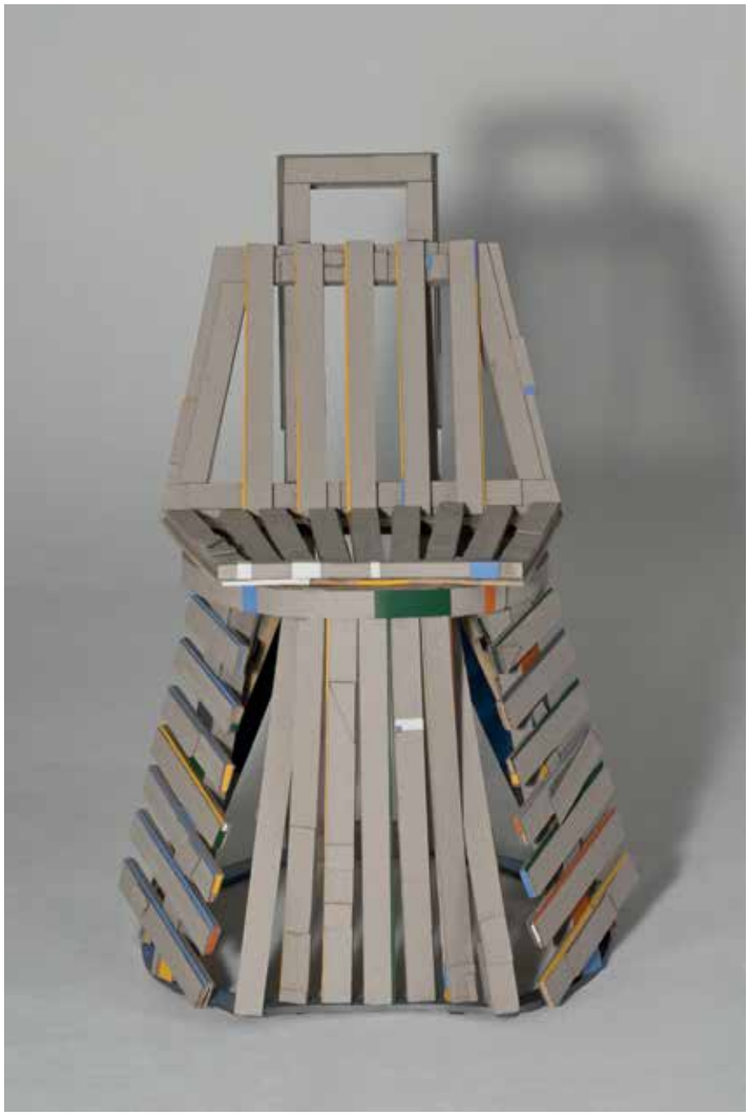
Two of his pieces are included in the permanent collection of the Centre National de Arts Plastiques [National Center for the Plastic Arts], an agency of the French Ministry of Culture.

Cadeira Asurini 2009

Madeira e papel
h80 x 50 x 56 cm

Asurini Chair

Wood and paper
31.4 x 19.6 x 22 in



Coleção Bichos 2009

Mesa Bucho
Madeira, papel e bucho de boi
h42 x 45 x 45 cm

Mesa Quartzo
Madeira, seda e quartzo
h42 x 45 x 30 cm

Mesa Jacaré
Madeira e couro de jacaré
h43 x 72 x 40 cm

Animal collection

Ox Table
wood, paper and ox tripe
16.5 x 17.7 x 17.7 in

Quartz Table
Wood, silk and quartz
17.7 x 17.7 x 11.8 in

Cayman Table
Wood and cayman leather
16.9 x 28.3 x 15.7 in

RODRIGO CALIXTO

Rodrigo Calixto Rio de Janeiro, RJ, 1979 formou-se em desenho industrial na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Por influência de seu pai, que tinha uma marcenaria como hobby, nasceu o interesse pela madeira, que ganhou força durante a faculdade, onde teve acesso à marcenaria do campus.

Dedicou-se ao estudo da madeira e suas possibilidades por meio de experimentações. Ainda antes de se formar, em 2002, criou a Oficina Ethos na cidade do Rio de Janeiro e, posteriormente, iniciou sociedade com Guilherme Sass. Entre esboços feitos com lápis e papel e ao trabalhar a madeira, recupera a memória de sua infância, tempo em que construía seus próprios brinquedos.

Todas as peças projetadas são produzidas na Oficina, que atende a arquitetos, decoradores, colecionadores de arte e lojas de museus. Na última década, trabalhou com mais de 40 espécies de madeiras, entre as quais se destacam vinhático, violeta-do-Pará, cedro, roxinho, freijó, imbuia, pau-marfim, peroba-do-campo, peroba-rosa, braúna, ipê-tabaco, itaúba e muirapiranga. Muitas vezes emprega espécies diferentes no mesmo móvel, explorando a diversidade cromática da madeira brasileira. Utiliza ainda materiais não madeireiros, como bambu e compensado de pupunha.

A gangorra Momento recebeu os prêmios Design Museu da Casa Brasileira, Salão Design e IDEA Brasil, todos em 2012.

oficinaethos.com.br

Rodrigo Calixto (Rio de Janeiro, RJ, 1979) graduated in industrial design at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio). Under the influence of his father, who had a furniture workshop as a hobby, he developed an interest in wood, which grew stronger during his time at university where he had access to the campus workshop.

He devoted himself to the study of wood and its possibilities through experimenting. In 2002, even before graduating, he set up the Ethos Workshop in Rio de Janeiro, and subsequently went into partnership with Guilherme Sass. Between making sketches with pencil and paper and working in wood, he makes use of his childhood memories and of a time when he made his own toys.

All the pieces he designs are produced in the Workshop, which has commissions from architects, decorators, art collectors and museum shops. In the last decade, he has worked with over 40 types of wood, the most important being mahogany, violeta-do-Pará, cedar, purpleheart, freijó, imbuia, ivorywood, white and pink peroba, braúna, ipê, itaúba and muirapiranga. He often uses different types of wood in the same piece of furniture, taking advantage of the diversity of coloring of Brazilian wood. He also uses other non-timber materials, such as bamboo and plywood made from pupunha palm.

In 2012, His *Momento* [Moment] seesaw won the Museu da Casa Brasileira Design Award, the Salão Design prize and the IDEA Brasil prize.

Gangorra Momento 2011

Madeira maciça
h22 x 260 cm

Design Guilherme Sass
e Rodrigo Calixto

Moment Seesaw

Solid wood

8.6 x 102.3 in

Design Guilherme Sass
e Rodrigo Calixto

Banqueta Lótus . Série Oro 2009

Madeira (canela, imbuia, vinhático, jequitibá-rosa, roxinho, muirapiranga, peroba-mica, freijó, cedro e garapa)

h42 X 34 x 34 cm

Lotus Footstool – Gold Series

Wood (cinnamon, imbuia, vinhático, jequitibá-rosa, roxinho, muirapiranga, peroba-mica, freijó, cedar and garapa)

13.3 x 13.3 x 16.5 in

RONA SILVA

Rona Silva Murici, AL, 1958 formou-se em desenho industrial na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Especializou-se em design realizando cursos nos estados de Piauí, Amazonas e Pernambuco. Lecionou em universidades das regiões Norte e Nordeste, onde também atua como designer de produtos e realiza oficinas criativas para comunidades produtoras de artesanato e micro e pequenas empresas, com o objetivo de contribuir para a geração de renda.

Em 1995 criou o Estúdio Carapanã em Manaus (AM), que transferiu, posteriormente, para Maceió (AL). Desde que começou a mudar de endereço frequentemente passou a se interessar por móveis, pensando em alternativas que pudessem baratear o preço do frete de mudança. Uma de suas coleções compõe-se de móveis feitos com caixas de papelão provenientes do lixo do prédio onde mora e com tecidos adquiridos em lojas populares. O processo é simples: envolve corte, dobra, cola e encaixe, podendo ser produzido de forma manual, semi-industrial ou industrial. A montagem das peças dispensa ferramentas.

Rona procura incentivar seus alunos e amigos a desenvolverem seus próprios produtos dentro do conceito do "faça você mesmo". Seu trabalho tem merecido destaque em publicações nacionais e internacionais que tratam de design e sustentabilidade.

http://carapana.wordpress.com

Rona Silva (Murici, AL, 1958) graduated in industrial design at the Federal University of Paraíba (UFPB). He specialized in design, doing courses in the States of Piauí, Amazonas and Pernambuco. He has lectured at universities in the North and North-East regions of Brazil, where he also works as a product designer and holds creative workshops for communities producing folk art and for small firms, with the aim of helping them to generate income.

In 1995 he set up the Carapanã Studio in Manaus (AM), which he subsequently transferred to Maceió (AL). Since he started to change address frequently he became interested in furniture, trying to find alternatives to lower the freight costs of moving. One of his collections comprised furniture made from cardboard boxes from the rubbish of the building where he lives and fabrics purchased in popular shops. The process is simple: it involves cutting folding, gluing and fitting together, and can be done by hand or by semi-industrial or industrial processes. The assembly of the parts does not require tools.

Rona tries to encourage his students and friends to develop their own products, within the concept of "do it yourself". His work has received coverage in Brazilian and international publications dealing with design and sustainability.

Tamborete Cabelo 2003

Papelão, tecido e barbante de algodão natural

h45 x 35 x 35 cm

Hair Footstool

Cardboard, textile and raw cotton rope

17.7 x 13.7 x 13.7 in

Tamborete São João 2008

Papelão e tecido

h40 x 30 x 30 cm

São João Footstool

Cardboard and textile

15.7 x 11.8 x 11.8 in

Poltrona Matuta 2002

Papelão e tecido

h74 x 65 x 62 cm

Matuta Armchair

Cardboard and textile

29 x 25.5 x 24.4 in

RONALDO DUSCHENES

Ronaldo Duschenes São Paulo, SP, 1943 formou-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). No final da década de 1960, iniciou sua trajetória profissional e foi autor de diversos projetos de arquitetura na cidade de São Paulo. Paralelamente, lecionou na USP até 1976.

Em 1981 mudou-se para Curitiba, onde criou, quatro anos depois, a indústria de móveis de escritório Flexiv, em parceria com a arquiteta Celia Lass. A demanda de reformulação do mobiliário da C&A Modas foi a motivação para a criação da empresa que, em seguida, passou a atender novos clientes e se consolidou como uma das mais importantes do segmento.

Versatilidade de uso por meio de sistemas intercambiáveis e passíveis de contínuas mudanças e reconfigurações são palavras-chaves nos projetos de Ronaldo Duschenes e do Estúdio Flexiv de Design, que criou em 1996. Outras características são a atenção aos requisitos de conforto ergonômico, a inovação no atendimento às diversas funções de uso e a procura de uma linguagem contemporânea baseada na leveza.

A linha MB3, de sua autoria, obteve o segundo lugar no prêmio Movelpar em 2008.

www.flexiv.com.br

Ronaldo Duschenes (São Paulo, SP, 1943) graduated at the Faculty of Architecture at the University of São Paulo (FAU/USP). He commenced his professional career at the end of the 1960s and was responsible for various architectural projects in the city of São Paulo. At the same time he lectured at USP until 1976.

In 1981 he moved to Curitiba, where four years later he set up the office furniture manufacturer Flexiv, in partnership with the architect Celia Lass. A demand for the re-styling of the furniture department of C&A was the incentive for the formation of the company, which proceeded to obtain new customers and built itself up to be one of the most important in the sector.

Versatility of use through interchangeable systems which can be continually changed and reconfigured is the key element in the designs of Ronaldo Duschenes and Flexiv Design Studio, which he set up in 1996. Other features include an attention to ergonomic comfort, innovation in meeting various uses for the pieces and the search for a contemporary style based on lightness.

His MB3 line was placed second in the Movelpar prize in 2008.

Linha MB3 2003

MDF e gaveteiros em resina
h75 x 120 x 80 cm cada módulo

MB3 Line

MDF and drawers in resin
729.5 x 47.2 x 31.4 in each module

Mesa Rebatível 2004

Aço cromado e MDF
h55 x 150 x 68 cm

Collapsible Table
Chromium-coated steel and MDF
21.6 x 59 x 26.7 in

ROQUE FRIZZO

Roque Frizzo Caxias do Sul, RS, 1971 formou-se em arquitetura pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Entre 1986 e 1989 trabalhou em marcenarias e lojas de móveis modulados. Em 1990 passou a atuar como designer em escritório próprio e fundou, oito anos depois, a sociedade Miracolo Design. Em 2001, quando a sociedade se desfez, criou a Roque Frizzo Arquitetura e Design, a partir da qual projeta e presta consultoria para vários segmentos industriais.

Em seu trabalho com o mobiliário, todo direcionado desde 1998 para a empresa Saccaro, a madeira tem posição de destaque, especialmente a garapeira, utilizada em cadeiras, mesas e poltronas para áreas externas. Emprega também alumínio, fibra sintética, couro, tecidos e espumas. As curvas estão presentes em vários de seus móveis e são obtidas com técnicas que garantem que os veios não sejam rompidos, conferindo resistência aos componentes.

A espreguiçadeira Ayty, de sua autoria, conquistou o primeiro lugar na categoria profissional do Prêmio Movelsul em 2007.

Roque Frizzo (Caxias do Sul, RS, 1971) graduated in architecture at the Vale do Rio dos Sinos University (Unisinos). Between 1986 and 1989 he worked in furniture workshops and module furniture shops. In 1990 he started to work as a designer in his own office, and eight years later formed the company Miracolo Design. In 2001, on the dissolution of the company, he set up Roque Frizzo Arquitetura e Design, in which he designs and supplies consultancy services to various sectors of industry.

In his work with furniture, which since 1998 has all been for the Saccaro company, wood is highlighted, especially garapa, which he uses for chairs, tables and armchairs for outdoor areas. He also uses aluminum, synthetic fiber, leather, fabrics and foam. Curves are a feature in many of his furniture pieces, and are produced by techniques which insure that the veins are not broken, which gives a resistant quality to the pieces.

His Ayty lounger was placed first in the professional category of the Movelsul Prize in 2007.

Mesa de Centro Ayty 2006
Madeira (garapeira)
h30 x 180 x 88 cm
Produzida por Saccaro

Ayty Center Table
Wood (garapeira)
11.8 x 70.8 x 34.6 in
Production: Saccaro

Espreguiçadeira Ayty 2006
Madeira (garapeira) e tecido acrílico
h72 x 42 x 200 cm
Produzida por Saccaro

Ayty Couch
Wood (garapeira) and acrylic textile
16.5 x 28.3 x 78.7 in
Production: Saccaro

Mesa Canavial 2012
Madeira (imbuia e muiracatiara)
h75 x 320 x 120 cm
Produzida por Saccaro

Canavial Table
Wood (imbuia and muiracatiara)
29.5 x 125.9 x 47.2 in
Production: Saccaro

RUY OHTAKE

Ruy Ohtake São Paulo, SP, 1938 formou-se em arquitetura pela Universidade de São Paulo (USP). Desde sua formação, em 1960, dedicou-se inicialmente a projetos residenciais, passando a projetar, em seguida, também prédios industriais e institucionais. Alguns de seus projetos mais conhecidos são a Embaixada do Brasil em Tóquio e, em São Paulo, o Hotel Unique e o Centro Cultural Tomie Ohtake.

Além do cuidado com a luz, como um elemento importante para a definição de seus projetos, Ohtake emprega com frequência o mobiliário fixo de concreto. Ambos definem a função de cada ambiente. Segundo ele próprio, em entrevista concedida a Maria Cecília Tavares (2005), o mobiliário fixo direciona a utilização do espaço e inibe a alocação de outros elementos que interfiram na percepção desse espaço. Outros materiais também empregados são aço, vidro, acrílico e madeira.

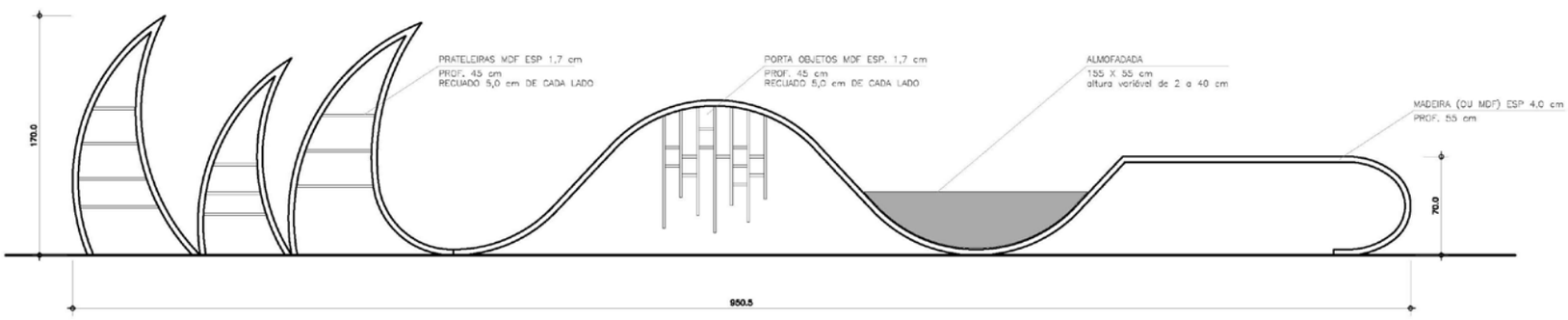
www.ruyohtake.com.br

Ruy Ohtake (São Paulo, SP, 1938) earned a bachelor's degree in architecture at São Paulo University (FAU/USP). In the course of his career, which began in 1960, Ohtake designed residences before turning to plan industrial, commercial and institutional buildings. His most famous designs include the Brazilian embassy, in Tokyo, and the Hotel Unique and Centro Cultural Tomie Ohtake, in São Paulo.

Besides taking a keen interest in lighting as a key element in his project designs, Ohtake often adopts built-in furniture made of reinforced concrete, so that both elements define the function of each of environment. According to the architect, in an interview he gave to Maria Cecília Tavares in 2005, built-in furniture guides space utilization and inhibits the placement of other furniture items that possibly interfere with the perceived space. Other materials frequently used in his designs include steel, acrylic and wood.

Multi-móvel 1998
MDF
h170 x 950,5 x 55 cm
Produzido por Novo Rumo

Multipurpose Piece
MDF
66.9 x 374.2 x 21.6 in
Production: Novo Rumo



Bancada Horizontal em Piso Elevado,
Hotel Unique 2002
Madeira e fórmica
h80 x 580 x 60 cm

Elevated Counter (Hotel Unique)
Wood and formica laminated
31.5 x 228.3 x 23.6 in

SÉRGIO MATOS

Sérgio Matos Paranatinga, MT, 1976 formou-se em design pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), na Paraíba. Crescer em sua cidade natal, em uma região próxima à reserva do Parque do Xingu, cercado pela cultura indígena e pela floresta, foi influência determinante em seu caminho profissional e o levou a buscar formas e materiais naturais. A opção por viver em Campina Grande desde 2001 também é decisiva em sua carreira, ao aproximá-lo da cultura popular nordestina.

Seus móveis usam cores fortes e frequentemente são releituras de tipologias populares. Os tradicionais móveis em espaguete de plástico, por exemplo, em suas mãos ganham novas formas e fios de outros materiais, naturais ou sintéticos. Matos produz algumas linhas de móveis junto a fornecedores, faz projetos para a indústria ou peças exclusivas para clientes específicos e ainda presta consultoria para empresas e instituições.

Mesas, bancos, chaises, estantes e tapetes são algumas das tipologias presentes em seu portfólio. Os materiais são variados, englobando aço carbono, alumínio, cipó, madeira, MDF, vidro, corda naval, fios de *nylon* e fios de algodão. Seu trabalho vem sendo reconhecido no exterior, tendo sido selecionado para o Salone Satellite em Milão, em 2011 e 2012.

Sua poltrona Balaio foi premiada no Design Excellence Brazil 2011.

www.sergiojmatos.com

Sérgio Matos (Paranatinga, MT, 1976) graduated in design at the Federal University of Campina Grande in Paraíba (UFCG). Growing up in his native town, in a region near the Xingu National Park reserve, and surrounded by the culture of the indigenous people and the forest, was an important influence on his professional career and led him to look for natural forms and materials. His decision to live in Campina Grande since 2001 has also been decisive in his career, by bringing him closer to the popular culture of the north-east of Brazil.

His furniture uses strong colors and is often a re-working of popular traditions. The traditional furniture in plastic spaghetti, for example, takes on new forms in his hands and employs strands made from other materials, either natural or synthetic. Matos produces some lines of furniture in conjunction with suppliers, he does designs for industry or on an exclusive basis for specific customers and also provides consultancy services for companies and institutions.

Tables, benches, couches, shelves and carpets are some of the items in his portfolio. His materials are varied, and include carbon steel, aluminum, liana, wood, mdf, glass, naval rope, nylon fibers and cotton fibers. His work has been receiving recognition abroad, and was selected for the Salone Satellite in Milan in 2011 and 2012.

His *Balaio* armchair won prizes at Design Excellence Brazil 2011.

Poltrona Balão 2011

Aço carbono ou alumínio e corda de poliéster

h75 x 120 x 80 cm

Balão Armchair

Carbon steel or aluminum and polyester cord

29.5 x 47.2 x 31.4 in

Poltrona Cariri 2012

Alumínio e corda de poliéster

h75 x ø100 cm

Cariri Armchair

Aluminum and polyester cord

39.3 x 29.5 in

Poltrona Balaio 2011

Alumínio e corda de poliéster

h75 x ø110 cm

Balaio Armchair

Aluminum and polyester cord

39.3 x 29.5 in

SUPERLIMÃO

Cadeira Laranja 2002

Papelão prensado e PVC expandido
h110 x 50 x 85 cm

Orange Chair

Pressed cardboard with expanded PVC trim
19.6 x 33.4 x 43.3 in

Mesa de Jantar Los Angulos 2005

MDF
h75 x ø120 cm
Design SuperLimão Studio e Lota Studio.

Los Angulos Dining Table

MDF
29.5 x 47.2 in
Design SuperLimão Studio e Lota Studio.

O estúdio SuperLimão foi fundado em 2002, em São Paulo (SP), por uma equipe multidisciplinar de sócios, composta por Sergio Cabral (designer industrial), Antonio Carlos Figueira de Mello (turismólogo), Thiago Rodrigues (arquiteto) e Lula Gouveia (engenheiro civil e arquiteto).

A ideia inicial do grupo era abranger o design de mobiliário, o design gráfico e a arquitetura. Com o tempo, o design gráfico foi deixado de lado e o mobiliário permaneceu. Curiosamente, muitos móveis compõem uma espécie de escritura, tangenciando, assim, as artes gráficas. O papelão ondulado é um material de destaque em seus projetos, além do metal e do plástico. Buscam a subversão de materiais, empregados de forma alternativa ao seu uso habitual, com o objetivo de criar um impacto sobre o olhar e de mostrar que "tudo pode ser transformado".

Atualmente desenham móveis residenciais e comerciais para seus próprios projetos de arquitetura e os produzem de forma autônoma ou com pequenos parceiros.

www.superlimao.com.br

HOME

The SuperLimão studio was started in 2002 in São Paulo by a multi-disciplinary team of partners, comprising Sérgio Cabral (industrial designer), Antonio Carlos Figueira de Mello (tourism expert), Thiago Rodrigues (architect) and Lula Gouveia (civil engineer and architect).

The original idea of the group was to cover furniture design, graphic design and architecture. In time the graphic design was abandoned while the furniture remained. Curiously, many pieces of furniture form a kind of writing, thus connecting with the graphic arts. Corrugated cardboard is one of the principal materials in their designs. Metal and plastic are also used. They seek to subvert their materials by using them in an alternative manner from their normal use, with the aim of imparting a visual impact and showing that "everything can be transformed".

They currently design residential and office furniture for their own architectural projects and produce them themselves or in partnership with small scale manufacturers.

Banco Letra 2004

Papelão prensado e PVC expandido

h35 x 35 x 35 cm

Letter Bench

Pressed cardboard with expanded PVC trim

13.7 x 13.7 x 13.7 in

Poltrona Cherva 2003

Papelão, E.V.A. e acrílico

h80 x 50 x 80 cm

Cherva Armchair

Cardboard, E.V.A. and acrylic

31.4 x 19.6 x 31.4 in

TINA E LUI

Maria Cristina Azevedo Moura, a Tina, e Ana Luisa Lo Pumo, a Lui, Porto Alegre, RS, 1950 formaram-se em arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Irmãs gêmeas, criaram um escritório conjunto em 1975, logo após se formarem. Lui fez pós-graduação em projeto de produto na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Arquitetura, interiores, cenografia de exposições, design de produtos, ilustrações e programas de revitalização do artesanato junto a comunidades em todo o país são as áreas de atuação do escritório. No design de móveis e luminárias, o que caracteriza mais fortemente seu trabalho é o fato de estar embasado numa pesquisa ampla e sistemática da cultura material do Sul do país. Tipologias e técnicas presentes nos equipamentos domésticos dos imigrantes italianos e alemães sofrem uma releitura, dentro de uma linguagem contemporânea.

Nos móveis frequentemente associam componentes artesanais, elaborados por comunidades de artesãos, a componentes que podem ser produzidos industrialmente.

Outra característica dos projetos é a preocupação com a sustentabilidade, presente não só na escolha dos materiais e das técnicas, mas no projeto de móveis que possam ter um ciclo de vida prolongado. É o caso, por exemplo, do berço que ao longo do tempo se transforma em cama de solteiro e em sofá. Madeiras, fibras, lãs e couro estão entre os materiais utilizados em seus móveis, que compõem linhas produzidas em séries médias por fábricas como a Saccaro e a Schuster, e linhas manufaturadas por encomenda.

Da parceria com Débora Eichenberg, surgiram produtos diversos, entre os quais a linha Imigrante, que conquistou o primeiro lugar na categoria mobiliário do Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em 2000.

Mesa Lateral Gamela 2005

Multilaminado
h75 x ø54 cm

Design Tina Moura, Lui Lo Pumo e Débora Eichenberg

Gamela Side Table

Multilaminate
29.5 x 21.2 in

Design Tina Moura, Lui Lo Pumo e Débora Eichenberg

Cadeira Imigrante 2000

Madeira maciça, compensado multilaminado e couro 35

com braços h82 x 45 x 47 cm
sem braços h82 x 56 x 47 cm

Design Tina Moura, Lui Lo Pumo e Débora Eichenberg

Produzida por Schuster

Immigrant Chairs

Solid wood, multilaminated plyboard and leather 35

with arms: 32.2 x 17.7 x 18.5 in
without arms: 32.2x 22 x 18.5 in

Design Tina Moura, Lui Lo Pumo e Débora Eichenberg

Production: Schuster

Maria Cristina Azevedo Moura, ("Tina"), e Ana Luisa Lo Pumo, ("Lui"), (Porto Alegre, RS, 1950) graduated in architecture at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). Twin sisters, they set up an office together in 1975, soon after graduating. Lui did a post-graduate course in product design at the Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul (PUCRS).

Architecture, interiors, exhibition planning, product design, illustration and handicraft revitalization programs in communities throughout Brazil are the areas their office deals with. In their designs for furniture and lighting, the most prominent characteristic of their work is that it is based on full and systematic research into the material culture of the south of Brazil. Styles and techniques used in domestic items by Italian and German immigrants are subjected to a fresh look, drawing on contemporary styles.

Their furniture often unites components made by artisan communities with parts which can be produced industrially.

Another feature of their designs is a concern for sustainability, which is seen not only in their choice of materials and techniques, but also in their designs for furniture which has a longer life cycle. This is the case, for example, with the infants cradle which can subsequently be transformed into a single bed or a sofa. Wood, fiber, wool and leather are some of the materials used in their furniture, which comprises lines produced in limited editions by manufacturers such as Saccaro and Schuster, and lines made to order.

Various products were the fruit of the partnership with Débora Eichenberg, among them the *Imigrante* line, which won first prize in the furniture category of the Museu da Casa Brasileira Design Award in 2000.

ZANINI DE ZANINE

Zanini de Zanine Rio de Janeiro, RJ, 1978 formou-se em desenho industrial na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Desde pequeno acompanhou o pai, José Zanine Caldas, em idas a carpintarias, oficinas de maquetes e canteiros de obras. Ainda assim, ressalta a liberdade que teve para escolher a profissão que seguiria. Durante a faculdade estagiou com Sergio Rodrigues.

A partir de 2003 começou a produzir móveis em madeira maciça, com peças de demolição, especialmente colunas, vigas e mourões de casas antigas. Dando espaço à experimentação, em 2005 passou a criar uma nova linha com móveis produzidos industrialmente, usando, além da madeira de origem controlada, materiais diversos como metacrilato, aço inox, estofados, polímeros recicláveis e reciclados, concreto e alumínio. Para representar essa nova linha, criou em 2009 a Doiz Design e mais tarde a Punch Design e o Studio Zanini de Zanine.

Atua na produção de tipos diversos de móveis e objetos, de cadeiras, mesas e aparadores a luminárias e estofados, em séries que podem ser pequenas, médias ou grandes dependendo de que marca representem. Além da Doiz Design e da Punch, desenha também para indústrias no Brasil, na Itália e na França.

Seu Cavalinho Gioco ficou em segundo lugar na categoria mobiliário do Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em 2009 e ganhou o Ouro Idea Brasil em 2010.

www.studiozanini.com.br

Cavalinho Gioco 2009
Metacrilato
h27 x 26 x 83 cm
Produzido por Allê

Gioco Rockingghorse
Methacrylate
10.6 x 10.2 x 32.6 in
Production: Allê

Espreguiçadeira 2010
Madeira (ipê)
h81 x 74 x 155 cm

Couch
Wood (ipê).
31.8 x 29 x 61 in

Zanini de Zanine (Rio de Janeiro, RJ, 1978) graduated in industrial design at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio). From an early age he accompanied his father, José Zanine Caldas, on trips to carpentry shops, model workshops and construction sites. From this came the freedom he had to choose the profession he would follow. While at university he did an apprenticeship with Sergio Rodrigues.

In 2003 he started to produce furniture in solid wood, using material from demolition sites, especially columns, beams and joists from old houses. By way of experimentation, he started in 2005 to create a new line of industrially produced furniture, using, in addition to wood of controlled origin, various materials such as methacrylate, stainless steel, upholstered fabrics, recyclable and recycled polymers, concrete and aluminum. To market this new line, he started Doiz Design in 2009 and later Punch Design and the Zanini De Zanine Studio.

He produces various types of furniture and objects, from chairs, tables and sideboards to lighting and upholstery, in editions which can be big or small depending on the brand name, bearing in mind that, apart from Doiz Design and Punch, he also designs for manufacturers in Brazil, Italy and France.

His Gioco horse was placed second in the furniture category of the Museu da Casa Brasileira Design Award in 2009 and won gold at Idea Brasil in 2010.

Banco Tablete 2009

Madeira de demolição (peroba)
h40 x 190 x 40 cm

Tablet Bench

Wood (peroba from demolition sites)
15.7 x 74.8 x 15.7 in

Mesa de Centro 2009
Madeira de demolição (ipê)
h24 x 160 x 92 cm

Center Table
Wood from demolition sites (ipê)
9.4 x 36.2 x 62.9 in

Banco Pilão 2008
Madeira de demolição (ipê)
h40 x 26 x 26 cm

Pilão Bench
Wood from demolition sites (ipê)
15.7 x 10.2 x 10.2 in

zanini

Mesa Cruz 2009

Madeira de demolição (ipê) e vidro
h30 x ø120 cm

Cross Table

Wood from demolition sites (ipê)
and glass
11,8 x ø47,2 in

CRÉDITOS
CREDITS

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAPHY

ACAYABA, Marlene Milan (org.). 11º ao 15º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2001. (Catálogo)

ACAYABA, Marlene Milan. Branco e preto: uma história de design brasileiro nos anos 50. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Projeto, 1989.

BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1994. 79 p. (Coordenação editorial: SUZUKI, Marcelo)

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho (Orgs.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1996.

BORGES, Adélia. Cadeiras Brasileiras. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, Secretaria de Estado da Cultura, 1994. (Catálogo)

BORGES, Adélia. Claudia Moreira Salles: designer. São Paulo: Bei Comunicação, 2005.

BORGES, Adélia. Design + artesanato: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BORGES, Adélia. Design Brasileiro Hoje: Fronteiras. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009. (Catálogo)

BORGES, Adélia. Designer não é personal trainer. São Paulo: Edições Rosari, 2002.

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

BORGES, Adélia. Prêmio Design. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996.

BORGES, Adélia. Sempre modernos: Joaquim Tenreiro, Sergio Rodrigues, Jorge Zalszupin, Jean Gillon. São Paulo: Galeria Passado Composto, 2009 (Catálogo).

BORGES, Adélia. Sergio Rodrigues. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005.

CAMP, Freddy Van. Gama: um sistema de cadeiras. In: STEPHAN, Auresnede Pires (org.). 10 cases do design brasileiro: os bastidores do processo de criação. São Paulo: Blucher, 2008. 69-84 p.

CAMPANA, Fernando; CAMPANA, Humberto. Cartas a um jovem designer. Rio de Janeiro: Campus Elsevier, 2009.

CAMPANA, Humberto; CAMPANA, Fernando. Campanas. São Paulo: Bookmark, 2003.

CARDOSO, Rafael. Uma introdução à história do design. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.

CARDOSO, Rafael. Design para um mundo complexo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CLARO, Mauro. Unilabor. Desenho industrial, arte moderna e autogestão operária. São Paulo: Editora Senac, 2004.

FERLAUTO, Claudio. 16º ao 20º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006. (Catálogo)

GIORGI JUNIOR, Giorgi. 21º ao 25º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2011. (Catálogo)

GRUNOW, Evelise. Hugo França. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2007.

GRUNOW, Evelise. Indio da Costa. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.

KEMP, Klaus. Pure Design. Berlim: edenspiekermann_, 2011.

LEITE, João de Souza (Org.). A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

LEON, Ethel. Design brasileiro: quem fez, quem faz. Rio de Janeiro: Senac Rio; Viana & Mosley, 2007.

LEON, Ethel; MONTORE, Marcello. Historia del diseño por país: Brasil. In: FERNÁNDEZ, Silvia; BONSIEPE, Gui (Coords). Historia del diseño em América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomia. São Paulo: Editora Blücher, 2009. 62-87 p.

LERNER, Sheila et al. 19ª Bienal Internacional de SP. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987. (Catálogo)

MAGALHÃES, Aloisio. E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

Monteiro, Ascânio Maria Martins; MACEDO, Ronaldo do Rego (orgs.). Joaquim Tenreiro: madeira, arte e design. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1985.

MORAES, Dijon de. Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

MOROZZI, Cristina. Oggetti risorti. Quando i rifiuti prendono forma. Milão (Itália): Costa & Nolan, 1998.

MOTTA, Carlos. Carlos Motta e a vida. São Paulo: Bei Comunicação, 2010.

MOTTA, Carlos. Carlos Motta. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 2004.

PASCA, Vanni. Scenari Del Giovane Design: Idee E Progetti Dall'Europa E Dal Mondo. Milão (Itália): Lupetti, 2001.

PIZA, Daniel. Isay Weinfeld. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2006.

RADICE, Barbara . Memphis. Nova Iorque: Rizzoli, 1985. 207 p.

SANTANA, Pedro Ariel (Org.). Design Brasil: 101 anos de história. São Paulo: Abril, 2010.

Santos, Maria Cecília Loschiavo dos. Móvel moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel; Edusp, 1995.

SILVA, Suely Ferreira da (coord.). Zanine: sentir e fazer. 4 ed. Rio de Janeiro, Agir, 1995.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira da (org.). ESDI: biografia de uma ideia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

TAVARES, Maria Cecília. Ruy Ohtake: arquitetura residencial dos anos 1960-1970. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Arquitetura. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

ZANINE, Walter. História da arte no Brasil, vol I e II. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983 2 v.

FOTOGRAFIAS
PHOTOGRAPHY

Aristeu Pires
Adriano José
Agência ARMEO
Alain Brugier
Almir bindilatti
André Godoy
André Nazareth
Andreas Heinigerjpg
Andres Ottero
Antonio Saggese
Ary Diesendruck
Barbara Allain
Bertolucci
Beto Felício
Celso Brandão
Claudia Jaguaribe
Clix – Daniel Sorrentino
Copyright Objekto
Cristina paranagua
Daniel Mansur
Daniel Pinheiro
Demian Jacob
Denilson Machado – MCA Estudio
Diego Cagnato
Edouard Fraipont
Edra
Eduardo Aigner
Eduardo Camara
Eduardo Camara & Araci Queiroz
Eduardo Delfim
Eduardo Rocha
Eider Kosloski
Ellen Slegers
Elisabeth Benkendorf
Emilio Tremolada
Equipe Baraúna
Fernando Lazlo
Firma Casa
Flavio Ribeiro
Flavio Verdini
Fran Parente
Gal Oppido
George Racz
Guilherme Jordani
Hideki Nagata
Hugo Antunes Dos Santos Barros
Installation view of the exhibition 'Projects 66:
Campana/Ingo Maurer'. MoMA, NY,
November 24, 1998 through January
19, 1999. New York, Museum of Modern Art
(MoMA). Photographic
Archive. The Museum of Modern Art
Archives, New York.
Photographer: Thomas Griesel. Copyright:
The Museum of Modern Art,
New York. Acc. n.: IN1823.3.© 2012. Digital
image, The Museum of Modern Art,
New York/Scala, Florence
João Paulo Accacio
Joel Jordani
Jomar Bragança
JpAccacio
Juliana Escorel
Juliana Nallini
Julio Leite
Kraw Penas
Kieron McCarron
Leonardo Finotti
Letícia Remião

Levi Mendes

Louise Bourgeois

C.O.Y.O.T.E., 1947-1948

Wood, painted pink

137.8 x 213.4 x 28.9 cm.

Collection Australia National Gallery, Canberra

Photo: Jenni Carter, © Louise Bourgeois Trust/Licensed by VAGA, NY

Marcelo Frey

Marcelo Stefanovicz

Marco Antonio

Marco Cimardi

Marco Peres

Marcos Cimardi

Marcos Freire

Marcos Pacheco

Mariana Chama

Matthieu Salvaing

Michel Arnoult

Nelson Kon

Nemo Simas

Nilo Lima

Organização da Promosedia

Pablo de Souza

Pablo Sobral do Studio Roberto Lima

Paulo Vasconcellos

Pedro Vannucchi

Philippe AUBERTIN

Pierre Refalo

Raquel Aviani

Roberto Majola

Romulo Fialdini

Ruy Teixeira

Sherry Griffin

Sintesi Spa

Studio 25

studio vieira – 1997

Vicente de Mello

Wagner Ziegelmeyer

AGRADECIMENTOS

ACKNOWLEDGMENTS

Alberto Vicente
Ana Regina Carneiro
Benedetta Cerutti
Euvira Allocati
Fernando Leite
Giancarlo Latorraca
Julio Leite
Laís Furtado
Manuela Fantinato
Marcelo Vasconcelos
Maria Lúcia Braga
Marina Pinheiro
Oscar Vilhena Vieira
Paulo Roberto Santi
Wendy Williams

Aída Boal
Alfio Lisi
Aristeu Pires
Baraúna
Bernardete Brandão
Bernardo Senna
Campana
Carlos Motta
Carlos Simas
Claudia Moreira Salles
Domingos Tótora
Eduardo Baroni
EM2 Design
Etel Carmona
Eulália Anselmo
Fernando Jaeger
Fernando Mendes
Fetiche
Flávia Alves de Souza
Flávia Pagotti
Freddy Van Camp
Guilherme Sass

Hugo França
Ilha do Ferro
Ilse Lang
Indio da Costa
Isabela Vecci
Isay Weinfeld
Ivan Rezende
Jacqueline Terpins
Jader Almeida
Julia Krantz
Juliana Llussá
Lattoog
Leo Capote
Lia Siqueira
Manuel Bandeira
Marcelo Rosenbaum
Maria Cândida Machado
Maurício Azeredo
Morito Ebine
Muira Design
Nada se Leva
Ovo

Paulo Alves
Paulo Foggiato
Pedro de Castro
Pedro Petry
Pedro Useche
Porfírio Valladares
Questto|Nó Design
Reno Bonzon
Ricardo Grahan Ferreira
Rodrigo Almeida
Rodrigo Calixto
Rona Silva
Ronaldo Duschenes
Roque Frizzo
Ruy Ohtake
Sérgio Matos
SuperLimão
Tina e Lui
Zanini de Zanine

SOBRE A FGV

ABOUT FGV FOUNDATION

A Fundação Getulio Vargas foi criada em 1944 com o objetivo de contribuir para a promoção do desenvolvimento econômico e social do Brasil. Ao longo de quase 70 anos, sua atuação tem deixado uma marca de excelência na história acadêmica do país. O conhecimento aplicado à formulação de políticas públicas e práticas empresariais, construído sobre padrões de educação e pesquisa científica de qualidade, faz da FGV uma referência nas áreas de administração, economia, direito, pesquisa histórica e documentação.

Foi a primeira instituição da América Latina a formar bacharéis em administração pública e de empresas. É a única instituição brasileira de ensino superior entre as 100 melhores do mundo, de acordo com o ranking divulgado pelo New York Times, em 2002. Segundo pesquisa global realizada pela Universidade da Pensilvânia, a FGV figura hoje entre os 30 principais Think Tanks do mundo nas categorias Políticas Públicas, Desenvolvimento e Política Econômica Interna. Nacionalmente, a FGV tem três de suas escolas incluídas pelo Ministério da Educação entre as cinco melhores do país.

Corresponder à alta expectativa gerada por tais reconhecimentos é uma grande motivação para que a FGV continue desenvolvendo e fortalecendo sua excelência acadêmica e seu compromisso com a sociedade brasileira.

Created in 1944, the objective of the FGV Foundation was to contribute to promoting Brazil's economic and social development. Throughout almost 7 decades, the activities of the institution have left their mark of excellence on the academic history of the country. Knowledge built on high-quality standards of education and scientific research and applied to drawing up public policies and business practices is what makes FGV Foundation a reference in the areas of administration, economics, law, historical research and documentation.

Pioneer among Latin American institutions to graduate Bachelors in Public and Business Administration, FGV Foundation is the only Brazilian school dedicated to advanced studies to rank among the 100 best in the world, according to the New York Times in 2002. A worldwidesurvey carried out by the University of Pennsylvania places FGV currently among the 30 leading think-tanks in the categories Public Policies and Internal Economic Development and Policy. In the national sphere, the Ministry of Education includes three FGV schools among the best five in the country.

Living up to the high expectation created by such recognition is strong motivation for FGV Foundation to keep on developing and strengthening its academic excellence and its commitment to Brazilian society.

FGV FGV FOUNDATION

Luiz Simões Lopes
Primeiro Presidente e Fundador First President and Founder

Carlos Ivan Simonsen Leal
Presidente President

Francisco Oswaldo Neves Dornelles
Vice-Presidente Vice President

Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque
Vice-Presidente Vice President

Sergio Franklin Quintella
Vice-Presidente Vice President

diretoria board of directors

vogais voting members

Armando Klabin
Carlos Alberto Pires de Carvalho e Albuquerque
Ernane Galvêas
José Luiz Miranda
Lindolpho de Carvalho Dias
Manoel Pio Corrêa Jr.
Marcílio Marques Moreira
Roberto Paulo Cezar de Andrade

suplentes deputies

Antonio Monteiro de Castro Filho
Cristiano Buarque Franco Neto
Eduardo Baptista Vianna
Gilberto Duarte Prado
Jacob Palis Júnior
José Ermírio de Moraes Neto
José Júlio de Almeida Senna
Marcelo José Basílio de Souza Marinho

conselho curador board of trustees

Carlos Alberto Lenz César Protásio
Presidente President

João Alfredo Dias Lins (Klabin Irmãos & Cia.)
Vice-Presidente Vice President

vogais voting members

Alexandre Koch Torres de Assis
Angélica Moreira da Silva (Federação Brasileira de Bancos)
Carlos Moacyr Gomes de Almeida
Dante Letti (Souza Cruz S.A.)
Edmundo Penna Barbosa da Silva
Heitor Chagas de Oliveira
Jaques Wagner (Estado da Bahia)
Luiz Chor (Chozil Engenharia Ltda.)
Marcelo Serfaty
Marcio João de Andrade Fortes
Maurício Matos Peixoto
Orlando dos Santos Marques (Publicis Comunicação Ltda.)
Pedro Henrique Mariani Bittencourt (Banco BBM S.A.)
Raul Calfat (Votorantim Participações S.A.)
Rodrigo Vaunísio Pires de Azevedo (IRB -Brasil Resseguros S.A.)
Ronaldo Vilela (Sindicato das Empresas de Seguros Privados, de Previdência
Complementar e de Capitalização nos Estados do Rio de Janeiro e do Espírito Santo)
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Tarso Genro (Estado do Rio Grande do Sul)

suplentes deputies

Aldo Floris
José Carlos Schmidt Murta Ribeiro
Luiz Ildefonso Simões Lopes (Brookfield Brasil Ltda.)
Luiz Roberto Nascimento Silva
Manoel Fernando Thompson Motta Filho
Murilo Pinto de Oliveira Ferreira (VALE S.A.)
Nilson Teixeira (Banco de Investimentos Crédit Suisse S.A.)
Olavo Monteiro de Carvalho (Monteiro Aranha Participações S.A.)
Patrick de Larragoiti Lucas (Sul América Companhia Nacional de Seguros)
Rui Barreto (Café Solúvel Brasília S.A.)
Sergio Lins Andrade (Andrade Gutierrez S.A.)

diretores das escolas school deans

Celso Castro
Escola de Ciências Sociais e História - CPDOC
School of Social Sciences and History - CPDOC
cpdoc@fgv.br

Flavio Vasconcelos
Escola Brasileira de Administração - EBAPE
Brazilian School of Administration - EBAPE
ebape@fgv.br

Joaquim de Arruda Falcão Neto
Escola de Direito do Rio de Janeiro - DIREITO RIO
Rio de Janeiro School of Law - DIREITO RIO
direitorio@fgv.br

Maria Izabel Tavares Camacho
Escola de Matemática Aplicada - EMAP
School of Applied Mathematics - EESP
emap@fgv.br

Maria Tereza Fleury
Escola de Administração de Empresas de São Paulo - EAESP
Sao Paulo School of Business Administration - EAESP
faleconosco@fgvsp.br

Mário Rubens Wachholz
Instituto de Desenvolvimento Educacional - IDE
Institute of Educational Development - IDE
ide.fgv@fgv.br

Oscar Vilhena Vieira
Escola de Direito de São Paulo – DIREITO GV
Sao Paulo School of Law - DIREITO GV
direitogv@fgv.br

Rubens Penha Cysne
Escola de Pós-Graduação em Economia - EBEF/EPGE
Graduate School of Economics - EBEF/EPGE
epge@fgv.br

Yoshiaki Nakano
Escola de Economia de São Paulo - EESP
Sao Paulo School of Economics - EESP
economia@fgvsp.br

Instituto Brasileiro de Economia - IBRE
Brazilian Institute of Economics - IBRE

Luiz Guilherme Schymura de Oliveira
Diretor Director
ibre@fgv.br

FGV Projetos technical assistance

Cesar Cunha Campos
Diretor Director
diretoria.executiva@fgv.br

Editora FGV press

Marieta de Moraes Ferreira
Diretora Director
editora@fgv.br

diretorias de apoio support areas

análise de políticas públicas public policy analysis
Marco Aurelio Ruediger
Diretor Director

controladoria comptroller
Ocario Silva Defaveri
Diretor Director

integração acadêmica academic integration
Antonio de Araújo Freitas
Diretor Director

operações operations
Mário Rocha
Diretor Director

planejamento planning
João Paulo Villela de Andrade
Diretor Director

internacional international
Bianor Scelza Cavalcanti
Diretor Director

Composto em Whitney e Museo

Sobre papel Saphir para capa e Garda para miolo

Impresso pela Ipsis Gráfica e Editora para a FGV Projetos e a Aeroplano Editora em 2013

61º ano de fundação da Escola Superior de Desenho industrial (Esdi)