

LINA BO BARDI E O DESENHO DO MÓVEL MODERNO PARA O STUDIO DE ARTE PALMA

LINA BO BARDI AND THE DESIGN OF MODERN FURNITURE FOR THE STUDIO D'ARTE PALMA

Fernanda Coura

Universidade de Brasília

Resumo: Este trabalho trata do design de mobiliário desenvolvido por Lina Bo Bardi para o Studio de Arte Palma e de como a arquiteta conseguiu imprimir elementos locais aos desenhos de seus móveis, mesmo recém-chegada ao país. Para entender a razão do interesse de Lina no resgate cultural, partimos de sua formação na Itália, de onde ela trouxe muitas das ideias que pôs em prática no Brasil. Os conhecimentos adquiridos nas atividades e nas alianças firmadas com outros profissionais no país natal, no Brasil, se combinaram às oportunidades oferecidas pelo processo de urbanização e pelo desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, àquela altura detentora de fama mundial.

Palabras-chave: Lina Bo Bardi, mobiliário, arquitetura, modernismo, Studio de Arte Palma.

Abstract: *This works about Lina Bo Bardi's furniture design for Studio d'Arte Palma and how the architect managed combine local elements to her design, despite being a newcomer. The starting point to understand the reason behind Lina's interest in rescuing cultural heritage was her life in Italy, from where she brought ideas that would be put into practice in Brazil. The knowledge she gained in her activities and alliances with other professionals in her birth country, in Brazil were combined to opportunities offered by urbanization and by the development of Brazilian modern architecture, which had reached international fame at that point.*

Keywords: *Lina Bo Bardi, furniture, architecture, modernism, Studio d'Arte Palma.*

Este artigo apresenta o desenho de mobiliário assinado por Lina Bo Bardi para o Studio de Arte Palma, empresa criada pela arquiteta em sociedade com o também arquiteto italiano Giancarlo Pianti, em 1948, em São Paulo. Em seu trabalho para o Studio, Lina combinou símbolos comumente associados à brasilidade, entendida como conjunto identitário da população formado a partir da memória e da preservação do conhecimento, com as formas do morar então propostas pela arquitetura moderna que estava em seu auge no país. A arquiteta trouxe para a casa brasileira tecidos, materiais naturais nativos e uma simplicidade no fazer do móvel que haviam sido perdidos em períodos anteriores, quando as referências para a casa brasileira se encontravam baseadas em ideias provenientes do exterior, que nada tinham a ver com o clima e a cultura locais.

Por que razão uma arquiteta italiana praticamente recém-chegada ao Brasil foi capaz de, em tão pouco tempo, mostrar tamanha sensibilidade à cultura local e refletir isso em seu trabalho à frente do Studio Palma? Entre a chegada de Lina ao Brasil, em 1946, e a inauguração do Studio, passaram-se apenas dois anos. Esse período seria muito curto para a arquiteta observar, apreender, refletir e aplicar todas as ideias desenvolvidas nesse que foi um dos seus primeiros trabalhos no Brasil. Quais foram, então, os caminhos percorridos por Lina para chegar aos resultados concretizados no mobiliário do Studio de Arte Palma? Neste artigo, pretende-se identificar quais fatores, contexto e pensamentos teriam influenciado a arquiteta nessa busca pelo simples, pelo vernáculo, que se refletiu em seus desenhos de mobiliário para o Studio Palma e que a diferenciou de outros designers pioneiros no Brasil, em sua maioria também estrangeiros imigrantes, como ela, mas que não escondiam a influência do *Art Deco* e da Bauhaus sobre sua

produção. A escolha do tema do artigo tangencia também uma das primeiras tentativas de seriação de mobiliário no país e reflete os motivos do fracasso do projeto.

Para tratar dessas questões este artigo se encontra dividido em quatro partes. A primeira trata da formação e das atividades de Lina ainda na Itália; a segunda, do contexto brasileiro da época da chegada do casal Bardi; a terceira parte examina o trabalho do Studio de Arte Palma e os móveis desenhados por Lina para a empresa. A quarta parte, por fim, salienta as razões para o fracasso de uma das primeiras tentativas para a produção de móveis em série no Brasil.

1. Formação clássica e início das atividades editoriais

Lina teve seu primeiro contato com a arquitetura na década de 1930, quando foi admitida no Liceu Artístico de Roma, escola que visava a formação de professores no campo das Artes Visuais. À época, arquitetos e críticos italianos mergulhavam em um debate caloroso sobre as ideias funcionalistas, a produção industrial e as tradições populares e clássicas. Ao passo que alguns deles valorizavam a arquitetura vernacular e rural da Itália, outros procuravam adaptar-se à ótica do Fascismo, que, desde sua ascensão, buscava utilizar a arquitetura como forma de representação, mantendo controle sobre comissões de obras erguidas pelo país. A questão da arquitetura vernacular tornou-se mais relevante quando o regime de Mussolini iniciou a demanda por um tipo de arquitetura que expressaria a *italianità*, com formas grandiosas. Os trabalhos arquitetônicos italianos do período sublinhavam os argumentos sobre a tradição, a herança cultural e histórica do país, opondo grupos de profissionais, que se apegavam à tendência neoclássica, caso dos urbanistas Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, e ao Racionalismo,

como Giuseppe Pagano.¹

A formação clássica na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, iniciada em 1934, forjou grande parte da sensibilidade de Lina no design. Apesar de não apoiar totalmente as ideias conservadoras de Giovannoni, seu professor, Lina mostrou-se interessada em dialogar com a história, apoiada nos ensinamentos do mestre, posição que ela utilizaria no trabalho desenvolvido no Brasil anos depois. A exposição da arquiteta ao racionalismo e a ideias mais progressistas ocorreu apenas com sua transferência para Milão, cidade em que abriu um estúdio de arquitetura com o sócio, Carlo Pagani, depois de formada. Junto com Turim, Milão projetava ideias vanguardistas originadas em referências internacionais na área de arquitetura.²³ De acordo com Vera Simone Bader⁴, Lina partilhava das posições defendidas pelo movimento Racionalista, em especial as propagadas por Giuseppe Pagano. Porém, embora concordasse com o arquiteto no que se refere à valorização

de técnicas regionais de construção e considerasse essas formas expressões de uma identidade nacional, a concepção de nacionalidade de Lina não estava alinhada a ideais políticos, mas baseada em interesses antropológicos e humanísticos.⁵

Além do trabalho no escritório formado com Pagani, em Milão, Lina iniciou suas atividades em revistas, ocupação relevante visto que, com a paralisação das atividades de construção na Itália em guerra, haviam surgido várias iniciativas editoriais que aumentavam as discussões em curso sobre o sentido e o futuro da arquitetura. Devido às novas ocupações, Lina conheceu o arquiteto Giò Ponti, para ela referência por causa da pesquisa dele sobre artesanato italiano, ao pensamento de associá-lo à produção industrial, e também ao empenho na promoção da continuidade entre a tradição e a modernidade nos lares italianos. Líder do movimento pela valorização do artesanato italiano e diretor das Trienais de Milão⁶, Ponti também controlava expressiva parte do mercado editorial especializado. Além da revista *Domus*, que lançou em 1928, ele também fundou a *Lo Stile*⁷, publicada de 1941 a 1947, que catapultou a carreira de Lina e a de Pagani no mercado editorial.⁸

Lina e Pagani trabalharam juntos na *Lo Stile*

1 BADER, Vera Simone. From Italy to Brazil: From Vernacular Building to Modern Architecture. In: **Lina Bo Bardi 100 – Brazil's Alternative Path to Modernism** (Catálogo). Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2014. p. 89-94.

2 LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima. **Lina Bo Bardi**. New Haven, Connecticut, EUA: Yale University Press, 2013. p.10-14.

3 As vantagens econômicas e industriais dessas cidades e sua distância em relação à capital, dominada pelo fascismo, facilitava a aproximação de uma cultura mais cosmopolita, o que abriu caminho para a criação do chamado MIAR (Movimento Italiano para a Arquitetura Racional), formado por arquitetos organizados em grupos regionais, interessados nas experiências da Bauhaus e do construtivismo russo. Com origem nas atividades implementadas pelos arquitetos graduados pelo Instituto Politécnico de Milão, o MIAR promoveu novas tecnologias, sem subestimar o passado. Pietro Maria Bardi e Giuseppe Pagano eram dois dos que apoiaram o projeto, colaborando com a procura por patrocinadores e criando revistas e exposições para a exibição dos trabalhos racionalistas. Bardi chegou a criar com Massimo Bontempelli a revista *Quadrante*, que replicava artigos provocativos sobre arquitetura, entre outras artes.

4 BADER, Vera Simone. Op. cit. p. 94

5 A conclusão de Vera Bader foi baseada no artigo "Arquitetura e natura", publicado por Lina em 1943. A autora não cita em que periódico o artigo foi publicado.

6 BARDI, Lina Bo. Curriculum Literário. In: **Lina Bo Bardi**. Coordenador editorial: Marcelo Ferraz. 2ª edição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996. p. 9.

7 Segundo Gabriella Cosentino (2014), a revista *Lo Stile* era menos popular que a *Domus* e menos comprometida socialmente em comparação com outras revistas italianas similares. Porém, se impôs no mercado editorial italiano devido à qualidade de seu design gráfico, que a fez ser um dos experimentos editoriais mais interessantes daquela época.

8 PONZIO, Angélica Paiva. Gio Ponti – Bio. In: **As Casas de Gio Ponti: O Mobiliário como Instrumento de Projeto**. Tese (Doutorado – Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2013. p.1 – 3.

e na *Grazia*, também fundada por Ponti. Nessa última, os dois sócios promoveram os princípios estéticos que iriam pontuar o futuro trabalho da arquiteta, como o interesse no desenho de móveis, a continuidade entre os motivos abstratos e figurativos e a simplificação da técnica.⁹ Dirigindo a revista *Domus*¹⁰, em 1943, Lina anunciou os temas que guiariam seus projetos futuros: arquitetura vernacular, a continuidade entre a tradição e a modernidade e entre a arquitetura e a paisagem.¹¹ Lina também atuou como ilustradora de revistas e de jornais milaneses e editou o *Quaderno di Domus*, em que realizava atividades de pesquisa e de estudo sobre artesanato e desenho industrial.¹² No pós-guerra, ainda na Itália, Lina se aproximou do arquiteto Bruno Zevi, expoente do realismo empírico¹³ que levou adiante as discussões acerca do conceito de arquitetura e de sua relação com a história, com produção teórica influenciada pelos ensinamentos do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright, oposto ao funcionalismo de Le Corbusier.¹⁴

2. O contexto brasileiro em transformação,

9 LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima. Op. cit. p. 20-22.

10 COSENTINO, Gabriella Cianciolo. Early Years and Wartime: Lina Bo Bardi's Illustrations and Journalism in Italy (1940-46). In: **Lina Bo Bardi 100 – Brazil's Alternative Path to Modernism** (Catálogo). Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2014. p. 52-58.

11 LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima. Op. cit. p. 25.

12 BARDI, Lina Bo. Op. cit. p. 9-10.

13 A questão tratada pelo realismo empírico se referia, em especial, a como o conhecimento pode ser formado de forma espontânea apenas com o que captamos por meio dos sentidos (visão, tato, olfato, audição, paladar), sem necessidade de uma educação formal.

14 CARVALHO, Waleska Almeida de. **O armário do arquiteto: o diálogo de Bruno Zevi com a história**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura – Área de concentração: Conservação e Restauro). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador: 2005. p. 25-27.

oportunidades e os projetos do casal Bardi

Lina e Pietro Maria Bardi chegaram ao país em 1946, quando o Brasil acelerava o passo rumo ao desenvolvimento e à urbanização, São Paulo se consolidava como metrópole e o exterior voltava sua atenção para as manifestações artísticas nacionais. A política desenvolvimentista colaborava para a consolidação de uma sociedade urbano-industrial, que visava novo estilo de vida, difundido pelas revistas, pelo cinema - sobretudo o norte-americano - e pela televisão, que chegaria ao Brasil pouco tempo depois. A consolidação da sociedade de massa afigurava-se também meio de expansão da publicidade, que atiçava o público dos setores médios dos centros urbanos a consumir novos e mais produtos. Novos materiais empregados na fabricação desses produtos, como plásticos e fibras sintéticas, tornavam esses bens mais acessíveis aos consumidores. A construção de edifícios e de casas de formas mais livres e menos adornadas pediam mobiliário de formas mais modernas.¹⁵

A aliança do casal Bardi com o proprietário dos Diários Associados, Assis Chateaubriand para a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP-1947), razão principal da vinda dos dois para o país, é considerada por muitos estudiosos como parte de um projeto maior e mais ambicioso no campo cultural, que envolvia um projeto civilizatório a ser posto em prática, além do MASP, por meio do Studio de Arte Palma, da revista *HABITAT* e do Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Uma das questões relevantes no processo de formação proposto pelo casal Bardi era educar o olhar do público para as artes e formar profissionais nesse campo. Embora o contexto brasileiro favorecesse o projeto cul-

15 KORNIS, Mônica Almeida. Sociedade e cultura nos anos 1950. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>>. Acesso em 24 jan. 20.

tural dos Bardi e o público do país já cobiçasse peças que via em meios de comunicação, aqui não havia, ainda, a consciência do valor do design de produtos. Daí a importância das três vertentes do projeto dos Bardi, além do MASP. O IAC, o Studio de Arte Palma e a revista *HABITAT*, cada um pelos próprios meios, trataram de ressaltar o valor do design feito por profissionais especializados, de acordo com o que a época de crescente industrialização pedia.

Seguindo a ordem cronológica, o Studio de Arte Palma foi o primeiro desses empreendimentos a ser concretizado, abrindo o caminho para uma discussão sobre a importância da profissionalização do design. Apesar de ter funcionado apenas por dois anos - de 1948 a 1950 - o Studio constituiu um marco no design de mobiliário do Brasil não só pela busca em utilizar materiais alternativos típicos encontrados no país quanto por ser uma das primeiras tentativas de produção do móvel em série no país. Maria Cecília Loschiavo dos Santos classifica o período de existência do Studio de Arte Palma como a fase de consolidação da produção nacional de mobiliário, em que as experiências de desenho e de produção tornaram realidade o projeto do móvel moderno brasileiro. Segundo a autora, nos produtos assinados pelos sócios Lina Bo Bardi e Giancarlo Pianti é possível achar a conjugação do espírito moderno de despojamento ao uso de materiais nacionais, o que assegurava ao móvel então produzido no Brasil uma qualidade artisticamente elaborada e que alterou de modo significativo o aspecto do mobiliário brasileiro.¹⁶

3. O Studio de Arte Palma e os móveis desenhados por Lina

Lina e Giancarlo Pianti fundaram o Studio

16 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel Moderno no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora Olhares, 2015. p. 115-117.

de Arte Palma e a Fábrica de Móveis Pau Brasil Ltda., empresa que produziria o mobiliário desenhado pelos sócios do Studio, em 1948, trazendo para o Brasil marceneiros e oficiais de móveis que trabalhavam em Lissoni, Itália, relevante centro de produção de mobiliário moderno. Faltava mão-de-obra especializada no país¹⁷, conforme Lina já havia constatado quando da fabricação de cadeiras para o auditório do MASP.¹⁸ Os sócios introduziram no Brasil uma nova maneira de produzir móveis. A Pau Brasil acalentava o desejo de viabilizar mobiliário fabricado com materiais nacionais. O negócio era centrado no desenho industrial e o Studio foi organizado de forma a compreender uma seção de planejamento, com oficina de produção; uma marcenaria, equipada com maquinário de ponta para a época; além de uma oficina mecânica. A produção ali criada, em especial no que tange a cadeiras e poltronas, eliminou os estofamentos exagerados, utilizando materiais locais em assentos baixos e delgados.¹⁹

De acordo com Aric Chen²⁰, algumas das formas dos móveis do Studio de Arte Palma, como braços e pernas em forma de bumerangue, lembravam o mobiliário que os modernistas

17 SANCHES, Aline Coelho. **O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil.**

In: Risco - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. nº1. Programa de pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (EESC-USP). São Carlos: 2/2003. p. 30.

18 Maria Cecília Loschiavo afirma que a dificuldade em encontrar uma cadeira moderna que se adequasse ao auditório foi o gatilho para a decisão de Lina de fabricar mobiliário mais adequado a seu tempo. Para a confecção das cadeiras do MASP, o casal Bardi recorreu a um tapeceiro italiano conhecido como Saracchi (SANTOS, 2015, p. 133).

19 *Móveis Novos. HABITAT – revistas das artes no Brasil*, nº1, São Paulo, Out-Dez. 1950. p. 53-58.

20 CHEN, Aric. **Brazil modern: the rediscovery of twentieth-century Brazilian furniture**. 1ª Edição americana. New York: R& Company and the Monacelli Press, 2016. p. 118-119.

italianos faziam na época. Porém, o mobiliário do Studio exibia uma construção rigorosa, influenciada pela escolha de materiais e técnicas locais. Os móveis possuíam dois pontos em comum: simplicidade estrutural e fabricação em madeiras brasileiras. Para o assento e encosto das cadeiras, Lina e Palanti usavam lona, couro e mesmo tecido de chita, o que era revolucionário para os costumes e o gosto da época.²¹ A atenção à singularidade brasileira - expressa na preocupação com o clima²² e na pesquisa sobre os materiais nacionais - aliada ao interesse em produzir mobiliário de acordo com os preceitos do movimento moderno internacional foram ressaltados no texto de apresentação do Studio na revista *HABITAT*²³.

O design do mobiliário do Studio Palma aproveitava a beleza das veias e da tinta da madeira, ao mesmo tempo em que respeitava o grau de resistência do material. Para chegar aos resultados, Lina e Palanti desenvolveram um estudo sobre madeiras brasileiras e decidiram, por fim, usar madeira compensada recortada em folhas paralelas na criação de seus móveis. Até então, o material não era utilizado no mobiliário brasileiro, que era construído de madeira maciça, com parte interna fabricada em compensado.²⁴ Segundo Lina (Apud, SANCHES, 2003, p. 32), no Studio Palma foi feita a primeira tentativa de produção manufatureira de móveis de madeira compensada cortada em pé²⁵.

O pioneirismo do Studio no novo desenho

21 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Op.cit. p. 135.

22 Ao procurar a adequação dos móveis ao clima brasileiro, Lina e Palanti buscaram utilizar materiais que não criassem mofo, comum nas estações chuvosas do país.

23 Móveis Novos. *HABITAT – revistas das artes no Brasil*, nº1, São Paulo, Out-Dez. 1950 . p. 53-58.

24 Ibid. p.53.

25 Diferente do uso de madeira compensada feito pelo arquiteto finlandês Alvar Aalto, conhecido pela autoria de móveis que usavam madeira compensada cortada dobrada.

de móvel vinha acompanhado também do desafio de ser uma das primeiras tentativas de se produzir móveis em série no Brasil, ideia antiga de Lina desde a época em que morava na Itália. De fato, o projeto do móvel em série fica claro ao se observar as técnicas de fabricação, que utilizavam recortes de chapa de compensado fornecidas pela indústria, peças encaixáveis e desmontáveis, perfis laterais recortados como uma só peça, além da estruturação de cadeiras e poltronas ou de estantes formadas a partir da repetição de poucos elementos básicos. A possibilidade de seriação aparecia na preocupação com a simplicidade da estrutura do mobiliário e nas formas simplificadas, sem ornamentação. Os desenhos seguiam o ideário moderno de desenho industrial europeu, marcado pela dicotomia forma-função.²⁶ Para o alcance do objetivo, porém, havia um dilema. Como o Studio incorporava formas criativas de produção do povo à indústria, deveria conciliar essa iniciativa à produção em série.

Um dos primeiros desenhos de Lina para o Studio foi o da poltrona de três pernas, inspirada nas redes brasileiras, consideradas, a um só tempo, leito e assento, moldando-se à forma do corpo. A poltrona foi feita em duas versões, com tipos de materiais diferentes. A três pés com estrutura de ferro leve era forrada de couro (Fig. 1). Com estrutura de madeira de Cabreúva²⁷ (Fig. 2), possuía um forro solto de lona. Em ambos os modelos, a lona e o couro eram presos no alto do espaldar, caindo soltos e sendo presos novamente pelas pontas somente ao redor dos braços das poltronas.

26 SANCHES, Aline Coelho. Op. cit. p. 33.

27 Cabreúva é uma madeira nativa das regiões nordeste, sudeste e sul do Brasil. Com altura de 10 a 30 metros, com tronco de 60 a 80 cm, a árvore de Cabreúva é encontrada principalmente nos estados da *Bahia* e *Espírito Santo*, *Zona da Mata de Minas Gerais*, chegando até o *Rio Grande do Sul*.



Figura 1. A versão da poltrona três pés com estrutura de ferro e assento de couro – Revista HABITAT, nº 1, Out-Dez 1950, p. 37



31 CADERNA

Nos navios "gaiola" que navegaram os rios do norte do país a rede é, como em todo o resto do país, a sua só tempo leito e poltrona. A aderência perfeita à forma do cor-

po, o movimento ondulante, fazem dela um dos mais perfeitos instrumentos de repouso. As poltronas que ilustram estas duas páginas nasceram da rede. Diferem da conhecida

"tripolina" de couro, igualmente inspirada no princípio do "fôrro solto", pelo movimento ondulante que o corpo pode imprimir ao fôrro.



Arquiteto Alvaro Siza: Poltrona de três pernas em lenho de cabreuva, com fôrro solto de lona. A mesma poltrona executada em tubo de ferro leve.

Figura 2. Foto em destaque de navio gaiola foi usada pela revista HABITAT para explicar a origem da poltrona três pés - Revista HABITAT, nº 1, Out-Dez 1950, p. 36

Como na solução encontrada para as cadeiras desenhadas para o auditório do MASP (Fig. 3, acima), Lina realizou para o Studio Palma outros trabalhos utilizando madeira e o couro solto como assento, como o de uma cadeira com estrutura de madeira torneada, de ângulos retos, em que uma grande faixa de couro solto ao centro era presa às laterais do assento, deixando a parte da frente da estrutura de madeira livre. Duas faixas mais estreitas de couro eram fixadas de modo paralelo uma à outra para formar o encosto, sendo presas à estrutura de madeira pelo espaldar e pela parte de trás da estrutura. Na cadeira de balanço em pinho compensado, com as laterais inteiriças, que partiam de um pouco acima dos braços e faziam uma figura parecida com uma letra “G” gigante, com ângulos levemente curvos, Lina optou por tecido estofado. A arquiteta também utilizou faixas de couro em poltrona baixa, fabricada em pau marfim, com pés formando um “V” invertido e braços de madeira. (Fig. 3, abaixo).

Lina também utilizou a taboa trançada, planta aquática comum em todas as sub-regiões do Pantanal brasileiro e utilizada em itens de artesanato e em estofados. A cadeira desenhada pela arquiteta possuía estrutura de madeira e assento e encosto feitos de taboa. Da produção de Lina para o Studio Palma constam também uma cadeira de estrutura de compensado, com encaixes aparentes no assento e no espaldar, ângulos ligeiramente curvos e assento estofado de tecido, além de uma cadeira dobrável, fabricada em madeira maciça. Como nos outros assentos desenhados por Lina, o encosto não era inteiriço. (Fig.4, abaixo).

Figura 4: A mistura de materiais era uma característica do Studio, que em desenhos como o de uma cadeira com estrutura de encaixe já demonstrava o projeto do móvel em série - Revista HABITAT, nº 1, Out-Dez 1950, p. 39

Figura 3: As cadeiras desenhadas para o Studio Palma se assemelharam às pensadas para o auditório do MASP (acima) - Revista HABITAT, nº 1, Out-Dez 1950, p. 38



4. Razões para o fracasso da produção em série - o móvel moderno vira arte

O uso de materiais locais era o diferencial do Studio, mas também um desafio à seriação. A combinação de materiais díspares, que exigiam mão-de-obra qualificada, para a finalidade da produção em série era uma das principais dificuldades para os sócios do Studio, que conheciam esses obstáculos. O contraplacado de compensado, com chapa recortada na perspectiva da série e a confecção do assento e do espaldar em trama de sisal ou taboa, por exemplo, possuíam processos de produção e tempos diferentes na grande indústria. O impasse, portanto, não permitia a seriação, conforme o pretendido.

Ao comentar a tentativa de produção do móvel em série no Brasil, a professora Otilia Arantes (apud SANCHES, 2003, p. 23) faz reflexões que nos levam a pensar se a produção seriada de móveis de bom design, tal como o desejado pelos sócios do Studio Palma, seria realmente factível no país. Para Otilia, o capitalismo incipiente e o grande contraste social, visível na forte diferenciação entre os ambientes domésticos, já constituíam obstáculos a projetos de produção seriada que se pretendiam bons e baratos. Entre a produção em série ou o fabrico de peças sofisticadas, a solução seria encontrar um meio-termo: objeto técnico e matéria correspondente, tratados à maneira do antigo luxo artesanal. Considerando-se o pensamento da professora, vê-se que a experiência do Studio não tomaria a direção desejada por Lina e Palanti, de popularizar o bom design, porque o tipo de móvel pretendido seria de fabricação mais difícil e, portanto, teria preços maiores do que os similares produzidos em série.

Além disso, havia um problema de propriedade intelectual e também outro de comercialização. A experiência do Studio de Arte Palma pode

ser considerada uma referência com relação à introdução de novos materiais na fabricação de móveis, mas, no público da época, causou um estranhamento que fez com que apenas uma minoria esclarecida aceitasse esse tipo de mobiliário, gerando problemas para a comercialização e vendas. Lina e Palanti começaram a perder dinheiro e venderam a fábrica para os irmãos Hauner, que modificaram o nome da empresa para móveis Artesanal. Outra questão era a falta de regulação de direitos autorais, que prejudicava a reserva de mercado do Studio.²⁸ Cópias mal feitas de mobiliário copiado das revistas da época contribuía para o público firmar a ideia de que o móvel moderno teria aparência barata, sendo mal-acabado e não proporcionando ergonomia. A crítica ao “dilúvio de amadores” passou a ser a tônica da *HABITAT*²⁹, que ecoava uma das razões pelas quais Lina Bo Bardi abandonou a ideia de fabricação de móveis em série de qualidade no Brasil.

As formas elaboradas pelo povo e influenciadoras do design de mobiliário pelo olhar de Lina foram alçadas à posição de arte nos anos que se seguiram. Ao invés da popularização, conforme o pretendido pelo projeto do móvel em série, o mobiliário desenhado por Lina para o Studio tornou-se clássico, tanto que alguns dos móveis foram reproduzidos nos anos 2000 pela empresa brasileira Etel Design, especializada em móveis de alto padrão e conhecida por suas reedições da produção moderna de mobiliário brasileiro. Em 2018, os móveis de Lina para o Studio Palma foram exibidos no Salão de Arte de Milão (Fig.5) e, em maio de 2019, foram parte de exposição maior, intitulada “Lina Bo Bardi Giancarlo Palanti – Studio d’Arte Palma 1948-1951”, exibida na Galeria Gladstone, em Nova Iorque, Estados

28 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Op. cit. p. 135-137.

29 Novos. *HABITAT* – revista das artes no Brasil, nº 1, São Paulo, Out.-Dez. 1950, p. 53.



Unidos, como parte da *The European Fine Art Fair*. A exibição incluiu também trabalhos de artistas contemporâneos a Lina, como Lygia Clark, Alfredo Volpi e Sérgio Camargo.³⁰

5. Conclusão

Ao traçarmos o caminho de Lina até o desenho de seus móveis para o Studio Palma, fica clara a influência do ambiente à volta dela, em sua época de estudante e também como arquiteta recém-formada. O período ajudou Lina a consolidar algumas noções sobre seu trabalho futuro, que seria desenvolvido no Brasil. Assim, a conservação das tradições em oposição à valorização dos avanços tecnológicos; o olhar vol-

tado para o simples ao invés da grandiosidade pregada pelo fascismo e o interesse em dialogar com a história pontuaram os debates daquele momento e tiveram reflexo sobre os pensamentos e as atividades da arquiteta, que aqui aplicou-os em vários momentos: na defesa de que as origens da arquitetura moderna brasileira estariam nas construções feitas pelo homem popular; na valorização de objetos comuns e no uso de materiais tradicionais característicos brasileiros nos móveis de desenho moderno do Studio de Arte Palma.

Contribuiu para essa busca pelo vernáculo o fato de Lina haver se graduado em Roma, onde se encontrava ensino mais tradicional na Itália da época, voltado para um ideário historicista, e também sua aproximação com Giò Ponti, defensor de movimento pela valorização do artesanato. Outro fato relevante que exerceu grande

Figura 5: Vista da exposição sobre os móveis desenhados por Lina para o Studio de Arte Palma – Salão do Móvel de Milão, 2018 – Foto Jornal El País, edição online, 19 abril 2018 <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/19/cultura/1524161974_668189.html>. Acesso em 28 mar 2022.

30 TODD, Laura May. **Retracing the modernista steps of Lina Bo Bardi and Studio d'Arte Palma**. Disponível em: <<https://www.wallpaper.com/design/lina-bo-bardi-gladstone-64-gallery-new-york>>. Acesso em 01 set 2020.

influência no ideário da arquiteta pode ter sido a discussão sobre arquitetura na Itália ao longo da guerra, que envolveu a procura por novos caminhos, entre a tradição e a modernidade, e a busca pela identidade nacional na Arquitetura, que se encontrava perdida em meio à grandiosidade das obras fascistas. Tanto é assim que a cultura italiana do pós Segunda Guerra se voltou para as próprias raízes, redescobrimdo o local e abandonando a monumentalidade.

Com essa bagagem trazida da Itália, a arquiteta chegou ao Brasil imbuída, junto com o marido, de um projeto ambicioso de formação do público brasileiro para a arte. Ela, porém, enfrentaria obstáculos em suas tentativas de desenho de mobiliário. Em primeiro lugar, não havia profissionais qualificados para a fabricação dos móveis que ela desenhava. Em segundo lugar, faltava, no país, um reconhecimento sobre a relevância do design feito por profissionais especializados e também não havia regras quanto aos direitos autorais. Embora oferecesse condições para o desenvolvimento do projeto do Studio de Arte Palma, o Brasil da época não se encontrava preparado para esse empreendimento. Além dos fatores já citados, o público local, recém-ingresso na sociedade de consumo, cobijava mais o que se fazia fora do que era produzido aqui. Daí a vida curta do Studio.

Apesar de, na época, a experiência ter sido motivo de decepção para Lina, é fato que a iniciativa do Studio rendeu bons frutos a posteriori, sendo reconhecida como uma das experiências que ajudaram a moldar a mobília moderna brasileira. A herança de Lina Bo Bardi e do Studio Palma para o desenho do móvel moderno brasileiro, com o passar dos anos, alçou o trabalho da arquiteta ao patamar de clássico e, ao contrário da intenção inicial de atingir boa parcela da consumidores com a produção de móveis de bom design em série, os móveis de Lina

para o Studio Palma, ironicamente, tornaram-se acessíveis a poucos, sendo alçados à condição de objetos de arte.

Referências

CARVALHO, Waleska Almeida de. **O armário do arquiteto:** o diálogo de Bruno Zevi com a história. Dissertação (Mestrado em Arquitetura – Área de concentração: Conservação e Restauro). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador: 2005.

CHEN, Aric. **Brasil modern:** the rediscovery of twentieth-century Brazilian furniture. 1ª Edição americana. New York: R& Company and the Monacelli Press, 2016.

FERRAZ, Marcelo (Coordenador editorial). **Lina Bo Bardi.** 2ª edição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

KORNIS, Mônica Almeida. **Sociedade e cultura nos anos 1950.** Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>> Acesso em 24 jan. 20

LIMA, Zeuler R.M. de A. Lima. **Lina Bo Bardi.** New Haven, Connecticut, EUA: Yale University Press, 2013.

Lina Bo Bardi 100 – Brazil’s Alternative Path to Modernism (Catálogo). Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2014.

Móveis Novos. **HABITAT – revistas das artes no Brasil**, nº 1, São Paulo, Out-Dez. 1950.

PONZIO, Angélica Paiva. Gio Ponti – Bio. In: **As Casas de Gio Ponti:** O Mobiliário como Instrumento de Projeto. Tese (Doutorado – Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2013.

SANCHES, Aline Coelho. **O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil.** In: Risco - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. nº 1. Programa de pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (EESC-USP). São Carlos: 2/2003.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil.** 2ª ed. São Paulo: Editora Olhares, 2015.

TODD, Laura May. **Retracing the modernista steps of Lina Bo Bardi and Studio d’Arte Palma.** Disponível em: <<https://www.wallpaper.com/design/lina-bo-bardi-gladstone-64-gallery-new-york>> Acesso em 01 set 2020

Fernanda Coura

<https://orcid.org/0000-0003-4469-0384>

Mestra em História pela Universidade de Brasília (UnB).