

# O fenômeno da ressignificação dos Móveis Modernos Brasileiros: do sótão para a sala de jantar

*Brazilian Modern Furniture resignification as a phenomenon: from attic to dining room"*

MACHADO, Fernanda Tozzo; Doutoranda em Design; FAU/USP

[fernandatozzo@usp.br](mailto:fernandatozzo@usp.br)

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos; Professor Titular; FAU/USP

[closchia@usp.br](mailto:closchia@usp.br)

O objetivo deste artigo é apresentar o processo de revalorização do Móvel Moderno Brasileiro no final do século XX no Brasil, a partir do reconhecimento do fenômeno de ressignificação. Ao extrapolar suas funções práticas, estéticas e simbólicas, esse mobiliário torna-se objeto artístico e de notoriedade ao universo do colecionismo, e sua trajetória de exposições atravessa fronteiras e chega a países como EUA, Inglaterra e Itália. Este estudo qualitativo, de caráter histórico, está baseado nos primeiros catálogos e pesquisas feitas sobre Móvel Moderno Brasileiro, em entrevistas e em revisão bibliográfica sobre mobiliário brasileiro, com vistas a compreender os principais conceitos, tais como: valor do tempo; noções de valor histórico e valor de arte; raridade; entendimento sobre as diferenças entre cópia, reprodução e reedição; sobre falsificação e contrafação; e, ainda como esse mobiliário é apreendido sob o ponto de vista dos comerciantes e dos colecionadores desse restrito mercado secundário.

**Palavras-chave:** Móvel Moderno Brasileiro; Mobília Ressignificada; Mercado Secundário.

*The purpose of this article is to present the revaluation process of Brazilian Modern Furniture in the late twentieth century in Brazil, from the recognition of the re-signification phenomenon. By extrapolating its practical, aesthetic, and symbolic functions, this furniture became an artistic and notorious object in the collector's creation, and its route of exhibitions crossed borders and reached countries such as the USA, England, and Italy. This subjective study, of historical character, is based on the first catalogs and researches done on Brazilian Modern Furniture, interviews, as well as the bibliographic review on Brazilian furniture, in order to understand the foremost concepts, such as the significance of time; designs of historical and artistic value; rarity; understanding related to copy, reproduction, and re-edition; regarding forgery and counterfeiting; and also how this furniture is apprehended from the standpoint of dealers and collectors in this restricted supplementary market.*

**Keywords:** *Brazilian Modern Furniture; Re-signified Furnishings; Secondary Market.*

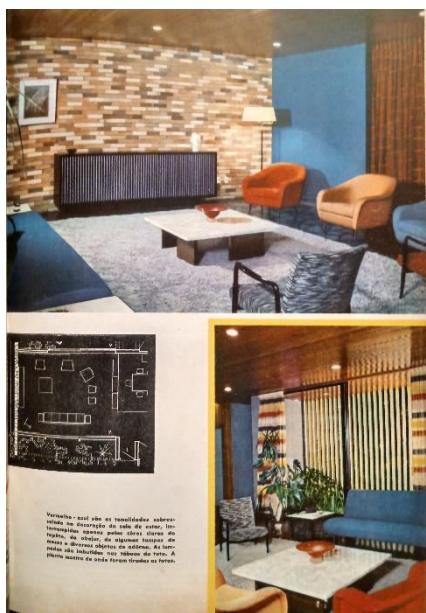
## 1 Móvel Moderno Brasileiro como marco temporal

No final do século XX, observa-se que o mobiliário brasileiro produzido entre os anos de 1940 até o final de 1960 foi revisitado pelos vendedores e colecionadores de móveis usados do Brasil e de diversos países. Ao perceber esse fenômeno, Maria Cecília Loschiavo dos Santos inicia suas pesquisas acadêmicas que culminaram em sua tese de doutorado, intitulada "Móvel

Moderno Brasileiro" (1993). Nessa época, ao observar o valor de patrimônio cultural desses objetos, Santos teve a oportunidade de entrevistar as personalidades que se tornaram ícones dessa produção moveleira, tais como José Zanine Caldas, Joaquim Tenreiro, Jorge Zalszupin, Sérgio Rodrigues<sup>1</sup>.

Em sua pesquisa, Santos atribui o termo "moderno" a esses móveis, como marco temporal de um modelo de fabricação do período, em que a indústria nacional dava seus primeiros passos para a produção de bens de consumo dentro de padrões modernos de máquinas e equipamentos, visando à produtividade para atender maior número de compradores. Mas dentro desse nicho tradicional de mercado que é o da indústria moveleira, um grupo sofisticado de público busca outras referências para mobiliar suas residências. Assim, marceneiros, tapeceiros, estofadores e artesãos de mobiliário tradicional e popular começaram a produzir para atender esse novo público, que buscava compor suas casas de arquitetura moderna com móveis e objetos de arte que pudessem expressar seus conhecimentos sobre Arte Moderna.

Figura 1 – Interior da residência do arquiteto Clóvis Felippe Olga, em 1957, com mobílias de Joaquim Tenreiro.



Fonte: Revista Casa e Jardim, 1957, p. 39.

Para atender a essa seleta classe social abastada, foram produzidos móveis com características de fabricação tanto eruditas como europeias, além do perfeccionismo no uso das madeiras nobres, notadamente pelo Jacarandá da Bahia<sup>2</sup>, com vistas à eliminação dos ornamentos e adornos do ecletismo, como uma forma de tradução para o português do Brasil do pouco que se conhecia a respeito dos conceitos de design das Escolas de Weimar e Ulm e,

<sup>1</sup> José Zanine Caldas (Belmonte/BA, 1919 – Vitória/ES, 2001); Joaquim Tenreiro (Gouveia/Portugal, 1906 – Itapira/SP, Brasil, 1992); Jorge Zalszupin (Varsóvia, Polônia, 1922 – São Paulo/SP, Brasil, 2020); Sérgio Rodrigues (Rio de Janeiro, RJ, 1927 – 2014).

<sup>2</sup> Nome científico *Dalbergia Nigra*: conhecido como Jacarandá-preto ou Caviúna.

principalmente, quanto à recente técnica da laminação de madeiras produzida na Finlândia, por Alvar Aalto<sup>3</sup>.

Uma das principais características da produção de móveis modernos no Brasil foi, sem dúvida, o uso da madeira Jacarandá da Bahia, que – segundo Sérgio Rodrigues – beirou à extinção da árvore, dada a enorme demanda. Espécies de mais de trezentos anos foram derrubadas para a fabricação dos famosos “pés palito”, pois era a única madeira reconhecidamente capaz de receber o torneamento afilado na ponta e ser autoportante o suficiente para receber a carga a que um móvel deve suportar.

Figura 2 – Poltrona Dinamarquesa (1959), Jorge Zalszupin. No depoimento ao colecionador Sérgio Campos<sup>4</sup>, Zalszupin disse que quando criou essa poltrona “quis testar os limites do jacarandá”.



Fonte: Coleção Particular. Foto Ruy Teixeira, 2016 (cortesia).

O auge desse período aconteceu na década de 1960 com a construção da capital federal, Brasília, pelos arquitetos urbanistas Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que encomendaram esse padrão de mobílias para decorar todos os ambientes do Complexo do Alvorada. Nesse momento já há a redução do uso do Jacarandá da Bahia e introdução de madeiras também consideradas nobres, bem como o uso dos laminados e folhados de madeira em contenção à escassez das árvores de Jacarandá da Bahia na natureza.

Com a desaceleração da produção dos móveis no começo da década de 1970, devido ao forte impacto de crise política seguida por diversos problemas econômicos nacionais e internacionais, percebe-se uma mudança nos padrões de fabricação de móveis sofisticados, assim outras empresas entram no mercado e mudam o padrão de construção dos móveis, como o emprego de metais envergados, pintados, cromados, com uso de parafusos e

<sup>3</sup> Alvar Aalto (Kuortane, Finlândia, 1898 – Helsinque, Finlândia, 1976), arquiteto e “pai do modernismo”, se notabilizou como designer de móveis e de utensílios domésticos, desenvolvedor da laminação de madeira para melhor atender aos projetos feitos por curvas e torções.

<sup>4</sup> Depoimento de Jorge Zalszupin ao colecionador Sérgio Campos, entre os anos de 2008/2009.

ferragens. Outra mudança significativa na produção do mobiliário brasileiro a partir da década de 1970 é a formação de profissionais em arquitetura e design, os quais mudam definitivamente o cenário das antigas fábricas.

Desse momento em diante, novos valores comerciais vão aos poucos moldando consumidores que não querem mais as madeiras escuras e a sobriedade dos móveis, até mesmo a Arte Moderna também começa a ser substituída pelo Minimalismo, Concretismo, Arte Pop. Na esteira da tecnologia há a introdução das formas proporcionadas pelo plástico, pelos acrílicos coloridos. As madeiras agora são claras, como o pinus e a cerejeira e os revestimentos para os compensados e aglomerados de madeira feitos de fórmica e laminados de materiais sintéticos e coloridos. A rusticidade do couro é substituída pelo macio “courvin”, um material sintético vinílico que simula a espessura e as características da pele animal. Assim, os modernos foram sendo substituídos paulatinamente e aqueles em melhor estado foram encaminhados para lojas de segunda mão ou realocados em casas de veraneio, e os mais deteriorados eram descartados em lixões, lareiras, ou estocados em porões para reúso das madeiras.

Em duas entrevistas feitas com antigos antiquaristas das capitais de São Paulo e do Rio de Janeiro<sup>5</sup>, todos foram unânimes em dizer que esses móveis que hoje fazem parte desse sofisticado mercado de luxo foram exatamente dessa forma descartados, quase que de uma só vez, em caminhões e carroças. Eram conjuntos de mesas com cadeiras, poltronas, estantes, luminárias, bancos, barzinhos, carrinhos de bebidas, que foram empilhados e estocados nos fundos das lojas, por não haver demanda. Gustavo, criado junto ao pai, tradicional antiquarista de móveis da região da Lapa do RJ, conta que no final do século XX esse mobiliário ficava guardado e revendido a preços abaixo do valor de compra. A galerista Graça conta a mesma situação vivida pela mãe, comerciante de móveis antigos na região da Rua Augusta, em São Paulo. De acordo com a lembrança dos dois ouvintes, esses móveis começaram a ser procurados e valorizados já em meados da primeira década do século XXI, enquanto os móveis ecléticos, por outro lado, tenderam a reduzir de valor e procura.

Enquanto o processo de substituição dos móveis modernos acontecia, Maria Cecília Loschiavo dos Santos preocupou-se em registrar esse mobiliário, como também entender quais eram as condições de trabalho e de fabricação enfrentadas por esses moveleiros. A partir de então, a percepção de Santos de que esses móveis – agora denominados de “Móveis Modernos Brasileiros” (MMB) – teriam força de representatividade e valorização nacional se consolida e tem, ainda, como um dos seus principais desdobramentos a busca desses referenciais históricos pelos jovens designers e de que

A redescoberta do patrimônio do móvel moderno está também ligada ao desejo de acessar esse mobiliário, que paulatinamente estimula a constituição de acervos públicos em museus, a abertura de coleções privadas correspondentes a diversos autores e períodos, e a reedição dos modernos, que corresponde a um esforço de preservação em contextos de produção diferenciados, agora atreladas à gestão sustentável dos materiais (SANTOS, 2015, p. 13-15).

Dessa forma, há, pela perspectiva dos designers, uma releitura desses traços estéticos marcantes do uso da madeira bruta e sofisticadamente acabada; entretanto, a partir de então, há a preocupação pelo uso de madeiras certificadas ou mesmo reaproveitadas. E pela perspectiva do colecionismo, houve apreensão pela formação ou mesmo pela incorporação de design de móveis em acervos públicos ou privados, institucionais ou particulares, e ainda com

<sup>5</sup> Entrevistas feitas à autora: primeira no Rio de Janeiro (novembro de 2020), e em São Paulo (dezembro de 2018).

fins museológicos, ao fomentar um resgate de projetos importantes de designers que aguardavam por décadas pelo reconhecimento.

Diversas são as reportagens veiculadas nas mídias globalizadas sobre o mercado de móveis *vintage*, destinados à formação de composição para a coleção de arte privada. A palavra *vintage*<sup>6</sup> é largamente utilizada como referência ao mobiliário moderno. Etimologicamente está associada ao termo em latim *vīndēmia*, um substantivo que significa “colheita da uva”, o qual foi apropriado posteriormente pelos anglo-franceses como *vendange*, que é a época conhecida como o período da colheita das uvas maduras para fazer vinho.

Durante a Idade Média inglesa, o termo *vendange* teve a incorporação do termo *age*, que em inglês é sinônimo de idade e, desse momento em diante, a palavra começa a ser utilizada como *vintage* ou *vendage*. De qualquer forma, o termo tanto no substantivo quanto no adjetivo, refere-se à colheita de uvas maduras para fabricação e estocagem do vinho, que no sentido popular, tem o **tempo** como fator de maturação e melhoramento do produto. Por esse motivo, a modificação da pronúncia de *vendage* para *vintage* aparece de forma coloquial como atributo ao vinho – *vintage wine* – inicialmente na segunda metade do século XX, com a finalidade de designar vinhos de boa procedência e, por aproximação, a outros objetos os quais também são reverenciados como *vintage*, como *vintage car*, ou em inglês britânico *chiefly car*, que são carros clássicos antigos e fabricados entre os anos de 1919 a 1930<sup>7</sup>.

Como consequência, o uso da palavra *vintage*, relacionado a uma época ou a objetos, impõe como significado que esses são “clássicos amadurecidos e melhorados pelo tempo”. Tal aproximação conceitual pode ser localizada em diversos espaços de comercialização de móveis, carros e relógios, como podemos conferir no *release* da loja virtual francesa de móveis de segunda mão, Design Market<sup>8</sup>

Os móveis de design *vintage* expostos à venda no Design Market são **peças vintage autênticas, variando, em sua maioria, dos anos 1950 aos anos 1970**.

Algumas peças são reedições mais recentes, neste caso estão claramente destacadas nos detalhes da ficha do produto (DESIGN MARKET, 2016).

Assim, a palavra *vintage* está associada ao tempo, ou seja, somente tendo passado o tempo é que a cultura sintetiza e determina o que é clássico: o tempo é que reverencia o eterno. No mundo dos fenômenos, as categorias culturais são as coordenadas fundamentais do significado de tempo, espaço, natureza e pessoa que, juntas, dão origem ao complexo sistema do mundo dos bens. Isto posto, de acordo com o antropólogo canadense Grant McCracken, em “Cultura e Consumo” (2003): “essas categorias incluem um elaborado sistema capaz de discriminar unidades tão finas quanto um ‘segundo’ e tão vastas quanto um ‘milênio’”

<sup>6</sup> Dicionário Merriam-Webster: etimologia do substantivo *vintage* advém do termo em latim *vīndēmia* grape-gathering, equivalent. to *vīn(um)* grape, wine + *-dēmia* a taking away (*dēm(ere)* to take from (see *redeem*) + *-ia* -y3)/ Anglo-French; Old French *vendange*/Anglo-French, equivalent. to *vint(er)* vintner + *-age* -age; replacing Middle English *vindage*, *vendage*/late Middle English (*noun, nominal*).

<sup>7</sup> Collins Concise English Dictionary: etimologia do adjetivo, há referência ao uso no século XV, from Old French *vendage* (influenced by *vintener* VINTNER), from Latin *vindēmia*, from *vīnum* WINE, grape + *dēmēre* to take away (from *dē-* away + *emere* to take).

<sup>8</sup> *The vintage design furniture displayed on sale on Design Market are authentic vintage pieces, ranging for most of them from the 1950's through the 1970's. Some pieces are more recent reissues, in this case it is clearly highlighted in the product sheet details* (Tradução livre da autora).

O histórico da loja informa que: *Founded in 2014 by Lionel Obadia and David Mimouni, Design Market is a French startup born through the encounter between two universes: vintage design and the digital world* (DESIGN MARKET, 2016. Destaque do site).

(McCRACKEN, 2003, p. 101). Para o autor, em nossa cultura há ainda as categorias de medição, como também de “ocasião”, compreendidas dentro das categorias de tempo, as quais são definidas pela cultura, uma vez que

A cultura faz de si mesma um conjunto privilegiado de termos, dentro do qual virtualmente nada parece estranho ou ininteligível para o indivíduo, e fora do qual não há ordem, sistema, pressupostos seguros ou compreensão pronta. Em suma, a cultura “constitui” o mundo, investindo-o com seus próprios significados particulares. É deste mundo assim constituído que parte o significado cultural rumo aos bens de consumo (McCRACKEN, 2003, p. 101. Aspas do autor).

Nesse sentido, no universo dos aspectos que no futuro poderão condicionar aos objetos a qualidade de *vintage*, muitas vezes, o fenômeno de percepção do percurso do tempo é vinculado ao envelhecimento; porém de forma pejorativa. Do ciclo de uso dos objetos, os que não foram destruídos em lixeiras entram para a “reserva do desafeto”, apropriação poética do sociólogo Abraham Moles (1981) para os chamados “locais de rejeição”, tais como sótão ou porão, lugares em que os objetos ficam isolados dos olhares e “se valorizam lentamente, ou se desvalorizam para um julgamento definitivo sob a poeira: o ‘purgatório’ do objeto” (MOLES, 1981, p. 41).

Portanto, nesse percurso de tempo, o envelhecimento se dá em concomitância à significância cultural desse bem. Ao ser revelado, assim como um vinho bem melhorado pelo tempo, suas características de notoriedade e raridade são evidenciadas, assim como seu valor comercial. Logo, o que se espera de um móvel *vintage* é que realmente tenha passado pela prova cabal do tempo, protegido das intempéries e que possa ser contemplado como uma máquina que reconduz a um passado perfeito, protegido dentro de uma “cápsula do tempo”.

Sendo assim, o fenômeno do processo de ressignificação do design de mobiliário, foco deste artigo, passa pelo crivo do tempo. O *vintage* é, portanto, um sinal de advertência de que aquele objeto foi feito por tal pessoa notória, cuja produção se deu dentro de um recorte temporal específico, um modelo de uma época.

O filósofo alemão Alois Reigl em “O culto moderno dos monumentos” (1903) considera que a produção tanto intencional como não-intencional de um objeto pela força do espírito humano que vive e traz à luz afinidades formais, materiais e simbólicas próprias de sua época, em todas as suas manifestações culturais, é chamado de *kunstwollen* – é o que nos faz reconhecer homem em seu tempo: é o Jacarandá da Bahia de trezentos anos que ainda se encontrava disponível a quem quisesse adquirir; são as ferramentas rudimentares e semi-industriais criadas a partir de catálogos de indústrias estrangeiras que por ventura apareciam entre os marceneiros experientes; é a laca de “asa de barata” mergulhada em terebentina por dias para ser aplicada em sucessivas camadas que, polida à exaustão, proporcionava o brilho âmbar acentuando o grão da madeira; é o não uso de ferragens metálicas como pregos, tachas e o critério de respeito às madeiras apropriando-se de suas características de lenho para encaixes, cortes e ajustes; são os estofamentos feitos com molas de carroceria, recheados de pluma de algodão cru e palha “crina de cavalo”, tudo amarrado com cordão de sisal em tecido de juta de sacos de café; é o couro cru pouco batido, impossível de cortar.

Enfim, a compreensão do fenômeno da ressignificação dos objetos, traz subjacente no objeto material aquilo que Reigl chama de “valor histórico”, diretamente relacionado com a própria noção histórica daquilo que foi feito daquela forma e que, por sua vez

[...] acrescentaremos a isso a ideia mais ampla de que aquilo que foi não poderá voltar a ser nunca mais e tudo o que foi forma o elo insubstituível e

irremovível de uma corrente de evolução ou, em outras palavras, tudo que tem uma sequência, supõe um antecedente e não poderia ter acontecido da forma como aconteceu se não tivesse sido antecedido por aquele elo anterior (RIEGL, 2014, p.32).

Por outro sentido, para Reigl

Consequentemente, a definição do conceito de "valor da arte" deve variar de acordo com a visão adotada. Conforme a mais antiga, uma obra possui um valor da arte, na medida em que responde às exigências de uma estética supostamente objetiva, mas jamais formulada até agora de maneira correta. Segundo o conceito moderno, o valor da arte de um monumento é medido pelo modo como ele **atende às exigências do querer moderno da arte**, exigências essas que não foram formuladas claramente e que, a rigor, nunca o serão, pois **mudam constantemente de sujeito para sujeito e de momento para momento** (RIEGL, 2014, p.35. Destaques da autora).

Ou seja, no *kunstwollen* – a pulsão artística de cada época – o valor que é atribuído ao objeto ressignificado ao status de monumento revela-se sob a forma de culto ao monumento, e que por ter valoração positiva como toda e qualquer manifestação artística, exige o estabelecimento de proteção como valor inexorável de culto patrimonial, assim obriga as gerações que desenvolvam formas distintas de intervenção e tutela desses monumentos.

## 2 Fenômeno da “da-pilha-de-lixo-para-a-sala-de-jantar”

Segundo os pesquisadores italianos, Enrico Bertacchini e Martha Friel (2014, p. 2-3), a revalorização dos móveis modernos na Europa e EUA aconteceu em três fases distintas. Inicialmente colecionadores e negociantes de arte começam a decorar suas residências e galerias de arte, influenciados pelo leilão da coleção de Jacques Doucet, realizado pela Christie's em Paris, em 1972. Em seguida, são revendidos no mercado secundário pelos galeristas François Laffanour, em Paris; Demish Danant, em Nova York; e Ulrich Fiedler em Colônia e em Berlim, entre 1980 a 1990. No início do ano 2000, casas de leilão e feiras de design também entram nesse segmento.

No Brasil, ao pressentir que um patrimônio cultural pode vir a ser negligenciado pelos ideais de *fin de siècle* e o valor histórico e simbólico se perderiam nessa passagem, o MMB foi alçado “do sótão para a sala de estar” paulatinamente. Na década de 1980, o primeiro livro em formato de catálogo foi feito por Tilde Canti, que ainda é referência sobre o processo de transformação da produção moveleira no país. Em 1985, Maria Cecília Loschiavo dos Santos defende dissertação de mestrado com título “Móvel Moderno no Brasil”, em São Paulo; e na capital do Rio de Janeiro, os artistas Ascânio MMM e Ronaldo do Rego Macedo apresentam o catálogo “Joaquim Tenreiro, Madeira/Arte e Design”, em que constam entrevistas feitas com o designer, reportagens e fotografias de alguns móveis.

A partir da década de 1990, várias publicações são criadas mostrando peças do mobiliário moderno brasileiro já envoltos na aura da notoriedade artística destacando principais designers. No ano de 1991, Maria Cecília Loschiavo dos Santos publica catálogo das peças de Sérgio Rodrigues e defende sua tese sobre os móveis modernos brasileiros em 1993; em 1995 a pesquisadora Suely Ferreira da Silva apresenta o catálogo dos móveis de José Zanine Caldas; em 1997 Glória Bayeux escreve sobre “O Móvel da Casa Brasileira”<sup>9</sup> para a revista do Museu da Casa Brasileira de São Paulo; em 1998, a Bolsa de Arte de Rio de Janeiro lança o catálogo

<sup>9</sup> Gloria Bayeux apresenta mobiliário das casas brasileiras, entre séculos XVI até XX, e o mobiliário produzido pelo movimento moderno, o qual influenciou as formas do Móvel Moderno Brasileiro.

“Tenreiro”<sup>10</sup>, no qual inaugura imagens dos móveis acompanhando obras de arte em ambiente colecionista; e ao final de 1999, inaugura-se a exposição retrospectiva intitulada de “Joaquim Tenreiro, o mestre da madeira”<sup>11</sup> na Pinacoteca do Estado de São Paulo, cujo catálogo publicado no ano 2000 se mantém como referência para colecionadores e comerciantes.

A primeira exposição com móveis modernos, conforme relembra a galerista Jô Slaviero<sup>12</sup>, aconteceu em São Paulo no ano de 1992, com móveis de Joaquim Tenreiro, com apoio do também galerista Fernando Millan. Millan é de família de antiquaristas e comerciantes de arte e, entusiasmado com as recentes pesquisas de Santos, propôs, de forma inédita, realizar a exposição de móveis de Joaquim Tenreiro e contou com a ilustre presença do designer, que infelizmente veio a falecer meses depois. Nesse momento, ainda de forma muito incipiente e provinciana, jogou-se luz sobre o MMB muito além de suas funções práticas e estéticas de projeto e comercialização, mas como objetos ressignificados e elevados ao patamar de notoriedade no colecionismo privado, e assim iniciam-se as exigências próprias de preservação e critérios dos objetos artísticos. Tal contexto atribui-lhes valores culturais, sociais, econômicos, tecnológicos e políticos, realocando-os à categoria de objeto-monumento, de relevância dentro do mercado secundário de arte nas primeiras décadas do século XXI.

A exposição “Joaquim Tenreiro, o mestre da madeira”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo no ano de 1999-2000, consolida o MMB dentro do ambiente das artes plásticas e, além de antiquaristas, galeristas também começam a introduzir essas peças como objetos de coleção artística. O reconhecimento internacional do MMB aconteceu em 1998, pela incorporação da Cadeira Mole (1957), de Sérgio Rodrigues, no MoMA, de Nova York.

Figura 3 - Sérgio Rodrigues na Poltrona Mole e “Poltrona está no acervo do MoMA”.



São Paulo, domingo, 15 de novembro de 1998 FOLHA DE S.PAULO **imóveis**

[Texto Anterior](#) | [Próximo Texto](#) | [Índice](#)

### Poltrona está no acervo do MoMA

da Reportagem Local

Uma poltrona criada em 1957 garantiu ao arquiteto carioca Sérgio Rodrigues um lugar na história do design mundial. Em 1961, ele levou a sua Poltrona Mole para a 4ª Bienal Internacional do Móvel de Milão (Itália). Ganhou o primeiro prêmio.

A peça é hoje a única criação do design brasileiro no acervo do MoMA (Museu de Arte Moderna), em Nova York (EUA). Participante da exposição “Arquitetos que Fazem Design” e homenageado do 12º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira, o designer tem hoje 71 anos. Leia abaixo algumas de suas ideias e histórias:

Fontes: Sites Instituto Sérgio Rodrigues e Folha de São Paulo (1998).

A galerista Graça começa a trabalhar intensamente com móveis modernos escandinavos, bem como europeus de modo geral, a partir de 2002. Após esse contato com móveis modernos europeus, ela passa ao MMB, que teve, segundo a galerista, a primeira exposição na galeria chamada de “Sempre Modernos”, no ano de 2007 e é considerada por ela como “o marco”, o início das exposições de MMB na loja. Graça diz que o objetivo foi o de homenagear os quatro

<sup>10</sup> Catálogo produzido por Soraia Cals, apresentação de Sérgio Rodrigues, textos de Maria Cecília Loschiavo dos Santos e André Seffrin, com fotografia de Mário Grisolli.

<sup>11</sup> Catálogo da exposição sob curadoria de Janete Costa, textos de José Roberto Teixeira Leite, Maria Cecília Loschiavo dos Santos e a reprodução da entrevista feita por Ascânia MMM à Joaquim Tenreiro (1985).

<sup>12</sup> Entrevista feita à autora em fevereiro de 2022.

favoritos: “o Tenreiro, o Sérgio Rodrigues, o Jorge Zalszupin e o Jean Gillon”, contou com curadoria da professora e pesquisadora Adélia Borges.

Vale ressaltar que além da valorização no país, observa-se o incrível crescimento da procura pelo MMB no mercado internacional, promovido por exposições em feiras, galerias, lojas especializadas em design. Entre os anos de 2012 a 2014, Carlos Motta, um dos designers mais representativos desse período, participou da exposição itinerante *Brazilian design: Modern & Contemporary Furniture*, com curadoria do designer Zanini de Zanine e do produtor cultural Raul Schmidt. Motta (2012) apresenta em seu site que a exposição estava composta por quase 80 peças de móveis e luminárias de designers brasileiros, em Berlim, na Alemanha, sendo que na *Design Galerie Zeitlos*, estavam as peças modernistas de Lina Bo Bardi, Paulo Mendes da Rocha, Oscar Niemeyer, Sérgio Rodrigues, Joaquim Tenreiro, Jorge Zalszupin, José Zanine Caldas e, na Stilwerk Berlin Mall Lounge, encontravam-se as peças contemporâneas dos designers Rodrigo Almeida, Campana Brothers, Bruno Jahara, Sérgio Matos, Carlos Motta, Ovo, Maneco Quinderé, Domingos Tótono, Zanini de Zanine. O designer informa também que essa exposição seguiu para Holanda, Portugal e Estados Unidos, e no ano de 2014 em São Paulo, na Bolsa de Arte, com curadoria dos comerciantes de móveis modernos Alberto Vicente e Marcelo Vasconcellos.

Figura 4 – Exposição *Brazilian design: Modern & Contemporary Furniture*, Galeria Zeitlos, Alemanha.



Fonte: Site Lígia Fascioni (2012).

Dessa forma, torna-se evidente que essas exposições internacionais tiveram como objetivo legitimar a tradução dos conceitos de moradia e de arte do mobiliário brasileiro para um mercado estrangeiro visando, sobremaneira, à garantia de circularidade desses valores na recepção para os compradores brasileiros. Por “brasiliade”, Carlos Motta confere que

Todos nós conhecemos a ousadia e as formas curvas do modernismo brasileiro, que moldaram a nossa visão da arquitetura brasileira no Rio de Janeiro, Brasília ou São Paulo por mais de 80 anos. De uma forma igualmente sensual, e ainda conjugada com a maior arte do artesanato e uma abordagem

confiante para o uso de material, os designers do Brasil também desenvolveram uma linguagem formal inconfundível localizada entre o ontem, hoje e amanhã (MOTTA, 2012).

A Espasso Gallery Inc., de propriedade de Carlos Junqueira, foi pioneira em MMB no exterior. Inicialmente em Nova York em 2002, posteriormente em Los Angeles (2015) e na Inglaterra, em Londres (2012). O site da revista Casa Vogue (2016) informa que devido ao sucesso da exposição da *Maison & Objet Americas*, a Espasso inaugura em 2015 mais um showroom, no *Ironside District*, em Miami, com foco em um mercado predominantemente de colecionadores, pois confere ao comprador autenticidade do móvel e garantia de originalidade, mesmo às peças de reedição.

Ainda sobre reedições, as lojas da designer Etel Carmona em São Paulo e em Milão, comercializam reproduções autorizadas dos mais prestigiados da época, tais como Oscar Niemeyer, Sérgio Rodrigues, Jorge Zalszupin, Lina Bo Bardi, Branco & Preto e, mais recentemente, conforme informado pelo site, adquiriram junto à família de Joaquim Tenreiro os direitos de reprodução de alguns de seus móveis, seguindo protocolos vigentes na legislação sobre direitos de propriedade e de patentes (ETEL, 2012).

A respeito dos dois termos citados, “reprodução” e “reedição”, apesar de serem próximos, têm suas peculiaridades no mercado de objetos de arte e de design. O termo “reprodutibilidade”, de acordo com o comentarista benjaminiano Detlev Schöttker, é reconhecidamente atribuído ao filósofo Walter Benjamin devido ao seu célebre ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1936), e refere-se à possibilidade da multiplicação ilimitada de obras de arte sem perder a “aura” de seu criador, graças à utilização de meios técnicos (SCHÖTTKER, 2012. In CAPISTRANO, 2012, p. 100).

Mesmo sendo a reprodução técnica uma forma de preservação e difusão da materialidade da obra de arte, para Walter Benjamin, há a desvalorização do seu *hic et nunc* (aqui e agora), pois uma vez que a autenticidade reside na “essência de tudo o que ela comporta de transmissível desde sua origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico”, justifica que o esmaecimento dos vestígios impregnados na sua condição de objeto afeta diretamente no conceito de aura, e que somente a partir de estudos químicos e laboratoriais seria possível reconhecer como original. Para Benjamin, nos dois processos, tanto o de multiplicar quanto o de atualizar o objeto produzido, há profunda interferência nos conteúdos da tradição e ao definir a aura como “aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja”, ele considera que o valor de culto dos objetos tem como característica essencial a distância, logo, a aura é inseparável de sua função ritual<sup>13</sup> (BENJAMIN, 2017, p. 18, n. 11).

Dessa forma, de acordo com o conceito benjaminiano, a “reprodutibilidade” se aproxima da “reedição”, por ser agregada às variáveis de configuração de originalidade as quais só a reedição pode atestar, e os outros termos, como cópias e fac-símiles, possuem conotação pejorativa, mais aproximada às falsificações.

Nesse sentido, de acordo com o dicionário Aulete, a palavra “reedição”, que vem de “edição”, do latim *editio.onis*, é um substantivo feminino que significa editar, publicar e, ainda, impressão e difusão de qualquer tipo. Nesse sentido, “reedição”, cuja etimologia “re” +

<sup>13</sup>“[...] Pode-se dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência de massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, atualiza o objeto reproduzido”, como o cinema, por exemplo. Para Benjamin, a arte estava intimamente ligada à tradição sob a forma de imagem de culto, ritualística e, em seguida, religiosa, sendo sua aura inseparável de sua função ritual (BENJAMIN, 2017, p. 15-18).

“editar”, configura-se também como um substantivo feminino. O prefixo “re” culmina por significar “editar novamente o conjunto de exemplares de um objeto”, normalmente produzido com numeração de cópias idênticas contabilizadas e padronizadas.

Pelo exposto, evidencia-se o caráter de aproximação do termo com aquilo que é produzido a partir de um objeto existente, e de que sua edição está esgotada tornando impossibilitada sua aquisição. Assim, para atender a demanda, é produzida uma nova edição desse objeto, ou seja, o objeto foi reeditado em numeração determinada, inclusive a quantidade de vezes em que aconteceu a reedição deve ser registrada. Assim, o objeto fruto de reedição não se refere àquele produzido originalmente numa primeira edição, esse objeto é cópia autorizada e numerada, assim como são feitos com livros, gravuras, e peças de design. As cópias não autorizadas pela patente ou pelo detentor dos direitos sobre o projeto são consideradas como contrafações.

A bem da verdade, a confecção de cópias não é uma prática recente e diversos autores discutiram como a História da Arte entende a cópia. Ao analisar sobre como as cópias são entendidas pela sociedade atual, o professor Luiz Marques (1990, p. 88-91) destaca a importância das reproduções como atividade fundamental para a formação dos artistas na Europa e que no Renascimento “[...] copiaram a plástica greco-romana, eles próprios [os artistas] foram por sua vez copiados pelos escultores neoclássicos”. O professor enfatiza que grandes nomes da arte como Michelangelo e Rafael realizavam cópias um das obras do outro, além de terem ainda feito cópias de Giotto, Masaccio e Veronese e ainda questiona o pensamento moderno da reprodução de imagens, sob a argumentação de que a cultura do

[...] mito romântico da inspiração, o fascínio que exerce sobre a cultura de massa a questão do falso [...] talvez até a influência das técnicas modernas de duplicação da imagem são alguns dos componentes que levaram a que o século XX elaborasse um sentimento muito depreciativo e confuso do fenômeno da cópia (MARQUES, 1990, p. 90).

Ainda sob a análise de Luiz Marques, a cópia é erroneamente entendida pela sociedade, pois ela tem a capacidade da manutenção das representações simbólicas do original e ainda a garantia da cópia está no direito de reprodução da imagem original. Ademais, assim como as cópias, há as réplicas, que são reproduções realizadas com a finalidade da garantia da conservação do objeto, usualmente realizadas com a finalidade museológica, referem-se à duplicação do objeto artístico exatamente como ele é. Visto sob esse aspecto, o argumento pelo uso do método das réplicas como procedimento de preservação pode ser legítimo, pois consideram-se como uma alternativa em situações extremas de conflitos de guerras e de revoluções que ameaçam os objetos de cultura. Além disso, poderiam ser empregadas em situações de catástrofes naturais, como enchentes, terremotos, intempéries da exposição em ambientes externos<sup>14</sup>.

Para o historiador David Lowenthal (1985, p. 290), essa capacidade de duplicar-se, a qual chama de fac-símile, é conhecida como um antigo método utilizado tanto para substituição da obra em situação de completa perda do original quanto também para a troca temporária, enquanto a obra original permaneceria resguardada fora da circulação cotidiana, sob cuidados

<sup>14</sup> O conhecido precedente de réplicas no Brasil é a controversa intenção de substituição dos profetas de Aleijadinho, que se encontram no adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais. A proposta é a da criar um museu que abrigaria as estátuas originais das intempéries e vandalismo, para preservação, e réplicas seriam expostas no lugar das originais.

específicos<sup>15</sup>. Nesse sentido, de acordo com Lowenthal há três tipos de cópias: as que imitam o original que existiu ou que foi perdido; as falsificações pretensamente atribuídas como originais; e ainda, aquelas produzidas para instalação em locais diferentes das quais estão exibidas originalmente. Lowenthal continua dizendo que alguns fac-símiles “[...] correspondem com seus originais em todos os detalhes, mas imitações no sentido estrito moderno da palavra é seu principal se não o único objetivo”<sup>16</sup> (LOWENTHAL, 1985, p. 290). Dessa forma, o autor estabelece a comparação entre fac-símile e imitação, na qual entendemos que nas imitações há a intenção de copiar, mas não de ser absolutamente idêntico. Desse modo, réplica e fac-símile são considerados como termos semelhantes.

Nessa perspectiva, dentro de um ambiente de colecionismo ou institucional, por sua vez, há razões plausíveis para confecção de réplicas, devido a frequentes solicitações de empréstimos entre instituições do mesmo país ou intercâmbios internacionais, ou pelo risco de sinistros diversos (principalmente roubos, incêndios e vandalismo) ou mesmo como alternativa pela não restauração. Contudo, mesmo com a decisão pela confecção da réplica, não fica diminuída a responsabilidade pela conservação e restauração das obras de arte originais, em qualquer um dos argumentos analisados.

Dessa forma, ainda, torna-se relevante esclarecer sobre as questões ligadas ao direito de propriedade e de imagem. O direito dos proprietários é importante quando o objeto de estudo é a cópia ou a réplica do objeto de arte ou de design no período atual, pois estamos muito próximos do tempo da criação. Essa proximidade é interessante quando o próprio artista ou designer ainda vive, pois pode contribuir com suas opiniões. Contudo, quando ele não vive mais, quem responde pelos direitos de imagem e de patente são seus herdeiros, situação que, em alguns casos, pode causar constrangimentos se envolverem interesses mercadológicos e de autorização do uso da imagem, mesmo que sejam das cópias e reedições.

Falsificação e pirataria, por outro lado, são cópias produzidas para serem comercializadas sem a permissão dos que detêm os direitos de propriedade desses objetos. Para tanto, o termo utilizado pela jurisprudência a esses objetos é “contrafação”.

De acordo com a Lei Federal nº 9.279, de 10 de maio de 1994, que regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial, não há referência direta à palavra “contrafação”; mas aponta às sanções em casos de objetos falsificados. Já, no Artigo 198 da mesma lei, determina-se a apreensão de “produtos assinalados com marcas falsificadas, alteradas ou imitadas, ou que apresentem falsa indicação de procedência”; e a Lei Federal nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que regulamenta e consolida a legislação sobre direitos autorais, introduz o termo “contrafação” no Artigo 5º, parágrafo VII, definindo que “contrafação é a reprodução não autorizada”, sujeita a penas e multas.

### 3 Os atores: olheiro, perito, comerciante, colecionador

Desse modo, quando o mercado do século XXI comercializa os Móveis Modernos Brasileiros, torna-se evidente que esses bens de consumo não são fabricados desde fins da década de 1960, ou seja, são objetos remanescentes considerados peças de segunda mão. Isto posto, o aumento poderoso desse mercado cria também seus atores que atendem ao mercado, e cada um dos que se apresentam como vendedores desse estreito segmento comercial vêm a se

<sup>15</sup> Exemplos antigos conhecidos de substituições por réplicas feitas por países europeus são as esculturas italianas de *Davi*, de Michelangelo, da cidade de Firenze e da estátua equestre de *Marco Aurélio*, de Roma.

<sup>16</sup> “[...] correspond with their originals in every detail, but imitation in the narrow modern sense of the word is their principal if not sole aim” (LOWENTHAL, 1985, p. 290. Tradução da autora)

transformar em verdadeiros expertises em determinados designers. Sob o pretexto de “resgatar” e mostrar seu conhecimento sobre o assunto, dá-se início a uma verdadeira caçada aos móveis modernos para serem restaurados e em seguida, revendidos no mercado secundário, principalmente em leilões.

Interessante observar que esse fenômeno, o da formação do colecionismo de móveis antigos no Brasil, assemelha-se em grande parte às observações feitas pelo historiador inglês de design Stefan Muthesius (1988). De acordo com a análise aprofundada da pesquisa de Muthesius, é possível conferir que o percurso do mercado dos móveis antigos ingleses, entre o final do século XIX e início do XX, é muito semelhante às questões observadas no mercado brasileiro pelos móveis modernos nas primeiras décadas do século XXI, principalmente quanto à delimitação de marcos estilísticos e de composição material característicos de época, quanto às formas de falsificação dos móveis voltadas a atender um mercado de produtos escassos. Muthesius considera que o comerciante desses objetos possui uma sensibilidade, uma percepção subjetiva que ele chama de perícia de reconhecimento, ou seja: o *connoisseur*, ou o “expertise”, ou então o “perito”, que é quem teria a capacidade de reconhecer e atribuir estilo e autoria aos móveis; além de conferir a importância do papel dos “olheiros”, ou seja, aqueles que procuram, que escarafuncham as casas, os barracos, os fundos dos porões das lojas atrás de descobertas que contribuam sobremaneira para com o mercado.

Tanto na Inglaterra entre os séculos XIX e XX, quanto no Brasil no início do século XXI, os atores muito valorizados nas transações comerciais das mobílias *vintage* são: o “olheiro” e o “perito”. O “olheiro” é a pessoa que faz o trabalho de garimpo de peças no chamado “da-pilha-de-lixo-para-a-sala-de-jantar”<sup>17</sup> (THOMPSON, 1979, p. 109. Destaque da autora) nas residências, nos antiquários, nas lojas de móveis usados, nos porões, como também nas chamadas “família vende tudo”<sup>18</sup>. O “olheiro” geralmente é um conhecedor de mobiliário moderno, e são em sua grande maioria tapeceiros, restauradores, marceneiros, e normalmente não têm ponto de comércio; pois é ele que procura as peças para os comerciantes e ganha comissão entre 5-10% do valor bruto da transação final. Outra necessidade pertinente ao “olheiro”, ao localizar as peças e fazer a ponte com o vendedor, é a de ser responsável pela garantia de procedência das mobílias, e agrega – caso haja – documentação de comprovação de compra ou foto que mostre o uso.

Os “olheiros” André e Roberto<sup>19</sup> comprovam essas observações. André, restaurador por formação e conhecedor de design moderno, começa a trabalhar somente com móveis a partir de 2005, e no ano de 2019 sentiu o impacto do mercado, ao não mais conseguir localizar móveis considerados “originais” ou “quentes”, segundo o jargão dos olheiros, nem nos barraqueiros das feiras de antiguidades de São Paulo, seja do Bexiga ou da Praça Benedito Calixto<sup>20</sup>. Já Roberto, que vem de família de tapeceiros/estofadores, conta que desconhecia de design e por coincidência apareceu na tapeçaria uma poltrona da Lina Bo Bardi, cujo proprietário não quis mais. Após pesquisar, verificou que se tratava de uma peça de autoria reconhecida e conseguiu revender por uma quantia nunca vista pela família. Desse dia em

<sup>17</sup> Thompson (1979, p. 109) avalia que o fenômeno da singularização instantânea de objetos ao estilo “da-pilha-de-lixo-para-a-sala-de-jantar” é um paradoxo de dois sistemas de valores diferentes: o do mercado e o da esfera fechada de coisas pessoalmente singularizadas.

<sup>18</sup> Nos EUA é muito comum as famílias se desfazerem de seus móveis antigos e colocá-los na frente das casas, chamado de *garage sale*.

<sup>19</sup> Entrevistas feitas à autora em julho de 2019.

<sup>20</sup> Na capital de São Paulo, “feirinhas” de antiguidades são bem frequentadas e os antiquaristas, em sua maioria, são antigos comerciantes de peças, mas não há preocupação se são originais ou não, eles costumam deixar para os clientes essa responsabilidade.

dante, Roberto é um “olheiro” profissional, não mede esforços para viajar para qualquer lugar do Brasil que fique sabendo que alguém tem um móvel “quente” para vender.

Por sua vez, o “perito” faz atribuições de autenticidade e originalidade às peças localizadas pelos “olheiros”. Atribuir é uma ação propositiva de conotação positiva de agregar valor ou autoria a algum objeto sobre o qual há dúvidas quanto à sua procedência e/ou originalidade, a partir do resultado de pesquisas e análises sistemáticas posteriormente discutido entre os pares. Dessa maneira, a atribuição se manterá sobre o objeto considerando sempre a dúvida como ponto de vista, até que outras pesquisas apontem novas e seguras informações que corroborem ou destituam a prerrogativa da atribuição. Ao “perito” cabe analisar a documentação e a procedência informadas pelo “olheiro” sobre o móvel em relação ao que o objeto realmente apresenta. Mas nem sempre essas relações se configuram dessa forma. Quando os documentos faltam, é onde há a atribuição. A galerista Graça é uma perita. Ela tem conhecimento de detalhes de cada um dos móveis que ela comercializa e, ao entregar para o comprador, emite um “Certificado de Expertise”, conferindo atribuição ao móvel a partir de sua perícia.

Após as mobílias serem avaliadas e sua procedência conferida, ou atribuída, o vendedor promove a venda para o colecionador, o qual recebe um certificado com as informações disponíveis. Essa é a relação ideal de mercado em se tratando de objetos em que a procedência de originalidade foi garantida. E os objetos chegam às residências dos colecionadores para compor o cenário em conjunto às obras de arte.

No entanto, apesar das aproximações históricas e temáticas entre as pesquisas de Muthesius e o início do mercado de MMB para o colecionismo, observa-se que a principal diferença se dá em relação ao questionamento feito por Muthesius, ou seja, ele procura reconhecer a causa de os consumidores preferirem a aquisição de móveis antigos em detrimento de novos, uma vez que o preço dos dois seria praticamente o mesmo. Outrossim, muitos são os pontos de convergência, como o fenômeno da ressignificação dos móveis modernos brasileiros para o colecionismo particular, por se mostrar bem parecido com o processo ocorrido na Inglaterra, inclusive quanto à formação de uma associação corporativista dos vendedores, criada para garantir legitimidade no mercado.

Quanto à opinião dos colecionadores sobre o mercado dos MMB, elas são bem heterogêneas, principalmente quanto às reedições. Dos três colecionadores entrevistados<sup>21</sup> somente um foi enfático em dizer que não considera uma reedição como autêntica, não tem intenção de adquirir um exemplar nessas condições, contudo, complementa que “[...] é válido, mas é uma chancela de reedição”. Os outros dois afirmam que se a reedição possuir autorização de direitos e certificado, na opinião deles, ela é autêntica, uma vez que o único ponto que a diferencia é o tempo, pois o projeto e a forma de fabricação são os mesmos. Uma colecionadora conta que tem uma poltrona de reedição desenhada pelo Sérgio Rodrigues, com certificado, e justifica que quando a comprou ele ainda estava vivo, e que “só não são as mesmas madeiras do período da primeira fabricação”. Outro colecionador que não possui uma reedição, pois constata que a integridade do projeto é importante e que na visão do colecionismo há a preocupação de que a reedição seja exata ao projeto original, logo, “torna-se cópia do que já está pronto”.

Desse modo, a reedição pode ser considerada como uma forma legítima de reposição ao mercado de objetos de relevante demanda, ao qual não é possível ter acesso. Logo, ainda é

<sup>21</sup> Os três colecionadores entrevistados são moradores da cidade de São Paulo, também colecionam arte moderna e contemporânea brasileira e estrangeira.

possível depreender que somente o mobiliário reeditado possui legitimidade para a emissão dos certificados de autenticidade, uma vez que nele, as características originais do projeto e de materiais podem ser acompanhadas durante a sua produção e os proprietários das patentes ou dos direitos de reprodução têm sua participação nos lucros. Entretanto, nesses móveis reeditados não se encontram presentes os vestígios do tempo, valores tão estimados pelos colecionadores.

#### 4 Considerações finais

Visto sob a perspectiva sociológica, o MMB passa pelo processo de circularidade cultural; pois esses móveis feitos no Brasil, por designers em sua maioria imigrantes, traduzem conceitos de moradia moderna, de arte, de materiais e de técnica, voltados ao seletivo grupo de abastados e intelectualizados brasileiros e que, depois de décadas de uso, foram ressignificados em objetos colecionáveis e revalorizados, assim vendidos ao mercado estrangeiro que, em seguida, influencia os colecionadores brasileiros.

Figura 5 – Exposição de móveis da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, originais e reeditados. Galeria Nilufar, Milão, Itália (2018).

TRIBUNA | 

***Mundo do design celebra Lina Bo Bardi no Salone del Mobile de Milão***

Maior convenção de design na Europa amplifica o recente boom do prestígio internacional da arquiteta brasileira que desenhou o MASP



GALERIA NILUFAR

Fonte: Site do El País (2018).

Como já foi visto, desde os primeiros anos do século XXI esse mobiliário tem sido comercializado exclusivamente pelo mercado secundário de arte, ou seja, por galerias de arte e de design, pelos leilões e feiras de arte e de design no Brasil e no exterior. Desse modo, apesar de constituir uma prática tradicional de antiquaristas e de lojas de segunda mão, não é nesses locais em que se encontrará um MMB facilmente.

Figura 6 – Exemplo de residência com mobílias de Joaquim Tenreiro (década 1950) e obras de arte de Alfredo Volpi, Sérgio Camargo, Farnese de Andrade e Iran do Espírito Santo.



Fonte: Coleção particular. Foto Ruy Teixeira, 2016 ( cortesia).

Vistos pela perspectiva da forte demanda do mercado internacional pelos MMB, suscita dúvida sobre se ainda restará no Brasil algum exemplar fabricado entre os anos de 1940 a 1960, feito em Jacarandá da Bahia; pois, como exposto, há escassez dessas mobílias no mercado.

Então, para atender a essa demanda da falta dos originais, reproduções estão sendo fabricadas, tanto reedições quanto falsificações. Contudo, a legislação nacional está preparada para proteger os direitos dos que detêm prerrogativa dos projetos e das patentes dos falsificadores?

Ainda quanto às reproduções, faz-se importante observar as posturas distintas entre colecionadores e comerciantes, quanto às “reedições”. Para os comerciantes, as reedições pertencem ao mercado e não há problemas em evidenciar que se trata de um móvel construído posteriormente e, mesmo tendo valor menor do que as consideradas “originais”, são respaldadas pelas empresas que possuem autorização para reproduzir. Entretanto os colecionadores têm visões distintas: para alguns, a reedição não tem valor de coleção, devido à distância temporal com o momento da fabricação original; para outros tal distância não interfere. De fato, os MMB produzidos pela rubrica da reedição são os únicos que têm a prerrogativa ao “certificado de autenticidade”, pois é possível rastrear todo processo de fabricação, inclusive com relação aos documentos que garantem o direito de reprodução.

Portanto, pelo presente artigo, os MMB – originais de época – possuem notoriedade cultural, reforçada pelo fenômeno de ressignificação que os eleva também à condição de objetos artísticos, ao ponto de serem expostos em galerias e museus, procurados para compor ambientes juntamente com obras de arte.

## Referências

BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte.** Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CANTI, T. **O Móvel no Brasil: Origens, Evolução e Características.** Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1980.

CAPISTRANO, T. (Org.). **Benjamin e a obra de arte:** técnica, imagem, percepção. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERTACCHINI, E.; FRIEL M. **Determining the Value of Modern and Contemporary Furniture Design:** an Exploratory Investigation. Department of Economics and Statistics Cognetti de Martiis. Italy: University of Turin, 2014. Working Papers 201437. Disponível em <<https://ideas.repec.org/p/uto/dipeco/201437.html>>. Acesso em 10/5/2022.

LOWENTHAL, D. **The past is a foreign country.** Great Britain: Cambridge University Press, 1985.

McCRACKEN, G. **Cultura e consumo:** novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

MARQUES, Luiz. **De onde nasce um museu.** In: Galeria: Revista de Arte, n. 18. São Paulo: Area Editorial, 1990.

MOLES, A. **Teoria dos objetos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MUTHESIUS, S. **Why do we buy old furniture?** Aspects of the authentic antique in Britain 1870-1910. Art History Vol. 11, No. 2, June 1988, ISSN 0141-6790. Disponível em <<https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1988.tb00297.x>>. Acesso em 23/6/2018.

REIGL A. **O culto moderno dos monumentos:** a sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014

SANTOS M. C. L. **Móvel Moderno no Brasil.** Tese FFLCH, USP. São Paulo: 1985.

\_\_\_\_\_. **Tradição e modernidade no móvel brasileiro:** visões da utopia na obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sérgio Rodrigues. Tese FFLCH, USP. São Paulo: 1993.

\_\_\_\_\_. **Móvel Moderno no Brasil.** 2.ed. São Paulo: Editora Olhares, 2015.

THOMPSON, M. **Rubbish theory.** Oxford: Oxford University Press, 1979.

## 5.1. Dicionários

Aulete. Disponível em <<http://www.aulete.com.br>>. Acesso em 4/6/2019.

“Vintage.” Merriam-Webster.com Dictionary. Disponível em <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/vintage>>. Acesso em 7/8/2021.

Collins Concise English Dictionary. Glasgow: HarperCollins Publishers, 1979. Disponível em <<https://www.wordreference.com/definition/vintage>>. Acesso em 8/8/2021; e <<https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/vintage-car>>. Acesso em 8/8/2021.

## 5.2 Catálogos e revistas

A casa dos arquitetos. **Revista CASA E JARDIM**, São Paulo, ed. 34, 1957.

JOAQUIM TENREIRO, o mestre da Madeira. **Catálogo** Curadoria Janete Costa; Textos José Roberto Teixeira Leite, Maria Cecília Loschiavo dos Santos. São Paulo: Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, 2000.

JOAQUIM TENREIRO. **Catálogo** Org. Ascânia MMM, Ronaldo do Rego Macedo. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1985.

O MÓVEL DA CASA BRASILEIRA. **Catálogo** Org. Glória Bayeux; Fotos Antônio Saggese. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997.

SÉRGIO RODRIGUES: redescobrindo o Brasil pelo móvel. **Catálogo** Texto Maria Cecília Loschiavo dos Santos. São Paulo: MAM, 1991.

TENREIRO. Org. Soraia Cals. **Catálogo** Apresentação Sérgio Rodrigues; texto André Seffrin, Maria Cecília Loschiavo dos Santos; Fotografia Mário Grisolli. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, 1998.

ZANINE: sentir e fazer. **Catálogo** Texto de Sueli Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

### 5.3 Sites, Redes Sociais e Revistas eletrônicas

Carlos Motta (2012). Disponível em

<<http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/exhibition/brazilian-design-modern-contemporary-furniture-4>>. Acesso em 4/6/2016.

Casa Vogue (2016). Disponível em

<<https://casavogue.globo.com/Design/Lojas/noticia/2016/05/espasso-leva-o-design-nacional-miami.html>>. Acesso em 26/6/2018.

Design Market (2016). Disponível em <[http://www.design-mkt.com/Authentic vintage furniture](http://www.design-mkt.com/Authentic%20vintage%20furniture)>. Acesso em 22/6/2018.

Folha de São Paulo (1998). Disponível em

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/imoveis/ci15119814.htm>>. Acesso em 20/3/2022.

Etel (2022). Disponível em <<https://etel.design/creative/joaquim-tenreiro>>. Acesso em 18/4/2022.

El País (2018). Disponível em

<[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/19/cultura/1524161974\\_668189.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/19/cultura/1524161974_668189.html)>. Acesso em 22/5/2018.

Instituto Sérgio Rodrigues. Disponível em

<<http://www.institutosergiorodrigues.com.br/Biografia/18/A-Mole-icone-do-design-nacional>>. Acesso em 20/3/2022

Lígia Fascioni (2012). Disponível em <<https://www.ligiafascioni.com.br/brazilian-design-modern-contemporary-furniture/>>. Acesso em 20/7/2022.

Sérgio Campos, publicação em 26/7/2022. Disponível em Instagram: @artemobilia. Acesso em 02/8/2022.