

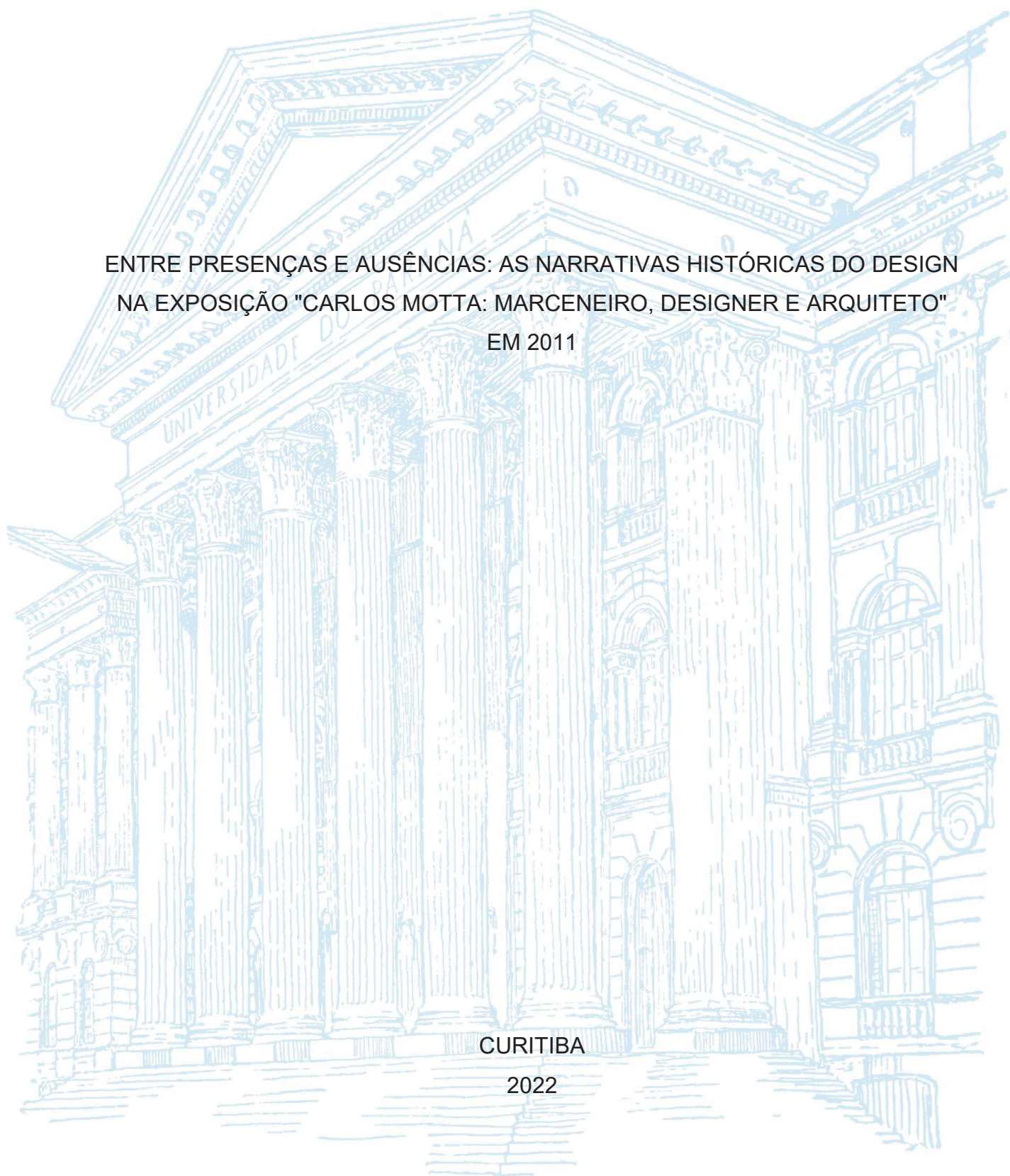
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MAX ALAN KAMPA

ENTRE PRESENCAS E AUSÊNCIAS: AS NARRATIVAS HISTÓRICAS DO DESIGN
NA EXPOSIÇÃO "CARLOS MOTTA: MARCENEIRO, DESIGNER E ARQUITETO"
EM 2011

CURITIBA

2022



MAX ALAN KAMPA

ENTRE PRESENCAS E AUSÊNCIAS: AS NARRATIVAS HISTÓRICAS DO DESIGN
NA EXPOSIÇÃO "CARLOS MOTTA: MARCENEIRO, DESIGNER E ARQUITETO"
EM 2011

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

CURITIBA

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN - CABRAL

- K15 Kampa, Max Alan
Entre presenças e ausências: as narrativas históricas do design na exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto” em 2011. / Max Alan Kampa. – 2022.
1 recurso online : PDF
- Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Design.
Inclui referências.
1. Design. 2. Exposição. 3. História do Design. I. Corrêa, Ronaldo de Oliveira. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Design. III. Título.
- CDD: 745.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DESIGN -
40001016053P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação DESIGN da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **MAX ALAN KAMPA** intitulada: **Entre presenças e ausências: as narrativas históricas do design na exposição "Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto" em 2011**, sob orientação do Prof. Dr. RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Março de 2022.

Assinatura Eletrônica

28/03/2022 17:28:45.0

RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

28/03/2022 19:00:18.0

ROSANE KAMINSKI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/03/2022 08:50:52.0

CLAUDIA REGINA HASEGAWA ZACAR

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

RUA GENERAL CARNEIRO, 460 - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5238 - E-mail: ppgdesign@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 169186

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.pppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 169186

RESUMO

Essa dissertação tem como propósito identificar quais narrativas da historiografia do design foram veiculadas na exposição "Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto", ocorrida no Museu Oscar Niemeyer em 2011, e como estas foram enunciadas nos discursos curatoriais e no dispositivo expográfico. Para tal, propõe-se a reconstrução das estratégias curatoriais e expográficas, por meio do levantamento de documentos referentes à exposição, como catálogo, projeto expográfico e matérias que circularam em veículos de mídia. A análise será fundada no cruzamento entre a materialidade da mostra, possibilitada por meio da reconstrução de suas estratégias; as intencionalidades dos sujeitos envolvidos na sua concepção, acessadas nos textos da exposição; e articulação com a literatura nas áreas da museologia, história do design e cultura material. Ao fim, pretendo refletir sobre as narrativas identificadas e propor alternativas de leitura que poderiam ser acionadas por outras perspectivas históricas do design.

Palavras-chave: Design. História do Design. Exposição. Museu Oscar Niemeyer. Carlos Motta.

ABSTRACT

This research aims to identify which narratives of the historiography of design were presented in the exhibition "Carlos Motta: carpenter, designer and architect", which took place at the Oscar Niemeyer Museum in 2011, and how these were enunciated in curatorial discourses and in the expographic device. To this end, the reconstruction of curatorial and expographic strategies is proposed, through the survey of documents related to the exhibition, such as a catalogue, expographic project and materials that circulated in media outlets. The analysis will be based on the intersection between the materiality of the exhibition, made possible through the reconstruction of its strategies; the intentions of the subjects involved in its conception, accessed in the exhibition texts; and articulation with literature in the areas of museology, design history and material culture. Finally, I intend to reflect on the identified narratives and propose reading alternatives that could be triggered by other historical perspectives of design.

Keywords: Design. História do Design. Exposição. Museu Oscar Niemeyer. Carlos Motta.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Localização do Museu Oscar Niemeyer. Fonte: do autor.	32
Figura 2 - Exposição Carlos Motta, em vermelho, ao lado das demais exposições que foram realizadas no ano de 2011. Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2020).	34
Figura 3 - Vista inicial da exposição por meio do <i>tour virtual</i> . Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2020).....	35
Figura 4 - Percorso expositivo a partir do <i>tour virtual</i> . Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2020).....	36
Figura 5 - Estratégia de apresentação dos artefatos no <i>tour virtual</i> . Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2020)	37
Figura 6 - Interior do catálogo da exposição "Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto". Fonte: Guilherme Zamoner (2020).....	39
Figura 7 - Layout das plataformas, presente no projeto expográfico. Fonte: Guilherme Zamoner (2020)	40
Figura 8 - Matéria do jornal Paraná Online, presente no clipping da exposição. Fonte: Monica Motta Abreu (2021).....	42
Figura 9 - Layout das plataformas 1 e 2 no projeto preliminar da exposição. Fonte: Monica Motta Abreu (2021).....	43
Figura 10 - Interior do livro "Carlos Motta e a Vida". Fonte: bei.com.br.....	44
Figura 11 - Fotografia do prédio principal do Museu Oscar Niemeyer. Autora: Elizabeth Amorim de Castro. Fonte: Memória urbana (2021)	51
Figura 12- Primeiro Piso - 9 salas expositivas, que podem ser acessadas por meio de escadas, rampas e elevador. Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2021)	53
Figura 13 - Exposição "Good Design" no MoMA, em 1950. Fonte: MoMA (2022). ...	59
Figura 14 - Poltrona Mole, de Sergio Rodrigues, em apartamento de 140 metros quadrados. Está localizado na Rua Oscar Freire, em São Paulo/SP, região de moradias com custo elevado. Fonte: Todos Arquitetura (2017).	68
Figura 15 - Paulo Mendes e o projeto do Ginásio do Clube Atlético Paulistano, em 1961. Fonte: https://revistatrip.uol.com.br/trip/paulo-mendes-da-rocha	70
Figura 16 - Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE), projetado por Paulo Mendes da Rocha em 1988. Ocupa uma área de 7.000 metros quadrados no Jardim Europa, bairro nobre de São Paulo/SP. Fonte: Estúdio Flagrante (2019).....	72

Figura 17 - Sergio Rodrigues aos 20 anos de idade, realizando desenho técnico no Castelinho na Praia do Flamengo, nº 72, Rio de Janeiro, no ano de 1947. Fonte: Instituto Sergio Rodrigues (2022).	78
Figura 18 - Sergio Rodrigues (em pé, de terno) ao lado do arquiteto Le Corbusier (sentado, no lado esquerdo da foto), no Sítio Santo Antonio da Bica (atual Sítio Roberto Burle Marx), Estrada Roberto Burle Marx, nº 2019, Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, 1962. Fonte: Instituto Sergio Rodrigues (2022).	79
Figura 19 - Poltrona Mole, em sua primeira versão. Fonte: Centro Brasil Design (2017).	90
Figura 20 - Poltrona Mole, em sua segunda versão, com as pernas torneadas. Fonte: Instituto Sergio Rodrigues (2022).	91
Figura 21 - Desenho conceitual que mostra a inspiração para a criação da poltrona Mole. Fonte: Instituto Sergio Rodrigues (2022).	92
Figura 22 - Poltrona Chifruda, apresentada na segunda exposição da Oca, intitulada "O móvel como objeto de arte", em 1962. Fonte: Instituto Sergio Rodrigues (2022).	94
Figura 23 - Ivens Fontoura, à esquerda, em uma de suas participações no Prêmio Salão Design. Fonte: https://www.salaodesign.com.br/blog/insight-premio-salao-design/	97
Figura 24 - Cadeira São Paulo. Fonte: http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-sao-paulo	98
Figura 25 - Cadeira Estrela. Fonte: http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-estrela-2	99
Figura 26 - Cadeira São Paulo desmontada. Fonte: http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-sao-paulo	102
Figura 27 - Cadeiras Flexa. Fonte: http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-flexa-h45	111
Figura 28 - Poltrona Astúrias de balanço. Fonte: http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/asturias-poltrona	114
Figura 29 – Visão geral da exposição "Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto". Fonte: Museu Oscar Niemeyer	122
Figura 30 – Distribuição das salas expositivas e dos jardins do edifício principal do Museu Oscar Niemeyer. Fonte: do autor (2022). Adaptado de Gemin (2017).	123
Figura 31 - Parede de vidro na sala 04 do Museu Oscar Niemeyer, prevista no projeto do IEP para receber um jardim interno. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.	124

Figura 32 - Plotagem que cobriu toda a parede da sala 04, dividida aqui em três partes subsequentes. Fonte: Guilherme Zamoner	125
Figura 33 - Layout das plataformas. Fonte: Guilherme Zamoner.....	126
Figura 34 - Cadeiras Rio (em vermelho e azul), e banco Pinacoteca. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.	126
Figura 35 - À esquerda, o sofá "Mantiqueiras", no meio, o "Banquinho de canoa", e à direita, a "Chaise-longue Astúrias". Fonte: Museu Oscar Niemeyer.....	129
Figura 36 - Da esquerda para direita, cadeiras Sahy, Flexa e CM9. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.	130
Figura 37 - poltronas pertencentes a linha "Atelier" dispostas sobre uma mesma plataforma, desprovidas de materiais de mediação. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.	131
Figura 38 - Anos 1970. Da esquerda para direita, os marceneiros Toninho, Zeco e Baú no atelier da Rua Purpurina. Fonte: Carlos Motta (2010).....	134
Figura 39 - À esquerda, Toninho, em 1979, fazendo o acabamento da "Estrela", primeira cadeira do atelier de Motta. À direita, a cadeira "Estrela" na "Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto", em 2011. Fonte: Carlos Motta (2010) e Museu Oscar Niemeyer.	135
Figura 40 - À esquerda, a mesa "Guaratuba" e as cadeiras "Cuica", produzidas respectivamente em perobinha do campo; amendoim e cedro, todas de redescobrimto. À direita, o "Banquinho de canoa", feita em freijó de redescobrimto. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.	137
Figura 41 - À esquerda, a poltrona Sabre, produzida artesanalmente, a partir de técnicas tradicionais de marcenaria. À direita, a cadeira "São Paulo", produzida industrialmente, de modo seriado. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.....	139
Figura 42 - Linha de móveis "São Paulo". Fonte: Museu Oscar Niemeyer	141
Figura 43 - Desenhos arquitetônicos organizados em um expositor fechado de vidro. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.....	142
Figura 44 - Sobre a plataforma esquerda, a Poltrona Radar, ao lado de suas peças desmontadas. Sobre a plataforma direita, duas cadeiras Guaiuba e seu exemplar desmontado. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.....	143
Figura 45 - À esquerda, a poltrona Rio Manso e à direita, a poltrona Bráz, ambas ao lado de seus exemplares desmontados. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.	144

Figura 46 - À esquerda, imagem coletada Guterres (2020), da poltrona "Bráz" montada e desmontada na "Modernos Brasileiros +1". À direita, a mesma poltrona na "Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto". Fonte: do autor. Adaptado de: Guterres (2020) e Museu Oscar Niemeyer.....	145
Figura 47 - Poltrona Pelicano no catálogo da "Modernos Brasileiros +1". Fonte: Guterres (2020). Adaptado do Catálogo da Exposição Modernos brasileiros +1 (2010).....	146
Figura 48 - Cama patente. Foto: Gal Oppido. Fonte: Santos (2017).....	149
Figura 49 - Carlos Motta e Alfredo Pimenta surfando na praia das Astúrias, janeiro de 1969. Fonte: Carlos Motta (2010).....	153
Figura 50 - Foto tirada por Carlos Motta do escritório de Paulo Mendes da Rocha no período em que foi estagiário, em 1974. Fonte: Carlos Motta (2010).	155
Figura 51 - Habitações da Drop City, no final década de 1960. Foto: Dennis Stock. Fonte: www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/the-alternative-revisited-counter-culture-dennis-stock-dropping-out-farming-nature-hippy/	164
Figura 52 - Rádio projetado por Papanek por meio de uma lata, cera de parafina e esterco de vaca. Fonte: https://underprospective.com/161	165
Figura 53 - Carlos Motta e seu cachorro, Jimmy, recolhendo madeiras trazidas pelo mar no início dos anos de 1970. Fonte: Carlos Motta (2010).....	171
Figura 54 – Poltrona Feita com materiais encontrados em casa de ferragens, cabo de enxada de guatambu, parafusos e lona crua. 1974. Fonte: Carlos Motta (2010).	172
Figura 55 – Poltrona executada em 1975, com madeiras trazidas pelo mar, corda de sisal, parafusos e travesseiros.	174
Figura 56 - Madeiras de redescobrimto. Fonte: Carlos Motta (2010).	177
Figura 57 - Antônio Carriel de Barros, o Toninho, produzindo uma peça através do processo de torno manual. Fonte: Carlos Motta (2010).	179

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quadro de Temas. Fonte: Do autor (2020). Adaptado de Muller (2016) e Guterres (2020).....	50
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	28
2.1 DEFINIÇÃO DO MÉTODO	28
2.2 ESTRATÉGIA DE PESQUISA: ETAPAS, PROCEDIMENTOS E PROTOCOLOS	30
2.3 PESQUISA EXPLORATÓRIA	31
2.4 PESQUISA DOCUMENTAL	37
2.5 ESTRATÉGIA DE ANÁLISE DOS DADOS	48
3 CARLOS MOTTA: MARCENEIRO, DESIGNER E ARQUITETO	51
3.1 O ESPÍRITO JOVIAL DE MOTTA ALIADO À SOLIDEZ DA MADEIRA	62
3.2 O MENINO ANCESTRAL DE PROJETOS FUTUROS	69
3.3 CARLOS MOTTA, UM CRIADOR.....	77
3.4 CRIATIVIDADE, COERÊNCIA E CORAGEM	96
4 OS ARTEFATOS COMO MEDIADORES DE SIGNIFICADOS.....	115
4.1 DISPOSITIVO EXPOGRÁFICO: CONSONÂNCIAS E INCOERÊNCIAS	120
5 ENTRE PRESENÇAS E AUSÊNCIAS.....	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
REFERÊNCIAS	189
APÊNDICES.....	202

1 INTRODUÇÃO

Tem se tornado cada vez mais comum deparar-se com exposições de design em museus ao redor do mundo¹. Sejam exposições itinerantes ou permanentes, o fato é que o design vem conquistando estes espaços e gerando importantes discussões para a disciplina². Isso porque essa prática, que ganhou espaço ao lado de exposições de arte, mas que também passou a ter seus próprios museus dedicados, tem sido responsável pela circulação e comunicação de diferentes perspectivas sobre o que se entende por design.

Graduado em Design de Produto pela Universidade Federal do Paraná, fui também acometido, desde meu processo de formação, por inquietações referentes às disputas de significados que atravessam essas exposições. Visitar exposições de design nos meus primeiros anos de graduação, tanto por curiosidade como para fazer atividades relacionadas ao curso, foi determinante para que despertasse em mim, ao longo de minha formação e carreira como designer, a curiosidade de compreender esses espaços e suas intencionalidades.

Ingresso, alguns anos depois de minha formação, no programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, e as exposições de design, que sempre me instigaram, passaram então a ser meu foco de interesse e de estudo. Neste processo, fui provocado por meu orientador a pesquisar sobre uma exposição individual que aconteceu no ano de 2011 em Curitiba, no

¹ Exposições como “Eileen Gray” (2020), produzida pelo instituto de pesquisa *Bard Graduate Center* em Nova York; “Cambio” (2020), com curadoria do escritório de design italiano Formafantasma, na galeria *Serpentine Sackler* em Londres; “China Design [Working Title]” (2019), organizada pela curadora Yoko Choy, na galeria *The Artling* em Jing’an; “Cars: Accelerating the Modern World” (2019), no *V&A Museum* em Londres; “Jaime Hayon: From the Imaginary to Real” (2018), organizada pela curadora e jornalista Ana Domínguez Siemens, no *Centro Cultural Fernán Gómez Villa*, em Madrid; “The Donald Judd: Specific Furniture” (2018), no *San Francisco Museum of Modern Art*, em São Francisco; “The Power of Design” (2017), no *Vitra Design Museum*, situado na cidade de Weil am Rhein; “Patricia Urquiola: Between Craft and Industry” (2017), no *Philadelphia Museum of Art*, na Filadélfia; “The Shifting Objectives” (2016), que aconteceu no *M + Pavilion*, situado no *Distrito Cultural West Kowloon* de Hong Kong; são alguns exemplos de exposições de design que aconteceram nos últimos 5 anos.

² A partir de Campi (2013), Forty (2013) e Denis (1999) é possível atentar para o fato de que os museus são instâncias que formulam definições e significados sobre o design. Como uma instituição que têm o poder de formar opinião, as definições formuladas pelo museu podem implicar na transmissão de conceitos amplos ou restritos de design. O enfoque em questões estéticas e a supervalorização do designer e de “grandes escolas” são alguns dos temas abordados por estes historiadores.

Museu Oscar Niemeyer³: trata-se da mostra intitulada “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto.” A exposição aconteceu entre os dias 26 de maio e 28 de agosto, e a curadoria objetivou apresentar a trajetória profissional do designer Carlos Motta em mais de trinta anos de trabalho, expondo 131 peças de sua criação, entre mobiliário, objetos decorativos e projetos arquitetônicos.

O desenvolvimento dessa pesquisa está inserido na linha de pesquisa “Teoria e História do Design” (THD) do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR). A participação no grupo de pesquisa Teoria História e Crítica sobre Cultura Material, organizado pelo professor Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa e integrado por seus orientandos e outros alunos da linha de pesquisa, bem como os seminários de orientação e discussão coletiva feitos mensalmente sobre as pesquisas dos orientandos, foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa. A leitura de textos com temáticas semelhantes às pesquisas feitas pelos integrantes, assim como a participação dos colegas nos seminários de orientação, contribui para um processo de construção coletiva das pesquisas feitas pelo grupo, tendo efeito direto no desenvolvimento desta dissertação.

Para entender o universo onde a exposição do designer Carlos Motta estava situada e entrar mais a fundo nos detalhes de sua concepção, iniciei a investigação apoiado pela dissertação da pesquisadora Georgia Guterres (2020), que estudou uma exposição denominada “Modernos Brasileiros +1”. Explico: no ano de 2010 deu-se início o que seria uma sucessão de exposições sobre design brasileiro no Museu Oscar Niemeyer. A exposição *Modernos Brasileiros +1* aconteceu no ano de 2010 e abriu esse projeto, apresentando um panorama daqueles que eram considerados pela curadoria como os principais designers do modernismo brasileiro. Carlos Motta fez parte deste grupo, sendo ele o “+1” da exposição. A sua inserção nessa mostra de abertura foi justificada pela curadoria pelo fato de Carlos Motta utilizar a madeira como principal matéria prima em seu trabalho, e isso o aproximaria dos designers modernistas (GUTERRES, 2020). Além disso, sua participação era também estratégica, pois visava criar uma ponte entre as exposições dos designers modernistas e dos

³ O Museu Oscar Niemeyer (MON), localizado em Curitiba (PR), foi inaugurado em 22 de novembro de 2002 e tem projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. É considerado o maior museu de arte da América Latina, com cerca de 35 mil metros quadrados de área construída e mais de 17 mil metros quadrados de área expositiva. (MUSEU OSCAR NIEMEYER, 2021)

contemporâneos que estavam planejadas no projeto, posto que, para a curadoria, Carlos Motta seria esse elo entre os grupos (GUTERRES,2020).

A exposição individual de Motta também integrou esse projeto expositivo sobre design, sendo a terceira a ser apresentada pela curadoria e dando continuidade à sua aparição prévia na “Modernos Brasileiros +1”. Porém, o projeto do ciclo não se concretizou da maneira como esperava a curadora Consuelo Cornelsen⁴. A ideia do projeto era criar exposições coletivas focadas naqueles considerados pela curadoria como os principais representantes de cada período e posteriormente apresentá-los de maneira detalhada em exposições individuais (GUTERRES, 2020). Depois da exposição de Carlos Motta, apenas mais três delas foram materializadas, sendo estas, respectivamente, sobre Jorge Zalszupin⁵, em 2012, Jayme Bernardo⁶, em 2013, e Irmãos Campana⁷, em 2017. Posto isto, o trabalho de Guterres (2020) serviu como ponto de partida e como uma fonte bibliográfica importante para a presente pesquisa. O acesso às informações sobre o projeto do ciclo, assim como às entrevistas já concedidas, foi possível graças ao compartilhamento de documentos com a pesquisadora, possibilitando a aproximação com o objeto de estudo e a compreensão de algumas das intencionalidades e tensões que se fizeram presentes na sua concepção.

A exposição do designer Carlos Motta foi a quarta realizada por Consuelo Cornelsen no Museu e a terceira referente ao ciclo sobre design brasileiro. A proposta era apresentar uma retrospectiva de sua obra e, para isso, peças oriundas do atelier do designer, de colecionadores e de instituições foram cedidas temporariamente à exposição. Estes

⁴ Consuelo Cornelsen (1949) é arquiteta, curadora e produtora cultural. Filha do arquiteto curitibano Lolô Cornelsen, é proprietária da produtora de eventos Planeta Brasil e foi responsável pelo projeto e pela curadoria de uma série de exposições sobre design realizadas no Museu Oscar Niemeyer entre 2010 e 2017. Entre elas, a exposição do designer Carlos Motta. (GUTERRES, 2020)

⁵ Jorge Zalszupin (1922 – 2020) foi um designer e arquiteto polonês naturalizado brasileiro. Veio para o Brasil na década de 1950 e construiu sua carreira como designer de mobiliário, que perdurou até seu falecimento no ano de 2020. Sua exposição no Museu Oscar Niemeyer reuniu 44 peças de mobiliário de tiragem única e 13 peças reeditadas, com o intuito de apresentar sua trajetória de trabalho. (GUTERRES, 2020)

⁶ Jayme Bernardo é arquiteto graduado na Universidade Federal do Paraná. Além de trabalhar com arquitetura, também desenvolve móveis e projetos de interiores. Sua exposição individual apresentou 22 peças desenvolvidas por seu escritório e produzidas em escala industrial. (GUTERRES, 2020)

⁷ O Estúdio Campana foi fundado em 1983 pelos irmãos Humberto e Fernando Campana, em São Paulo, com foco no desenvolvimento de mobiliário, mas seu trabalho se expandiu até áreas como cenografia, moda, interiores e paisagismo. Sua exposição no Museu Oscar Niemeyer contou com 130 peças, com a ideia de mostrar seus trabalhos por meio do foco na diversidade de materiais experimentados pela dupla. A cenografia da exposição foi criada pelos próprios Irmãos Campana. (IRMÃOS CAMPANA, 2021)

artefatos, descritos no texto de apresentação como peças únicas feitas em madeiras nobres certificadas e de demolição, tinham o intuito de apresentar ao público uma perspectiva sobre Carlos Motta ligada à uma ideia de sustentabilidade, mas sem desvincula-lo de características que o aproximava dos designers modernos, – abordagem iniciada na “Modernos Brasileiros +1” – trazendo, por exemplo, sujeitos como Paulo Mendes da Rocha⁸ e Sergio Rodrigues⁹, ligados às tendências modernistas da arquitetura e design brasileiros para escrever textos presentes no catálogo e no dispositivo expográfico da mostra.

Essa suposta vinculação de Motta aos designers modernos suscita questões que certamente vão além da justificativa dada pela curadoria, de que o uso da madeira seria o elo entre ele e os modernistas. É preciso que se leve em consideração outros aspectos, como por exemplo, o espaço onde a exposição estava inserida. O Museu Oscar Niemeyer, inaugurado no ano de 2002 em Curitiba, nem sempre foi um museu. Seu edifício principal, inicialmente batizado como Castelo Branco¹⁰, era parte de um projeto modernista de 1967 do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer¹¹, cujo propósito era abrigar o Instituto de Educação do Paraná – IEP. Entretanto, o projeto não se consolidou e o IEP sequer chegou a ocupar o espaço, dando lugar a Secretaria de Administração e tornando-se um museu somente no ano de 2002. Segundo Gemin (2017), a planta do edifício principal – local onde aconteceu a exposição de Carlos Motta –, alinha-se aos princípios da arquitetura moderna de Le Corbusier¹², arquiteto franco-suíço com quem Niemeyer trabalhou nos projetos do

⁸ Paulo Mendes da Rocha (1928 – 2021) foi um arquiteto e urbanista brasileiro. Fez parte da geração de arquitetos modernistas brasileiros liderada pelo arquiteto Vilanova Artigas. Na exposição *Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto*, escreveu um dos textos presentes no catálogo e na expografia. (PAULO MENDES DA ROCHA, 2021)

⁹ Sergio Rodrigues (1927 - 2014) foi um arquiteto e designer brasileiro. Teve o auge de sua carreira nas décadas de 50 e 60 e tinha como foco o projeto de mobiliário. É conhecido como um dos designers que contribuiu com o processo de industrialização do design de móveis brasileiro. Na exposição *Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto*, foi um dos escritores dos textos presentes no catálogo e na expografia. (SERGIO RODRIGUES, 2021)

¹⁰ Quando construído em 1967, o edifício passou a se chamar “Presidente Humberto de Alencar Castelo Branco”. O nome faz referência ao presidente, que em 1964, ajudou a articular o golpe militar no Brasil. Castelo Branco ficou na presidência até 1967, quando morreu em decorrência de um acidente aéreo. (GEMIN, 2017)

¹¹ Oscar Niemeyer (1907 – 2012) foi um arquiteto brasileiro. Em 1934, formou-se em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro. É considerado uma figura-chave no desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, sendo responsável pelo planejamento arquitetônico de vários edifícios públicos de Brasília. Seu nome estava presente na exposição “Modernos Brasileiros +1”, onde teve alguns projetos expostos antes da entrada da sala expositiva (OSCAR NIEMEYER, 2021)

¹² Le Corbusier (1887 – 1965) foi um arquiteto, urbanista, escultor e pintor suíço naturalizado francês. É conhecido como uma referência para a arquitetura modernista. Além dos projetos dos Ministérios

Ministério da Educação e Saúde e que se tornou a principal referência para o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira. A preferência por parte de Oscar Niemeyer pela definição formal e pelo desejo de evidenciar os desafios da técnica (GONÇALVES, 2010) é um exemplo dessa influência. Contudo, a adoção dos preceitos modernos de Corbusier no projeto do então edifício Castelo Branco, se traduz como um desejo utópico da modernidade. Um funcionalismo em que a forma decorre da função, em que a beleza resulta da utilidade, mas que na verdade sacrifica a funcionalidade em prol de formas limpas e torna-se aquilo que dizia combater, um mero estilo (GEMIN, 2017).

Para pensar como este espaço se relacionou com “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”, filio-me a Gonçalves (2004), no entendimento de que o ambiente arquitetônico faz parte da exposição e pode exercer influência sobre o público na apreensão do conteúdo exposto. Ora, a exposição de Carlos Motta e o museu estão articulados em um projeto modernista brasileiro, no qual Oscar Niemeyer é um dos sujeitos norteadores. Mediante estas colocações, entendo que o museu, a arquitetura do edifício Castelo Branco e a sala onde a mostra aconteceu, reforçam a ideia de um modernismo específico, que não possibilita que outras perspectivas e outros modernismos sejam ali postos. Em outras palavras, a arquitetura do Museu interfere e condiciona o dispositivo expográfico.

Como a exposição aconteceu no ano de 2011, não sendo possível no momento desta pesquisa acessá-la fisicamente, fiz a aproximação por meio de documentos coletados via internet. O acesso ao site do museu e a obtenção do catálogo, projeto expográfico e convite, todos cedidos em formato digital e projetados pelo designer Guilherme Zamoner¹³, foram os principais passos dados para conseguir acessar os textos, a listagem dos artefatos expostos e dar início à um processo de reconstrução da exposição. Outra fonte coletada foi um livro lançado no ano de 2010 pela editora Bei sobre a vida de Carlos Motta, intitulado “Carlos Motta e a vida”. O acesso a uma versão física do catálogo da exposição, disponível para venda na loja do Museu, assim como uma possível coleta de outras informações e documentos por meio da visita ao seu espaço físico, foram impossibilitados devido à

da educação e saúde no Brasil, participou dos estudos para a edificação da sede da ONU, em Nova Iorque, entre 1946 e 1947, junto com Oscar Niemeyer. (LE CORBUSIER, 2021)

¹³ Guilherme Zamoner (1951) é arquiteto e designer gráfico. Foi diretor de arte e criador de designs de livros. Nas exposições de design organizadas pela curadora Consuelo Cornelsen, foi o responsável pelo projeto gráfico dos catálogos, convites e das plotagens de parede. (GUILHERME ZAMONER, 2020)

pandemia da Covid-19. Isso acarretou no seu fechamento para visitação e, conseqüentemente, dificultou o acesso ao centro de documentação do Museu. Confinado e impossibilitado, assim, de acessá-lo e também de encontrar com os sujeitos envolvidos na exposição, vi na análise documental uma oportunidade de acessar as informações e de reconstruir as estratégias expositivas, adotando-a como principal estratégia metodológica.

Trabalhar com a análise documental, como aponta Cellard (2008), carrega uma característica significativa, ao lidar com fontes em que não poderá ser exercida, ao menos parcialmente, qualquer tipo de influência vinda do pesquisador. Seja por sua presença ou intervenção, fica impossibilitado ao pesquisador gerar reações de sua fonte, sendo ele, o único a interferir na informação. Ademais, o autor recorre à utilização do método ao referir-se à possibilidade de reconstrução de acontecimentos do passado. Seu pressuposto é o de que, em alguns casos, a documentação configura-se como a principal ou mesmo como a totalidade de informações que se tem sobre determinado acontecimento histórico, e isso faz dos documentos fontes preciosas de conhecimento.

Assim sendo, defini como fontes a serem analisadas para esta pesquisa: o catálogo da exposição, o projeto expográfico, matérias em jornais e revistas e o livro *Carlos Motta e a vida*, de 2010. Trata-se de fontes primárias, dada a condição de não terem recebido nenhum tipo de tratamento anterior a esta pesquisa. A definição desses materiais se dá pelo fato de serem ligados à exposição, como é caso do catálogo e do projeto expográfico, que são documentos oficiais; por se tratar de materiais que falam sobre a exposição, como as matérias em jornais e revistas; e no caso do livro, por apresentar mais informações sobre o designer exposto, o que possibilita acessar sua trajetória profissional e de vida sob diferentes perspectivas. Além disso, para apresentar como o ciclo de exposições foi pensado e como Carlos Motta foi inserido nesse projeto, acessarei também entrevistas já realizadas e tratadas por Guterres (2020) em sua pesquisa sobre a exposição *Modernos Brasileiros +1*. Assim sendo, a pesquisa apoia-se na análise de fontes referentes à exposição, além de buscar respaldo teórico em autores ligados aos campos da museologia, da sociologia, do design e da cultura material.

Pensar sobre essa exposição me fez refletir sobre o processo de deslocamento dos artefatos de design do seu contexto de produção, circulação, consumo e uso para o ambiente museológico (APPADURAI, 1986). Entendo que tais deslocamentos são

atravessados por uma relação de agência entre os sujeitos que propuseram a exposição e o museu, e que esse conflito de interesses pode culminar em possíveis tensões no dispositivo expositivo. Filio-me a Ortner (2007) ao pressupor a agência como intencionalidade da ação dos sujeitos, imbricada por relações de poder e competição que afetam diretamente a concepção e os significados presentes nas exposições.

Ressalto assim, que tanto a instituição museu, quanto suas exposições e seus curadores, defendem pontos de vista, jamais tendo uma postura neutra (CURY, 2005). Da mesma forma, toda percepção sobre uma mostra é incompleta, feita sob um ângulo e um ponto de vista específicos (ALVES, 2010), sendo essa pesquisa, portanto, uma perspectiva, uma forma de olhar para um evento.

Devo, portanto, ter cuidado para não ser capturado por uma ideia ingênua de uma isenção de posicionamento dos museus. Como aponta Hoffmann (2017), o museu é uma instituição que tem como motivação, antes de tudo, funcionar como um espaço que preza pelas relações sociais e educativas. Entretanto, atuam simultaneamente como “árbitros do bom gosto e das perspectivas mundanas que estão além das complexidades sociais e financeiras que regulam as suas próprias capacidades” (HOFFMANN, 2017, p.54). O compromisso social e educativo do museu não lhe confere uma posição de isenção, mas sim, um poder nítido de permissão ou recusa em prol da transmissão de uma visão de mundo, o que confirma um posicionamento seletivo e político (HOFFMANN, 2017).

Em síntese, ao tentar encontrar definições que explicitem o entendimento dos objetivos dessas instituições, sou levado a concordar com a concepção dada por Chagas (2003), de que

Selecionar, reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço, projetando-as de um tempo num outro tempo, com o objetivo de evocar lembranças, exemplificar e inspirar comportamentos, realizar estudos e desenvolver determinadas narrativas, parecem constituir as ações que, num primeiro momento, estariam nas raízes dessas práticas sociais a que se convencionou chamar de museus. (CHAGAS, 2003, p. 18).

Reitero uma pequena passagem presente no início da definição feita por Chagas (2013), que pontua sobre a ideia de “[...] reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço”, para nos conectar a outro ponto importante dessa discussão. Como pontuam Kersten e Bonin (2007), quando falamos em museu, estamos falando daquilo que é

“material”, das coisas do outro, daquilo que compõe a cultura material. Essas coisas, quando originadas da feitura humana – como é o caso dos objetos presentes na exposição aqui em questão – são chamados de artefatos. Ora, estes artefatos e seus significados, passam por processos de negociação entre seus significados culturais de longa duração e os interesses e objetivos de determinados grupos ao adentrarem ao ambiente museológico, como nos ensinam Appadurai e Carol A. Breckenridge (2007).

Em seu processo de subtração de seu contexto de uso, e no caso dos artefatos de design, de sua condição mercantil, os artefatos passam por um processo de ressignificação, um tipo de desvio em suas vidas sociais (APPADURAI, 1986), ou, aquilo que Igor Kopytoff (1986) chama de uma nova fase de sua biografia cultural. Refiro-me aqui à ideia de situação mercantil a partir da compreensão de Appadurai (1986), definindo-a como a circunstância em que a trocabilidade do objeto por outra coisa estabelece seu traço social relevante. E quando da subtração temporária do artefato de design desta situação mercantil, engana-se quem pensa se tratar apenas de um processo de desmercantilização. Este desvio para os museus configura, sobretudo, a potencial intensificação de sua mercantilização devido ao aumento de valor resultante deste desvio (APPADURAI, 1986). A mostra *Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto* é um exemplo disso. Nela, os artefatos passaram por um desvio temporário em suas biografias culturais, entrando em um estado de ex-mercadorias (APPADURAI, 1986), para posteriormente retornar à condição mercantil.

Isso aponta para o fato de que esses artefatos são desviados e apropriados por objetivos, ideologias, versões da história e valores específicos referentes à exposição, design e apresentação (APPADURAI & BRECKENRIDGE, 2007). Como símbolos e signos, esses objetos expostos, agora transformados em documentos (MENESES, 1994), passam a promover novas significações, e estas nem sempre correspondem às originais. Esses novos significados passam a exercer poder sobre o público, ou seja, quem os observa, e isso é possibilitado pelo poder dado ao artefato no espaço museológico que, como apontam Kersten e Bonin (2007), sacraliza e redefine os objetos simbolicamente.

Entretanto, o objeto de design possui algumas particularidades que cabem ser apontadas. Diferentemente dos objetos de arte expostos em museus, por exemplo, o design é fruto de um processo de envolvimento plural, e não um puro ato de criatividade individual (FORTY, 2007). Compreendo, apoiado em Denis (1998), que o ato de projetar tem a

característica de criação, de artifício, e que essa característica de “feitura” também está presente no artesanato e na arte, configurando-se no ato de dar forma às ideias. Entretanto, o que difere particularmente o design dessas outras atividades está no fato de que aquele que concebe a ideia não é o mesmo que, sozinho, irá materializá-la. Longe também de uma neutralidade e inofensividade, o design, como nos explica Forty (2007), possui a característica de provocar efeitos mais duradouros do que produtos efêmeros da mídia, dando “formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar” (FORTY, 2007). Além disso, outra característica particular do design que o difere de outros artefatos no seu processo de desvio para o ambiente expositivo, está na sua conexão com as funções para as quais o objeto foi projetado (PAVONI, 2007).

É equivocado pensar que a atribuição de novos significados é condição exclusiva da transitoriedade dos objetos de design de uso cotidiano para os museus. Um dos aspectos peculiares do processo de design é o de investimento de significados subjetivos aos artefatos e alheios a sua natureza intrínseca (DENIS, 1998). Entendo, dessa forma, que o processo de deslocamento dos artefatos de design para as exposições não institui pela primeira vez em sua biografia cultural valores subjetivos aos objetos, mas acrescenta mais algumas camadas de significados não inerentes a eles.

Posto isso, filio-me a Pavoni (2007) na compreensão de que as instituições devem se questionar sobre o que pretendem com a inserção dos objetos de design nos museus, visto a grande quantidade de problemáticas que podem envolver esta decisão. Isabel Campi (2013), aponta que instituições como museus, centros de promoção do design e empresas são pontos onde surgem, circulam e competem entre si diferentes definições de design. Uma delas compete às possíveis interpretações do design face às exposições de arte, que, motivadas pelo contexto em que esses objetos são expostos – como por exemplo, em museus de arte contemporânea – podem acabar privilegiando sobretudo características estéticas, tecendo os objetos de design como “obras de arte” e, conseqüentemente, os designers como “artistas” (FREITAS, 2014). A aproximação do design com a arte tem contribuído também para enaltecer a pessoa do designer, excluindo todas as outras considerações sobre o processo de criação, produção, circulação, consumo e uso dos artefatos.

Sintomaticamente, essa ênfase pode ser vista em narrativas históricas que se tornaram verdadeiros cânones do design no século XX. Estas, que foram as primeiras histórias do design escritas, tendem a sustentar o legado de designers ligados às tendências modernistas, valendo-se do culto à sujeitos em detrimento dos artefatos e impondo uma série de normas e restrições ao público (DENIS, 1999). Numa tentativa de taxar o que é design e quem é designer a partir de tais vinculações, essas perspectivas admitem esse modernismo europeu e restrito como única história possível para a disciplina (CAMPI, 2013).

Contudo, filiado à Campi (2013), acredito que a centralidade nessas narrativas precisa ser desmantelada e que as exposições de design têm papel relevante nesse processo. Como espaços que promovem significados e definições sobre design, devem contribuir com a redução das lacunas existentes entre os estímulos daquele que criou a peça, os processos que estão envolvidos na geração do artefato e o público. Isso possibilita a expressão e o compartilhamento de significados, interpretações e revelações (RIZZI, 1998). Para tanto, redirecionar o foco é fundamental. Canalizar os esforços em interpretações críticas dos objetos e seus contextos sociais e econômicos (MARGOLIN, 2014) é um passo importante para que o design possa ser interpretado por outros pontos de vista e outras historiografias possíveis.

Em vista destas questões, entendendo que a inserção do design nos museus é atravessada por disputas de interesses e significados, e que estes estão vinculados a perspectivas históricas específicas, a definição da exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto” como objeto de estudo desta pesquisa, suscitou algumas reflexões: Quais significados sobre design estavam presentes e quais estavam ausentes nessa exposição? Com quais narrativas históricas do design ela se relaciona? Pensar sobre essas questões me possibilitou a formulação da seguinte pergunta de pesquisa:

Quais narrativas da historiografia do design foram veiculadas pela exposição "Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto" e como estas foram enunciadas nos discursos curatoriais e no dispositivo expográfico?

Tenho como o objetivo, portanto, identificar quais narrativas históricas do design circularam pela exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto” e compreender como estas foram enunciadas nos discursos curatoriais e no dispositivo expográfico. Para tal,

partirei de pesquisa em referências bibliográficas, de documentação referente à exposição, de fontes midiáticas e do livro “Carlos Motta e a vida”. Visando alcançar o objetivo da pesquisa, defini alguns objetivos específicos para a sua realização:

- Levantar e organizar a documentação referente à exposição;
- Reconstruir as estratégias presentes na exposição, com foco na curadoria, expografia e acervo;
- Identificar os argumentos formulados pela curadoria e os que foram materializados no dispositivo expográfico;
- Produzir uma crítica à exposição;

Pretendo, desta maneira, contribuir com o campo de estudos sobre as representações do design nos museus e cooperar com outros já feitos sobre esse ciclo de exposições, dando sequência à pesquisa inaugurada pela pesquisadora Georgia Guterres (2020).

A estratégia de realização da pesquisa é constituída de quatro etapas. A primeira delas, o levantamento bibliográfico, tem como objetivo identificar os principais estudos realizados sobre o tema da pesquisa. Nesta etapa, foram levantados artigos, teses e dissertações nas bases de dados Scielo, Portal de Periódicos Capes e no periódico Anais do Museu Paulista. Com base nos trabalhos coletados, foi possível identificar uma carência de estudos relacionados às exposições de design, dando a pesquisa caráter exploratório e demonstrando a sua originalidade. A segunda etapa visa conhecer o universo de pesquisa onde o trabalho está inserido, compreendendo o mapeamento dos sujeitos e instituições envolvidas. A terceira etapa compreende a pesquisa documental, com o mapeamento e organização dos documentos utilizados na pesquisa. A terceira e última etapa, corresponde à sistematização, interpretação e análise dos dados coletados.

O desenvolvimento dessa pesquisa está estruturado em cinco capítulos. O trabalho inicia-se com a introdução, onde apresento o objeto de pesquisa, os métodos utilizados, o problema, os objetivos propostos e alguns dos pressupostos teóricos que darão suporte à pesquisa. Em seguida, no capítulo dois, serão abordados os procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa.

O terceiro capítulo será dedicado à apresentação da “*Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto*”. O capítulo busca compreender como a mostra foi pensada pela curadoria e toma como estratégia narrativa a abordagem de significados que estão presentes e também dos que estão ausentes sobre design e sobre Carlos Motta na exposição. Para isso, serão acessadas informações presentes do catálogo, no texto de apresentação e no projeto expográfico. Pretendo, juntamente da exposição destes argumentos, articular algumas conjecturas teóricas, abordando categorias como autor-obra, modernismo, história do design e design brasileiro, apoiadas no trabalho de alguns autores como Cury (2005), Cardoso (2008), Forty (2013) e Santos (2008).

Em seguida, no quarto capítulo, será abordada a materialidade da exposição, acessada por meio da visita virtual disponível no site do museu, do acervo apresentado no catálogo e do projeto expográfico. Neste capítulo, pretendo pensar sobre como o conceito curatorial foi materializado, investigando a possibilidade de corroborações e negações deste argumento pela expografia. Para isso, tomo também como estratégia a narrativa a partir de significações presentes e ausentes na sua materialidade. Nesse processo, discutirei categorias como mercadoria, cultura material, expografia e história das exposições, apoiado em autores como Appadurai (1986), Miller (2013), Meneses (1994), Cury (2005), Campi (2013) e Forty (2013).

No quinto capítulo, tensionarei as narrativas apresentadas na exposição, por meio do confronto entre a materialidade da mostra, os argumentos curatoriais e as fontes documentais. Aqui serão discutidas as aderências teóricas identificadas na exposição e suas alternativas de leitura por outras perspectivas. Para isso, me filiarei à autores como Cardoso (2008), Forty (2013), Niemeyer (1998), Margolin (2019) e Campi (2013) para discutir questões relativas à história do design e história das exposições.

Por fim, o texto contemplará algumas considerações sobre os resultados alcançados a partir da análise da exposição. Além disso, serão feitas sugestões para possíveis trabalhos futuros sobre o ciclo de exposições.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Pretendo apresentar os procedimentos metodológicos adotados para alcançar os objetivos estabelecidos na pesquisa, que compreende as etapas de levantamento bibliográfico, pesquisa documental, e por fim, a sistematização, interpretação e análise dos dados. Para esta pesquisa, o método selecionado e identificado como mais adequado à proposta é o da Análise Documental. Por trabalhar com foco em documentos referentes à exposição, sendo estes constituídos de dados não quantificáveis, como significados, valores e motivações, a pesquisa têm ênfase em dados qualitativos, ou seja, de natureza fenomenológica.

A perspectiva da fenomenologia compreende a realidade como aquilo que surge da intencionalidade da consciência voltada para o fenômeno. Aquilo que se compreende, se interpreta, se comunica, configura-se como tal para a fenomenologia (GIL, 1999). Entendo, portanto, filiado a este ponto de vista, que a realidade referente à exposição em questão nesta pesquisa, não se limita a uma única versão, mas a uma série delas, dependendo de quantas forem as interpretações e comunicações possíveis. Neste sentido, a decisão metodológica de coletar fontes ligadas ao objeto de estudo, organizá-las e sistematizá-las, tem o objetivo claro de levantar significados atribuídos à exposição pelos sujeitos envolvidos.

2.1 DEFINIÇÃO DO MÉTODO

Para a realização desta pesquisa, a estratégia metodológica adotada foi a de Análise Documental. A partir de fontes referentes à exposição, como catálogo, projeto expográfico, visita virtual, materiais midiáticos e outros documentos levantados referentes ao trabalho de Carlos Motta, pretendo estudar as intencionalidades existentes por trás da concepção da mostra.

Diferente da pesquisa bibliográfica, que se utiliza das contribuições de autores sobre determinados assuntos, a pesquisa documental tem como característica a coleta de materiais que ainda não receberam qualquer tipo de tratamento analítico. Entendo, filiado à Cellard (2008), que todo fragmento do passado, com potencial desempenho para algum tipo de testemunho pode ser considerado um documento, – documentos iconográficos, objetos do cotidiano ou mesmo, em seu limite, relatórios de entrevistas e anotações feitas em alguma observação – e que por isso, fontes não oficiais da exposição, como matérias em revistas, livros, sites, vídeos e arquivos pessoais, também são fontes legítimas de pesquisa e fundamentais para o seu processo de reconstrução e compreensão. Outra característica da pesquisa documental refere-se à tipologia dos materiais. A classificação do que pode ser considerado um documento não se restringe a materiais escritos utilizados para esclarecer determinados assuntos, mas qualquer objeto que possa contribuir para a investigação e análise de um fenômeno (GIL, 1999). Sendo assim, os artefatos expostos, assim como outras tipologias de fonte, como vídeos levantados, também são fontes que, ao serem tratadas e sistematizadas, podem tornar-se documentos relevantes para a pesquisa.

A escolha de trabalhar com a análise documental valeu-se de dois motivos principais. O primeiro deles refere-se ao objeto de estudo, e o segundo, às circunstâncias nas quais a pesquisa está inserida. Dar sequência ao trabalho iniciado por Guterres (2020), fez com que o primeiro passo de aproximação com a exposição de Carlos Motta fosse por meio da leitura de sua pesquisa. A compreensão dos resultados alcançados sobre a “Modernos Brasileiros +1”, bem como o acesso às informações já levantadas, — tanto sobre o ciclo de exposições, como também sobre os principais sujeitos envolvidos, suas intenções e seus relatos, — gerou uma base importante de informações já coletadas e tratadas. A partir do acesso a esses dados, foi possível compreender que a adoção de entrevistas com os sujeitos para a obtenção de informações sobre o ciclo não seria necessária. Pude assim, a partir da contribuição de Guterres (2020), dar um passo adiante e adotar a pesquisa documental como estratégia metodológica, focando em fontes não tratadas sobre a exposição de Carlos Motta e acessando informações e entrevistas já trabalhadas pela pesquisadora. O segundo fator refere-se a circunstância pandêmica na qual a pesquisa está inserida. Como foi iniciada em meio ao confinamento e aos constantes decretos de fechamento de determinados locais, fui impossibilitado de fazer pesquisas de campo e, conseqüentemente, identificar no

Museu Oscar Niemeyer, fontes que pudessem me auxiliar e me trazer informações sobre a exposição. Sendo assim, tanto a inviabilidade de se realizar uma pesquisa de campo, como de fazer entrevistas presenciais, configuraram-se como fatores determinantes para definir a análise documental como estratégia metodológica.

2.2 ESTRATÉGIA DE PESQUISA: ETAPAS, PROCEDIMENTOS E PROTOCOLOS

O trabalho é dividido em quatro etapas principais: o levantamento bibliográfico, pesquisa exploratória, pesquisa documental e a sistematização, interpretação e análise dos dados coletados. A primeira etapa, constituída pelo levantamento bibliográfico, teve como objetivo principal identificar estudos já realizados com propostas semelhantes à esta pesquisa, possibilitando o aprofundamento e a identificação de lacunas referentes ao campo. Nela, foram consultadas as bases de dados Scielo e Portal de Periódicos Capes, que concentram grande quantidade de artigos de diferentes temáticas, e o periódico Anais do Museu Paulista, com foco mais específico e mais aproximado da pesquisa proposta. Nessa etapa, foram consultados artigos, dissertações e teses, direcionados principalmente à historiografia do design, à antropologia, à cultura material e à museologia. Dentre as pesquisas com temática semelhante que foram coletadas, nenhum trabalho referente à exposição “*Carlos Motta: Designer, marceneiro e arquiteto*” foi encontrado, tampouco sobre outras exposições já realizadas com foco no trabalho de Carlos Motta. Outro ponto identificado, é uma carência de estudos referentes às exposições de design, de modo geral. Importante frisar que essa carência não significa ausência de estudos. Quando se trata da musealização do design, além do trabalho de Guterres (2020), alguns trabalhos importantes foram encontrados, como por exemplo, os trabalhos de Leon (2012), Cossio (2019), Cara (2013) e Fabris (2017). Contudo, a pequena quantidade de trabalhos identificados demonstra que as discussões que contemplam o design no espaço expositivo ainda são incipientes e pouco exploradas. Nesta etapa, foram feitos fichamentos dos principais trabalhos encontrados, como forma de organizá-los e facilitar seu acesso no decorrer da pesquisa.

A segunda etapa teve como objetivo a aproximação com o universo de pesquisa pretendido. Por conta do contexto de pandemia da Covid-19 em que a pesquisa está

inserida, o deslocamento até o Museu Oscar Niemeyer, espaço onde a mostra aconteceu, no ano de 2011, foi impossibilitada. Posto isto, a busca de informações sobre a exposição nesta etapa restringiu-se ao meio digital, através do acesso ao site do museu, à jornais, blogs, revistas eletrônicas e comunicação via e-mail. Além disso, a aproximação com a exposição também foi possível graças a pesquisa de Guterres (2020), que já mapeou informações sobre o ciclo.

Na sequência, a pesquisa documental caracterizou-se como a terceira etapa. Nela, foram coletadas as fontes que possibilitarão a análise e compreensão das intencionalidades e significados presentes na exposição. O acesso ao site do museu, bem como de sites de jornais, revistas e outros veículos de mídia, possibilitaram uma primeira coleta de dados. Entretanto, não foram suficientes para coletar todas as informações necessárias para o desenvolvimento da pesquisa. Isso só foi possível por meio de e-mails enviados para o Museu e para alguns dos sujeitos envolvidos, que acabaram por passar algumas informações e disponibilizar materiais para a pesquisa. Juntamente com a coleta de fontes referentes à exposição, outro material complementar foi levantado. Trata-se de um livro sobre a vida de Carlos Motta produzido pela editora BEI em 2010, intitulado “Carlos Motta e a vida”. O material foi considerado relevante porque possibilita acessar informações sobre o designer que podem, eventualmente, corroborar ou tensionar as fontes coletadas sobre a exposição. Na etapa de pesquisa documental, todos os materiais foram organizados e documentados por meio de fichas técnicas, sendo essas, constituídas das principais informações de cada fonte e construídas a partir das particularidades de cada tipologia de material coletado.

Passada a etapa de coleta e organização dos documentos, a pesquisa passa para a última etapa, onde serão feitas a sistematização, interpretação e análise dos dados. Aqui, todo o material coletado e organizado passará por um processo de análise, que acontecerá mediante o cruzamento das informações coletadas. Para isso, será utilizado um quadro de temas, que possibilitará a organização temática as informações e em seguida, seu cruzamento.

2.3 PESQUISA EXPLORATÓRIA

A etapa de pesquisa exploratória compreendeu o primeiro passo para a aproximação com o universo da pesquisa. O reconhecimento da localidade e temporalidade onde o objeto de estudo em questão estava inserido, bem como os sujeitos que estavam envolvidos na sua concepção, foram passos fundamentais para entender o contexto da exposição e localizar onde seria possível coletar dados importantes sobre ela.

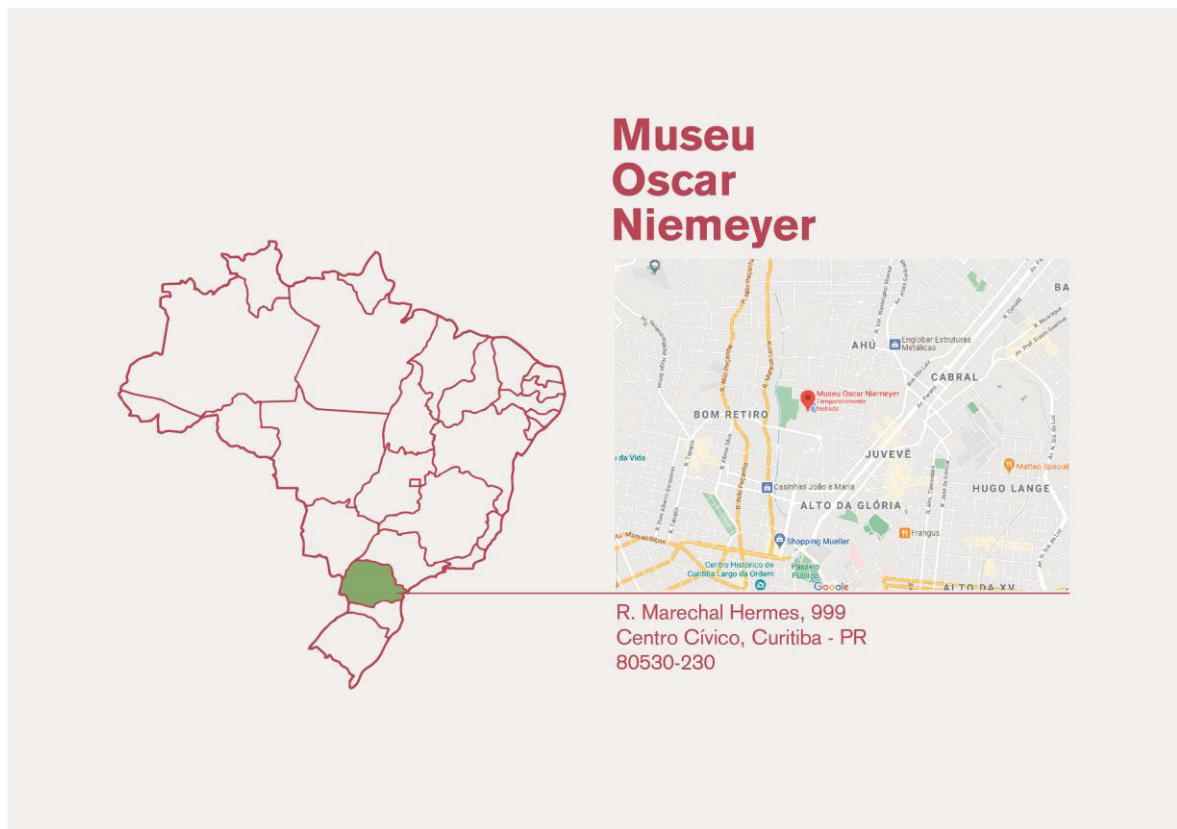


Figura 1 - Localização do Museu Oscar Niemeyer. Fonte: do autor.

Compreendo, a partir de Gil (1999), que a pesquisa exploratória tem o objetivo de proporcionar uma visão geral, uma aproximação, acerca de um determinado evento. Para realizar essa aproximação, recorri, primeiramente, à pesquisa de Guterres (2020), onde pude, além de visualizar um panorama geral de todo o projeto de exposições de design pensado pela curadoria, compreender onde a exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto” estava inserida, quais eram os planos que atravessavam este conjunto de exposições e como se iniciou a participação de Motta nesse ciclo. O acesso à pesquisa de Guterres (2020) também possibilitou identificar as tipologias de materiais disponíveis sobre

a mostra no Museu Oscar Niemeyer, sendo eles: catálogo, folder, *clipping*¹⁴ e *tour virtual*¹⁵, visto que a pesquisadora fez um mapeamento de todos os materiais disponíveis sobre as exposições de design que já aconteceram no Museu entre os anos de 2002 e 2018.

A pesquisa no site do museu também contribuiu para o processo de aproximação. É possível localizar no site uma série de exposições que aconteceram desde o ano de 2010 até o ano de 2021. Entre elas, a mostra de Carlos Motta. Entretanto, apesar de o site iniciar as buscas pelo ano de 2010, a “Modernos Brasileiros +1”, exposição de abertura do ciclo e onde se deu a primeira participação de Motta, não aparece na listagem, e por isso, não pode ser acessada virtualmente. As exposições disponíveis para acesso no site se iniciam com a “De Picasso a Gary Hill”, que teve início no dia 7 de julho de 2010 e ficou em cartaz até o dia 27 de fevereiro de 2011. Já a “Modernos Brasileiros +1”, aconteceu o dia 23 de setembro a 28 de novembro de 2010, e mesmo assim, não é apresentada no site. Este fato acaba por reforçar a importância do trabalho de Guterres (2020) para esta pesquisa, visto que o acesso às informações sobre esta exposição de abertura, — como texto de apresentação e *tour virtual* — não estão disponíveis no site do museu, e a busca dessas informações por outras vias demandaria um tempo de investigação que acabaria por afetar o andamento e o foco desta dissertação.

¹⁴ O *clipping* é um agrupamento de notícias em jornais, revistas, sites e outros meios de comunicação. Geralmente impresso, esse material resulta em um apanhado de recortes sobre assuntos de interesse de quem os coleciona. No caso da exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”, referia-se a um conjunto de notícias veiculadas sobre a exposição no tempo em que esta ficou em cartaz.

¹⁵ Um *tour virtual* é um tipo de simulação de um local físico existente, geralmente composto por uma sequência de vídeos ou imagens estáticas e que podem ser exploradas em 360°. Também pode usar outros elementos de multimídia, como efeitos sonoros, música, narração e texto. Nas exposições do Museu Oscar Niemeyer, o *tour virtual* é um recurso utilizado para registrar as exposições e deixá-las disponíveis para acesso em seu site. Assim, os visitantes do site podem conferir tanto as exposições que estão em cartaz, como outras que já aconteceram de modo virtual.

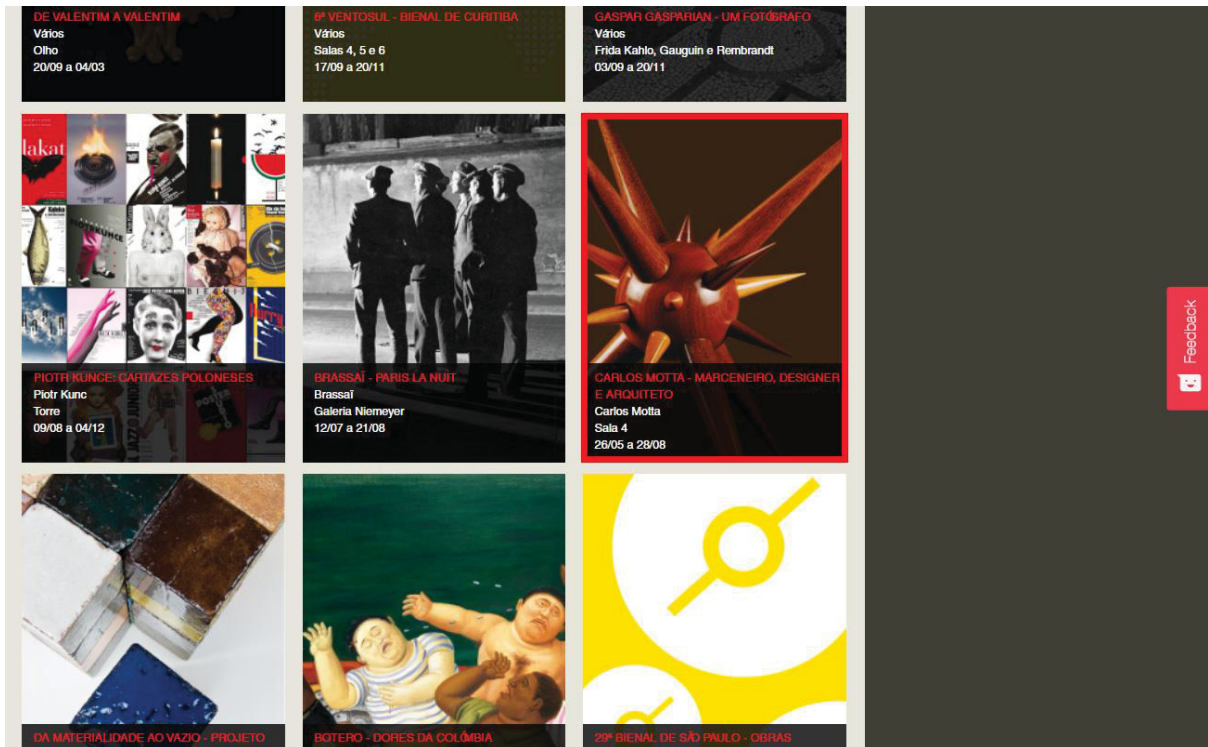


Figura 2 - Exposição Carlos Motta, em vermelho, ao lado das demais exposições que foram realizadas no ano de 2011. Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2020).

Fazendo-se a busca pelas exposições ocorridas no ano de 2011, entre as 16 mostras disponíveis é possível localizar a “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”. Ao clicar sobre a imagem de capa, o site é direcionado à uma página onde estão contidos o texto de apresentação e o *tour virtual* da exposição. Foi nesta página que obtive o primeiro contato com o texto de apresentação escrito pelo Museu e com a materialidade da exposição. Nenhuma fotografia é apresentada, a materialidade é acessada somente por meio da visita virtual disponível, denominada no site como “visita 3D”. Este recurso é uma maneira de disponibilizar no site as exposições que já aconteceram e as que estão em cartaz, dando ao público a chance de acessá-las sem precisar se deslocar até o Museu. Dentre as 187 exposições apresentadas no site, 88 delas podem ser acessadas por meio do *tour virtual*. De acordo com divulgação feita pelo jornal Bem Paraná (2020)¹⁶, o número de visitas às exposições do Museu Oscar Niemeyer na modalidade virtual, entre o período de 21 de março a 30 de junho de 2020, aumentou em 1.134%, se comparado ao mesmo período do ano de 2019. Isso se deve ao fechamento dos museus e ao confinamento provocados pela

¹⁶ Fonte: <<https://www.bemparana.com.br/noticia/visitas-virtuais-ao-museu-oscar-niemeyer-crescem-1.134#.YLkjSKhKhPa>>

pandemia da Covid-19, fazendo deste meio, uma das únicas maneiras de se acessar as exposições.

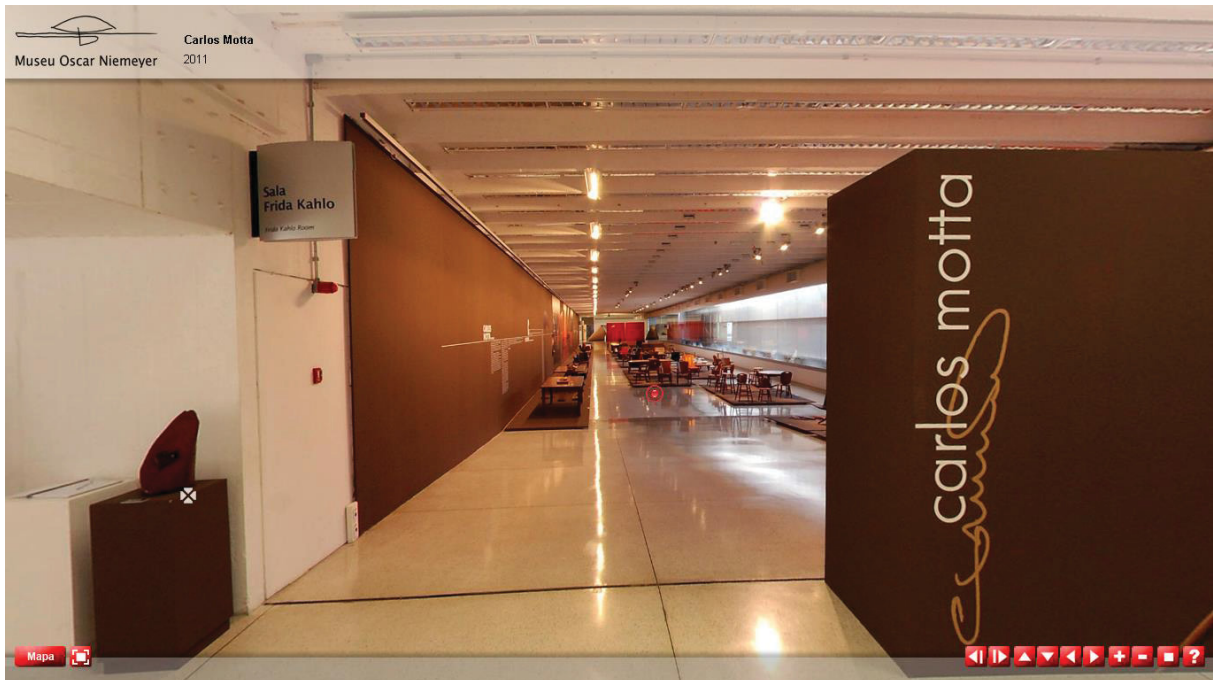


Figura 3 - Vista inicial da exposição por meio do *tour virtual*. Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2020)

Entretanto, destaco que essa modalidade de visitação não é uma exclusividade do Museu Oscar Niemeyer. Como apontam Gouveia & Dodebei (2007), essa prática tem se tornado cada vez mais comum nos museus brasileiros. As autoras apontam que a tecnologia tem sido incorporada ao cotidiano destas instituições ao mesmo tempo em que têm imposto novas formas, novos olhares e novos fazeres, passando a integrar seus projetos de construção de memória. Contudo, entendo que o *tour virtual* não funciona como um substituto do real, mas sim, como mais uma forma de percepção sobre o que estava materializado no ambiente expositivo. Mais do que meras imagens produzidas para serem exploradas em 360º, o que está em jogo, ao se adicionar estas camadas de tecnologia e de mídias interativas à materialidade da exposição, é a construção de sentidos e significados sobre os artefatos e sujeitos ali expostos (MARQUES & GARCIA, 2020). Como já se sabe, existe uma condição de não neutralidade destas instituições e da curadoria, e entendo que essa também atravessa a maneira de se expor no ambiente virtual. Logo, acredito na importância de se pensar que, ao percorrer a exposição pelo recurso do *tour virtual*, o público é submetido a um percurso que se inicia e termina a partir do ponto de vista e dos

interesses daqueles que realizaram a exposição. A visita, então, não é livre como dá a intenção de ser. Diferente da experiência no espaço físico, não é possível transitar livremente pela mostra, mas sim, através de marcações espalhadas no espaço, posicionadas estrategicamente a partir de pontos de vista específicos de determinados sujeitos.

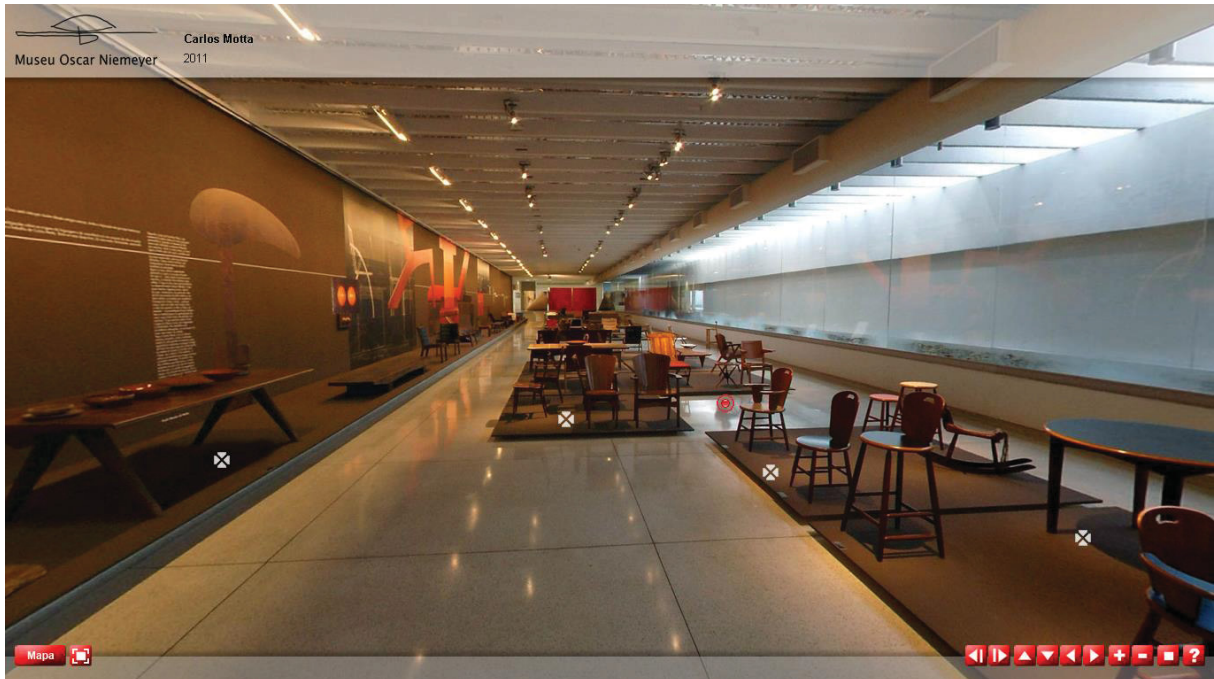


Figura 4 - Percurso expositivo a partir do *tour virtual*. Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2020)

Ao abrir o *tour virtual*, o visitante é levado até uma das extremidades do espaço expositivo, onde o aparecem o nome da sala, um mapa, mostrando onde o visitante estaria localizado, quais são os pontos que ele poderá, na sequência, percorrer, e o nome do designer com sua assinatura. Além disso, no canto superior esquerdo, estão a logo do Museu Oscar Niemeyer e, no inferior direito, alguns comandos que ajudam na locomoção pelo espaço, como setas para ir para frente, para trás, olhar para cima, para baixo e se aproximar das peças. O ato de clicar nos pontos vermelhos que aparecem espalhados pelo espaço, faz com que seja possível adentrá-lo cada vez mais, e é por meio dessas marcações que o público pode explorar a exposição e ter suas percepções sobre ela. Ademais, é possível observar os artefatos expostos individualmente. As peças possuem sinalizações para que o visitante possa interagir com o espaço e observá-las com maior proximidade. Ao clicar sobre elas, é possível ver uma fotografia do objeto e uma legenda contendo o nome do designer, o nome do artefato, os materiais empregados na sua produção e o ano em que foi concebido.

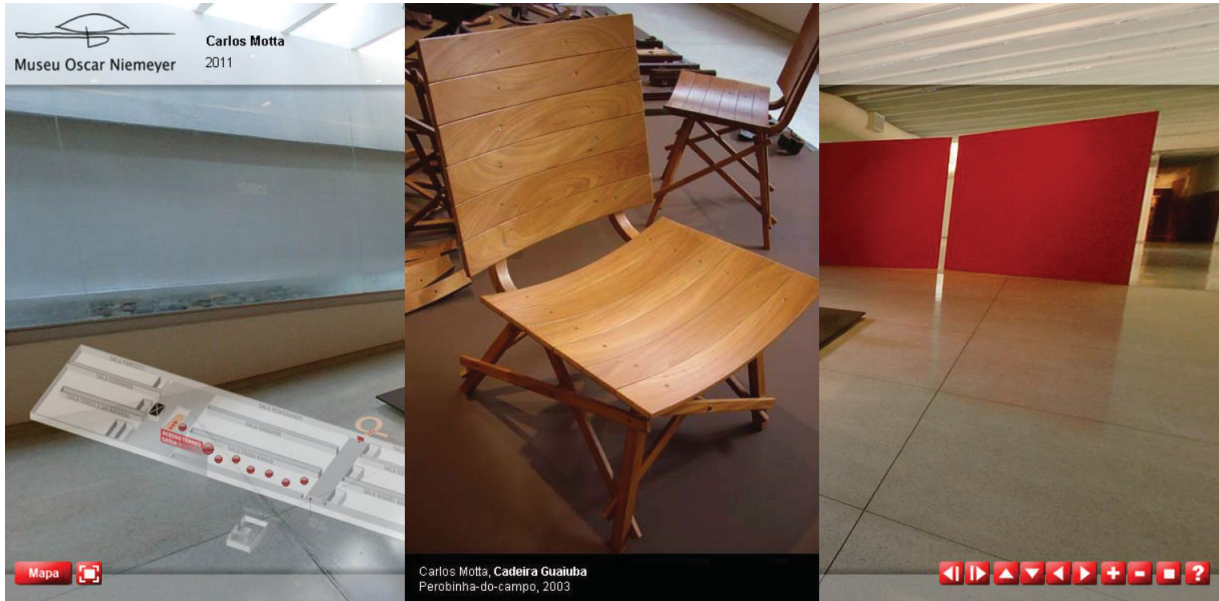


Figura 5 - Estratégia de apresentação dos artefatos no *tour virtual*. Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2020)

Foi no acesso a este recurso que pude, na etapa exploratória da pesquisa, acessar a materialidade da exposição e mapear as peças que estavam lá postas. Devo considerar que a possibilidade de acessar no ambiente digital exposições que aconteceram desde o ano de 2010 no Museu, é um meio de grande valia para esta pesquisa e para futuras investigações sobre o ciclo. Encontrar fotografias sobre a exposição que pudessem trazer outras perspectivas do espaço e dos artefatos, além de possíveis registros apresentando a circulação dos visitantes, foi um processo com resultados bastante insatisfatórios, não sendo possível, num primeiro momento, acessar a exposição por outras vias e pontos de vista.

2.4 PESQUISA DOCUMENTAL

A etapa de pesquisa documental contemplou o levantamento e organização de fontes relativas à exposição e outras que pudessem contribuir com a sua análise. Feitos os primeiros contatos com o universo da pesquisa, pude por meio destes identificar possíveis pontos de partida para a busca. O acesso ao levantamento de materiais sobre as exposições de design no Museu Oscar Niemeyer feito por Guterres (2020), possibilitou conhecer as tipologias de fontes disponíveis sobre a exposição de Carlos Motta para consulta no centro de documentação do Museu. Dentre as exposições mapeadas pela pesquisadora, a

exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto” estava entre as que mais possuía materiais disponíveis. Considerando as categorias: catálogo, folder, clipping, *tour virtual* e outros, foi identificado que a exposição de Motta preenchia quatro delas, não tendo apenas materiais que se enquadrassem na categoria de “outros”. Com essa informação em mãos, o primeiro passo foi ir atrás destas fontes. Neste momento, foi onde algumas barreiras erguidas em consequência do contexto pandêmico voltaram a aparecer.

Devido ao fechamento temporário e sem previsão de reabertura de todos os museus da cidade, o centro de documentação do Museu Oscar Niemeyer estava impossibilitado de ser consultado, e este só funciona de modo presencial. Recorri, então, à comunicação com o Museu via e-mail, buscando um outro caminho possível para conseguir acessar as fontes, mas também encontrei dificuldades, pois os materiais não eram disponibilizados de modo digital. Apesar de alguns rápidos momentos de reabertura que surgiram neste tempo, o centro de documentação permaneceu fechado. Tive então que buscar outras estratégias para coletá-las. Enquanto pesquisava matérias sobre a exposição em veículos de mídia, encontrei em uma publicação de 2011 do jornal Bem Paraná a informação de quem foi o responsável pelo design gráfico da exposição: o designer Guilherme Zamoner.

Essa informação não estava disponível no site do Museu, que consta apenas o nome da curadora Consuelo Cornelsen e de Carlos Motta na página de apresentação da exposição. Busquei então pelo nome do designer em redes sociais e em outros veículos de pesquisa na internet. Foi a maneira como descobri um site com os projetos feitos por ele e um contato de e-mail. O primeiro e-mail foi enviado no dia 18 de agosto de 2020, às 17:10, e no dia 19 de agosto, às 09:35, já tive resposta. O designer se propôs a ajudar e no mesmo dia compartilhou quatro arquivos em formato PDF referentes à exposição: as plotagens dos totens de entrada, a plotagem de parede da exposição, o catálogo e o projeto expográfico, contendo também, no mesmo arquivo, o projeto do convite.

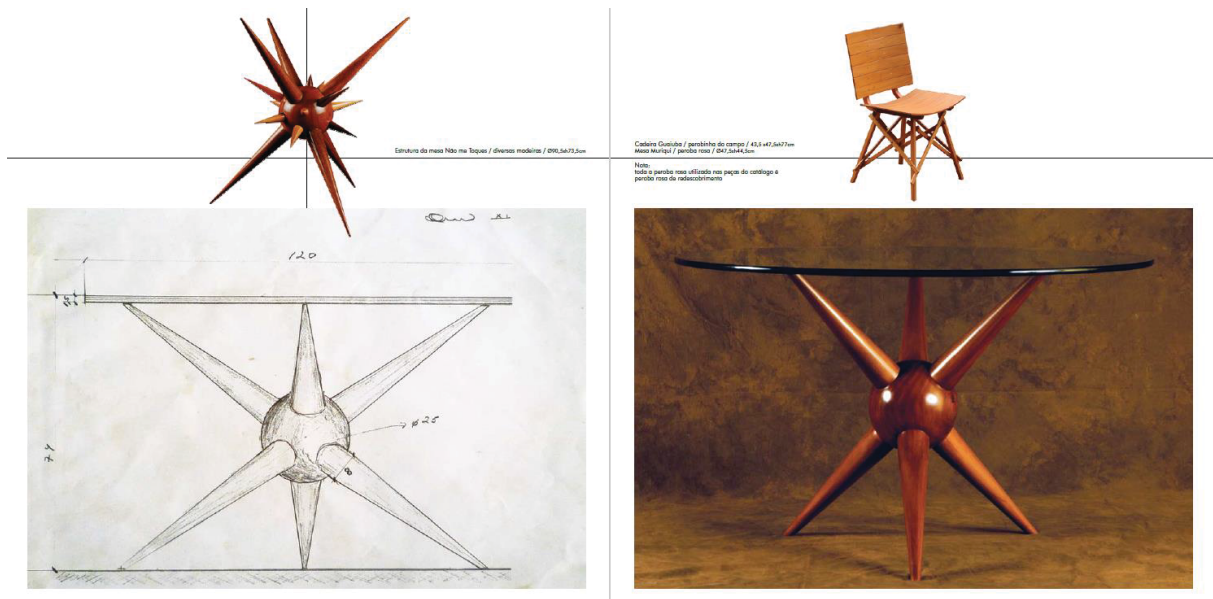


Figura 6 - Interior do catálogo da exposição "Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto". Fonte: Guilherme Zamoner (2020)

O envio destes materiais me possibilitou coletar informações relevantes que estavam, até então, restritas ao centro de documentação do Museu. Acessar o catálogo, o folder e projeto expográfico, significou ir além dos materiais públicos, posto que o projeto expográfico e as plotagens são fontes privadas e não estão disponíveis no centro de documentação. Por meio destes, pude olhar para a exposição por outras lentes além do *tour virtual* e do texto de apresentação disponíveis no site do Museu. No Catálogo, são apresentados parte dos artefatos expostos e alguns que não estão presentes na exposição, além de 4 textos falando sobre o trabalho de Carlos Motta, escritos por Estela Sandrini¹⁷, Sérgio Rodrigues, Paulo Mendes da Rocha e Ivens Fontoura¹⁸.

¹⁷ Estela Sandrini (1944) é Artista plástica e Professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Entre os anos de 2011 e 2017, foi Diretora do Museu Oscar Niemeyer em Curitiba. Na da "Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto", além da função como diretora do Museu, também escreveu o primeiro texto sobre Motta presente no catálogo da exposição.

¹⁸ Ivens Fontoura (1940 - 2020) foi um artista plástico, designer e professor universitário. Tendo atuado como professor na UFPR, PUCPR e Universidade Tuiuti, criou e coordenou o primeiro curso de pós-graduação em design de móveis no Brasil. Ajudou também a criar a Bienal Brasileira de Design e o Prêmio Salão Design, do qual foi jurado por vários anos consecutivos. Na exposição de Carlos Motta no Museu Oscar Niemeyer, foi autor de um dos textos que presentes no catálogo e no painel de parede do dispositivo expográfico.



Figura 7 - Layout das plataformas, presente no projeto expográfico. Fonte: Guilherme Zamoner (2020)

A fim de ir além e descobrir outras possíveis fontes para a pesquisa, no dia 06 de outubro de 2020, às 12:16, enviei um e-mail para Carlos Motta, através do endereço oficial disponibilizado em seu site. Neste e-mail, apresentei a pesquisa e perguntei sobre pessoas importantes para a organização da exposição a possibilidade de outros documentos referentes à exposição que pudessem ser compartilhados. No dia 08 de outubro, às 08:45, tive resposta, escrita pelo próprio Motta. No texto, o designer disse não ter conhecimento sobre outros possíveis materiais, mas me falou sobre sua assessora, Monica Motta Abreu¹⁹. Segundo ele, Monica foi uma pessoa de extrema importância na logística da exposição e é responsável no atelier pela organização dos documentos, sendo, portanto, mais apta a responder sobre estas questões.

¹⁹ Monica Motta Abreu é formada em Hotelaria e trabalhou por vários anos na área alimentícia. Desde 2008, trabalha no departamento comercial do Atelier Carlos Motta, sendo responsável por todas as vendas diretas à representantes e clientes estrangeiros, formação de preços, apoio administrativo e por dar assistência pessoal à Carlos Motta. Na exposição individual de Motta no Museu Oscar Niemeyer, Monica ajudou na organização de todo o material usado para a mostra, como fotografias e artefatos, e foi responsável também por cuidar de toda sua logística.

O contato com Monica Motta se deu via *whatsapp*, meio escolhido por ela para me enviar possíveis documentos e informações. Enquanto procurava possíveis materiais que pudessem colaborar com a pesquisa, Monica mencionou que tinha arquivos de foto referentes à palestra de abertura da exposição, mas que haviam se perdido juntamente com uma variedade de outros materiais, devido a um problema ocorrido no computador do atelier. Nessa palestra, feita no dia 26 de maio de 2011, às 18 horas, no chamado pequeno auditório do Museu, Carlos Motta falou sobre sustentabilidade e teve também a participação de Sergio Rodrigues, além de uma mesa redonda com outros convidados, como Ivens Fontoura, Irã Dudeque²⁰, Salvador Gnoato²¹, João Suplicy²² e Bernadete Brandão²³, informações estas contidas no convite da exposição. Entre os materiais encontrados por Monica, estava o clipping de notícias sobre a exposição, material que também só pode ser acessado no centro de documentação do Museu Oscar Niemeyer e o único dos disponíveis pelo museu que até então não havia sido consultado. Entretanto, o documento é extenso, e como as conversas ocorriam no seu horário de trabalho, ela não tinha tempo disponível para fotografar ou escanear todo o material. Sendo assim, devido a estes fatores limitantes, aceitei receber a quantidade de páginas do clipping que ela conseguisse e se disponibilizasse a compartilhar. Apesar de não se tratar de todo o material, ao me enviar, Monica disse ter selecionado as matérias por meio de critério relacionado à repetição de informações. Segundo ela, muitas das publicações que saíram nos jornais, blogs e revistas, tinham textos

²⁰ Irã Taborda Dudeque (1968) é graduado em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR, 1992), graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR, 1994), Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP, 2000) e Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2005). Foi professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

²¹ Luis Salvador Petrucci Gnoato (1953) é arquiteto, professor e pesquisador de arquitetura da PUCPR. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Teoria e História de Arquitetura e Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: Arquitetura e cidades do Século XX; Movimento Moderno e Urbanismo em Curitiba; Brutalismo. Em 2010, participou da exposição *Modernos brasileiros +1* como escritor do texto de abertura e apresentação da exposição. (GUTERRES, 2020)

²² João Suplicy é arquiteto paranaense graduado pela Universidade Federal do Paraná - UFPR, mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS e doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP. Além disso, é também presidente da Federação Panamericana das Associações de Arquiteto – FPAA e conselheiro do CAU/PR.

²³ Bernadete Brandão é designer de produtos graduada pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Possui 35 anos de experiência em Design de Móveis e fornecedores da cadeia (APL) do móvel. É Também Coordenadora da escola livre DESIGN AO VIVO - Escola de Formação em Ferramentas para a sustentabilidade: Programa em Ecodesign, Slow Design, Biomimetismo e Métodos para o Design Sustentável.

repetidos, e por isso, tentou me enviar alguns que tivessem informações diferentes entre si. Isso resultou na coleta de sete matérias publicadas em jornais, revistas e blogs e mais oito páginas contendo gráficos e dados sobre todos os veículos de mídia que falaram sobre a exposição.

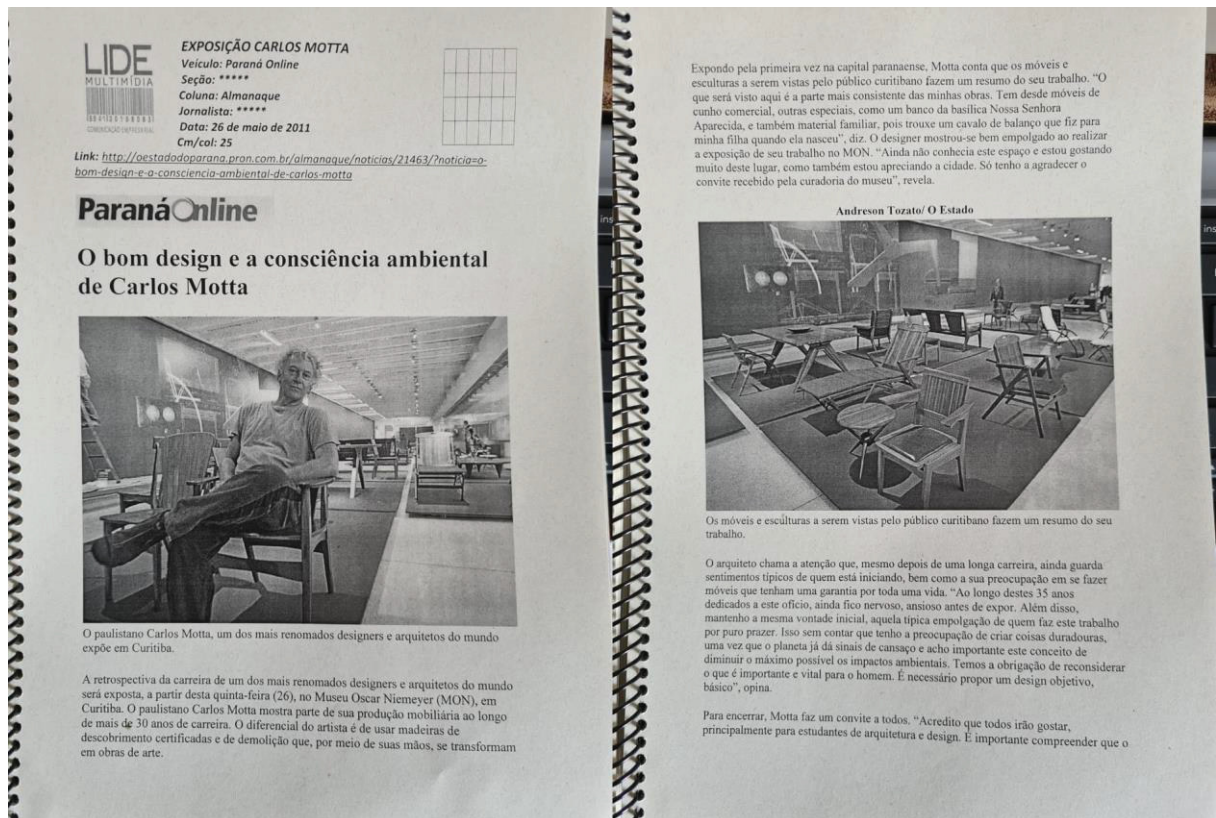


Figura 8 - Matéria do jornal Paraná Online, presente no clipping da exposição. Fonte: Monica Motta Abreu (2021)

Após o envio das matérias do clipping, tive acesso também a um total de onze arquivos em formato PDF referentes ao layout dos artefatos na exposição. Ao ser indagado por Monica sobre já ter em minha posse este material, acreditei, antes do envio, referir-se ao mesmo já enviado por Guilherme Zamoner. Entretanto, tratava-se de um projeto preliminar. Os arquivos são constituídos de uma planta mostrando toda a sala da exposição e outros mostrando com mais aproximação cada uma das plataformas. Contudo, ficou claro, assim que abri os arquivos, que esse projeto preliminar foi modificado quase por inteiro. Levando-se em conta a disposição dos artefatos vista por meio do tour virtual, percebe-se que a maioria das disposições foi posteriormente modificada. Na legenda destes desenhos,

que datam de março de 2011, está registrado o nome do autor: Livia Buendia, e o responsável pelo projeto, assinado como “arqto. Carlos Motta”.

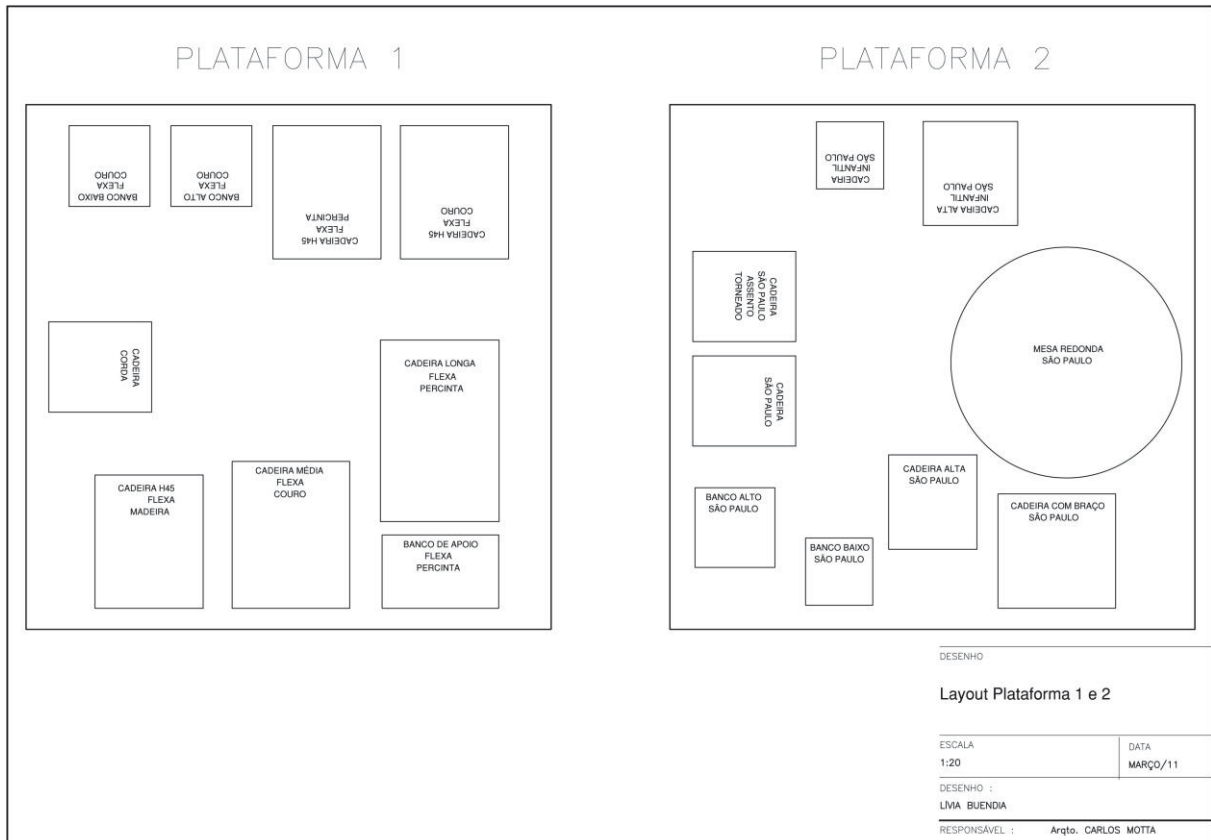


Figura 9 - Layout das plataformas 1 e 2 no projeto preliminar da exposição. Fonte: Monica Motta Abreu (2021)

Após a coleta destes materiais, dediquei-me também a buscar na internet outras fontes de veículos midiáticos referentes à exposição. Essa investigação teve como resultado o levantamento de duas entrevistas, ambas em forma de vídeo. Uma delas, cedida no dia da abertura da exposição por Carlos Motta à revista “Móveis de Valor”²⁴. A outra, cedida por Motta ainda no processo de montagem para a “ONEWEBTV”²⁵, quando a exposição estava quase pronta. Ao final do processo de levantamento de dados, um livro foi coletado. Lançado no ano de 2010 pela editora BEI, “Carlos Motta e a vida” é um material dedicado à trajetória de Motta. Construído a partir de entrevistas exclusivas concedidas pelo designer e outras figuras que fizeram parte de sua vida, como familiares, amigos, arquitetos e

²⁴ Fonte: <https://vimeo.com/25975704>

²⁵ Fonte: <https://vimeo.com/24755406>

designers, o livro aborda aspectos da sua infância, juventude e vida adulta, intercalando assuntos íntimos e outros relacionados à sua profissão. O levantamento desse material tem o intuito de coletar informações sobre a vida e o trabalho do designer, que poderão ser relacionadas na etapa de análise com os documentos referentes à exposição.



Figura 10 - Interior do livro "Carlos Motta e a Vida". Fonte: bei.com.br

Passada a etapa de coleta das fontes, dediquei-me à sua organização. Os dados coletados tiveram diferentes procedências e são formados por diferentes tipologias de dados, que se dividem entre textos, imagens e vídeos. Por essa razão, tomei como estratégia a elaboração de fichas técnicas. O recurso possibilitou não somente a organização dos materiais, mas também a transformação dos dados coletados em documentos que podem ser facilmente localizados, relacionados e analisados. Antes de elaborar as fichas, reuni todo o material encontrado na investigação e organizei o resultado em uma tabela. Essa tabela serviu como registro e guia das fontes encontradas, apresentando onde foram localizadas, os tipos de fonte e quais os conteúdos encontrados em cada uma delas. A tabela foi adaptada do modelo elaborado por Tessari (2017).

Arquivo	Fonte	Conteúdo
Guilherme Zamoner	Catálogo	Fotografias dos produtos expostos contendo legendas e textos sobre Carlos Motta escritos para a exposição
	Projeto expográfico	Planta da sala expositiva contendo o projeto de layout dos artefatos, imagens em perspectiva com referenciais humanos, painel de parede, totens das duas entradas e modelo de legenda para as peças expostas
	Convite	Informações sobre o programa de abertura, período expositivo, instituição realizadora, instituições e empresas apoiadoras
	Plotagem painel	Textos e imagens utilizados na plotagem de parede e dimensões do painel
	Plotagem Totem	Projeto dos totens, contendo as dimensões e especificações de materiais para a produção
Monica Motta Abreu	Layout das plataformas	Projeto preliminar da expografia, contendo o primeiro layout pensado para todas as peças expostas
	Clipping	Gráficos apresentando os veículos de mídia que escreveram sobre a exposição e a quantidade de conteúdos veiculados
	Gazeta do Povo	Divulgação da exposição de Carlos Motta, apresentando o designer e fazendo conexão com a exposição Modernos Brasileiros +1
	Revista One	Curta entrevista com Carlos Motta, abordando vida pessoal e profissional
	Revista Ideias	Divulgação da abertura da exposição
	Agito Curitiba	Divulgação da abertura da exposição
	Paraná Online	Divulgação da abertura da exposição

	Paraná Online	Divulgação da abertura da exposição e texto discorrendo sobre ela, apresentando trechos de entrevista feita com Carlos Motta para a matéria
	Agência de notícias do Paraná	Divulgação da abertura da exposição, contendo fala da então diretora do MON, Estela Sandrini
Museu Oscar Niemeyer	Site do Museu	Texto de apresentação da exposição e <i>tour virtual</i>
ONEWEBTV	Site “Vimeo”	Vídeo de entrevista com Carlos Motta antes da abertura da exposição
Revista Móveis de Valor	Site “Vimeo”	Vídeo de entrevista com Carlos Motta no dia da abertura da exposição
Editora BEI	Livro	Entrevistas contando sobre a vida de Carlos Motta e fotografias ilustrando sua trajetória

Tabela 2 - Fontes encontradas por arquivo e descrição dos conteúdos. Fonte: do autor (2021). Adaptado de Tessari (2017)

O intuito da tabela, além de funcionar como registro de todos os dados mapeados, é servir também como material de consulta, possibilitando uma visão geral de todos as fontes. Isso evita o manejo desnecessário de todos os documentos a cada vez que um dado precise ser acessado, uma vez que a tabela traz um panorama geral de cada fonte e ajuda a localizar onde se encontra cada tipo de conteúdo.

Para a elaboração das fichas técnicas, foram levadas em consideração a tipologia das fontes e dos dados contidos em cada uma. Sendo assim, foram criados os seguintes modelos de fichas: veículos midiáticos textuais (APÊNDICE A); veículos midiáticos de vídeo (APÊNDICE B); projeto expográfico e catálogo (APÊNDICE C); textos da exposição (APÊNDICE D) e lista de obras (APÊNDICE E).

Os documentos referentes aos veículos midiáticos textuais, foram organizados levando-se em consideração as seguintes informações: veículo; título do material; autor do texto; finalidade do texto; data; foto do material coletado e resumo. Já os veículos

mediáticos de vídeo, em razão de suas especificidades, tiveram modificações, abordando os seguintes tópicos: veículo; título do material; tempo de duração; local, data e evento; endereço web; data de publicação; tema; imagem retirada do vídeo e a transcrição da entrevista na íntegra. O catálogo e o projeto expográfico foram organizados a partir de um único modelo de documento, levando em consideração a estrutura dos materiais. Para isso, a ficha levou em conta: tipo de material; título; autor; número de páginas; finalidade; imagens das principais partes que compõem a fonte e a sua descrição. Já os textos da exposição, divididos entre texto de apresentação e os textos presentes no catálogo/painel de parede, foram organizados por meio do título do texto; autor; finalidade; presença de imagem no texto; texto na íntegra e passagens que chamaram a atenção. Por fim, a lista de obras configurou-se como um registro de todas os artefatos presentes da exposição, considerando o nome da obra; nome do autor; dimensões; materiais e ano de produção.

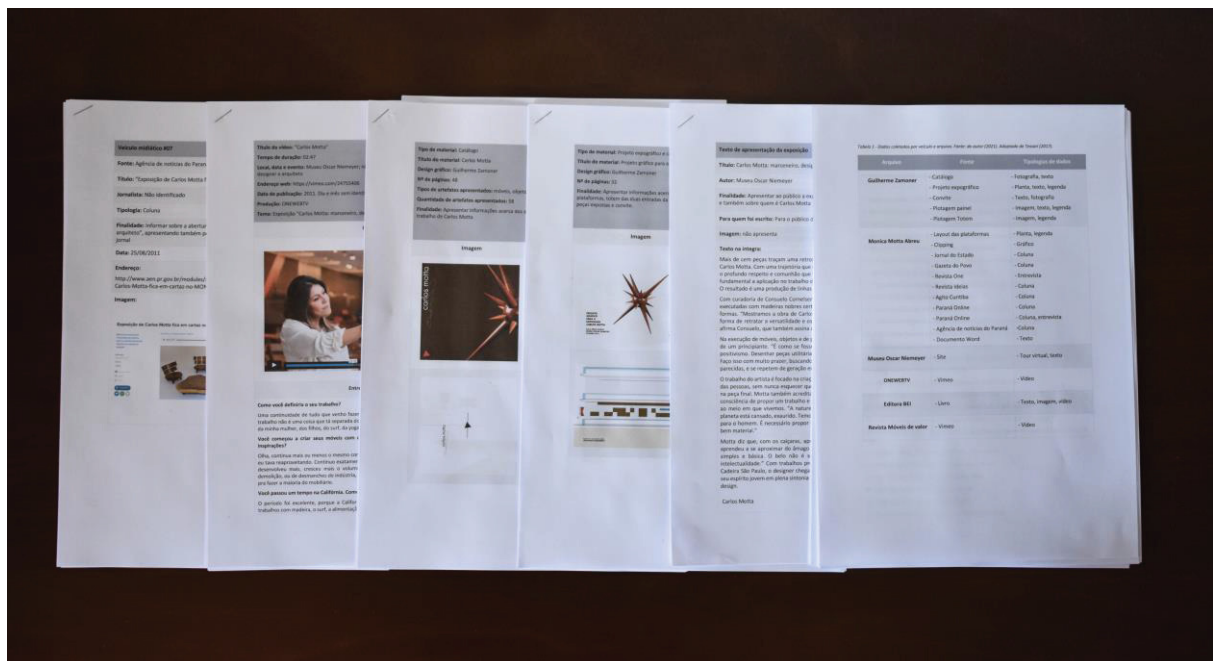


Figura 10 – Organização e documentação das fontes. Fonte: do autor (2021).

Além do processo de documentação das fontes por meio de fichas técnicas, estas também foram, em seguida, agrupadas, permitindo sua organização e seu armazenamento de modo sistemático e facilitando a consulta destes documentos. A representação gráfica abaixo ilustra como os documentos foram organizados e agrupados:

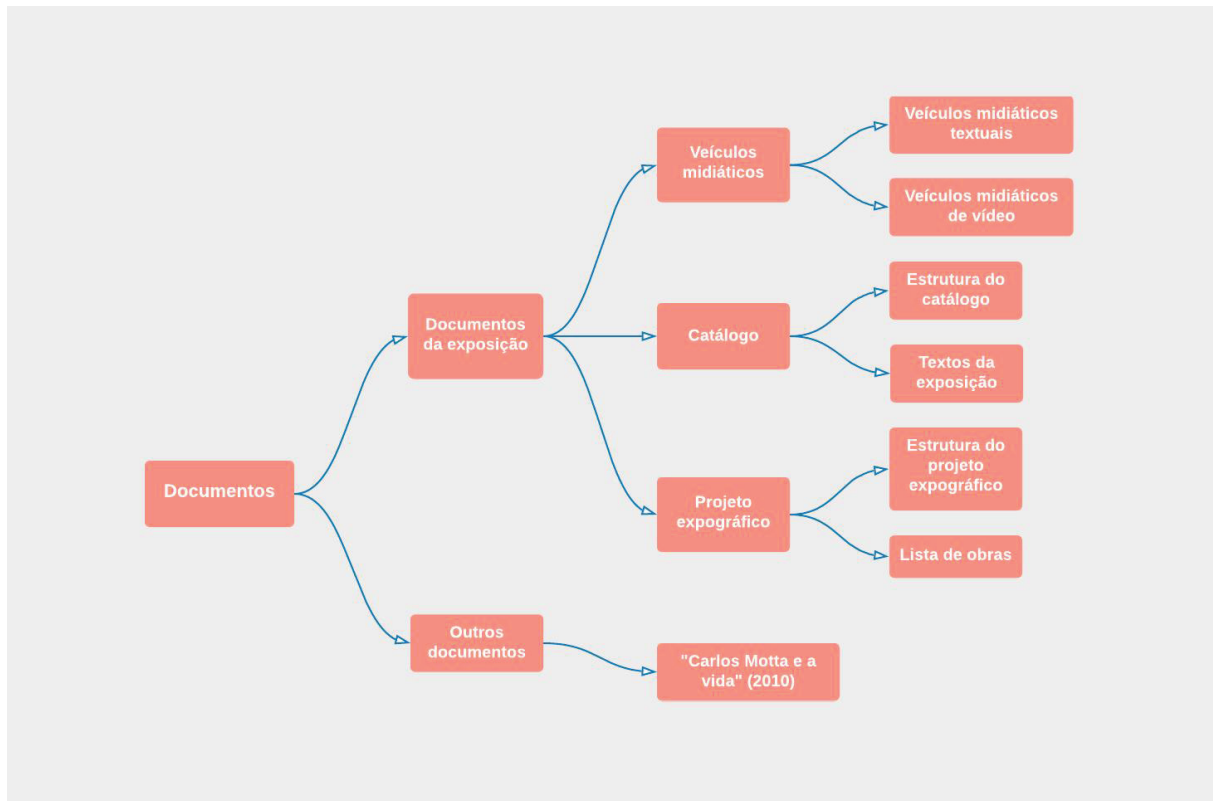


Figura 11 - Organização e agrupamento dos documentos. Fonte: do autor (2021)

2.5 ESTRATÉGIA DE ANÁLISE DOS DADOS

Na etapa de análise, serão feitas a avaliação e interpretação das informações levantadas nos documentos. Aqui, os dados coletados nos documentos, os conceitos abordados a partir da literatura e os objetivos da pesquisa serão articulados. Para tal, o procedimento adotado é baseado em Miles, Huberman e Saldaña (2014), e consiste na elaboração do protocolo Quadro de Temas, onde as informações serão organizadas a partir de núcleos temáticos que atravessam os materiais e, em seguida, relacionadas. De acordo com os autores, o procedimento possibilita a organização dos dados de forma coerente e permite comparações cuidadosas, constatação de diferenças, observação de padrões e visualização de tendências. A identificação de tensionamentos, corroborações e conflitos entre a documentação coletada, ajudará a identificar significados presentes e ausentes na exposição.

Projeto expográfico								
Veículos midiáticos de texto								
Veículos midiáticos de vídeo								
Livro “Carlos Motta e a vida”								

Tabela 1 – Quadro de Temas. Fonte: Do autor (2020). Adaptado de Muller (2016) e Guterres (2020).

Em “Conceito da exposição”, tenho como objetivo identificar como foram pensadas e estruturadas conceitualmente as narrativas da exposição e que bases teóricas foram acionadas para a sua formulação. Em “definições – Carlos Motta”, pretendo compreender a atribuição de determinados títulos à Carlos Motta na exposição e como ele mesmo entende a sua atuação profissional. Em “móvel brasileiro”, atentar-me-ei a relação estabelecida pelo conceito da exposição entre Motta e uma ideia de design brasileiro, mais especificamente, de mobiliário brasileiro. Em “uso da madeira”, pretendo compreender como o uso da madeira nos trabalhos de Carlos Motta é tratado na exposição. Em “questões técnicas”, buscarei entender como a abordagem do trabalho de Motta a partir da ideia de técnica projetual, pode acionar perspectivas específicas da historiografia do design. Já em “questões estéticas”, tenho o objetivo de entender, para além da relação com historiografias específicas do design, como estas questões referentes aos artefatos expostos podem dialogar com a história das exposições. Em “sustentabilidade”, proponho compreender como o conceito da exposição abordou questões relacionadas a sustentabilidade no trabalho de Motta e como ele encara a relação do seu trabalho com esta questão. Por fim, em “modernismo”, tenho em vista abordar a ideia de móvel moderno ligada ao designer pela curadoria e entender como Carlos Motta se relaciona com essa atribuição.

3 CARLOS MOTTA: MARCENEIRO, DESIGNER E ARQUITETO

Foi na última década, entre os anos de 2010 e 2017, que uma série de exposições sobre design brasileiro ganhou espaço no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. Em atividade desde o ano de 2002, essa não foi a primeira vez que o espaço realizou mostras voltadas ao design, mas a primeira e única até então, em que um projeto de exposições consecutivas sobre o tema, – e encabeçadas pela mesma curadora – foi colocado em prática pelo Museu. Foi também a primeira vez que o designer Carlos Motta teve a oportunidade de expor seu trabalho em Curitiba, a única em que um designer apresenta por dois anos consecutivos seu trabalho no Museu Oscar Niemeyer.



Figura 11 - Fotografia do prédio principal do Museu Oscar Niemeyer. Autora: Elizabeth Amorim de Castro. Fonte: Memória urbana (2021)

No ano de 2010, Motta participou da “Modernos Brasileiros +1”, que de modo geral, teve o objetivo de apresentar ao público um panorama do design moderno brasileiro. Para isso, a curadoria definiu como estratégia expositiva uma apresentação cronológica de designers e suas respectivas criações, onde Carlos Motta integraria o time sendo

apresentado como o +1 (GUTERRES, 2020). A justificativa de tal posição foi que Motta não integrava o seleto grupo de pioneiros do design moderno por fazer parte de outra geração, mas tinha certa conexão com eles por usar a madeira maciça como principal matéria-prima em seus projetos. Para Maria Cecília Loschiavo dos Santos²⁶, autora do livro “Móvel Moderno no Brasil”, é parte crucial da modernização do móvel brasileiro o “(...) patrimônio artesanal dos trabalhos em madeira” (SANTOS, 2017), ideia essa corroborada pela curadoria, ao usá-la para justificar a inserção de Motta. Entretanto, a estratégia de apresentar o design moderno a partir da história de designers e arquitetos que fizeram parte do circuito hegemônico Rio – São Paulo faz alusão a narrativas históricas canônicas que certamente necessitam de revisão.

Como pontua Forty (2013), a história canônica da arquitetura e do design é repleta de tentativas de dar sentido a edificações e artefatos por meio da investigação das carreiras dos indivíduos, suas ideias e conquistas. Esse pensamento remete a perspectivas que no século XXI já foram – ou ao menos já deveriam ter sido – superadas na historiografia do design e da arquitetura. Um exemplo já bem conhecido é a obra “Pioneiros do Design Moderno”, do historiador da arte e da arquitetura Nikolaus Pevsner²⁷. Sua primeira versão foi escrita em 1936 e teve sua última revisão em 1974, passando a chamar-se “Pioneiros do Design Moderno: de William Morris a Walter Gropius”. No entanto, as principais premissas formuladas pelo autor mantiveram-se na última versão, apesar do intervalo de tempo entre as publicações. O livro propõe uma narrativa histórica restritiva, baseada em “heróis” e seus objetos, onde os artefatos comuns eram desqualificados e separados daqueles que, considerados modernos, incorporavam qualidades extraordinárias. O historiador do design Victor Margolin (2014), aponta que essa separação feita por Pevsner é um ato de discriminação moral, o que faz da obra um material problemático. Entretanto, rememorá-la levanta uma importante questão sobre qual contribuição uma narrativa histórica pode

²⁶ Maria Cecília Loschiavo dos Santos é professora Titular de Design da Universidade de São Paulo e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Graduação (1976), Licenciatura (1977), Mestre (1985) e Doutora (1993) em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Obteve o título de livre-docente pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (2003). Em 1995, publicou o livro “Móvel Moderno no Brasil”, obra citada como referência pela curadoria da “Modernos Brasileiros +1” para o projeto da exposição. (GUTERRES, 2020)

²⁷ Nikolaus Pevsner (1902 – 1983) foi um historiador da arte britânico nascido na Alemanha. É autor dos livros “Pioneiros do Design Moderno” (1936) e “Origens da Arquitetura Moderna e do Design” (1969), utilizados amplamente por historiadores em cursos de design. (DE PAOLI, 2009)

oferecer ao entendimento do design (MARGOLIN, 2014). O pressuposto de que o design pode ser compreendido de modo satisfatório através das carreiras e declarações dos designers tem servido como base para uma grande parcela dos historiadores do design, além de uma característica marcante no modo como a disciplina vêm sendo exposta nos museus (FORTY, 2007). A “Modernos Brasileiros +1” é um exemplo disso e um importante ponto de partida para a análise das demais exposições pertencentes ao projeto, pois sugere possíveis filiações da curadoria e contribui para a investigação sobre suas intencionalidades.

No dia 26 de maio de 2011, a terceira exposição – que sucedeu a mostra “John Graz” – foi concretizada e a participação de Carlos Motta no ciclo foi consolidada. O motivo, a abertura da sua exposição individual, intitulada “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”. Ali, Motta deixara o papel de coadjuvante dos modernistas para apresentar ao público mais de uma centena de artefatos produzidos ao longo de mais de 30 anos de trajetória profissional. A exposição aconteceu na sala 04 do Museu Oscar Niemeyer, chamada sala Frida Kahlo, e ficou em cartaz até o dia 28 de agosto de 2011. Pretendo aqui, dar início a um processo de reconstrução das estratégias expositivas a partir dos textos da exposição. O texto de apresentação, acessado através do site do museu, será o primeiro material explorado.



Figura 12- Primeiro Piso - 9 salas expositivas, que podem ser acessadas por meio de escadas, rampas e elevador. Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2021)

O conceito da exposição propunha apresentar uma seleção de peças únicas de mobiliário, executadas com madeiras certificadas e de demolição, além de objetos utilitários, esculturas e desenhos de projetos arquitetônicos feitos por Motta. No texto de apresentação, disponível no site do Museu, é possível acessar algumas informações gerais. O texto dá ênfase à algumas características do trabalho do designer, principalmente, no que diz respeito à sua relação com a natureza. Logo no início, pontua:

Mais de cem peças traçam uma retrospectiva da obra do arquiteto, designer e marceneiro Carlos Motta. Com uma trajetória que soma mais de 30 anos, sua produção mobiliária reflete o profundo respeito e comunhão que tem pela natureza. Motta é um criador que considera fundamental a aplicação no trabalho da máxima dos três erres – reduzir, reciclar e reutilizar. O resultado é uma produção de linhas puras e execução primorosa. Com curadoria de Consuelo Cornelsen, a exposição apresenta um conjunto de peças únicas executadas com madeiras nobres certificadas e de demolição, que se reinventam em novas formas. “Mostramos a obra de Carlos Motta marceneiro, designer e arquiteto, como uma forma de retratar a versatilidade e os diferentes períodos de criação desse grande artista”, afirma Consuelo, que também assina a produção executiva (MUSEU OSCAR NIEMEYER, 2011).

Em outro parágrafo, mais adiante, novamente é abordada a relação de Motta com a natureza, apontando, desta vez, para possíveis danos que a produção de artefatos pode causar a natureza se não forem produzidos com a devida consciência e responsabilidade ambiental. Ao final do trecho, é exposta uma citação do próprio designer, relatando sua preocupação.

O trabalho do artista é focado na criação de objetos utilitários que satisfaçam as necessidades das pessoas, sem nunca esquecer que o belo e duradouro devem sempre estar presentes na peça final. Motta também acredita que como profissional deve ter a responsabilidade e a consciência de propor um trabalho e uma maneira de vida que cause o menor dano possível ao meio em que vivemos. “A natureza é generosa e muito tem nos oferecido. Mas nosso planeta está cansado, exaurido. Temos a obrigação de reconsiderar o que é importante e vital para o homem. É necessário propor um design objetivo, básico. Desvincular a felicidade do bem material” (MUSEU OSCAR NIEMEYER, 2011).

Para pensarmos sobre as questões pontuadas nos dois fragmentos, é importante resgatarmos o período histórico em que o designer estava inserido quando iniciou seus trabalhos. A partir do tempo de trabalho indicado no texto, levando-se em consideração a data da exposição, é possível identificar que o designer iniciou seus trabalhos na década de 1970. Carlos Motta nasceu em 1953, passando sua juventude entre o final dos anos 1960 e

toda a década de 1970. Como pontua Cardoso (2008), os anos sessenta se caracterizaram por mudanças de atitudes e comportamentos em relação às preocupações tipicamente modernistas vigentes na época, colocando em pauta e questionando os valores culturais construídos em torno do ideal modernista. Nos Estados Unidos, por exemplo, formou-se o movimento que ficou conhecido como “contracultura”, que criticava de modo veemente o consumismo desenfreado e o estilo de vida americano da década de 1950. O *establishment*²⁸ industrial – empresarial baseado no estilo internacional, que era responsável pela produção dos produtos consumidos pela população, tornou-se alvo de duras críticas nesse período, que passou a celebrar estilos de vida alternativos, a criatividade e a individualidade. E o design não ficou de fora destas contestações. Questões relativas à inserção social do design, à consciência de seu papel e da tecnologia, passaram a ganhar espaço nas discussões sobre a disciplina, bem como preocupações com o meio ambiente. Isso levou a discussão a um âmbito mundial, alavancada pela autonomia política de países que haviam se libertado recentemente de séculos de colonialismo (CARDOSO, 2008).

Nessa época, mais especificamente em 1970, Carlos Motta teve a oportunidade de ir pela primeira vez para a Califórnia, ainda com 17 anos. Roteiro que voltou a se repetir na segunda metade da década, ao terminar a faculdade de arquitetura da Universidade de Mogi das Cruzes, em 1975. Em seu livro, ao comentar sobre sua paixão pelo surf, Motta diz que foi nessa primeira ida que teve o primeiro contato com o movimento da contracultura. Em suas palavras

Cheguei lá e vi cabeludo de 23 anos fazendo uma prancha de surfe impecável, com um puta acabamento e tecnologia, vi cara projetando coisas, a moçada trabalhando mesmo. Pensei: “Esse é o meu caminho”. Tudo aquilo que eu vinha pensando, mas ainda meio inseguro, vi os caras lá metendo bronca! Estavam falando disso na música, no teatro, nas artes plásticas, nos jornais, em todas as expressões – as artísticas principalmente. Estavam consolidando as minhas ideias. Aí começou uma fase muito difícil, porque tive de encarar pra valer a sociedade, o clube, a escola, a família... Todo mundo ficou contra meu estilo de vida. (MOTTA, 2010, p. 39)

O referido tipo de trabalho avistado por Motta provavelmente diz respeito às iniciativas de “faça você mesmo” que ganharam força no período, como forma de subverter o poderio das grandes indústrias e recusar o sistema político vigente (DENIS, 2000). E foi na década de

²⁸ Establishment refere-se à ordem ideológica, econômica e política que constitui uma sociedade ou um Estado.

1970 que alguns importantes marcos deste design disruptivo foram estabelecidos. Alguns livros, como os *best-sellers* “Design for the Real World” (1971), de Victor Papanek²⁹; “Small is Beautiful” (1973), de Ernst Friedrich Schumacher³⁰; e outros como os dois volumes de “Nomadic furniture” (1973 e 1974), de James Hennessey³¹ e Victor Papanek; e “How to build your own living structures” (1974), de Ken Isaacs³², foram obras que popularizaram e divulgaram amplamente o turbilhão de pensamentos daquela geração descontente. Como assinalam Oliveira & Sakurai (2018), nos livros “Nomadic Furniture”, por exemplo, um paradigma da época que se quebrava diz respeito a quem voltava-se o conteúdo dos textos. Estes não eram escritos apenas para que designers e arquitetos reproduzissem o conteúdo e aprimorassem suas habilidades, mas para que qualquer pessoa pudesse se apropriar daquele conhecimento e construir seus próprios móveis. Papanek demonstra isso também em seu clássico “Design for the Real World”, onde critica o consumismo desenfreado, a depredação ambiental e o elitismo profissional.

Em outra passagem de seu livro, Motta menciona novamente a influência da contracultura em sua vida, mas desta vez, voltada especificamente ao seu trabalho. Nela, o designer faz menção ao mesmo princípio dos “três erres” utilizado no texto de apresentação da mostra.

E outra coisa é que, na época, a contracultura bombando, surgiu a ideia de reduzir, de consumir menos, de reutilizar. O famoso três Rs: reciclar, reutilizar e reduzir. Essa época bateu forte pra mim. (...) Não precisa de tanta roupa, não precisa de tanta água, não precisa de casa exagerada, não precisa de quase nada. A vida é básica. (MOTTA, 2010, p. 92)

²⁹ Victor J. Papanek (1923–1998) foi um designer, professor e autor. Nascido em Viena, Áustria em 1923, fugiu para os Estados Unidos em 1939 após a Áustria ser anexada pela Alemanha nazista. Papanek considerava o design como uma ferramenta política em países em desenvolvimento e comunidades periféricas na Europa e nos Estados Unidos. (VICTOR PAPANEK, 2021)

³⁰ Ernst Friedrich Schumacher (1911 – 1977) nasceu em Bonn, na Alemanha, em 1911. Em 1930 foi para a Inglaterra estudar economia no New College da Universidade de Oxford. Aos 22 anos, lecionou na Columbia University em Nova York. Após a segunda guerra, foi consultor econômico da Comissão de Controle Britânico para a Alemanha (1946–1950) e consultor econômico do National Coal Board. Acreditava que a economia moderna é insustável, propondo soluções baseadas na busca pelo máximo bem-estar por meio do mínimo consumo. (E. F. SCHUMACHER, 2021)

³¹ James Hennessey (1945) é um dos autores dos livros “Nomadic Furniture 1” e “Nomadic Furniture 2”, publicados nos Estados Unidos, que tratavam da criação do mobiliário nômade. Os livros se constituem através de dicas, desenhos, detalhamentos e fotografias destes móveis e organizam o conteúdo fornecido por meio das categorias como: sentar, comer e trabalhar, armazenar, dormir, iluminar, dicas de trabalho. (OLIVEIRA & SAKURAI, 2018)

³² Ken Isaacs (1927 - 2016) foi um designer estadunidense nascido em Peoria, Illinois. Ele é conhecido por ter criado um sistema modular baseado em matriz para construir estruturas vivas. Seus objetos matriciais são econômicos e ecológicos e resultam de um pensamento sóbrio. (MARGOLIN, 2014)

Retomemos agora os dois fragmentos retirados do texto de apresentação. É possível identificar que por certos momentos os trechos escritos pelo Museu corroboram com alguns aspectos levantados sobre o contexto histórico em que o designer iniciou seus trabalhos e com as declarações dadas por ele em seu livro. Passagens como: “(...) reflete o profundo respeito e comunhão que tem pela natureza.”; “(...) considera fundamental a aplicação no trabalho da máxima dos três erres – reduzir, reciclar e reutilizar”; “(...) responsabilidade e a consciência de propor um trabalho e uma maneira de vida que cause o menor dano possível ao meio em que vivemos.”, reforçam uma narrativa permeada de preocupação ambiental que pode ser observada tanto em suas declarações – nos próprios insertos presentes no texto de apresentação e nas passagens de seu livro –, quanto no contexto da contracultura em que Motta iniciou sua trajetória profissional. Entretanto, esses apontamentos também levam à alguns aspectos contraditórios que devem ser discutidos. Se o trabalho de Motta de fato corresponde aos anseios dessa corrente que ele diz filiar-se, por exemplo, é uma questão sem dúvida relevante. No entanto, por ora, delimitarei minha análise a outros aspectos contidos no texto de apresentação.

Para ampliar a discussão, me proponho a apresentar outros fragmentos do texto, não antes de recortar e fixar aqui as seguintes frases já apresentadas: “O resultado é uma produção de linhas puras e execução primorosa”; “(...) uma forma de retratar a versatilidade e os diferentes períodos de criação desse grande artista”. Para complementar, um outro trecho com questões semelhantes a serem discutidas:

Motta diz que, com os caixas, aprendeu o nome de pássaros, peixes e, especialmente, aprendeu a se aproximar do âmago e do purismo da vida. “A vida se expressa de maneira simples e básica. O belo não é somente observado, é vivido e incorporado. Não há intelectualidade”. Com trabalhos premiados e vários deles amplamente copiados, como a cadeira São Paulo, o designer chega à maturidade, na vida e na arte, sempre norteado por seu espírito jovem em plena sintonia com o meio ambiente, um exemplo reconhecido do bom design. (MUSEU OSCAR NIEMEYER, 2011).

A partir destes excertos, é possível identificar que, nesta frequente – e quase insistente – estratégia de colocar Motta próximo desse “purismo da vida”, como o próprio texto menciona, algumas ideias relacionadas ao modernismo aparecem veladas por essa narrativa de consciência ambiental e subversão ao consumismo. A afirmação de que o resultado do trabalho do designer é a “produção de linhas puras e execução primorosa”,

empreende na produção de Motta um tipo de valor baseado em questões técnicas e estéticas, parâmetros comuns empregados por narrativas canônicas do design para atribuir valor à artefatos considerados modernos. Para Bonsiepe (1991), a atribuição histórica dada ao design como um tipo de desdobramento da arquitetura moderna – no Brasil, relacionada ao modo como foram processadas as primeiras tentativas de inserção do design no país, em muito apoiadas nas conquistas da arquitetura –, devido à sua contribuição prática na produção de mobiliário e artefatos para os interiores dos projetos arquitetônicos, acabou por privilegiar, em especial, aspectos morfológicos do design. E isso resultou em uma compreensão da disciplina como um aperfeiçoamento estético de um segmento específico da produção industrial, que deveria estar em consonância com os padrões estético-formais da arquitetura funcionalista moderna (CARA, 2010). Contudo, como aponta Denis (1998), trata-se de valores amplamente refutados na atualidade, não cabendo mais ao designer o papel de guardião de valores estéticos preconcebidos.

Me parece contraditório, portanto, que as discussões iniciadas no texto sobre “reduzir, reciclar e reutilizar” – apontando para outros caminhos de reflexão, como dimensões sociais do design, – sejam reduzidas, ao fim, à artefatos enaltecidos por atribuições morfológicas. Mais ainda, se levarmos em consideração o contexto de recusa aos preceitos do modernismo que caracterizaram os movimentos ambientalistas dos anos de 1960 e 1970 em que Motta estava inserido. Questão similar acontece em outro momento do texto. Ao falar sobre o designer ter alcançado maturidade na sua vida e em sua trajetória profissional, o texto traz outra afirmação que merece ser discutida. Nesta passagem, é outorgado ao trabalho de Motta o título de “bom design”.

A noção de “bom design” – ou “*good design*”, como é amplamente conhecida internacionalmente –, surge com a ampla difusão do chamado “Estilo Internacional”³³. A partir da década de 1920, designers e arquitetos modernistas europeus passaram a propor soluções formais visando uma suposta universalidade da forma. A ideia era que formas vernaculares, consideradas por eles como ultrapassadas, fossem substituídas por módulos padronizados que pudessem ser recompostos de acordo com a funcionalidade e

³³ Estilo internacional é um estilo arquitetônico que se desenvolveu nos anos 1920 e 1930, sendo fortemente relacionado ao modernismo e a arquitetura moderna. Não é incomum que o termo seja usado para referir-se ao movimento moderno como um todo (FRAMPTON, 1980).

reproduzidos em qualquer lugar. Para seus adeptos, os artefatos poderiam ser simplificados até alcançar perfeito equilíbrio entre sua forma e sua funcionalidade (CARDOSO, 2008). O resultado seria uma “purificação estética” (FIELL, 2006), que poderia ser amplamente difundida internacionalmente como a forma ideal. Essa tendência funcionalista ganhou espaço na arquitetura e no design modernistas entre 1930 e 1960 e passou a se chamar “Estilo Internacional”. Foi a partir dela, que a ideia de “bom design” se fortificou. A primeira aparição do termo se deu em uma serie de exposições entre 1950 e 1955, promovidas pelo Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, com o intuito apresentar uma visão modernista do que seria um “bom design”. Como consequência, os paradigmas do suposto “bom design” modernista ganharam prestígio e tornaram-se um tipo de padrão de qualidade, que passou a ser visto em prêmios de design na Europa. Consolidou-se, então, um cânone de gosto associado aos princípios funcionalistas do modernismo (CARDOSO, 2008).



Figura 13 - Exposição "Good Design" no MoMA, em 1950. Fonte: MoMA (2022).

Mediante estas colocações, entendo que referir-se ao termo para atribuir valor ao trabalho de Motta, remete, mais uma vez, à princípios que tem origem no funcionalismo, legitimando o que seria um “bom” design a partir de preceitos modernistas. Contudo, Cardoso (2008) aponta que a adesão a essa tendência, que ainda hoje defende a ideia do “bom design”, acaba apenas legitimando padrões de gosto elitistas ao consumidor popular por meio de ideias vagas sobre bom senso e eficiência. Neste sentido, concordo com Campi (2013), ao afirmar que a libertação do conceito de “bom design” permite que os historiadores estudem, sem apologia, objetos historicistas, cafonas ou *kitsch*³⁴ que são representativos da cultura de massa.

Por último, pretendo voltar-me ao estatuto de “artista” atribuído em alguns momentos do texto a Carlos Motta. Farei essa leitura sob dois diferentes prismas. O primeiro deles, relacionado à historiografia canônica do design brasileiro, o segundo, a partir da história das exposições.

Certamente, no período entreguerras, a produção de mobiliário feito por artistas que migraram de países europeus para o Brasil contribuiu para formular a ideia de que o design, mais precisamente a mobília, fosse vista como arte. Nas décadas de 1920 e 1930, estes imigrantes, entre eles arquitetos e pintores, passaram a se dedicar à produção de móveis em pequenas escalas como meio de sobrevivência, não necessariamente por escolha, visto que com a pintura alguns não conseguiam gerar renda suficiente para sobreviver e uma forte demanda por móveis surgia com a emergência da arquitetura moderna no Brasil em 1930 (SANTOS, 2017). Isso fez com que parte dos chamados pioneiros do móvel moderno brasileiro fossem arquitetos e artistas que migraram para a produção de móveis.

Outro fator a ser considerado, ainda sob o mesmo prisma, é que a história do design brasileiro possui estreita relação com as proposições artísticas do movimento concretista. Em meados da década de 1950 no Brasil, o design passa a ocupar uma posição de destaque nos debates sobre estética que objetivavam uma renovação no alento modernista (SOUZA,

³⁴ O termo *Kitsch*, emprestado da língua alemã e é utilizado para designar o mau gosto artístico e produções consideradas de qualidade inferior. Aparece no vocabulário dos artistas e colecionadores de arte em Munique, em torno de 1860 e 1870, com base em kitschen, (atravancar), e verkitschen, (trapacear), o que denota imediatamente o sentido pejorativo que o acompanha desde o nascimento. (KITSCH, 2021)

2011). Como aponta Santos (2017), trata-se de um momento em que a arquitetura, a pintura e a produção de mobiliário passam a ser norteados pelas mesmas correntes estéticas em vigor. Os artistas concretistas começam então a ver o design como um meio de aplicação funcional de sua arte, dissolvendo as fronteiras entre as disciplinas e fazendo da suposta ideia de função um ponto de convergência entre elas. Neste período, através dos circuitos das Bienais e dos museus, seguindo o rastro das vanguardas concretistas, a produção de mobiliário ganha novos canais de divulgação e passa a circular como uma nova linguagem (SOUZA, 2011).

O que estou sugerindo, mediante recortes históricos, é que os supostos pioneiros do móvel moderno brasileiro, bem como o movimento concretista da década de cinquenta, influenciaram a maneira de se olhar para o design nacional, atribuindo-lhe uma posição privilegiada tributária do campo das artes. Acredito que estas circunstâncias tenham contribuído para que design e arte, ao longo da história, fossem imbricados no cenário brasileiro – sobretudo pelas elites –, à exemplo do que acontece no texto de apresentação da exposição em questão.

Carlos Motta, em vez disso, não dá pistas que corroborem com a concessão ao seu trabalho. Em entrevista cedida à revista *Moveis de Valor* (2011), no dia da abertura da exposição, Motta foi confrontado sobre os títulos que o definiam na mostra. Questionado sobre como ele mesmo se define, respondeu

Arquiteto, designer, marceneiro, surfista, pai, marido, cidadão... Então, acho que não existe muita ruptura entre uma coisa e outra, é uma coisa muito contínua. Eu não deixo de ser pai para ser marceneiro, não deixo de ser marceneiro para ser arquiteto, não deixo de ser arquiteto para fazer yoga. Essa coisa tá toda muito ligada e isso é bem claro no processo todo da minha vida (MOTTA, 2011).

Por outro lado, acredito também que esta atribuição esteja fortemente atrelada a história do design nas exposições. Margolin (2014), afirma que em sua maioria, as exposições de design inicialmente sofriam grandes influências de abordagens provenientes das artes decorativas, refletindo a formação da maioria dos curadores. Isso porque, desde o momento em que os artefatos industriais foram inseridos nos espaços museológicos, tendo-

se como um marco histórico a *Great Exhibition*³⁵ de 1851, passaram a dividir espaço com esculturas e pinturas em museus de arte (FREITAS, 2014). Em virtude desse contexto, os artefatos industriais começaram a ser expostos de maneira similar aos objetos de arte decorativa, favorecendo uma leitura que privilegiava sobretudo características estéticas. Por conseguinte, a ênfase em seus criadores ganhou lugar proeminente nestas exposições. De acordo com Forty (2007), essa estratégia – que ainda é largamente utilizada em exposições de design –, sugere que os designers desempenham o principal papel na produção e que os objetos são apenas expressões da sua criatividade. Trata-se de uma concepção errônea, que corta efetivamente a maioria das conexões entre design e os processos da sociedade. Por essa lente, torna-se possível, num primeiro instante, insinuar a presença de um conservadorismo ligado a maneira de apresentar o design no museu e de interpretar a produção de Carlos Motta, que em dados momentos, recebe uma leitura turva de seu trabalho atravessada por certos ditames do vocabulário modernista.

Em suma, o trabalho de localizar historicamente a procedência do status de “artista” ligado à disciplina do design possibilita, em conjunto com as demais discussões levantadas, o cotejamento entre o que está sendo falado sobre o trabalho de Motta no texto e as bases históricas que possivelmente estão sendo acionadas na sua formulação pelo Museu e pela curadoria. Posto isso, a análise deste primeiro texto é um ponto de partida importante para pensar, ao longo da pesquisa, quais perspectivas históricas do design estão sendo articuladas na exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto” e se essas são, de fato, as que melhor se relacionam à trajetória do designer.

3.1 O ESPÍRITO JOVIAL DE MOTTA ALIADO À SOLIDEZ DA MADEIRA

Além do texto de apresentação, o acesso ao catálogo da exposição possibilitou o contato com outros cinco textos, escritos pela então diretora do Museu Oscar Niemeyer, Estela Sandrini, pelo próprio Carlos Motta e por alguns convidados, sendo eles, Paulo

³⁵ A *Great Exhibition* foi uma exposição que aconteceu em 1851, no Palácio de Cristal, em Londres. É conhecida como a primeira exposição internacional de produtos manufaturados e, conseqüentemente, por influenciar o desenvolvimento de vários aspectos da sociedade, como a arte, a educação de design, o comércio, as relações internacionais e o turismo. (GREAT EXHIBITION, 2021)

Mendes da Rocha, Sergio Rodrigues e Ivens Fontoura. No primeiro, de parágrafo único e escrita breve, assinado por Sandrini e intitulado “O espírito jovial de Motta aliado à solidez da madeira”, é possível identificar um apanhado de trechos – quase a sua completude – que já estavam presentes no texto de apresentação. Afirmções que, até então, não tinham autoria identificada. Questões já discutidas nos parágrafos anteriores, como a ideia de “bom design” e de uma “produção de linhas puras e execução primorosa” ligadas ao trabalho de Motta, são excertos retirados do texto de Sandrini, acionados de modo a apresentar ao público as perspectivas do Museu sobre o trabalho exposto. Contudo, as palavras da autora não se limitaram aos textos oficiais do museu. Em uma matéria da Agência de Notícias do Paraná, publicada três dias antes do encerramento da mostra, Sandrini comenta brevemente

O que mais chama atenção é o fato de ele desenvolver uma linguagem brasileira. Os arquitetos e designers italianos, por exemplo, transitam por outros caminhos. Motta, até por utilizar, conscientemente, madeiras, tem um estilo único, assumidamente brasileiro (SANDRINI, 2011).

Aparentemente categórica, essa afirmação, entretanto, possui contradições e é amparada por óticas específicas e restritivas sobre a caracterização do design brasileiro e, conseqüentemente, o trabalho de Carlos Motta. Além disso, a própria possibilidade – ou impossibilidade – de um design brasileiro precisa ser problematizada. Em seu artigo “Existe Design Brasileiro? Considerações Sobre o Conceito de Identidade Nacional”, a pesquisadora Marinês Ribeiro dos Santos (2008) questiona alguns apontamentos do designer Alexandre Wollner, que considera não existir uma identidade no design brasileiro. De acordo com Santos (2008), a concepção de Wollner apoia-se em uma ideia de unicidade ligada à formação do povo brasileiro, que estaria se esvaindo como consequência dos processos globalizatórios. Um posicionamento baseado em noções europeias de identidade nacional, civilização, produção e industrialização, que vê a identidade como algo conciso e ordenado. Apoiada em Stuart Hall (2006), Santos (2008) desmantela a ideia de identidade como algo “puro” e “autêntico”, para dar lugar a uma concepção de identidade plural, híbrida, fragmentada e complexa, encarada como um processo de construção, uma negociação. A autora entende que está na diferença a origem da identidade e que essa diferença poderá originar inúmeras identidades concorrentes entre si, podendo estas serem ou não identificadas com algum grupo de indivíduos. Não existe uma identidade pura e intrínseca, e sim, significados atribuídos por fatores simbólicos e culturais. Essa problemática abordada

por Santos (2008) é de extrema relevância, pois releva que a adoção de visões europeias para se pensar a existência de um design brasileiro acaba resultando em uma possível desvalorização da produção material nacional, necessitando a história do design brasileiro afastar-se de tais posicionamentos eurocêntricos.

Em sua última frase, Estela Sandrini enfatiza que não apenas o uso da madeira, mas a manipulação consciente da matéria-prima, dá a Motta um “estilo” único e assumidamente brasileiro. No entanto, essa colocação, mas não só, há de ser questionada. A utilização da matéria-prima de modo consciente não justifica a caracterização do trabalho do designer como único, tampouco como assumidamente brasileiro.

Desde a década de 1960, designers e arquitetos, ligados ou não ao movimento da contracultura, já pensavam em soluções para o design que se adequassem às necessidades humanas e de preservação ambiental (CARDOSO, 2008), sendo o ponto central de suas propostas as ideias de “faça você mesmo” e a utilização responsável das matérias primas. Exemplo disso são os trabalhos de arquitetos e designers como Buckminster Fuller³⁶, Victor Papanek, Ken Isaacs e Enzo Mari³⁷, para citar alguns. Ora, apontar para sujeitos que já discutiam sobre questões de consciência e preservação ambiental, não minimiza tal característica no trabalho de Motta, mas problematiza este lugar de unicidade e singularidade a que são destinados os designers e seus “feitos heroicos” na historiografia do design.

Ao mencionar o uso de madeiras de modo consciente como certificação de um design assumidamente nacional, a diretora do Museu recai sobre uma constante busca, já apontada por Niemeyer (2000), de definir um design que seja genuinamente brasileiro. Um terreno nebuloso de discussão que se perdeu com a derrota dos partidários do modernismo (NIEMEYER, 2000). Para seus adeptos no Brasil, a tal “brasilidade”, tão almejada para se

³⁶ R. Buckminster Fuller (1895-1983) foi um reconhecido inventor do século 20 nascido em Milton, Massachusetts, em 12 de julho de 1895. É responsável por um largo espectro de ideias, projetos e invenções, que visavam a eficiência e o baixo custo de habitações e transportes. A ideia de atingir mais qualidade de vida para todos com cada vez menos recursos é um dos principais pontos do objetivo principal do seu trabalho. (R. BUCKMINSTER FULLER, 2021)

³⁷ Enzo Mari (1932-2020) foi um designer de móveis italiano, pertencente ao movimento modernista, e conhecido por ter influenciado as próximas gerações de designers industriais italianos. Em 1974, escreveu um livro intitulado "Autoprogettazione", que trata da construção DIY de móveis. (MARI, 2019)

alcançar a identidade nacional na disciplina, estaria ligada a uma tradição, uma herança lusitana do uso de técnicas artesanais com a madeira (SANTOS, 2017). Por conseguinte, recorrer ao uso da madeira na trajetória profissional de Motta como justificativa para inseri-lo no panteão dos designers que alcançaram a brasilidade, sugere que seu trabalho estaria alinhado a esses ditames modernistas, ajudando a estabelecer, ou dar continuidade, a uma tradição do móvel de madeira brasileiro. O que, neste caso, estaria de acordo com o que diz Maria Cecília Loschiavo dos Santos em sua obra “Móvel Moderno no Brasil”:

Mas já naquele final de século (XIX) vinha ocorrendo o desaparecimento gradativo da produção artesanal de móveis, com a mecanização que ganhava terreno, facilitando os processos de fabricação. Entretanto, a riqueza desse patrimônio acumulado por mais de quatrocentos anos e o esmero da mão de obra, associados à generosidade de nossa flora, estabeleceram uma verdadeira tradição do móvel em madeira no Brasil, que voltará a emergir, com muita força, na obra de alguns designers do século XX, particularmente com a produção de Joaquim Tenreiro (1906 – 1992), José Zanine Caldas (1919 – 2001), Sergio Rodrigues (1927 – 2014), Maurício Azeredo (1948) e Carlos Motta (1952). (SANTOS, 2017).

No entanto, é possível compreender, mediante declarações feitas pelo designer, que apesar de seu trabalho estar ligado substancialmente a utilização de madeiras, as motivações que direcionam Motta a essa escolha, pouco tem a ver com a preocupação em dar sequência a uma tradição do móvel em madeira no Brasil. Situação semelhante parece acontecer com outros designers brasileiros, como por exemplo, o carioca Maurício Azeredo. Citado no livro “Móvel Moderno no Brasil”, de Maria Cecília Loschiavo, Azeredo iniciou nos anos de 1990 um trabalho com madeiras pouco comerciais na produção de móveis contemporâneos. Formado em Arquitetura pela Universidade Mackenzie em 1973, foi docente no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da UNB (Universidade de Brasília) e leciona na Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Na UNB, iniciou uma pesquisa sistemática sobre madeiras brasileiras, tecnologias e sistemas construtivos adequados ao seu aproveitamento (SANTOS, 2017), sendo esse o foco de seu trabalho. Essa pesquisa levou o professor Itiro lida³⁸ a encabeçar uma pesquisa sobre o uso de madeiras alternativas para a produção de objetos.

³⁸ Itiro lida é engenheiro de produção, formado pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, em 1965, onde realizou também o curso de doutorado, defendendo tese sobre A Ergonomia do Manejo. Atualmente é professor do PPG Design da Universidade de Brasília.

Em entrevista concedida por Motta à revista *Móveis de Valor* (2011) no dia de abertura da exposição, questionado sobre a utilização das madeiras em sua trajetória profissional, o designer recorre a outros motivos que, em suma, parecem refutar a narrativa estabelecida até então pela diretora do Museu.

Meu trabalho já nasceu dessa maneira, porque eu sempre gostei de reaproveitamento, sempre achei que era uma coisa honesta, inteligente, bacana, reaproveitar em geral. E a madeira é uma das matérias-primas, pelo menos que eu conheço, que mais aceita ser reutilizada. É incrível, ela sempre tá em um processo, que ela pode ser utilizada mais uma vez, até a sua ultimíssima vez, que pode ser até queimada e gerar energia. Mas desde o início, começou assim, foi mesmo em cima de reaproveitamento de matérias-primas (MOTTA, 2011).

Voltando-se ao reaproveitamento de matérias-primas e colocando em pauta a discussão sobre o ciclo de vida dos artefatos, suas possibilidades de uso, transformação, adaptação até sua fase final de queima para geração de energia, Carlos Motta empreende uma atitude que é reiterada pelo pensamento de Cardoso (2008). O autor avalia que o design brasileiro tem reagido aos desafios ambientais de diferentes maneiras no século XXI, desde o reaproveitamento de materiais descartados para a fabricação de móveis até a gestão racionalizada de processos industriais e construtivos. Para ele, diante da magnitude da crise de bens naturais na qual já vivemos, faz-se urgente orientar cada vez mais recursos e projetos nesse caminho.

Outro ponto passível de questionamento, está na aparente noção de que, não apenas o uso da madeira, mas seu manejo consciente, faz do trabalho de Motta brasileiro. Neste caso, parte-se do pressuposto de que a tradição não se resumiria ao uso das madeiras brasileiras, mas se estenderia a uma manipulação responsável desses materiais. Nas décadas de 1940 e 1950, todo um grupo de designers brasileiros, encabeçados por sujeitos como Joaquim Tenreiro³⁹ e Zanine Caldas⁴⁰, apostaram no uso de formas e materiais que estariam

³⁹ Joaquim Tenreiro (1906-1992) foi um marceneiro, projetista de mobiliário, pintor e escultor moderno. Nascido em Portugal, aos dois anos de idade mudou-se com sua família para o Rio de Janeiro, onde firmou sua carreira. Em 1943 montou sua própria empresa de móveis, com fábricas e lojas no Rio de Janeiro e São Paulo. No final da década de 1960 resolveu encerrar a empresa e dedicar-se às artes, principalmente às esculturas em madeira. (JOAQUIM TENREIRO, 2021)

⁴⁰ José Zanine Caldas (1919-2001) foi um paisagista, maquetista, escultor, moveleiro e arquiteto autodidata, além de também atuar como professor no Brasil e no exterior. Em 1949, cria a fábrica *Móveis Artísticos Z*, cujo objetivo é produzir móveis industrializados em larga escala, com base no uso de chapas de compensado. Deixou um legado que abrange tanto a produção em série quanto a

ligados à identidade brasileira para produzir um mobiliário que representasse os valores da nossa cultura (CARDOSO, 2008). Um exemplo amplamente referenciado dessa visão do móvel nacional está na obra de Sergio Rodrigues, designer e sócio fundador da loja OCA, em 1955, e criador da poltrona Mole, no ano de 1957. Todavia, se a investida no uso da madeira como modo de traçar um caminho rumo a um design genuinamente brasileiro é um argumento que parece suficiente para endossar as narrativas dos partidários do modernismo no país, o mesmo não se pode dizer quanto a noção de um uso consciente da matéria-prima, como mencionou Estela Sandrini. Afirmação que não encontra suporte sequer nessas mesmas narrativas.

Em entrevista ao jornal Gazeta do Povo (2011), Carlos Motta menciona que entre os anos de 1940 e 1950, os designers, de fato, buscaram a utilização de madeiras de lei brasileiras, como jacarandá, mogno e imbuia na produção de seus móveis. No entanto, os mesmos não pensavam na utilização de madeiras de redescobrimto ou certificadas como uma alternativa ao desmatamento desenfreado dessas árvores. Segundo os dogmas modernos, “a tecnologia moderna será o instrumento legítimo que permite transformar e regenerar o mundo. Ela agrega-se à ciência criando a tecnociência, o arauto supremo da era moderna” (LEMOS, 2004, p.52). Um “tiro que saiu pela culatra”. O desenvolvimento de tecnologias resultou em uma maneira mais eficiente de continuar explorando irresponsavelmente os recursos naturais, ao invés de regenerá-los (LIMA, 2010).

Essa realidade foi atestada por Sergio Rodrigues, em texto escrito para o livro “Carlos Motta e a vida” (2010). No texto, Sergio comenta que nessa época os designers não haviam consciência do dano que estavam causando com a utilização despreocupada dessas madeiras, o que certamente, contribuiu para que boa parte delas, ao longo dos anos, desaparecessem das terras brasileiras. Respalando o argumento de Niemeyer (1998) de que, historicamente, no Brasil

O designer se apresenta com frágeis compromissos éticos, estando suas atividades à mercê do capital internacional e a serviço da manutenção dos interesses das classes dominantes, sem consciência de seu papel social, decorrente de sua interferência na cultura material moderna, na segurança, no conforto, e na satisfação dos usuários dos produtos (NIEMEYER, 1998).

prioridade da manufatura e do saber nativo, atendendo às demandas de alto padrão e às construções populares. (ZANINE CALDAS, 2021)

Em parte, a poltrona Mole de Sergio Rodrigues, é um exemplo de design que, na busca pela construção de uma identidade brasileira, cooperou e continua cooperando – seja essa ou não a intenção do designer – com a preservação dos interesses das classes dominantes. Para Santos (2017), Sergio Rodrigues não só teve participação fundamental com a tradição do móvel brasileiro por conta do uso das madeiras brasileiras, mas por antecipar uma chamada “estética da grossura”. De acordo com a autora, essa estética serviu posteriormente como suporte para outros movimentos vanguardistas que surgiram nos anos de 1960 e incorporou com sucesso o tão sonhado espírito da brasilidade no design nacional.



Figura 14 - Poltrona Mole, de Sergio Rodrigues, em apartamento de 140 metros quadrados. Está localizado na Rua Oscar Freire, em São Paulo/SP, região de moradias com custo elevado. Fonte: Todos Arquitetura (2017).

Entretanto, se a poltrona Mole se firma como brasileiríssima por seus atributos formais e seus materiais, com sua estrutura de jacarandá maciço, torneado, com seus encaixes manuais e sua sensação acolhedora, “(...) ela também não desmente a sua identidade cultural ao se configurar como um objeto de luxo, acessível apenas a uma elite econômica restrita” (CARDOSO, 2008). Atendendo a lógica capitalista demandada pela modernização do estado nacional, os designers, entre os anos de 1950 e 1960, colocaram seus saberes à serviço dos processos produtivos e meios exigidos pelo reduto modernista

(NIEMEYER, 2000). Isso resultou no cerceamento do mercado do design e na cooperação com a manutenção de desigualdades sociais. Fatores que contribuíram, a partir dos anos 60, para a formação de uma nova consciência da disciplina, combativa e ligada aos princípios da contracultura, período no qual Carlos Motta deu início à sua trajetória profissional.

3.2 O MENINO ANCESTRAL DE PROJETOS FUTUROS

Um dos convidados a escrever para a exposição foi o arquiteto paulista Paulo Mendes da Rocha, que no ano de 2010, fez parte do grupo de arquitetos e designers que tiveram seus projetos de mobiliário expostos na “Modernos Brasileiros+1”. Mendes da Rocha pertenceu à geração de arquitetos modernos liderados por João Batista Vilanova Artigas⁴¹, responsável pela origem da chamada escola paulista, também conhecida como arquitetura paulista brutalista. Escola que teve seu início nos anos de 1950, consolidou sua atuação de maneira local nos anos de 1960 e se expandiu a nível nacional na década de 1970, contando com nomes como Ruy Ohtake⁴², Decio Tozzi⁴³ e Eduardo de Almeida⁴⁴ (ZEIN, 2000).

⁴¹ João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) foi um arquiteto, engenheiro, urbanista e professor brasileiro. Trabalhou em obras monumentais, como estádios e hospitais, e outras mais modestas em tamanho, como as residências. Formou-se como engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (Poli/USP), em 1937, onde o ensino de arquitetura deriva da engenharia, e não das belas-artes, como acontece no Rio de Janeiro na época. Segundo alguns críticos, a produção inicial de Vilanova Artigas tem forte influência do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright (1867-1959), observada no desenho dos telhados, na continuidade interior/exterior e no uso de tijolos aparentes. (VILANOVA ARTIGAS, 2021)

⁴² Ruy Ohtake (1938) é arquiteto. Forma-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) em 1960. Ainda estudante, monta um escritório com um engenheiro construtor e realiza seus primeiros projetos. Recém-formado, funda o escritório Ruy Ohtake em 1961 e desenvolve residências unifamiliares, edifícios residenciais, comerciais, institucionais e industriais, públicos e privados. (RUY OHTAKE, 2021)

⁴³ Decio Tozzi (1936) é arquiteto. Nascido em São Paulo, graduou-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie, em 1960. É arquiteto titular do estúdio Decio Tozzi Arquitetura e Urbanismo desde 1962. Tornou-se mestre em “Estruturas Ambientais Urbanas”, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 1967. Em seu livro “Arquiteto Decio Tozzi” (1995), apresenta seus principais trabalhos. (DECIO TOZZI, 2021)

⁴⁴ Eduardo de Almeida (1933) é arquiteto, designer e professor. Em 1960, forma-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP, escola em que leciona a partir de 1967, nas cadeiras de desenho industrial e projeto de edificações, e se aposenta, em 1998. Em 1962, cursa desenho industrial e história da arte e da arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Florença, na Itália. (EDUARDO DE ALMEIDA, 2021)

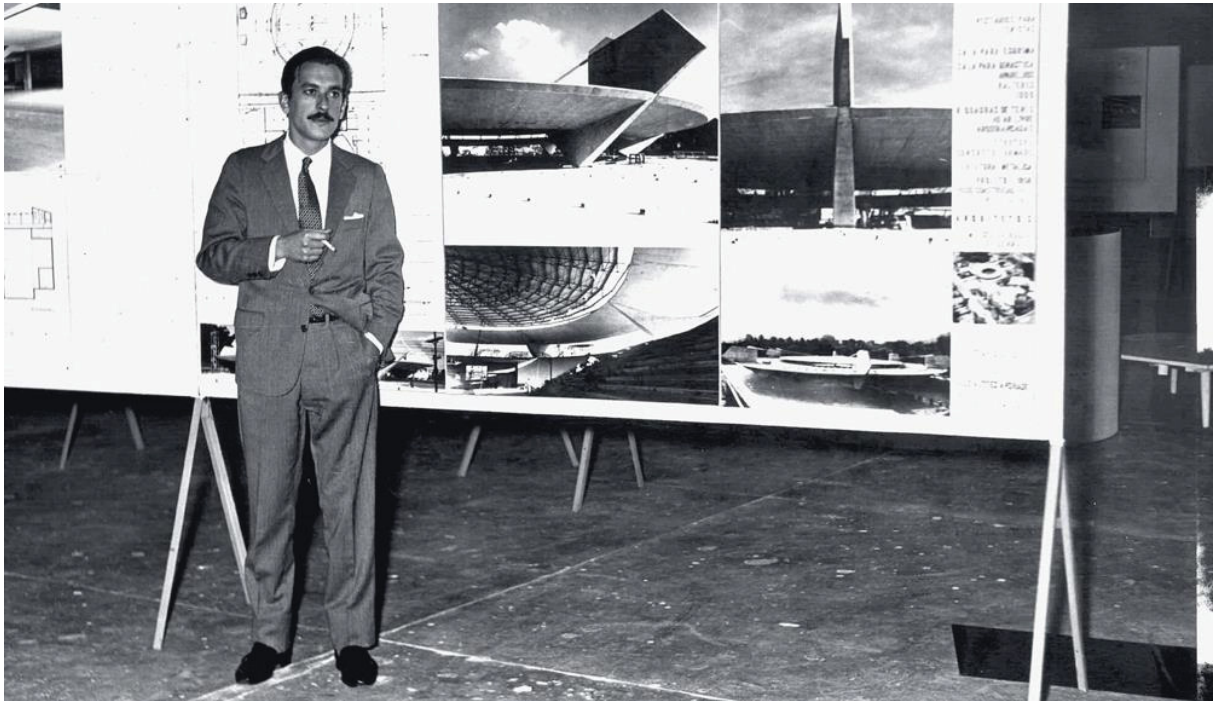


Figura 15 - Paulo Mendes e o projeto do Ginásio do Clube Atlético Paulistano, em 1961. Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/paulo-mendes-da-rocha>

Além da participação na exposição individual de Motta, o arquiteto também integrou o grupo de entrevistados que colaborou com o livro biográfico “Carlos Motta e a vida”, cedendo alguns relatos sobre sua relação com o designer e seus familiares apresentados ao longo de 9 páginas do livro. Contudo, não significa que a sua presença se resuma a uma questão de intimidade. Levando o título “O menino ancestral de projetos futuros”, o texto escrito por Mendes da Rocha se inicia com o traçar de um comparativo entre a trajetória de Carlos Motta e uma teoria sobre o surgimento dos primeiros artesãos no período pré-neolítico, derivado da leitura feita pelo autor do livro “Estudos sobre a origem da consciência e da linguagem” (1974), do filósofo vietnamita Tran Duc Thao.

Segundo a tese de Tran Duc Thao, num momento lá pelas tantas no nosso passado pré-neolítico, quando os homens já não eram mais nômades e estavam alojados nas cavernas, eram os mais novos, os mais ágeis e fortes que iam caçar, caçadas que duravam muitos dias, para providenciar alimentos. Como muitos morriam, por inexperiência, foram pouco a pouco mudando de estratégia. Agora os mais velhos e experientes passaram a caçar e os jovens ficaram em casa. E... estes jovens tornaram-se os maridos, os amantes das mulheres mais velhas. O que se deu como extraordinário, no desenvolvimento dessa reflexão, é que esses meninos, digamos assim, dentro de casa, tornaram-se, do ponto de vista até da convocação do lado afetivo e um tanto erótico, os artesãos por excelência. Começaram a fazer coisas – qualquer coisa, como um cabo mais longo para a mãe não queimar a mão no fogo, por exemplo – e provavelmente foram eles os interlocutores do aprendizado da caça, cujas lições foram desenhadas nas cavernas. O que aparece então é essa origem da

ideia e coisa, da imaginação e coisificação, dos utensílios e da providência antecipada, na arrumação da casa, essa matriz da cidade (ROCHA, 2011).

O trecho inicial do texto revela certa filiação de Mendes da Rocha a uma noção de técnica voltada à ancestralidade, a qual teria sido responsável na história da humanidade, pela transformação de ideias em artefatos. Ou, em seus termos, pela “coisificação” da esfera da imaginação, resultado de um longo processo histórico de experiências e interlocução entre os seres humanos e sua interação com o ambiente em que vive. Uma abordagem que não é resultado de mera pontualidade ou um simples recurso de caráter poético. De acordo com Gimenez (1998), é essa concepção de “ancestralidade imanente ao procedimento” que configura a noção de técnica na trajetória de Paulo Mendes da Rocha. Defendida como um meio, uma capacidade de retornar às origens e despertar qualidades e saberes primordiais. Ante esse argumento, o arquiteto alega que o imaginário é uma questão humana e eminentemente técnica (ROCHA, 1999), afirmando que “quem imagina tem de imaginar uma coisa, portanto, tem de saber fabricar aquela coisa” (ROCHA, 1999, p.37).

O pensamento de Mendes da Rocha é decorrente de pressupostos difundidos pela arquitetura moderna paulista, escola caracterizada pela ênfase em aspectos como a racionalidade construtiva e clareza estrutural, com vislumbres em um ideal de pré-fabricação (ZEIN, 2000), apontando para a valorização da técnica como pilar central. Além disso, Paulo Mendes da Rocha entende o resultado formal e estético como uma virtude da técnica, de uma “beleza da geometria construtiva” e dos “(...) agenciamentos dos discursos e da experiência sobre as transformações da natureza e do desenho da cidade” (VILLAC, 2016, p.93). Valores de uma vanguarda moderna que impunha a uma sociedade brasileira desigual – sob várias perspectivas, sejam econômicas, populacionais, culturais e educacionais –, padrões industriais baseados em um suposto racionalismo científico (CARDOSO, 2008).



Figura 16 - Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE), projetado por Paulo Mendes da Rocha em 1988. Ocupa uma área de 7.000 metros quadrados no Jardim Europa, bairro nobre de São Paulo/SP. Fonte: Estúdio Flagrante (2019).

Já no segundo momento, Paulo Mendes da Rocha confirma seu posicionamento, ao destacar o atributo técnico-constructivo como principal aspecto de excelência no trabalho de Carlos Motta. A alusão à teoria dos primeiros artesãos do período pré-neolítico serviu como base para construir uma narrativa específica sobre o designer, pautada em uma trajetória de experiências e de comprometimento com saberes tradicionais, que seriam responsáveis por seu apurado conhecimento sobre a manipulação da madeira.

Vejo o Carlos Motta como um desses meninos ancestrais, como se estivesse estado lá, que guarda na memória essas experiências originais e conseguiu chegar até hoje com essa carga de conhecimento, ao estado do homem no mundo atual, e fazer uma cadeira. E de madeira. A volta ou permanência em antigas técnicas é também comovente. É notável como, dos artefatos que fabricamos, os mais exigentes do ponto de vista da técnica, da estrutura, no sentido da engenharia mesmo, do conceito da estrutura, são as cadeiras. Os esforços que solicitam essas engenhocas são incríveis. É o nosso peso e a nossa mobilidade sobre aquilo. E tudo que o Carlos Motta faz tem essa imensa sabedoria técnica. Todos esses desenhos, associados a uma ideia de simbologia e de beleza do artefato, fazem com que essa memória seja muito ligada à ideia da ternura, do erotismo da vida, no sentido de vida desejável, e da capacidade de fazer e pensar, que, no fundo é a ideia de projeto. Daquele que arquiteta na mente futuros projetos. (ROCHA, 2011)

A colocação de que Motta “(...) guarda na memória essas experiências originais e conseguiu chegar até hoje com essa carga de conhecimento, ao estado do homem no mundo atual, e fazer uma cadeira”, reflete um princípio inerente ao pensamento e atuação de Mendes da Rocha. De acordo com Villac (2016), a técnica para Mendes da Rocha seria um valor essencial que permite a imersão no mundo atual, modo autêntico da determinação e da criatividade dos sujeitos para a instauração dos tempos modernos. Uma carga de conhecimento que teria possibilitado ao designer projetar uma laboriosa cadeira de madeira e alcançar a modernidade.

O autor estrategicamente utiliza o exemplo da cadeira, visto a sua alta complexidade técnica e construtiva, – e fazendo uma aparente alusão aos desafios dos projetos arquitetônicos – como forma de atribuir mérito a produção mobiliária de Carlos Motta. O que parece configurar, uma latente validação do design pela arquitetura. Um ponto restritivo, que resume o design como um subproduto da arquitetura moderna (CARA, 2008). Para Mendes da Rocha, a técnica busca a ordem e a perfeição. Trata-se de “(...) uma equação matemática, um modelo, um sistema eficaz racional, abstrato e reduzido da realidade” (VILLAC, 2016). E narrativa semelhante foi empregada pelo arquiteto em uma de suas passagens no livro de Carlos Motta:

Na casa do meu avô, em Paquetá, um menino, filho ou neto de escravo, fez uma asa com folha de palmeira, amarrou aquilo tudo, subiu, se jogou e morreu. Ele achou que ia voar. Vendo as gaivotas e tudo, ele fez uma asa com folhas de palmeira e tal, sem ninguém por perto saber. Coitadinho... Mas você hoje não experimenta, propriamente, pois já se tem túnel de prova, etc. Quem desenha já desenha uma asa e faz um modelo. Então, se você conhece, faz. Essa ligação que é muito interessante, como no trabalho do Carlinhos Motta, que propõe uma ligação visível, ligada ao utilitarismo doméstico e que, portanto, tem uma força muito grande na educação, combinando arte, ciência e técnica. Algumas coisas são da ciência, como falamos, de resistência de materiais, e outras são de uma técnica que, com a madeira, se consegue desenvolver. Daí a beleza desses pequenos artefatos que se usam no dia a dia. (ROCHA, 2010)

No início do parágrafo, ao recordar uma história ocorrida na casa de seu avô, Mendes da Rocha acaba por descrevê-la de modo violento, elitista e racista, uma atitude que se choca com as narrativas de cunho social propagadas pela arquitetura moderna paulista, além de insinuar raízes familiares escravocratas. Na sequência, quando faz a seguinte citação: “Algumas coisas são da ciência, como falamos, de resistência de materiais, e outras são de uma técnica que, com a madeira, se consegue desenvolver. Daí a beleza desses

pequenos artefatos que se usam no dia a dia.”, o arquiteto limita o artefato concebido como resultado da racionalidade dos procedimentos técnicos e científicos. Entretanto, como a historiografia nos aponta, essa é uma estratégia recorrida pelos partidários do modernismo para justificar seus paradigmas estéticos.

Em sua idealização, na década de 1950, a escola de arquitetura paulista era insuflada de propósitos sociais, técnicos e econômicos pelos quais – acreditavam seus adeptos – seria possível alcançar a democratização dos recursos do país. O que auxiliaria na constituição de um projeto cultural que tinha em vista uma guinada política (FIORIN, 2009). Um dos esforços de seus criadores estava relacionado a ênfase em seus discursos éticos, que buscavam sobrepujar quaisquer características construtivas, espaciais e estéticas, exceto quanto estas eram imbuídas por aspirações sociais e políticas (ZEIN, 2000). O arquiteto Vilanova Artigas, conhecido como um de seus líderes, chegou a estabelecer, inclusive, impedimentos sobre a compreensão da escola segundo outras perspectivas não autorizadas por ele. E em 1952, escreveu um texto, chamado “Os caminhos da arquitetura moderna”, em que critica veementemente a arquitetura moderna vigente, afirmando que, até então, essa tinha resultados individualistas e arbitrários, configurando-se como uma arma ideológica de opressão da classe dominante contra os oprimidos (ZEIN, 2000). Um posicionamento que pode ser compreendido como contraditório, já que a arquitetura realizada pela corrente paulista foi institucional e pouco democrática. Se o tema das casas populares se destacava em suas discussões, na prática não se efetivava, dando lugar a uma produção arquitetônica burguesa, justificada pelos arquitetos como resultado da carência de políticas habitacionais que atendessem a população de baixa renda (SANVITTO, 2013).

No entanto, após o golpe militar brasileiro, em 1964, diante da uma crescente deterioração estrutural do país, os desígnios políticos que se estabeleceram como a ênfase da arquitetura paulista da década de 50 são enfraquecidos. E na medida em que se esmorecem, são seus atributos estéticos que passam a ser notabilizados. O concreto armado, sistema estrutural evidenciado pela escola, torna-se símbolo da modernidade, mas incapaz de cooperar com uma mudança social e política (FIORIN, 2009). Dissolvia-se então, uma premissa que aspirava por melhores condições de vida para a sociedade, cedendo lugar a consolidação de um conjunto de paradigmas formais. Nesse sentido, é delegado ao

conhecimento técnico o papel de justificar a construção formal, despida dos pressupostos políticos e sociais até então almejados pela arquitetura paulista (FIORIN, 2009).

Mediante tal contexto, é possível localizar potenciais motivações históricas que levaram Paulo Mendes da Rocha ao acionamento de tal conceito de técnica para referir-se ao trabalho de Motta. Uma narrativa técnico-construtiva que, em parte, também é empreendida por Carlos Motta em alguns fragmentos de seu livro, lançado no ano anterior à exposição. Em uma passagem, perguntado sobre quais seriam suas predileções projetivas, o designer responde

Eu gosto de tudo. Mas o que mexe mais comigo no processo e em todos os sentidos, desde a carga horária de trabalho, a experimentação, os desenhos, os protótipos, até a vaidade de chegar a um resultado bom, são as cadeiras, os assentos. Porque são mais complexos. É muito difícil você acomodar o corpo de uma pessoa – um é homem, outro é mulher, o outro é alto... você apoia quase que o corpo todo. E cada um tem uma maneira de sentar. Então, esse conjunto de desafios acaba exigindo muito mais atenção e dedicação de quem realiza, de quem projeta. Um armário é um armário, tudo bem. Ele tem que funcionar, tem que ser perfeito, mas é tão mais fácil, é tão mais simples do que esse contato com o corpo todo. Então, acho que as cadeiras são as peças mais bacanudas (MOTTA, 2010, p.59).

Assim como Mendes da Rocha, Carlos Motta reporta-se às cadeiras para alegar uma noção de complexidade projetiva, usada por ele como recurso de legitimação do ofício mediante seus desafios. Enquanto cursava seus estudos em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Mogi das Cruzes, Carlos Motta trabalhou como estagiário no escritório de Paulo Mendes da Rocha, onde, segundo relatou em seu livro, permaneceu por mais de um ano e desenhou seus primeiros móveis.

E ele ainda me registrou, me pagava 1.800 cruzeiros por mês! Eu ficava ali, um pouco ansioso, porque não sabia nada, nem mesmo desenhar com caneta nanquim. De vez em quando, o Paulo perguntava algumas coisas que a gente podia responder, e eu já ficava gratificado com aquilo. Mais do que tudo, a experiência permitiu presenciar um processo de trabalho, uma maneira de entender o espaço, a arquitetura, o relacionamento com as pessoas. Foi lá que eu comecei a desenhar meus primeiros móveis (MOTTA, 2010, p. 14).

O relato sugere que a experiência obtida enquanto estagiário de Paulo Mendes da Rocha, propiciou a Motta um entendimento específico relacionado à arquitetura, seus conceitos e processos. O que leva a crer, que o emprego do vocabulário técnico-construtivo é decorrente de sua vivência com os princípios da arquitetura racionalista, que acabam por interferir, de algum modo, em sua produção como designer. Entretanto, isso não pressupõe

que seu trabalho tenha compromisso ou busque se adequar a estes manuais. De acordo com Santos (2017), Paulo Mendes da Rocha acreditava que somente as peculiaridades culturais do Brasil seriam capazes de gerar uma estética própria, que ampliaria a riqueza visual e formal e consolidaria uma indústria nacional de mobiliário. Proposição que reforça uma preocupação com os estudos da forma, da técnica a serviço da estética. A narrativa de Carlos Motta, por sua vez, parece buscar outros caminhos.

Sabe, essa água está dentro dessa garrafa porque é fácil de transportar. É fácil de colher ela na nascente e trazer pra gente, então alguém desenhou essa garrafa, desenhou essa tampa, que é a melhor maneira de fechar e ter certeza de que o conteúdo está perfeito lá dentro. Isso pra mim é o design. Por que você está com seus óculos, agora? São tão bonitos, bonitos no seu rosto, ficam tão equilibrados com seu brinco, com seu batom vermelho. Tudo isso foi feito pra te trazer prazer, segurança, conforto. Esse é o trabalho do designer. Agora, toda vez que isso é exacerbado e cai no mercantilismo, no dinheirismo, aí é o mangue, é o atoladouro da sociedade, do ser humano. E, obviamente, essa não é a função do designer (MOTTA, 2010, p. 44).

Ao optar pela abordagem da técnica, o designer não direciona seus esforços na tentativa de fundamentar escolhas estéticas, mas de justificar resultados que – imbuídos de rigor técnico – atendem as necessidades ligadas ao consumo e a usabilidade. Narrativa percebida em algumas passagens pertencentes ao texto de apresentação da exposição, como por exemplo, ao afirmar que “(...) desenhar peças utilitárias e abrigos para as pessoas têm sido o meu trabalho, buscando entender que as necessidades de todos nós são muito parecidas, e se repetem de geração em geração”.

A escolha de Paulo Mendes da Rocha para participar como autor de um dos textos da exposição, integrando um diminuto grupo de convidados, reforça a narrativa iniciada na “Modernos Brasileiros +1”, de aproximar Carlos Motta do grupo de designers e arquitetos pertencentes ao cânone modernista brasileiro. Uma escolha travestida de motivações afetivas, mas que cumpre papel estratégico na formulação do argumento curatorial e na consolidação dos objetivos do museu.

3.3 CARLOS MOTTA, UM CRIADOR

Não o considero um designer na expressão da palavra – como aquele que cria um trem-bala, uma lapiseira, um supersônico, um ventilador, uma geladeira. Ele se dedica e tem vocação para o mobiliário. Portanto, assim como eu, é um projetista de móveis (RODRIGUES, 2011).

Essas palavras foram redigidas por Sergio Rodrigues em sua participação como um dos autores de texto para a exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”. Assim como Paulo Mendes da Rocha, Sergio participou não só da exposição, mas como entrevistado no livro biográfico de Motta. Uma amizade que, de mesmo modo, daria margem para justificar sua participação na exposição, não fosse a maneira como a relação entre Motta e os designers modernistas vinha sendo construída desde a exposição de abertura do ciclo.

Sergio Rodrigues nasceu em 22 de setembro de 1927 no Rio de Janeiro e em 1952 formou-se arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil. Sobrinho do cineasta Nelson Rodrigues⁴⁵ e filho do ilustrador Roberto Rodrigues⁴⁶, sua trajetória é marcada pela vivência, desde a juventude, em um contexto de efervescência cultural, tendo as artes como pano de fundo de seu cotidiano. Uma conjuntura marcada por uma classe social específica e o repertório de elite que essa classe aderiu. Vale ressaltar que as classes médias aderiram à ideia de identidade nacional e patrimônio que a ditadura militar se esforçou para criar. E foi nesse contexto que Sergio passou a demonstrar interesse pelas manifestações culturais e criações artísticas, exercendo influência em sua decisão por tornar-se arquiteto (SANTOS, 2000).

⁴⁵ Nelson Falcão Rodrigues (1912 - 1980) foi um escritor, jornalista, romancista, teatrólogo, contista e cronista de costumes e de futebol brasileiro. É considerado um dos mais influentes dramaturgos do Brasil. Politicamente, gostava de se intitular como um reacionário. Chegou a apoiar o Regime Militar Brasileiro e elogiar o governo do presidente General Emilio Garrastazu Medici. No final da vida, após ter seu filho Nelsinho preso e torturado, Nelson revisou seus posicionamentos e militou pela anistia "ampla, geral e irrestrita" aos presos políticos. (NELSON RODRIGUES, 2021)

⁴⁶ Roberto Falcão Rodrigues (1906-1929) foi um pintor, desenhista, ilustrador e escultor brasileiro. Exímio desenhista, trabalhou como ilustrador nos jornais "A Manhã" e "Crítica", que eram de sua família, entre outros. Ingressou em 1923 na Escola Nacional de Belas Artes, onde conquistou algumas premiações, se destacando também pelas veementes críticas que fazia aos grandes pintores acadêmicos da época. (ROBERTO RODRIGUES, 2021)



Figura 17 - Sergio Rodrigues aos 20 anos de idade, realizando desenho técnico no Castelinho na Praia do Flamengo, nº 72, Rio de Janeiro, no ano de 1947. Fonte: Instituto Sergio Rodrigues (2022).

Sergio concluiu a faculdade de arquitetura em 1952, período em que novos preceitos modernistas, vindos sobretudo da Europa, começavam a chegar no Brasil, interessados em uma ideia de racionalização dos ambientes domésticos. Contudo, foi ainda como estudante na faculdade que Sergio teve o primeiro contato com os princípios modernistas, mais especificamente, com o móvel moderno, a partir das criações de Joaquim Tenreiro. Além dele, a produção industrializada de móveis desmontáveis feitos em compensado, do arquiteto José Zanine Caldas, também atraiu sua atenção (ZAPPA, 2015).

Sendo assim, a atuação de Sergio Rodrigues na criação de mobiliário se iniciou em um contexto de industrialização e afervoramento da ideia de modernidade no país, que investia em uma nova capital federal: Brasília. Por conseguinte, uma parcela da população ansiava por uma suposta brasilidade nas artes plásticas, na música e na arquitetura (ZAPPA, 2015). Com a forte e crescente influência das tendências modernas internacionais sobre a arquitetura brasileira, Sergio acreditou – assim como outros arquitetos, como Lina Bo Bardi e Zanine Caldas – que faltava aos ambientes da arquitetura moderna brasileira móveis que

acompanhassem essas tendências. Um mobiliário que alcançasse a brasilidade e se adequasse a demanda dos novos estilos de vida das elites urbanas (COSTA, 2014). Para isso, começou a desenvolver seus móveis à margem de sua produção arquitetônica, até que esses passaram a tomar frente em sua trajetória, devido às demandas da industrialização e modernização do país.



Figura 18 - Sergio Rodrigues (em pé, de terno) ao lado do arquiteto Le Corbusier (sentado, no lado esquerdo da foto), no Sítio Santo Antonio da Bica (atual Sítio Roberto Burle Marx), Estrada Roberto Burle Marx, nº 2019, Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, 1962. Fonte: Instituto Sergio Rodrigues (2022).

Com efeito, assim como afirmou em seu texto para a exposição de Carlos Motta, Sergio Rodrigues não se considerava um designer, e sim, um projetista de móveis, tal qual considerava Carlos Motta. E isso é reiterado no texto “Sergio Rodrigues: o Brasil na ponta do lápis”, escrito por Regina Zappa (2015) para o Instituto Sergio Rodrigues.

(...) Sergio dizia que não se chamava de designer. ‘Se me perguntarem o que sou, digo que sou projetista de móveis.’ Para ele, o design está dentro do ofício da construção. Como deveria ser a arquitetura.” (ZAPPA, 2015, p.70).

Já a concessão de Motta à mesma vocação é abordada por ele em seu livro, em que comenta “(...) o Sergio Rodrigues fala que tanto ele quanto eu não somos designers, nós somos projetistas de móveis” (MOTTA, 2010). Em dado momento, desta vez, sem mencionar Sergio Rodrigues, Carlos Motta parece se apropriar de tal narrativa e incorporá-la ao referir-se a seu trabalho, demonstrando acordar com a definição.

Eu nunca me considerei mesmo um designer, como nunca me considerei mesmo um arquiteto. Então, não é um arquiteto completo, e não é um designer completo, e sim, um projetista de móveis e um construtor de casas confortáveis (MOTTA, 2010).

O fato de se colocar em outro lugar que não o design, abre espaço para que sejam problematizados o motivo de Motta localizar seu trabalho fora da disciplina e a sua compreensão sobre ela. Por um lado, Sergio Rodrigues entende o design de modo similar à arquitetura e essa, como construção. Por outro, o projeto de móveis estaria situado em outro lugar, que não o design. Consequentemente, se pressupõe que o ato de projetar móveis não seria compreendido como construção. No texto da exposição, Rodrigues faz a diferenciação entre designers e projetistas de móveis por meio de exemplos. Projetar um trem-bala, uma lapiseira, um supersônico, um ventilador, uma geladeira, fariam parte do escopo de um designer. Isso dá a entender, em primeira análise, que ser designer estaria relacionado à disposição de habilidades para projetar uma gama de artefatos com finalidades e mercados distintos. Entretanto, é de suma importância notar que nessa distinção, são listados apenas artefatos produzidos industrialmente e em série. O design para Rodrigues estaria, então, ligado à construção de artefatos industriais, produzidos em larga escala e projetados por sujeitos aptos a transitar por indústrias variadas.

Ao entender sua produção a partir das distinções elaboradas por Sergio Rodrigues, Motta alinha-se a essa compreensão do que seria design, associada à produção industrial seriada e diversificada. Restrita, essa exclui da esfera do design a produção manual de artefatos e deprecia o trabalho daqueles que, assim como Motta, se dedicam ao desenvolvimento de móveis em pequenas escalas, dando a essas produções um lugar diminuto na história. Trata-se de uma hierarquia social que coloca o trabalho intelectual acima do manual, e que tem exercido historicamente um papel importante na maioria das culturas materialmente avançadas (CARDOSO, 2008).

Uma visão problemática que acompanhou todo o processo de inclusão do Brasil no moderno sistema capitalista de produção e circulação de mercadorias, onde a modernização da indústria passou a ser vista como condição fundamental na busca pelo progresso e autonomia do país, sendo estes os motes principais dos discursos das elites industriais (SOUZA, 2011). Assim, o crescimento tecnológico e a produção industrial passaram a ser enxergados como fontes para uma suposta evolução e sofisticação, relegando assim as técnicas manuais e as origens oficinais do design. Um projeto de nação que começava a ser idealizado pela burguesia brasileira e que aderiu os rumos tomados pelo capitalismo mundialmente (SOUZA, 2011).

Portanto, nota-se que Motta adota uma postura contraditória ao considerar o ato de projetar móveis uma atividade desprendida do design, na medida em que tal postura acaba por renegar os ofícios manuais com os quais ele empreende seus projetos e sustentar a ideia do design como atividade resultante da indústria moderna. Entendo, a partir de Forty (2013), que o estabelecimento das bases para o que se configura como design não está atrelado ao processo de modernização da indústria, mas à divisão do trabalho, muito antes da máquina a vapor. Essa afirmação refuta o mito de que são transformações de base puramente técnicas as responsáveis pelo desenvolvimento de forças produtivas (LEON, 2013). Um exemplo citado por Adrian Forty é o de que a natureza do trabalho de designers que operaram no mercado norte-americano a partir da década de 1930 – como por exemplo, Raymond Loewy⁴⁷ e Henry Dreyfuss⁴⁸ –, ao combinar ideias com técnicas de manufatura, era análoga a dos humildes modeladores das cerâmicas de Wedgwood⁴⁹

⁴⁷ Raymon Loewy (1893-1986) foi um designer e publicitário nascido na França, que teve seu trabalho erradicado nos Estados Unidos. Sua consultoria foi responsável pelo design de variados tipos de produtos concebíveis, de maços de cigarro a trens a vapor aerodinâmicos e de louças a lava-louças. Loewy fez muito para construir a mitologia do designer industrial como tendo a capacidade de transformar sozinho todos os aspectos da vida cotidiana (RAYMOND LOEWY, 2022).

⁴⁸ Henry Dreyfuss (1904-1972) foi um designer nascido nos Estados Unidos, conhecido por projetar alguns dos dispositivos mais emblemáticos encontrados em residências e escritórios americanos ao longo do século XX, incluindo o telefone Western Electric Modelo 500, o despertador Westclox Big Ben e o termostato redondo Honeywell. Dreyfuss desfrutou de associações de longo prazo com várias empresas de marca, como John Deere, Polaroid e American Airlines (HENRY DREYFUSS, 2022).

⁴⁹ Wedgwood é uma fabricante de porcelana fina e acessórios de luxo que foi fundada em 1º de maio de 1759 pelo oleiro e empresário inglês Josiah Wedgwood. Foi incorporada pela primeira vez em 1895 como Josiah Wedgwood and Sons Ltd. Foi especialmente bem sucedida na produção de

(FORTY, 2013). Logo, o estabelecimento dessas distinções entre design e projeto de móveis é mais de ordem social do que profissional, e essa insistência dos designers por um discurso de exclusão e privilégio baseado em títulos e genealogias continuará fortalecendo a desagregação e o facciosismo que tem contaminado negativamente a consolidação da disciplina (CARDOSO, 2008).

Posto isso, apesar de Motta e Rodrigues concordarem na adoção de uma mesma definição para suas atuações profissionais e da aparente aproximação que essa escolha insinua, as duas trajetórias são atravessadas por objetivos distintos. Para defender esse enunciado, me proponho, afinal, a apresentar o texto escrito por Sergio Rodrigues para a exposição, intitulado “Carlos Motta, um criador”. O primeiro parágrafo do texto remonta aos primeiros contatos estabelecidos entre os designers, um deles, em uma exposição de mobiliário ocorrida em 1980, no Rio de Janeiro.

No início da década de 1980 (século passado!), visitando uma exposição de mobiliário no Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, uma cadeira com desenho fabuloso e execução primorosa me emocionou (...) Anos depois, numa galeria em São Paulo, respondendo a uma indagação minha, Carlos mostrou-se familiarizado com espécies raras: Essa tem cor do pau-brasil, mas é conduru, disse-me, apontando para um consolo maravilhoso, de madeira maciça, de sua autoria. Carlos Motta formara-se arquiteto em Mogi das Cruzes (SP), em 1976, e seguira para a Califórnia para surfar e aperfeiçoar-se com o mestre Reinhold Banek no que considerava sua vocação: os mistérios da madeira. Fazia como eu, que, cinquenta anos antes, havia seguido as dicas do mestre Chico Bastos, que me iniciara nessa arte. Para Carlos Motta, o surfe nas horas vagas era, além de prazer, uma fuga para o contato íntimo com a natureza (RODRIGUES, 2011).

Logo no início, Sergio Rodrigues firma aquela que teria sido uma de suas primeiras conexões com Motta, atraído pelo desenho e execução de uma cadeira exposta pelo designer. A ênfase nos atributos técnicos e estéticos como qualificadores do móvel – já vista no texto de Paulo Mendes da Rocha –, ganha aqui destaque inicial. Um fio condutor que fez alvorecer o interesse de Sergio sobre o jovem designer. Essa abordagem, recorrente entre os partidários do modernismo, pode ser vista em outros textos de Sergio. Um deles, apresentado por Zappa (2015), refere-se a uma entrevista cedida em 2012 para o crítico de arte Afonso Luz, em que Sergio manifesta sua própria definição do que é o design. Nela, o designer transita pela técnica, estética e tecnologia, para exaltar o design como um

cerâmica fina e grés que foram aceitos como equivalentes em qualidade à porcelana, mas eram consideravelmente mais baratos. (WEDGWOOD, 2022).

elemento que acrescenta virtudes a um artefato, ou, em uma difundida prerrogativa dos manuais de design: “agrega valor” ao mesmo.

Design é um elemento que, agregado à técnica, é um modo de trabalho em que você acresce algo às coisas. Seja estético, seja tecnológico, algo é acrescentado ao objeto pelo design. Esse acréscimo é que causa alguma diferença, alguma impressão, e é o que também causa algum problema para as pessoas que não tem compreensão do design. Porque eles sempre imaginam que design seria a aparência estética, a parte plástica do produto. Quando, na realidade, o design é uma série de elementos, dentre os quais o desenho e a beleza que acrescentam aparência ao produto, integram ao produto alguns predicados visuais. Se eu pudesse resumir numa tacada, design é criação. Tudo quanto é criação para mim é design. Tudo quanto é criado é design. (RODRIGUES, 2015, p. 70)

De fato, como aponta Cardoso (2008), não há dúvidas de que um bom projeto exerce valor sobre um produto, o que, ao mesmo tempo, confere a eles significados extrínsecos e, às vezes, completamente utópicos. E é apoiado nesses significados, exercidos por meio de qualidades estéticas, técnicas e tecnológicas, que Sergio Rodrigues parece construir sua definição. Apesar de citar brevemente o design como sendo constituído de uma “série de elementos”, não os especifica. Deixando de abordar, por exemplo, os aspectos de consumo, uso e o papel social da área. Questões que, Segundo Cardoso (2013), definem mais o design do que as características morfológicas do próprio objeto. Além disso, a ideia do design como criação, como toda e qualquer coisa criada por alguém, dilui quaisquer fronteiras possíveis do design com outras áreas criativas, como a arte. Uma perspectiva que justifica a formulação do título “Carlos Motta, um criador” e valida a narrativa de Motta como um artista, estabelecida pela curadoria. Aspecto que abordarei com maior profundidade adiante.

Ao fim do primeiro parágrafo de seu texto para a exposição, Sergio Rodrigues menciona a ida de Motta para a Califórnia, onde estudou marcenaria e aperfeiçoou seu conhecimento naquilo que Rodrigues chamou de “os mistérios da madeira”. O autor menciona esse fragmento da vida de Carlos Motta como meio de traçar um paralelo com sua própria trajetória, estratégia que reforça uma suposta aproximação profissional. Contudo, a motivação de Motta em trabalhar com as madeiras diverge, em diferentes aspectos, do percurso traçado por Sergio Rodrigues.

Quando morou na Califórnia, nos anos 1970, a influência dos movimentos de contracultura despertou em Motta o interesse pelo manejo e utilização consciente das matérias-primas. Nesse contexto, o trabalho com a marcenaria não se configurou como interesse puramente técnico e voltado ao campo do design, mas como parte integrante de um “estilo de vida” específico. De acordo com Sakurai (2018), os jovens adeptos ao movimento militavam contra a Guerra do Vietnã (1955–1975), o racismo, a ideia tradicional de organização familiar, a visão da mulher como “escrava do lar”, o uso da tecnologia como meio de opressão social, a sociedade de consumo, o machismo e o capitalismo. E essa inquietação se estendia à produção de seus artefatos. Entre as pautas discutidas, estava a irrelevância de se pensar em um design inacessível. Deveriam ser priorizadas soluções democráticas, que os próprios usuários pudessem produzir, que fossem econômicas e que tivessem bom funcionamento, sendo contrários a utilização dos artefatos como forma de refúgio da realidade (SAKURAI, 2018). Em alguns fragmentos do livro biográfico de Carlos Motta, é possível identificar que o aprendizado da marcenaria estava ligado a esses princípios.

O que é técnica construtiva, o que é design, o que é projeto, o que é o conjunto disso tudo? E foi lindo esse aprendizado, principalmente o fato de sair dessa coisa mais escravagista brasileira, que aqui todo mundo tem empregada, tem ajuda. Lá não! Eu tinha que lavar tudo, consertar o carro, varrer a casa, limpar os vidros. Aí você começa a perceber os caixilhos que são bem-feitos, como são mais fáceis de limpar. Sabe, um caixilho complicado, todo cheio de cantinho esquisito? E as panelas, os copos, tudo isso foi trazendo uma consciência de design com a coisa da casa, do utilitário (...) morar na Califórnia era tudo que eu queria. Fui pra lá e pintou o aprendizado, a metodologia, a maneira de trabalhar na madeira sem truque nenhum. Qual a maneira mais correta de construir, de executar qualquer objeto? Seja móvel, seja casa, seja instrumento musical? Tudo isso acontecia nessas aulas de marcenaria. Eu pirei de ver aquilo tudo. Tinha gente fazendo barco, gente fazendo instrumento. Eu resolvi fazer os móveis, porque ia nascer o Diego, meu filho. O primeiro móvel que eu fiz foi uma cômoda pra trocar o Diego, guardar as roupinhas, as fraldas, as coisas dele. Foi o máximo! Aprendi muito com isso (MOTTA, 2010, p.86).

É possível notar que não só o interesse pela marcenaria, mas a própria motivação em projetar móveis, foi impulsionada pelos ideais vividos no contexto da contracultura. Importante assinalar, porém, que o interesse pela marcenaria e pelo mobiliário por parte de Motta não nasceu em seu período de imersão no ambiente californiano. Na verdade, como o mesmo aponta, foi a faculdade de arquitetura a responsável por inseri-lo no ambiente da marcenaria, onde surgiu o primeiro contato e identificação com a produção de móveis. Um

período de imersão nos manuais modernos que certamente exerceu influência sobre seu trabalho, perceptível nas escolhas formais de seus projetos.

Olha, eu acho que foi uma grande sorte ter feito arquitetura na escola lá em Mogi das Cruzes, por ser fora de São Paulo. Tinha aula de manhã até meio-dia, depois só à tarde, às duas e meia. Nessas duas horas e meia, eu ia pra marcenaria da escola e ficava mexendo, fazendo coisas. Gostei a tal ponto disso que comecei a fazer os primeiros desenhos. E comecei a correr atrás de aprender marcenaria. Mas não tinha curso algum. O que existia era o do Liceu de Artes e Ofícios, mas tinha fechado (MOTTA, 2010, p. 84).

No entanto, o que quero dizer, é que apesar das inegáveis influências vindas do período em que fez a faculdade de arquitetura, tendo sido apresentado à marcenaria, aos móveis modernos e até mesmo ao arquiteto modernista Paulo Mendes da Rocha – como já discutido anteriormente –, não foram essas o substrato responsável pelo amadurecimento e consolidação do trabalho de Carlos Motta, mas o contato que teve posteriormente com a Califórnia e a contracultura. A utilização de madeiras trazidas pelo mar – conhecidas como “rediscovered wood” –, característica emblemática do trabalho de Motta, é um exemplar disso. Atividade que se iniciou junto com a sua prática no surf, em um período de pouca responsabilidade com o corte de madeiras nobres pela indústria moveleira.

Sergio Rodrigues, por outro lado, trilhou percurso distinto, sendo a base de seu trabalho resguardada por preceitos modernistas. Mesmo assim, em outro fragmento do texto “Carlos Motta, um criador”, o autor fortalece a narrativa de continuidade entre o seu trabalho e o de Carlos Motta, afirmando serem parte do “pelotão de frente da mesma cruzada”.

O duelo de gentilezas e a troca de experiências nos poucos encontros que mantive com Carlos Motta foram suficientes para selar uma profunda amizade, calcada na compreensão de ideias, nos mesmos princípios, na mesma paixão pela madeira e no mesmo respeito pela floresta, o que nos colocou no pelotão de frente da mesma cruzada. Um arquiteto da jovem guarda entre poucos idealistas! (RODRIGUES, 2011).

Todavia, Carlos não se considera um vanguardista, mas alguém que aprende com as experiências já vividas no design e na arquitetura e replica esses conhecimentos em seu trabalho.

Não vejo meu trabalho como algo inventivo, de vanguarda ou algo do gênero, mas como uma repetição de tudo aquilo que aprendemos da experiência do ser humano com mobiliário e arquitetura (MOTTA, 2010, p. 75).

Diferentemente de Carlos Motta, o contato de Sergio com a madeira não veio através da sua prática com a marcenaria, tampouco com a contracultura. Sergio Rodrigues nunca foi marceneiro. Hábil desenhista, encarregava-se do projeto dos móveis que seriam produzidos. Entretanto, como aponta Zappa (2015), teve várias fábricas e conhecia bem as máquinas. Uma característica de trabalho que remete, de certo modo, a sua infância, em que via seu tio desenhar móveis, entregar o projeto aos marceneiros e dali nascer concretamente um artefato (ZAPPA, 2015). Assim como Motta, Rodrigues também se formou em arquitetura. Porém, sua criação de móveis se deu de maneira oposta. Ao contrário dos movimentos de contestação dos anos 1960 e 1970, que negavam os ideais modernos e privilegiavam uma produção de design alternativa, Sergio viu no mobiliário uma oportunidade de projetar os interiores da arquitetura modernista. Para ele, esses espaços careciam de móveis que dialogassem com as tendências da época. Devido a negação de empresários para que investissem em seus projetos, abriu suas próprias fábricas para atender as demandas das elites urbanas que ansiavam por móveis modernos (LEON, 2012).

O uso de madeiras pertencentes ao território brasileiro, vista como marca da produção mobiliária de Sergio Rodrigues pelos cânones do design brasileiro, é constantemente relacionada à uma busca do designer pela brasilidade, por um móvel que valoriza as raízes brasileiras. De acordo com a historiadora do design Maria Cecília Loschiavo dos Santos, “Sergio foi um homem de vanguarda cuja produção, em meados dos anos 1950, antecipou as principais propostas do nacionalismo do móvel” (SANTOS, 2017, p. 177). Entre os modernos e seus simpatizantes, a utilização das madeiras brasileiras configura-se como uma das peculiaridades que podem dar ao móvel nacional, características próprias para sua emancipação. Ao mesmo tempo, seria responsável por conectar os trabalhos de Carlos Motta e Sergio Rodrigues. O arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em uma de suas passagens pelo livro de Carlos Motta, utiliza desse artifício para justificar a suposta conexão.

O Carlos Motta é um peculiar artista de sua geração, uma obra que tem um tanto a ver com a do Sérgio Rodrigues, principalmente pelo uso da madeira (ROCHA, 2010, p. 13).

A mesma proximidade é compartilhada por Santos (2017) e pela jornalista Adélia Borges⁵⁰. Em seu livro “Móvel moderno no Brasil”, Maria Cecília Loschiavo afirma que a obra de Carlos Motta

(...) revela um pouco do espírito brasileiro de morar, da própria casa brasileira e, inclusive, reinterpreta não só as lições dos mestres artesãos e oficiais marceneiros como também de alguns autores clássicos do moderno em nosso país, principalmente Joaquim Tenreiro e Sergio Rodrigues (SANTOS, 2017, p.221)

Já Adélia Borges, autora do livro “Sergio Rodrigues” (2000), acredita que Carlos Motta é um seguidor de Rodrigues, sendo parte de uma geração que surgiu nos anos 1980 e deu sequência a vertente da valorização da madeira como um material genuinamente brasileiro. Segundo Adélia Borges, Motta estaria dando continuidade à busca pelo móvel brasileiro. Contudo, essa ideia de geração deve ser problematizada. Pensar em uma classificação que homogeniza tem interesses, em geral, redutores da pluralidade de práticas existentes no período. Adélia e Maria Cecília parecem operar teoricamente nesse registro, construindo categorias que dariam ordem e legitimariam alguns sujeitos e artefatos. Em outras palavras, isso significa pensar a história de maneira conservadora e associada à uma história da arte. Essa alegação de Adélia Borges pode ser vista no texto de Zappa (2015).

Mas assim como foi influenciado por vários criadores, Sergio deixou também sua marca em muitos designers brasileiros. A jornalista Adélia Borges aponta alguns. “Sergio é muito especial, é uma figura muito importante do cenário brasileiro, teve a felicidade de ter seguidores.” Segundo ela, nos anos 1980 começaram a surgir os primeiros seguidores de Sergio, como Carlos Motta, em São Paulo, os designers da Marcenaria Baraúna (Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, arquitetos em SP), Claudia Moreira Salles (do Rio, mas radicada em SP), Mauricio Azeredo, em Goiás. Era uma geração que surgia nos anos 1980 com uma linguagem que prosseguia na vertente da valorização da madeira como material brasileiro por excelência e na continuidade da pesquisa do que seria o móvel brasileiro. Sergio fez escola, semeou coisas que outros seguiram. (ZAPPA, 2015, p. 79)

Vale destacar que essa “escola”, como se referiu Adélia, se dá descolada das desigualdades do processo de industrialização no país. Sendo a escala do manufaturado pouco explorado por essas autoras. Pensar esses diferentes designers e seus respectivos

⁵⁰ Adélia Borges (1951) é jornalista, curadora especializada em design e professora de história do design. Foi diretora do Museu da Casa Brasileira, em São Paulo, de 2003 a 2007. É autora artigos, textos para catálogos e livros publicados em português, alemão, coreano, espanhol, francês, inglês, italiano e japonês.

trabalhos sem localizar essas produções denuncia uma ideia de homogeneidade cultural e produtiva. Ou seja, a ideia de identidade nacional é um conceito a priori que encontra na articulação entre alguns artefatos sua argumentação material.

Evidentemente, tanto Carlos Motta quanto Sergio Rodrigues basearam suas produções na utilização da madeira como principal matéria-prima. Se analisada de modo precipitado, tal característica suportaria a narrativa de afinidade profissional levantada por Rodrigues – apresentada pelo autor como uma “mesma paixão pela madeira” e um “mesmo respeito pela floresta” – e pelos demais autores citados. Entretanto, arrisco-me em assegurar que nem mesmo o uso da madeira é capaz de sustentar tal tentativa de associação entre os designers. Acredito que os sustentáculos por trás da utilização das madeiras despontam de motivações distintas, sendo a própria matéria-prima utilizada por eles, oriunda de contextos antagônicos. Ao passo que parte do mobiliário moderno no Brasil se concentrou na utilização de madeiras de lei como cerne na infundável busca de um suposto móvel nacional, a produção de Motta empenha-se no resgate de madeiras de redescobrimto para produzir móveis com foco na funcionalidade, que supram necessidades triviais. Propósito esse que é exposto em seu livro:

Então, acho que tem uma hora que todos se igualam: nós somos animais, temos essas necessidades todas. E é exatamente nessa hora que se pode agregar algo, também comum entre os seres humanos, que é a capacidade de olhar para um quadro, encher o olho de lágrima, de emoção, porque temos uma alma sensível e delicada. Juntando tudo isso, resulta na ideia de trabalhar como designer e arquiteto. Na hora em que eu for pensar num móvel, numa cadeira, numa cama, numa peça utilitária, numa arquitetura, é para essas pessoas que estão empatadas em todas essas coisas. Umas mais no frio, outras mais no calor, uma com uma religião mais pra cá, outra mais pra lá... Mas são todas idênticas e têm as mesmas necessidades. Isso me seduz, me atrai, poder desenhar, projetar e executar coisas com esse enfoque, com esse propósito (MOTTA, 2010, p. 79).

Retomando o texto da exposição, Sergio atribui à Motta a posição de “um arquiteto da jovem guarda entre poucos idealistas”, dando a entender que o designer, representante da geração subsequente, seria um remanescente na defesa dos ideais do móvel moderno brasileiro e na busca de sua autonomia através da valorização da madeira. Enunciado que consente com as declarações de Paulo Mendes da Rocha, Maria Cecília Loschiavo dos Santos e Adélia Borges. A mesma alegação se repete na última parte do texto. Enfático, Sergio

Rodrigues desvela, afinal, a ótica pela qual enxerga o trabalho de Carlos Motta, selando sua trajetória como um legatário dos designers modernistas.

Na luta por um ideal um tanto utópico, criar um produto que não somente tenha cara de Brasil, mas que também, e principalmente, represente nossa cultura, nosso espírito tropical, é a meta de Carlos Motta, que, afinado com minha filosofia, tem consciência de que apenas o móvel de autor poderá alcançar esse patamar. Chegaremos lá! (RODRIGUES, 2011)

De acordo com Zappa (2015), assim que terminou a faculdade de arquitetura, em 1952, Sergio Rodrigues saiu em uma “busca frenética” por um desenho de móvel que pudesse representar a cultura e espírito brasileiros. Compromisso considerado pela historiografia difundida na disciplina uma das grandes contribuições dadas pelo arquiteto ao design nacional e que levou a Enciclopédia Delta Larousse a defini-lo como “o criador do móvel brasileiro”. Em meio a esse objetivo, num contexto em que intelectuais buscavam uma redescoberta das raízes brasileiras (COSTA, 2014), Sergio Rodrigues fundou, em 1955, a loja “Oca”, no Rio de Janeiro. Projeto que concebeu em torno de uma autoafirmação cultural e, sobretudo, direcionada a uma “tribo” burguesa, constituída por aqueles que comercializavam e consumiam obras de arte, bem como móveis assinados (COSTA, 2014). Foi nesse período que o arquiteto projetou a poltrona Mole, em 1957. Premiada no Concorso Internazionale del Móbile, em 1961, na Itália, o móvel passou a alimentar um discurso sobre a relação entre sua morfologia e um suposto jeito brasileiro de sentar. Caracterização que fez da poltrona Mole um clássico do design e símbolo de uma peculiar noção de brasilidade (CARDOSO, 2013), fortalecendo a ideia da madeira como um patrimônio capaz de dar ao design brasileiro sua emancipação.



Figura 19 - Poltrona Mole, em sua primeira versão. Fonte: Centro Brasil Design (2017).

Entretanto, acredito que essa posição outorgada à obra de Sergio Rodrigues, é digna de algumas considerações. Em um texto escrito em 1958, o arquiteto explica que a principal matéria prima utilizada até então na confecção de móveis era a madeira, visto a sua larga disponibilidade e por ser mais econômica, posto que as indústrias de plástico ainda passavam por processo de instalação no Brasil.

"A madeira é ainda a matéria-prima mais econômica, pois somente agora que se instalam indústrias de plástico. No Brasil, onde possuímos as melhores qualidades de madeira, continuamos sem nos preocupar, e esperamos pela criação de uma indústria de plásticos que nos permita desenvolver modelos adequados" (RODRIGUES, 1958).

O texto sugere que a utilização da madeira não se tratava necessariamente de uma escolha no sentido de criar um móvel com características brasileiras, mas a opção mais viável economicamente para a produção mobiliária naquele período. A aliança entre quantidade, qualidade e custo do material, parece ter sido o fator que levou à sua adoção como principal matéria prima do móvel moderno brasileiro. O que esse fragmento de texto insinua, é que a criação de uma narrativa relacionada a madeira como substância da

brasilidade é posterior aos fatores econômicos que teriam levado à sua utilização. O uso da madeira não teria surgido, então, como uma escolha na busca pelas raízes brasileiras, mas como a opção mais viável economicamente.

Assim como a utilização da madeira, os atributos estéticos dos móveis de Sergio Rodrigues, cultuados como “brasileiríssimos”, passam por questões similares. De acordo com Ravaglio (2015), que entrevistou o designer Fernando Mendes – primo e herdeiro dos ensinamentos de Sergio Rodrigues –, a própria poltrona Mole é exemplo de atribuição de significados relacionados à ideia de brasilidade posteriores à concepção inicial da poltrona pelo designer. Segundo Fernando Mendes, a conexão da poltrona com elementos da cultura indígena brasileira, como costuma ser retratada em suas divulgações, não fez parte do pensamento de Sergio Rodrigues na concepção da peça inicial – que era toda retilínea –, tampouco da versão com as madeiras torneadas. Uma adaptação que Sergio precisou fazer na poltrona para que pudesse concorrer ao prêmio do Concorso Internazionale del Móbile, visto que o concurso exigia projetos inéditos e a versão inicial e retilínea da poltrona Mole já estava em circulação (RAVAGLIO, 2015).



Figura 20 - Poltrona Mole, em sua segunda versão, com as pernas torneadas. Fonte: Instituto Sergio Rodrigues (2022).

Fernando Mendes explica que a narrativa ligada à elementos da cultura indígena veio da historiadora Maria Cecília Loschiavo dos Santos que, em um texto crítico, identificou e imputou na peça de Sergio uma narrativa ligada à brasilidade. A partir daí, Sergio Rodrigues incorporou essa narrativa ao móvel e chegou a criar um desenho representativo do conceito, fazendo desse o mote da poltrona Mole (RAVAGLIO, 2015).



Figura 21 - Desenho conceitual que mostra a inspiração para a criação da poltrona Mole. Fonte: Instituto Sergio Rodrigues (2022).

O que me proponho a defender, é que da mesma maneira que a obra de Sergio Rodrigues – assumidamente moderna – foi imbuída de significações externas relacionadas à brasilidade, passando a incorporá-las e perpetuá-las entre seus sucessores, o trabalho de Carlos Motta insiste em receber significados semelhantes que o legitimem como herdeiro dos modernos e de seus princípios, ancorados principalmente pelo uso da madeira. Segundo o cineasta e amigo de Carlos Motta, Walter Moreira Salles Júnior⁵¹, o designer não rejeita o legado dos principais representantes do modernismo brasileiro no design e na arquitetura, possuindo admiração por suas obras. Porém, acredita que seus princípios são outros, o que acaba por tensionar a declaração de Sergio Rodrigues, de que a luta pelos ideais utópicos do modernismo brasileiro, estariam no cerne dos objetivos de Motta.

Você pensa em arquiteto brasileiro, Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha, Artigas, pessoas que são, de uma forma ou de outra, ligados a uma tradição que tem origem em Le Corbusier, e que têm uma visão de mundo específica. A do Carlos Motta é outra. Não que ele não admire essas pessoas todas, que são admiráveis pelo que fizeram, mas elas representam os mesmos ideais (SALLES, 2010, p. 45).

Ao final do texto de Sergio para a exposição, nota-se a menção à concepção de que “apenas o móvel de autor” poderá alcançar o patamar de um mobiliário verdadeiramente brasileiro. Essa é uma inquietação de Rodrigues que foi levada ao seu extremo na exposição coordenada por ele, em 1962, intitulada “Móvel como Objeto de Arte”. Um marco histórico para a discussão do que seria o “design de autor” (RAVAGLIO, 2015) e uma preocupação já evidente nas práticas adotadas pela Oca, onde os móveis eram expostos trazendo o nome do autor e o material utilizado. Sergio Rodrigues acreditava que não era dado o devido valor à criação de móveis, uma vez que nas mídias voltadas aos interiores das casas modernas, eram citados os autores dos quadros, dos tapetes, os materiais utilizados, mas nada era mencionado em relação à autoria dos móveis, como se esses não fossem criações de alguém (ZAPPA, 2015). Tal inquietação com a valorização dos autores é uma característica primordial da trajetória de Rodrigues que, ao entender o design como toda e qualquer criação humana,

⁵¹ Walter Moreira Salles Júnior (1956) é herdeiro, banqueiro e premiado cineasta brasileiro. Filho do banqueiro e diplomata Walther Moreira Salles e de Eliza Vianna Gonçalves, irmão do também cineasta João Moreira Salles (1962). É profundamente engajado na defesa e na salvaguarda do patrimônio cinematográfico.

rompe fronteiras da disciplina com a arte e insere Carlos Motta no âmbito dos designers autores, ou artistas, como pode ser compreendido pelo título “Carlos Motta, um criador”.



Figura 22 - Poltrona Chifruda, apresentada na segunda exposição da Oca, intitulada "O móvel como objeto de arte", em 1962. Fonte: Instituto Sergio Rodrigues (2022).

De acordo com Santos (2017), o processo de modernização no Brasil teve sua origem no consumo de móveis autorais pelas classes burguesas. Esse mobiliário, de preços inacessíveis para o público geral, operou – e ainda opera – materializando visões peculiares sobre o que seriam características genuinamente brasileiras para um público específico, representado por uma elite econômica. Uma conjuntura representativa das deficiências sociais que marcaram o advento da arquitetura moderna brasileira, que atuou patrocinando distinções de classe através do consumo e da ostentação (MELO, 2008). Para Maria Cecília Loschiavo dos Santos (2017), o móvel no Brasil pode ser dividido em quatro vertentes distintas:

O móvel de autor, assinado, com canais de venda e faixa de clientela próprios; o móvel de massa, que inundou o mercado para o consumo popular, sem preocupações com o design; o móvel reciclado, um certo *revival* da mobília do passado, em que cópias e obras verdadeiras coexistem em antiquários e lojas

de móveis usados em geral. Além disso, devemos salientar uma categoria de móveis que cresceu significativamente no mercado a partir dos anos 1970: os móveis institucionais, destinados principalmente a escritórios, lugares públicos, bibliotecas, auditórios, museus e hospitais (SANTOS, 2017, p.209).

Se levarmos em conta a declaração de Sergio Rodrigues, tomando como base as categorias explicitadas por Santos (2017), temos que o móvel de autor, com canais de venda e faixa de clientela próprios, seria a única categoria capaz de representar a cultura brasileira. Isso significaria dizer que o “móvel de massa”, consumido pelo público geral, tal como os móveis reciclados e institucionais, não seriam representativos de tal titulação. O que gera uma perspectiva excludente do que significa ser brasileiro e do que é design de mobiliário.

Em dado momento da entrevista cedida à revista *Móveis de Valor*, Carlos Motta é questionado sobre a madeira tornar-se um material passível de dar ao design brasileiro uma característica específica. O designer acredita que o material está sim, relacionado ao mobiliário brasileiro, dando certo respaldo à narrativa modernista. Porém, é possível perceber que na articulação de seu argumento prevalecem questões relacionadas à preservação ambiental, não fazendo do tema uma discussão em torno de enquadramentos estilísticos.

O Brasil é um país que tem as maiores reservas, as maiores florestas, mas na realidade, o que acontece é que ninguém sabe, nenhum de nós sabemos muito bem manejar essas florestas. Até hoje não existe uma coisa científica, uma coisa clara, uma conclusão de como extrair madeira sem causar grandes danos, grandes impactos. De qualquer maneira, a madeira está muito associada sim, ao nosso mobiliário. Nós temos uma fartura de madeira, temos uma fartura de madeiras para serem reutilizadas, então, acho que uma das características do nosso desenho, do nosso design na área de mobiliário, tem a madeira associada (MOTTA, 2011).

A análise do texto de Sergio Rodrigues, “Carlos Motta, um criador”, possibilita a reflexão sobre o que é móvel brasileiro, para quem esse mobiliário específico é brasileiro e porque Motta é insistentemente enquadrado no grupo de designers brasileiros. Seja Carlos Motta designer ou projetista de móveis, o fato é que a participação de Sergio Rodrigues, tal qual a de Paulo Mendes da Rocha, exprime o interesse curatorial em propagar uma repetida narrativa de herança dos ideais modernos ligada ao trabalho do designer. Uma narrativa que, como visto até então, não nasce nesse projeto de exposições específico, mas sim, do cultivo e disseminação de críticos e historiadores.

3.4 CRIATIVIDADE, COERÊNCIA E CORAGEM

Tendo em vista a conclusão do quadro de escritores colaboradores da exposição, a curadoria selecionou uma figura curitibana para escrever um dos textos sobre Carlos Motta. Dentre suas intenções, estava possivelmente a de conectar a exposição com a cidade onde foi concebida, lançando sobre o trabalho do designer exposto uma perspectiva vinda do design local. Para tal, convidou o artista plástico e designer Ivens Fontoura (1940-2020). Nascido em Curitiba, Ivens formou-se artista plástico pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP (1963) e tornou-se mestre pela Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM (1985) e Universidade Federal do Paraná – UFPR (1985). Como professor, atuou nos cursos de design da Universidade Federal do Paraná, Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR, Universidade Tuiuti do Paraná - UTP e chegou a chefiar o Departamento de Artes da UFPR.

Em sua trajetória, Ivens promoveu importantes ações culturais que extrapolaram os limites físicos das universidades, como exposições, palestras, bienais, cursos livres e prêmios de design, tendo sido coordenador de museus do Estado do Paraná e um dos responsáveis, em colaboração com a professora Adalice Araújo⁵², pelo início dos Encontros de Arte Moderna (EAMs) de Curitiba, que aconteceram entre os anos de 1960 e 1970. Ademais, foi um dos responsáveis pela criação da Bienal Brasileira de Design – que teve sua primeira edição em 1990, em Curitiba, dando sequência às Bienais de Design de 1968, 1970 e 1972, no Rio de Janeiro – e do Prêmio Salão Design, que teve início na cidade de Bento Gonçalves – RS, no ano de 1988. Entre os anos de 1970 e início dos anos 2000, Fontoura escreveu para o jornal O Estado do Paraná, em uma coluna destinada à discussão sobre design e à divulgação de eventos relacionados, intitulada “Designdesigner”.

Textos esses que foram resgatados por Zacar & Costa (2015) para o livro “Histórias do Design no Paraná”, organizado pelo Prof. Dr. Marcos da Costa Braga e Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa. A coluna tinha a função de informar à população o que seria design,

⁵² Adalice Araújo (1931-2012) foi uma crítica de arte paranaense. Durante sua trajetória, uma de suas principais preocupações foi a de que a arte e os artistas paranaenses fossem entendidos como parte de um sistema de arte nacional e não classificados como regionais (OLIVEIRA, 2020).

possibilitando veicular as ações do design paranaense e dando visibilidade à profissão por meio de temas como concursos e exposições.



Figura 23 - Ivens Fontoura, à esquerda, em uma de suas participações no Prêmio Salão Design. Fonte: <https://www.salaodesign.com.br/blog/insight-premio-salao-design/>

Em seu texto para a “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”, Ivens toma como estratégia narrativa o arranjo da trajetória profissional do designer em três qualidades que considera essenciais em sua obra. A partir delas, apresenta Carlos Motta e desenvolve seu argumento. A tríade “criatividade, coerência e coragem”, ao mesmo tempo que intitula o texto, funciona como fio condutor para a elaboração do raciocínio do autor.

A atitude e o design de Carlos Motta são traduzíveis por criatividade, coerência e coragem. A primeira qualidade é fácil constatar. A cadeira São Paulo (1982), que conquistou o prêmio do Museu da Casa Brasileira em 1987 é suficiente prova. A produção, armazenamento e transporte da cadeira desmontada e embalada em uma pequena caixa de papelão permitem sua comercialização com economia de espaço. Este advento prova o contrário de que todo fabricante de móveis é um armazenador e transportador de vento cercado por componentes de diferentes materiais. A variabilidade da cor no assento proporciona distintas formas de uso, além de conferir múltipla leitura do objeto. No entanto, esta peça emblemática do design brasileiro dá continuidade a outros projetos de destaque como a cadeira Estrela (1979), desenhada para exposição no Solar do Unhão, em Salvador – BA ou ainda, sua primeira cadeira manufaturada a partir de cabos de enxada de guatambu, lona

e alguns parafusos (1974), criada durante o período em que frequentou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Mogi das Cruzes, São Paulo (1971-76) (FONTOURA, 2011).

Já mencionada nos textos de abertura e de Sergio Rodrigues, a cadeira São Paulo é também referenciada por Ivens, agora como um móvel representativo da criatividade presente no trabalho de Carlos Motta. Sua abordagem difere dos demais textos apresentados, posto que, apesar de empregar suas primeiras palavras na concessão de valores ao designer, preocupa-se em evidenciar características específicas de alguns dos artefatos. A simultaneidade entre a descrição de fatores biográficos e a exploração das propriedades dos objetos demonstra certa atenção relacionada ao protagonismo da exposição, sendo o único texto a oferecer ao leitor informações sobre os móveis expostos que vão além da mera citação de seus nomes. Dito isso, vale destacar alguns pontos referentes à escolha dos objetos feita nessa primeira parte do texto.



Figura 24 - Cadeira São Paulo. Fonte: <http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-sao-paulo>

Vista como um exemplo de criatividade pelo autor, a cadeira São Paulo, de 1982, conquistou o primeiro lugar na segunda edição do Prêmio Museu da Casa Brasileira, no ano

de 1987. Essa ocasião foi mencionada no texto de Sergio Rodrigues, na qual o arquiteto fez parte do júri e foi o responsável pela entrega do prêmio. O mesmo ocorreu com a cadeira Estrela, de 1979. Apesar de Fontoura não citar no texto, a cadeira Estrela – uma das primeiras projetadas por Carlos Motta após a abertura de seu atelier em São Paulo – foi igualmente premiada na mesma edição, dividindo o primeiro lugar com a cadeira São Paulo na categoria mobiliário. Dos três móveis citados, somente o terceiro, referente à um protótipo concebido na época em que Carlos Motta estava na faculdade (1974), não foi premiado em concursos de design. Essas escolhas sugerem, pois, uma possível predileção do autor por projetos reverenciados em premiações, como o Prêmio Museu da Casa Brasileira, valendo-se deste como termômetro para ratificar o que seriam bons projetos de design.



Figura 25 - Cadeira Estrela. Fonte: <http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-estrela-2>

Seguramente, o enfoque dado à essa constatação não tem o objetivo de atenuar informações relevantes apresentadas por Fontoura sobre os móveis em questão, como por exemplo, as questões de produção, armazenamento e transporte da cadeira São Paulo. Esse direcionamento, ao contrário, visa localizar possíveis bases conceituais nas quais o autor

amparava-se. Isso significa compreender as escolhas feitas na construção de seu texto e, com efeito, identificar motivos que levaram a curadoria a defini-lo como um dos escritores da mostra.

Retomo meu argumento apoiando-me em Leon (2012), no entendimento de que o Museu da Casa Brasileira, bem como seus prêmios, não apresenta uma noção clara de design e exagera no que a autora chama de “(...) tintas da promoção pessoal” (LEON, 2012, p.16). Uma característica que se estende a exposições e outros prêmios de design brasileiros, como por exemplo, o Prêmio Salão Design. Durante seus 30 anos de realização, Ivens Fontoura teve atuação intensa, sendo o integrante do júri com o maior número de participações: 13 vezes, entre 1992 e 2017. Ou seja, a escolha dos móveis premiados deu ao autor a possibilidade de falar de concursos e prêmios em que ele era entusiasta. Uma maneira de validar um pelo outro e vice-versa. Ao receber a missão de escrever sobre Motta em uma exposição no MON, Fontoura também escreveu sobre concursos e prêmios, e no fim, sobre si mesmo.

A afeição a projetos de Carlos Motta laureados em concursos engajados com o “bom design” – já discutido anteriormente –, somada ao fato de que Fontoura, em sua trajetória, participou ativamente da organização e promoção de alguns desses eventos, aproxima o autor de perspectivas históricas que visam enaltecer os designers e propagar “(...) questões de educação do gosto” (LEON, 2012, p.16). Ainda, a atitude de colocar em primeiro plano a criatividade do designer, atribuindo-lhe a responsabilidade pelo êxito do design exposto, é um ponto criticado por Adrian Forty (2013). O autor acredita que representar o design como puro ato de criatividade de um sujeito, do mesmo modo como fez Nikolaus Pevsner em “Pioneiros do Design Moderno”, tem o efeito de realçar provisoriamente a importância do designer, mas, em última instância, acaba apenas deteriorando o design, pois o separa do funcionamento da sociedade. Em suas palavras, “nenhum design funciona, exceto se encarna ideias que são comuns às pessoas para as quais o objeto se destina” (FORTY, 2013, p.330).

Para falar sobre os atributos da cadeira São Paulo, Ivens cita questões relativas à técnica produtiva, ao armazenamento e ao transporte da peça. A solução logística da cadeira São Paulo, que possibilita uma maior quantidade de peças armazenadas e transportadas

ocupando o menor espaço possível, seria o fator técnico responsável por seu reconhecimento. A atenção de Fontoura à tais propriedades é de suma importância, pois, como citado pelo mesmo, os fabricantes de móveis avulsos – como cadeiras, poltronas, mesas e etc. –, são conhecidos pelo transporte de peças montadas, gerando volume desproporcional de embalagem e um desperdício de espaço que poderia ser otimizado. A cadeira São Paulo, pelo contrário, romperia com essa prática.

Contudo, de acordo com Santos (2017), o modelo desmontável da cadeira foi desenvolvido para a exportação, não sendo essa particularidade uma solução logística aplicada em território brasileiro, e tampouco uma diretriz para o seu desenvolvimento. Na verdade, essa diferença de estratégias entre mercado nacional e internacional está vinculada à processos culturais da sociedade brasileira. A resistência dos brasileiros de camadas econômicas médias em adquirir móveis desmontáveis revela a continuidade de uma questão histórica perversa: a ideia de desqualificação do trabalho manual na sociedade brasileira. Uma sociedade constituída como moderna a partir do liberalismo e da supressão do trabalho manual escravizado. A racionalidade presente no projeto de móveis desmontáveis acaba, portanto, encontrando dificuldade em se difundir e encontrar aceitação no país, devido a esse rasgo cultural que vêm, ao longo da história, desqualificando os ofícios manuais. Adquirir mobiliário desmontável, para essas camadas específicas da sociedade, seria uma demonstração de consumo popular e de baixa sofisticação. Assim, no Brasil, a cadeira São Paulo não é capaz de quebrar o padrão apresentado por Ivens, sendo ela mais um exemplar entre os armazenadores e transportadores de vento.



Figura 26 - Cadeira São Paulo desmontada. Fonte: <http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-sao-paulo>

Possivelmente, essas questões ajudam a compreender as escolhas feitas por Motta para descrevê-la, que seguem por outro caminho. Em suas explicações sobre a criação da peça, o designer não costuma mencionar tais características de armazenamento e transporte, mas sim, a procedência dos materiais que a originaram e a sua ampla aceitação e utilização pelo público.

A cadeira São Paulo, de 1982, foi o primeiro desenho para a produção em série. É feita com refugo de mogno de exportação e laminado plástico no assento. Encontrada em restaurantes, residências, escritórios e espaços públicos, virou símbolo da cidade (MOTTA, 2010).

É possível notar, inclusive, ao retomar um dos propósitos centrais descritos pela curadoria para a exposição: “A exposição apresenta um conjunto de peças únicas executadas com madeiras nobres certificadas e de demolição, que se reinventam em novas formas”, que as escolhas narrativas de Motta para com a cadeira São Paulo, trazendo esclarecimento sobre a procedência da matéria-prima e sua reutilização, dialogam com esse propósito de maneira mais efetiva se comparadas às escolhas feitas por Ivens. Isso porque a trajetória de Ivens Fontoura baseou-se em pensar um design industrial de caráter modernista a partir de

sua formação funcionalista, o que é denunciado em alguns de seus textos sobre artefatos que serão apresentados adiante. Mesmo atuando na esfera dos prêmios e concursos, exposições e mostras, seu desejo era de pensar uma ideia de sociedade tecnológica e moderna. Apenas ao final do parágrafo, o autor adota estratégia semelhante à de Motta para referir-se à primeira cadeira criada pelo designer, no período em que cursou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Mogi das Cruzes.

Em outro exemplo, desta vez abordando a ideia central que deu origem à cadeira, Motta prefere não adotar as justificativas técnicas mencionadas por Ivens. Na ocasião, o designer conta que apresentava o projeto pela primeira vez ao italiano Luciano Deviá, arquiteto formado pelo Instituto Politécnico de Turim, que se instalou no Brasil em 1978 e atuou como consultor de design para a indústria de diferentes áreas.

Eu me lembro que o Luciano Deviá, chegou ao Brasil. Esse é outro italiano, amigão, de que eu gosto muito. Eu tinha desenhado a cadeira São Paulo, o Michel Arnoult viu, falou: “Foi você que fez, Carlinhos? Vai ganhar dinheiro!” Ele sacou na hora que a peça era legal. A reação dele foi essa, que eu achei ótima. Aí, o Luciano viu a cadeira e falou: “*Qual è il discorso?*” A primeira coisa que ele queria saber era qual o discurso. É uma cadeira simples, tem uma alça pra carregar, é um banquinho com um encosto. “*No, no, io voglio sapere qual è il discorso, perché nel Settecento...*” E começou, não parou mais, foi buscar o Settecento, Adão e Eva... Falei: “Olha, relaxa, esquece a escola de Milão” (MOTTA, 2010, p. 65).

Michel Arnoult foi um arquiteto e designer francês que em 1951 mudou-se para o Rio de Janeiro. Em 1954 fundou a fábrica Móvel Contemporânea, que se iniciou em Curitiba e mudou-se para São Paulo em 1955. De acordo com Santos (2017), a Móvel Contemporânea introduziu na produção de móveis da época uma nova concepção, focada em elementos modulares e de múltipla função, desmontabilidade total dos móveis e reposição imediata de peças em caso de avarias. Desde sua fundação, a Móvel Contemporânea se caracterizou por uma “(...) preocupação explícita com a modulação e o móvel em série, o que já define toda a sua produção como forçosamente industrial” (SANTOS, 2017, p. 191). Em 1970, Arnoult lançou os móveis desmontáveis: o Peg-Lev. Contudo, o mercado era muito restrito para esse tipo de produto e não recebeu bem a ideia, reforçando o fato já visto na Cadeira São Paulo de Carlos Motta, de que os móveis desmontados, ao serem associados ao mercado popular pela sociedade média brasileira, não são bem recebidos pelo mercado. O

Peg-Lev, que seria comercializado em supermercados, foi uma das últimas criações da Mobília Contemporânea. Em 1973 as atividades da empresa foram encerradas.

Os textos escritos por Ivens Fontoura para a coluna “Design designer”, durante a época que trabalhou para o jornal O Estado do Paraná, dão suporte à tarefa de compreender suas escolhas para o texto da exposição. A leitura de algumas das publicações, como a intitulada “Industrial Design – criatividade + técnica”⁵³, de 1972, ajudam a clarificar suas filiações históricas. Um período de 38 anos separa o texto da exposição deste escrito para o jornal, que já fazia menção à criatividade como fator preponderante para atividade do design. A valorização da técnica, do mesmo modo, já era explicitada. O que fica evidente, a partir da leitura do fragmento a seguir, é o alinhamento de Ivens com cânones bauhausianos, como a máxima funcionalista: “a forma segue a função”.

Pela inexistência de uma terminologia mais apropriada na língua portuguesa, o “desenhista industrial” é frequentemente confundido com o desenhista técnico ou projetista de máquinas. Na realidade, o universo do design é muito mais vasto, abrangendo todo o conjunto das formas funcionais; desde a padronagem de tecidos até um carro esporte. O designer atua como um mediador entre a indústria e o consumo, projetando formas a partir de funções específicas, tornando o ambiente mais racional e satisfazendo física e psicologicamente as necessidades do indivíduo. As limitações do desenho industrial são as próprias limitações da tecnologia atual (FONTOURA, 1972).

Em outro parágrafo do texto, Ivens reafirma seu compromisso com os mandamentos funcionalistas, atribuindo aos designers o papel de desenvolver formas e estruturas a partir de necessidades funcionais, oriundas de um método, ou problema, previamente estabelecido e baseado na racionalidade. Para traduzir seu pensamento, recorre ao exemplo de como deve ser projetado um objeto corriqueiro, como um “pente-de-bolso”.

Para projetar, por exemplo, um simples “pente-de-bolso”, o designer tem previamente de levar em conta o levantamento feito de todos os produtos similares existentes no mercado, analisar o potencial deste mercado, o consumo, a viabilidade de produção, os custos totais. Deve estudar o comportamento da faixa de consumidores que quer atingir, seu poder aquisitivo, status social, preferências, reações, etcetera. O designer se preocupa também com a escolha do material conveniente, com certas características; com os processos de fabricação; com o uso apropriado das cores, segundo sua atuação na esfera psicológica do consumidor; com o acabamento final, etcetera. A forma do pente é ditada pelas suas

⁵³ Disponível em: <<https://acervocolaborativodedesign.com.br/1972-12-10-diario-do-parana-design-designer/>>

necessidades funcionais: pelas dimensões médias dos bolsos dos consumidores, pelo estudo dos formatos, medidas e articulações dos braços, mãos e dedos humanos, pela angulosidade do crânio (FONTOURA, 1972).

O ancoramento de Ivens no pensamento funcionalista e no plano racional, bem como a evocação às novas tecnologias como recurso determinante para o design, dialogam com os principais postulados do arquiteto alemão Walter Gropius enquanto fundador e diretor da Bauhaus, em 1919. Movido por seu compromisso com o cenário social após a Primeira Guerra Mundial, Gropius empreendeu seus esforços em aplicar o funcionalismo na educação, elaborando a vertente do racionalismo metodológico-didático na idealização da escola Alemã (MARINI & NASCIMENTO, 2020). Em 1922, após seu choque com o Neoplasticismo do movimento holandês De Stijl, que criticava na Bauhaus a falta de um princípio geral norteador, Gropius repensou o direcionamento da escola e passou a propagar incansavelmente seu slogan: “Arte e Técnica, uma nova unidade” (DROSTE, 1994). Um slogan que, curiosamente, se assemelha ao título escolhido por Ivens Fontoura para o seu texto de 1972.

A aproximação com o dogma bauhausiano também pode ser visto em outros textos de Ivens, como em seu livro “De-composição da Forma”, de 1982. O livro apresenta um de seus focos de atuação, concentrados em pesquisas da forma e da cor. Na introdução, o autor deixa claro que o estudo em questão se fundamenta, por vezes, no ensino de Josef Albers. Este foi um artista alemão que estudou na Bauhaus e, devido seus conhecimentos sobre artes manuais, foi convidado por Walter Gropius a integrar o programa de ensino preliminar da escola em 1923, sendo promovido a professor titular em 1925.

O estudo que este livro apresenta, embora independente de qualquer compromisso com alguma escola ou até mesmo de uma linha filosófica em relação à forma, fundamenta-se às vezes, no ensino de Josef Albers, que no início, limitou-se quase que totalmente ao estudo do papel, suas dobras, seus cortes, sua resistência. A ênfase de seu ensino era a economia, pois para ele, com um mínimo de gastos deveria ser conseguido um máximo rendimento, como declarou anos mais tarde quando vivia nos Estados Unidos, “do less in order to get more”. Todo projeto deve ser desenvolvido para que nada fique sobrando, uma preocupação de total aproveitamento do material, inclusive do denominado “resto”. (FONTOURA, 1982, p.3)

Haja vista tais ponderações, retomemos o texto da exposição. Na segunda parte, Ivens dedica-se a justificar uma presumida coerência que atravessaria a trajetória de Carlos Motta, resultado da união entre simplicidade e sofisticação. Para isso, recobra diferentes

aspectos que transpassam a vida profissional e pessoal do designer, como meio de demonstrar o limiar dessas características em seu design. É possível notar nos exemplos descritos, uma proximidade com informações fornecidas por Motta no livro “Carlos Motta e a vida”, – sugerindo que Fontoura acessou o livro – que foi lançado um ano antes da exposição – para escrever o texto.

A coerência de seus projetos se encontra na união da simplicidade com a sofisticação, como a poltrona Astúrias – fixa e de balanço (2001) ou a linha de móveis Parati (2002), com madeira que outrora compôs várias edificações. A influência intelectual da família, de seus pais Mafalda e Cândido Motta Neto, somada a da natureza, em particular, do mar, da pescaria e do surf, está estampada em sua personalidade, que se abriu para o ensinamento profissional de qualidade. Os arquitetos Jairo Rodrigues e Paulo Mendes da Rocha foram os primeiros; depois, foi o contato in loco com a produção do mobiliário de Alvar Aalto⁵⁴, a admiração de Michel Arnoult⁵⁵ por seu trabalho e a amizade de Fulvio Nanni⁵⁶ ou a convivência com Roberto Sambonet⁵⁷ e o encontro com Ettore Sottsass⁵⁸. Afora estes intelectuais e amigos como Alfredo Pimenta⁵⁹ e Waltinho Moreira Salles, entre outros, artesãos como o Toninho de Barros⁶⁰ ou os caiçaras Eduardo⁶¹ e Ernestino da barra do Sahy ajudaram na descoberta das coisas simples e ao mesmo tempo sofisticadas como um remo de uma canoa. A partir da afirmação “a madeira é a minha matéria-prima” e de que “a ecologia está desgastada”, Carlos Motta tem construído um discurso a favor do uso da madeira de redescobrimto, conhecida vulgarmente como madeira-de-demolição (FONTOURA, 2011).

Já no início do parágrafo, é mencionado pelo autor a influência intelectual da família de Motta na construção de sua personalidade e, conseqüentemente, de seu trabalho. Seu avô, Cândido Motta Filho, foi um advogado, professor, magistrado, escritor e político. Chegou a fazer parte da Academia Brasileira de Letras, passando por ele a cadeira que no

⁵⁴ Hugo Alvar Henrik Aalto (1898 - 1976) foi um arquiteto finlandês, cuja obra é considerada exemplar da vertente orgânica da arquitetura moderna da primeira metade do século XX (CURTIS, 1995).

⁵⁵ Michel Arnoult (1922-2005) foi arquiteto, designer e cenógrafo francês que desembarcou no Brasil aos 26 anos, em 1950 e viveu no país até sua morte, aos 83 anos, no ano de 2005 (MICHEL ARNOULT, 2022).

⁵⁶ Fúlvio Nanni Junior (1952-1995) foi um designer de móveis formado na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em 1973 e com especialização na Politécnica de Milão. Fundador da loja Nanni Movelaria, é conhecido como um dos precursores do design de autor no Brasil (FÚLVIO NANNI, 2021).

⁵⁷ Roberto Sambonet (1922 - 1995) foi um pintor, retratista e designer italiano (ROBERTO SAMBONET, 2022).

⁵⁸ Ettore Sottsass (1917 – 2007) foi um dos expoentes do design italiano do pós-guerra, tendo se formado arquiteto pela Universidade Politécnica de Turim em 1939 (ETTORE SOTTSSASS, 2022).

⁵⁹ Alfredo Pimenta é arquiteto brasileiro (MOTTA, 2010).

⁶⁰ Antônio Carriel de Barros foi marceneiro. Trabalhou com Carlos Motta em seu atelier de 1978 até 2018, ano em que faleceu (MOTTA, 2010).

⁶¹ Eduardo é artesão e morador da Barra do Sahy. Amigo de Carlos Motta, transmitiu a ele conhecimentos para a construção de canoas, remos e móveis (MOTTA, 2010).

passado foi ocupada por Machado de Assis. Além disso, passou pelo Supremo Tribunal Federal, pelo Ministério da Educação, da Justiça e atuou como Ministro do Trabalho no governo de Juscelino Kubitschek. Já seu pai, Candido Motta Neto, foi publicitário, redator, e um entusiasta da metafísica, sendo a leitura e a escrita atividades constantes em sua vida. Em sua infância, mais precisamente no ano de 1960, Carlos Motta vai morar com seu avô, na época Ministro, em Brasília, onde teve seu primeiro contato e vivência com a arquitetura modernista de Oscar Niemeyer. A vivência em um ambiente familiar intelectual, presente principalmente em seu convívio com os familiares por parte de pai, decerto atravessou a construção de Motta como indivíduo. Ainda assim, a influência desta em seu design, insinuada por Ivens, é contestada pelo designer. E isso pode ser visto no próprio texto de abertura da exposição, onde algumas declarações de Motta foram incorporadas: “A vida se expressa de maneira simples e básica. O belo não é somente observado, é vivido e incorporado. Não há intelectualidade” (MOTTA, 2011). Visão que é corroborada por seu pai, Candido Motta Neto, em passagem de seu livro:

O Carlinhos nunca participou da minha vida intelectual. Ele foi muito companheiro meu em pescaria, viagem, coisas desse tipo. Já subimos muito o rio da Fazenda, pegamos muito robalo. Uma vez, nós estávamos no Guarujá, no Canal, um lugar chamado Tapioca – um barraco lá de um sujeito sempre meio bêbado, onde encostavam alguns barcos com motor. O Carlinhos devia ter uns dez anos, eu deixei ele ali no cais e disse: “Você não entra no barco!”. Aí eu vou para o bar e, daqui a pouco, ouço um ronco. Chego lá fora e o Carlinhos está disparando com o barco...vrummmmm!...(risos). Carlinhos foi companheiro nesse ponto (NETO, 2010, p. 29).

Em outro momento, indagado sobre a influência de sua família em sua decisão por tornar-se designer e arquiteto, Carlos Motta rememora sua juventude, quando frequentava a casa de seu tio, Flávio Motta, e ocupa-se em discutir a questão da intelectualidade de seus familiares, com a qual ele diz não se identificar.

Eu venho de uma família bastante intelectualizada, porém nunca me alinhei muito com eles nesse aspecto. Eu sempre fui uma pessoa do lá fora! Eu me lembro de passar na casa do meu tio Flávio, o tio Vito – uma casa que a gente adorava, um lugar cheio de histórias e de surpresas –, e às vezes passava às nove, dez da manhã, e as janelas ainda estavam fechadas. O pessoal é mais notívago, é mais intelectual, tem uma vida introspectiva. Ninguém é dos esportes, ninguém tem uma intimidade com o mar, com os rios, com a natureza, que eram interesses meus. Não sei por que, de que maneira, eu saí assim, tão diferente (...) Gosto de leitura, gosto de escrever, mas o que alimenta a minha alma é a espontaneidade, esse contato com a natureza, é

esse ar fresco da manhã, é uma alegria de viver, uma coisa muito mais forte que atropela toda essa parte intelectual (MOTTA, 2010, p. 30).

A vivência profissional com os arquitetos Jairo Rodrigues – com quem fez seu primeiro estágio em arquitetura – e Paulo Mendes da Rocha; o contato com a produção de Alvar Aalto; a amizade com Fulvio Nanni e os encontros com Roberto Sambonet e Ettore Sottsass, são fragmentos registrados no livro de Carlos Motta e acionados por Ivens para fundamentar um aprendizado profissional de excelência adquirido ao longo de três décadas de atuação e para legitimar a produção do Motta numa disciplina específica, o design. Ao associar Motta a esses sujeitos, constrói uma linhagem, construída por sua vinculação ao modernismo racionalista. Ivens localiza Carlos Motta em uma “tradição” do design de mobiliário racionalista de caráter finlandês.

Motta teve contato com a produção de Alvar Aalto enquanto estava em Helsinque, na Finlândia. Lá, conheceu Elissa Aalto⁶², que o convidou para visitar a Artek⁶³. Aalto foi arquiteto, sendo sua obra considerada um dos principais exemplares da vertente orgânica da arquitetura moderna da primeira metade do século XX, que surgiu como resposta à racionalização do mundo pela máquina. Ainda, se notabilizou como designer, em áreas como o design de mobiliário, de tecidos e de cristais. Seus projetos eram inspirados pela natureza, baseados em um conjunto de princípios organicistas, que visavam o diálogo entre espaço interior e exterior; materiais e métodos construtivos; natureza e os ambientes construídos (LAMPREIA, 2018). Em seu livro, Carlos Motta relata como foi a experiência de visitar a Artek:

A Artek, na cidade de Turku, norte da Finlândia, foi fundada em 1935. Cheguei lá, vi cadeiras iguaizinhas à minha. Pensei: Caramba, estou tão atrasado! Fiz uma cadeira de que eu gosto muito, mas o Alvar Aalto fez algo parecido nos

⁶² Elissa Aalto (1922 – 1994) foi uma arquiteta graduada pela Helsinki University of Technology em 1949, ano em que passou a trabalhar no escritório de Alvar Aalto, casando-se com ele em 1952. Após a morte do designer, em 1976, ela gerenciou o escritório e concluiu os projetos inacabados, como a Ópera de Essen. Ela também esteve envolvida em projetos de alteração e restauração dos edifícios da Aalto, incluindo a Câmara Municipal de Rovaniemi. Ela doou os desenhos de Aalto para a Fundação Alvar Aalto para disponibilizar o material aos pesquisadores (VIRTANEN, 1994).

⁶³ Artek é uma empresa finlandesa de móveis. Foi fundada em dezembro de 1935 pelo arquiteto Alvar Aalto e sua primeira esposa Aino Aalto, o promotor de artes visuais Maire Gullichsen e o historiador de arte Nils-Gustav Hahl. Os fundadores escolheram um nome não finlandês: o neologismo Artek pretendia manifestar o desejo de combinar arte e tecnologia. Isso ecoou uma ideia principal do movimento de Estilo Internacional, especialmente a Bauhaus, de enfatizar a perícia técnica na produção e qualidade dos materiais (ARTEK, 2022).

anos 1940! Eu desenhei a cadeira Flexa em 1979 – aquela que tem um arco de madeira laminada – e, nessa época mesmo, comecei a produzir umas poucas. Não que seja igual, mas o mesmo conceito, laminado moldado, as tranças de couro... De qualquer maneira, mostrei o desenho ao pessoal da Artek, todo mundo adorou: “Nossa, não tem nada a ver! É outra linguagem, é outra estrutura, é outra concepção”. Aquilo me animou. E a Flexa é mesmo uma peça utilitária, citada até na enciclopédia Delta Delarousse – coisa que me deixa orgulhosíssimo. E nasceu de uma concepção simples. Alcancei um resultado a que outro já tinha chegado, mais ou menos igual, havia 50 anos (CARLOS MOTTA, 2010, p. 16).

O encontro de Motta com Roberto Sambonet, designer, arquiteto e pintor italiano do pós-guerra, ocorreu no Brasil, quando participou de uma mesa redonda em conjunto com Fúlvio Nanni na Federação das Indústrias de São Paulo (FIESP). Durante o período em que morou em São Paulo, entre 1948 e 1953, Roberto Sambonet teve contato com a flora, a fauna e o artesanato brasileiros, os quais dizia terem influenciado seu trabalho. Além disso, na época em que o MASP foi fundado, aproximou-se de Lina Bo Bardi⁶⁴ e Pietro Maria Bardi⁶⁵, chegando a lecionar artes gráficas e estamperia no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), que funcionou entre os anos de 1951 a 1953. Segundo Leon (2006), mesmo tendo durado apenas três anos o IAC teve papel relevante para o cenário do design paulistano, ecoando as atualizações artísticas comprometidas com as vanguardas européias em um novo campo de trabalho. Enquanto designer, os projetos de pratos, talheres, copos, entre outros objetos industriais de Sambonet, ficaram conhecidos pelo racionalismo e por uma preocupação com formas inspiradas na natureza.

A gente estava numa mesa redonda na Fiesp, e junto o Fúlvio Nanni, que fez escola em Milão, contida, mais teórica. Uma hora, o Fúlvio perguntou: “Mas, senhor Roberto, para onde acha que está indo o design brasileiro, o design mundial, quais são as tendências?”. E o Roberto Sambonet, com aquele jeito ótimo dele, respondeu com sotaque italiano: “Não, Fúlvio, se você quer saber mesmo o que é o design, para que lado tende, vai para Maçaguaçu, na Ilha do Maracujá, que tem ali em frente, passa um mês com os caiçaras e vê eles fazendo um remo, uma canoa, uma gaiola ou qualquer utensílio do dia a dia. Vê, observa e aprende. Depois, volta, vem aqui desenhar computador, desenhar gravata, desenhar carro, desenhar o que você quiser. O aprendizado está lá”. Isso é genial! (MOTTA, 2010, p. 65)

⁶⁴ Lina Bo Bardi (1914-1992) foi uma arquiteta modernista ítalo-brasileira. Naturalizada no Brasil após a Segunda Guerra Mundial, é conhecida por projetos como o complexo cultural Sesc Pompeia, em São Paulo, inaugurado em 1982, e o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947 (LINA BO BARDI, 2021).

⁶⁵ Pietro Maria Bardi (1900-1999) foi jornalista, historiador, crítico, colecionador, expositor e negociador de obras de arte. Foi um dos responsáveis pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), no qual atuou como diretor por 45 anos consecutivos (PIETRO MARIA BARDI, 2021).

Na contramão dos ideários modernistas presentes nas obras de Paulo Mendes da Rocha, Alvar Aalto e Roberto Sambonet, estava Ettore Sottsass, designer que Carlos Motta teve a oportunidade de conhecer quando visitou uma de suas exposições em Milão, na Itália. Sottsass é considerado um dos expoentes do design italiano do pós-guerra, sendo graduado em arquitetura pela Universidade Politécnica de Turim em 1939. Em 1958, tornou-se encarregado pelo projeto dos produtos da Olivetti, empresa italiana fabricante de computadores, impressoras, conhecida por seus trabalhos com a produção de máquinas de escrever. Nos anos de 1980, foi líder do então criado grupo Memphis, em companhia de Michele De Lucchi⁶⁶ e Andrea Branzi⁶⁷. Ativo entre 1980 e 1987, o grupo ficou conhecido como "antidesign", o que passou a caracterizar, para a crítica especializada em arte e design, o pós-modernismo. Seus projetos tinham a preocupação de utilizar cores intensas e materiais de baixo custo, como laminados plásticos, dando maior ênfase às características morfológicas do que à funcionalidade prescrita pelo design moderno bauhausiano. De acordo com Moraes (1997), o trabalho de Ettore Sottsass muda a perspectiva de um design direcionado à tecnologia para um design relacionado à comunicação. Para o autor, Sottsass passa a ver a disciplina mais como gesto cultural no sentido antropológico do que um gesto racionalista e tecnológico. No entanto, vale pontuar que o gesto racionalista e tecnológico é, sobretudo, um gesto cultural, inteiramente integrado à sociedade vivida por Sottsass.

Em uma dessas vezes que fui pra Milão, lembro de ter visto uma exposição do Ettore Sottsass. E vi aqueles bules, jarros, pratos, aquelas coisas que ele estava fazendo, esquisitas, e eu não gostei. E aí ele chegou. Era bem mais velho do que eu, muito mais velho, e eu moleque, meio insolente fui lá perguntar pra ele: "Senhor Ettore, estou vendo sua exposição, um conjunto muito bacana, mas achei as peças esquisitas". Ele falou: "O que você achou esquisito?" Logo ficou invocado. Eu falei: "Esse bule, esse negócio". "Meu filho, você não sabe o que são 2 mil anos de ditadura estética romana. Para eu quebrar essa ditadura, só fazendo uma exposição desse jeito, várias vezes, e assim eu tentarei quebrar alguma coisa. Porque se você for a universidades, faculdades, academia, você vai ver a ditadura estética romana. Estou indo contra isso". Eu dei a mão pra ele, todo emocionado, e disse: "Nossa, valeu minha vinda a Milão, só pra ouvir

⁶⁶ Michele de Lucchi (1951) é um arquiteto formado pela Universidade de Florença. É considerado uma das principais figuras do design de vanguarda italiano das décadas de 1970 e 1980 associada ao movimento Anti-Design, Radical Design e as idéias experimentais do Studio Alchimia e Memphis (MICHELE DE LUCCHI, 2021).

⁶⁷ Andrea Branzi (1938) é um arquiteto e designer italiano nascido em Florença. Foi professor e presidente da Escola de Design de Interiores da Universidade Politécnica de Milão até 2009. Em 1976, fundou o Studio Alchimia e na década de 1980 começou a se associar ao Memphis Group. Branzi também atuou como diretor cultural da Domus Academy, a primeira escola de design de pós-graduação da Itália, durante seus primeiros dez anos (ANDREA BRANZI, 2021).

isso”. Então, são pessoas geniais, que têm conteúdo, amor, visibilidade de tudo. Milão é uma escola que sempre foi muito provocativa pra mim, pelo fato de minha mãe ser italiana. Estive sempre tão próximo da Itália, mas nunca me atraí tanto por tudo aquilo (MOTTA, 2010, p. 65).

Pensar sobre os indivíduos descritos ajuda a explicar o motivo destes terem sido referenciados por Ivens e de estarem registrados no livro de 2010. Da arquitetura e design de Alvar Aalto, sustentados pelo subterfúgio do organicismo e de culto à natureza, subentende-se um vínculo com as preocupações relativas ao meio ambiente presentes nas criações de Motta, sobretudo a ideia de integração máxima das habitações humanas com a natureza. Não obstante, o diálogo entre um dos projetos de Aalto com a cadeira Flexa acaba por firmar essa conexão, determinada pela similaridade entre suas soluções técnicas.



Figura 27 - Cadeiras Flexa. Fonte: <http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-flexa-h45>

Preocupações semelhantes são vistas em Roberto Sambonet, que se ateve em dar aos seus projetos soluções inspiradas, em parte, na flora brasileira. Penso, deste modo, que o direcionamento dado por Aalto, Sambonet e Motta, no sentido de trazer, cada qual a sua maneira, um tipo de projeto centrado nos elementos da natureza, pode ser considerado um ponto de convergência entre seus trabalhos. Todavia, apresenta ressalvas. O que os difere

de Motta é que as inquietações de Aalto e Sambonet parecem estar apartadas em uma discussão preponderantemente formal e funcionalista, e no caso específico de Aalto, na ideia de desempenhar um papel "humanizador" em um funcionalismo que considerava "frio e racional", em que as tecnologias se centravam na "máquina" e na sua função, e por sua vez, não levavam em consideração as relações inter-humanas (LAMPREIA, 2018). Motta, por sua vez, parece trazer a discussão para o âmbito da sustentabilidade, pensando nas formas de produção dos artefatos, nos meios para extrair e manejar as matérias-primas de modo responsável e nas técnicas construtivas adequadas para se trabalhar esses materiais.

No encontro que teve com Ettore Sottsass, o designer reagiu de modo a identificar-se com a ideia de contraposição de Sottsass à um tipo específico de projeto – prática, ensino e prescrições – que se faz presente na escola de projeto italiana. Isso possivelmente se deu pelo fato de que, no Brasil, Motta teve uma formação em arquitetura baseada em dogmas modernistas conservadores. Porém, costuma ter posição crítica sobre esse ensino, relatando que não teve uma experiência satisfatória de aprendizado, o que ajuda a explicar sua reação de concordância com as contraposições do designer italiano.

Não posso dizer que sou autodidata, porque fiz faculdade, mas tive de me virar bastante, porque não acho que foi bom o que conheci em termos de educação formal. Pode parecer esnobe dizer isso, mas a única coisa boa que fiz foi um *college* na Califórnia, uma escola profissionalizante. Fui aprender marcenaria, aprender a nadar direito, a fazer escultura, e foi maravilhoso porque era bem mão na massa, o que eu gosto muito (MOTTA, 2010, p. 33).

Apesar disso, os designers distanciam-se pelo cerne de seus objetivos, posto que o rompimento defendido por Sottsass estaria na libertação do design de sua vocação funcionalista prescrita pela Bauhaus. Uma discussão que, até então, parece não atravessar o percurso profissional de Motta. Compreende-se, assim, que não se trata de uma recusa em aproximar Carlos Motta desses indivíduos. A valer, existem pontos de interesse comuns em seus projetos e em algumas de suas motivações. No entanto, as experiências com alguns desses designers e arquitetos acaba ajudando a reforçar a narrativa estabelecida pela curadoria, de conformidade entre o designer e o modernismo. Isso porque, as menções feitas por Ivens carecem de contextualização, limitando-se a apresentar os nomes dos indivíduos. Estes, considerados “pioneiros”, ao serem relacionados à Motta de maneira vaga, induzem à concepção de uma trajetória de aprendizados pautada em manuais de

arquitetura e design. Isso dá margem para que o trabalho exposto seja interpretado como estando em plena consonância com as obras desses sujeitos, considerados vanguardistas de correntes arquitetônicas, artísticas e de design específicas.

Na última parte do texto, Fontoura rememora uma palestra ministrada por Motta na quarta edição do Prêmio Design da Terra, na qual esteve presente. A ênfase em tratar de questões referentes ao meio ambiente e a sustentabilidade para um público formado por designers, empresários e políticos é usada como exemplo para justificar a coragem do designer.

Em 2010, foi convidado para ocupar com seus produtos a Sala Especial da quarta edição do Prêmio Design da Terra, promovido pelo Sebrae e SENAI de Mato Grosso – MT, em Cuiabá. Ao mesmo tempo que mostrava em sua palestra de abertura do evento uma série incontável de destacados objetos como a poltrona Sabre (1993), poltrona Pará (2000) ou poltrona Iporanga (2002) demonstrou plena coragem. Falou para designers, empresários e políticos sobre questões referentes ao meio ambiente e a sustentabilidade, passando claramente o recado de que o uso dos recursos renováveis como a madeira é responsabilidade de todos, em particular de madeireiros e pecuaristas. O trinômio estabelecido pela criatividade, coerência e coragem ficou registrado na memória de seus ouvintes. Eu estava lá (FONTOURA, 2011).

Pensar sobre a presença de Fontoura na palestra de Carlos Motta e seu aparente interesse por questões referentes à sustentabilidade instigou a investigação de aproximações de Ivens com o tema. Em sua atuação no campo das artes plásticas, Ivens esteve ligado à corrente artística da *Land Art*. A corrente surgiu no final da década de 1960, em meio a um contexto histórico de manifestações políticas, sociais e culturais. Influenciados pelas emergentes discussões ecológicas promovidas pelo movimento da contracultura, que estava descontente com a corrida tecnológica da cultura industrial, a *Land Art* buscava se manifestar contra o sistema capitalista e o consumo estimulado pelas galerias e museus. Como forma de contestação, artistas passaram a promover um novo tipo de arte, fora desses espaços, que encontrou em ambientes naturais de lugares inacessíveis ao público, uma maneira de produzir intervenções artísticas com os próprios materiais da natureza (SAWADA, 2011). Por essa razão, essas intervenções artísticas sobreviviam apenas como registro fotográfico ou de vídeo, que mostrava o resultado e seus processos. No ano de 1972, em decorrência da vigésima nona edição do Salão Paranaense, em Curitiba, a crítica

de arte Adalice Araújo escreveu sobre a produção artística de Ivens Fontoura para o jornal Diário do Paraná:

Considero a proposta de Ivens Fontoura como uma obra importante para o Brasil – uma proposta ecológica e ambiental da maior contemporaneidade. Há outros artistas jovens no Paraná que estão perfeitamente atualizados, cuja participação dá dignidade e um interesse nacional a este salão (ARAÚJO, 1972).

A ligação de Ivens com o movimento da Land Art sugere um ponto de convergência entre suas obras e a trajetória profissional de Carlos Motta, baseado na adesão às contestações ecológicas da contracultura. Essa relação dá sinais que auxiliam na reflexão sobre os motivos que levaram Ivens Fontoura a integrar o grupo de escritores da exposição. Porém, a evocação desse vínculo parece entregar falsas pistas ao leitor. É certo que o texto de Ivens, se comparado aos demais, dá maior ênfase a aspectos como o reaproveitamento de madeiras – ao mencionar a poltrona Astúrias e a linha de móveis Parati – e o compromisso de Motta com as problemáticas ambientais. Ainda assim, a decisão de valorizar móveis premiados em concursos fomentadores do “bom design”; a construção de narrativas voltadas ao enaltecimento de aspectos técnicos e de aproximação com expoentes do modernismo – salvo o designer Ettore Sottsass –, acabam sacrificando a elaboração de um texto direcionado a tópicos de maior relevância no design e na arquitetura de Motta em prol de acomodar o argumento curatorial aqui questionado.



Figura 28 - Poltrona Astúrias de balanço. Fonte: <http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/asturias-poltrona>

4 OS ARTEFATOS COMO MEDIADORES DE SIGNIFICADOS

Esse capítulo tem como objetivo reconstruir e analisar a materialidade da “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”. Por meio da visita virtual disponível no site do Museu Oscar Niemeyer e com o auxílio do catálogo e do projeto da expografia, cedidos pelo designer Guilherme Zamoner, serão investigadas as possibilidades de acomodação e contradição do argumento curatorial pelo dispositivo expográfico.

Para tal, partirei de alguns pressupostos, que serão confrontados com os materiais coletados e servirão como base para a construção da análise em questão. Esse corpo teórico ajudará na investigação das escolhas feitas pela curadoria para a montagem da exposição, sendo acionado como uma lente, através da qual sua materialidade será percebida e assimilada.

Tratar sobre aquilo que se faz presente em uma sala expositiva de um museu: os artefatos ali presentes com suas múltiplas significações e os dispositivos utilizados como suporte para acionar uma narrativa específica, significa abordar o tema da cultura material. Isso porque a cultura material abrange os artefatos coletivos da vida humana, sendo estes mediadores de relações, concebidos em processos ativos de externalização de indivíduos e sociedades na história (MENDES, 2012). Segundo Denis (1998), estudar a cultura material é uma maneira de compreender melhor as coisas que produzimos e consumimos, assim como o modo em que se encaixam em sistemas simbólicos e ideológicos.

Compreendo, apoiado em Mariuze Dunajski Mendes (2012), que voltar-se às coisas e seu atributo supostamente mais trivial, a materialidade, possibilita que subjetividades e valores sejam revelados, como questões monetárias, sociais e culturais, podendo estas darem consistência a trajetórias sociais e individuais. Para a autora, a materialidade dos artefatos é mediada por muito mais do que matéria-prima, instrumentos e técnicas, ocultando e revelando acordos e tensões que agem no processo de significação das coisas. Vale ressaltar que, ao analisar as coisas, estas devem encaradas como um processo de performatização e corporificação em tempos vividos em espaços, e não como um mero resultado. Ainda, se as encararmos enquanto projeto, passam a enunciar estratégias e visões

de mundo específicas, modos de vida específicos, podendo abrir espaço para discussões sobre inovação e mudança (MENDES, 2012).

Quando deslocados do circuito econômico, de sua rota costumeira de produção, circulação, consumo e uso para integrar uma exposição no Museu Oscar Niemeyer, os artefatos criados por Motta deixam temporariamente sua condição de mercadoria, ganhando novos significados, “(...) a depender do sentido que a expografia consolidar para o objeto” (LEON, 2012, p.44). Em suma, o objeto aparece fundamentalmente como sustentáculo de significações não inerentes propostas pela própria exposição (MENESES, 1994). De fato, entende-se aqui que apenas propriedades físico-químicas, como matéria-prima, peso, densidade, textura, morfologia, entre outros, podem ser considerados intrínsecas às coisas. No mais, são todos significados produzidos e atribuídos pela sociedade, que os armazena, os faz circular e consumir (MENESES, 1994).

A noção de mercadoria aqui apresentada é apoiada na conceituação de Appadurai (1986), que entende a mercadoria como qualquer coisa destinada à troca, livrando-se de preocupações exclusivas com o “produto”, a “produção” e a intenção inicial do “produtor” para focalizar as dinâmicas de troca. O desvio dessas mercadorias da rota original para os museus, no entanto, não resulta em uma real desmercantilização do objeto, mas mantém, ou até intensifica seu valor de troca, porque conserva seu valor de uso e aumenta seu valor simbólico, agindo como um instrumento que favorece o crescimento da mercantilização de suas réplicas disponíveis no circuito econômico (APPADURAI, 1986). Em diálogo com Appadurai (1986), Mendes (2012) entende que:

O percurso dos objetos, suas trajetórias, seus usos e significações permitem interpretar transações, normas e diferentes regimes de valor em que estes circulam, associados a processos dinâmicos de produção e reprodução social. A história cultural de artefatos corporifica performances pessoais e coletivas, culturalmente afirmadas, articuladas com conhecimentos de componentes técnicos, mitológicos e valorativos, suscetíveis à "interação mútua e dialética", como sugere Appadurai (MENDES, 2012, p. 31).

Na linha até então desenvolvida, se pressupõe que os museus, assim como suas exposições, não são espaços neutros, mas criadores, árbitros de significações, e operam em uma articulação de enunciados sobre questões humanas, desenvolvidos com o suporte das coisas materiais (MENESES, 1994). Esses artefatos são apropriados por objetivos históricos

específicos, por determinadas versões da história e valores específicos a respeito do que se entende por exposição, design e apresentação (APPADURAI, 2007). Isto é, as exposições “não reproduzem meramente a realidade, mas (re)definem essa mesma realidade no contexto da sua própria ideologia” (SEMEDO, 2006, p.13). Trata-se de uma convenção visual, que organiza objetos para produzir sentidos, incorrendo, por vezes, em um processo de fetichização (MENESES, 1994). Entretanto, não significa que as coisas sejam neutras e simplesmente absorvam as narrativas e significados impostos a elas no ambiente expositivo. A assepsia dos artefatos, como bem pontua Meneses (1994), é uma ilusão.

Com efeito, o artefato neutro, asséptico é ilusão, pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem, no museu, desde os processos, sistemas e motivos de seleção (na coleta, nas diversificadas utilizações), passando pelas classificações, arranjos, combinações e disposições que tecem a exposição, até o caldo de cultura, as expectativas e valores dos visitantes e os referenciais dos meios de comunicação de massa, a doxa e os critérios epistemológicos na moda, sem esquecer aqueles das instituições que atuam na área, etc. (MENESES, 1994, p. 20).

Artefatos podem “incorporar e/ou atualizar narrativas, que, por sua vez, os atualizam” (MENDES, 2012, p. 31). Do mesmo modo, podem contrariar as narrativas impostas, tensionando os objetivos previstos pela exposição. Nas palavras de Miller (2013), os trechos são intrinsecamente contraditórios, podendo se virar contra as narrativas a que foram submetidos. Teriam assim um interesse autônomo, com o potencial de contradizer, ao invés de servir. Vale pontuar que a noção de narrativa empreendida aqui, baseada em Austin (2012), compreende o conteúdo exposto e os dispositivos de mediação, que estão ligados de maneira inextricável. Filio-me a Maria Lucia Bottallo (1995) na compreensão de que existe nas exposições uma seleção e que há um processo que leva os museus a preferirem certos conceitos em desfavor de outros. O que defendo aqui, no entanto, é que os próprios artefatos expostos detêm o potencial de negar tais conceitos favorecidos e, muitas vezes, forçosamente aplicados.

No ato de se projetar uma coisa, por exemplo, o indivíduo não somente projeta um objeto, mas necessariamente se projeta nele. O que significa que naquele artefato estão refletidas as visões de mundo, a consciência e os anseios ideológicos de quem o projetou, da sociedade e da cultura nas quais ele está inserido (DENIS, 1998). Portanto, compreendo que tais reflexos poderão corroborar ou rechaçar determinadas narrativas empregadas aos

objetos em uma exposição. Pressuponho, portanto, a exposição como um lugar onde os valores, propósitos e ideias do sujeito que produz o objeto são imbricados de modo conflituoso com os daquele que o inclui num determinado contexto expositivo, orientado por uma teoria específica (FREITAS, 2014).

Vale ressaltar, que além dos objetos selecionados para compor o espaço expositivo, a exposição conta com o apoio de materiais variados, como textos de parede, plotagens, legendas, cenários, texturas, estruturas para dispor os artefatos e a própria arquitetura da sala onde a exposição está inserida. Segundo Cury (2005), esses compõem um conjunto de elementos que torna enriquecedora a experiência do público, pois visa potencializar a interação entre os visitantes e a exposição. Além disso, são artifícios utilizados para acomodar os artefatos em uma narrativa curatorial pretendida, estruturada na articulação entre os objetos e esses recursos no espaço. Para Silverstone (1994), essa articulação entre os artefatos e os demais dispositivos expográficos tem o objetivo de estruturar a narrativa da mostra, a retórica do discurso e a argumentação através da persuasão. Em outros termos, o argumento curatorial não é composto apenas pelo conjunto de declarações e intenções que o museu explicita, mas também

Por gestos aparentemente “não políticos” e de pormenores como por exemplo, a arquitetura, a classificação e disposição dos artefatos na exposição, o uso ou não de vitrines, o recurso da interatividade, etc. E a observação desses pormenores poderá, de fato, ser instrumental para a compreensão de outros pressupostos institucionais nem sempre declarados ou conscientes (FREITAS, 2014, p.16).

Deste modo, entendo que esses elementos, assim como os artefatos expostos, são passíveis de contradição. Isso porque detêm o potencial de denunciar o comprometimento da exposição e do museu com a veiculação de valores específicos e possivelmente incompatíveis com aqueles expressos pela própria materialidade do acervo. Ou seja, na mesma medida em que esses materiais são concebidos especificamente para reforçar uma ideia proposta, tornam-se instrumentos que podem tensionar os objetivos da exposição e realçar contradições e incoerências.

Outra questão a ser levada em consideração refere-se ao modo de se expor o design em museus, como isso se configura e no que consiste a realização dessa atividade. De acordo com o historiador Clive Dilnot (1984), a história do design vem sendo construída com

bases muito semelhantes à história da arte, que se encarregou de construir uma historiografia focada no estudo de uma tradição específica, no caso, a tradição artística europeia, distanciando-se da arte como objeto focal de estudo. O mesmo estaria ocorrendo com o design, sendo válido questionar se as histórias de design construídas e propagadas se configuram como legítimas investigações da história do campo ou se seriam apenas o resultado de investigações de uma tradição específica (DILNOT, 1984).

Seguindo preceitos da história da arte, a bibliografia do design e as exposições voltadas ao tema tendem a delimitar os artefatos como resultado do “gênio criativo” e individual de seus designers (LEON, 2012), rejeitando o fato de que o design é uma atividade constituída na divisão do trabalho, isto é, uma prática coletiva (FORTY, 2013). De fato, existem elementos individuais, criativos e intuitivos no design, assim como na arte, contudo, entendo que é necessário inserir esse indivíduo em uma rede complexa de relações, em que sua individualidade está em relação a outras. E essas, junto da sua, constroem design, arte, coisas.

Devido a essa aproximação, uma série de questões relativas à autenticidade, como as noções de bom gosto, originalidade e distinção social, que, em especial, manifestam-se no domínio da arte ocidental (APPADURAI, 1986), provocaram a adoção de discursos controversos face ao design, sua história e suas exposições. Nesse caso, é importante compreender o significado de se abordar a autenticidade no contexto do design e identificar onde reside tal percepção nesse contexto.

Segundo o historiador Kjetil Fallan (2010), a história do design pouco se importou com objetos que não fossem considerados pelos historiadores como de alto valor estético, que não pudessem ser atribuídos a eles uma autoria e que fossem alheios à esfera doméstica. A consequência é a recorrente montagem de exposições de design que pouco se mobilizam a respeito de questões relevantes, como: produção, circulação, mediação e consumo dos artefatos. Longe disso, contentam-se em construir narrativas da história do design como “história dos objetos gourmet” (FALLAN, 2010), voltadas a ideia de design/arte e limitando-se ao cenário doméstico; a tratar os designers como “celebridades” e a assumir “posicionamento de ‘vanguarda’ em estilos e veículos de difusão de tendências – materiais, tecnologias e/ou comportamentais” (MENDES, 2012, p. 28). Isso leva a reflexão em torno de

possíveis áreas de abordagem que impulsionariam o desenvolvimento do design, como por exemplo, a análise dos “fracassos” e dos projetos mal sucedidos, que se abordados, seriam potencialmente didáticos para a disciplina (FREITAS, 2014).

Nesse caso, ao serem selecionados objetos para uma exposição de design, seja ela permanente ou temporária, importa entender sob qual perspectiva estes serão apresentados. Nas palavras de Leon (2012):

Do ponto de vista da seleção das peças para uma coleção ou para uma exposição temporária, importa saber hoje que viés será explorado. Uma exposição de itens domésticos pode contribuir para a consagração de um autor; pode reforçar noções correntes de gosto; pode banalizar preconceitos e pode inquirir a vida cotidiana na qual o design se insere, como lugar privilegiado de articulação de dimensões técnicas e estéticas capaz de formular, ou, no mínimo, incentivar comportamentos regidos pelo corpo (LEON, 2012, p. 78).

Se faz necessário, portanto, repensar e atualizar o que se entende por projeto de design, recuando das limitações tecnológicas e ideológicas da primeira era industrial e examinando o design e seus artefatos sob uma perspectiva mais abrangente do que historicamente costuma-se fazê-la (DENIS, 1998). Para isso, é indispensável que, ao se pensar em artefatos, em termos de design e exposições de design, estes sejam cada vez menos encarados como objetos modernistas, e cada vez mais como “coisas” (MILLER, 2013). Essa mudança de perspectiva pode ser entendida como um meio de visualizar questões sociais, morais, culturais e políticas que envolvem a materialização desses objetos. E talvez a única perspectiva possível para uma discussão dessa magnitude seja a da cultura material (DENIS, 1998).

4.1 DISPOSITIVO EXPOGRÁFICO: CONSONÂNCIAS E INCOERÊNCIAS

Ao se deslocar até a sala expositiva de número 04 do Museu Oscar Niemeyer, entre os dias 26 de maio e 28 de agosto de 2011, o visitante deparava-se com a “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”. A exposição era composta por 131 artefatos, divididos entre móveis, objetos utilitários, esculturas e projetos arquitetônicos. Adentrando a exposição, logo era possível perceber o foco dado às madeiras, que transformadas em mobiliários e esculturas, tomavam conta do espaço, sendo poucos os detalhes produzidos

em outros materiais. O arranjo entre as peças expostas e os expositores, que juntamente com as plotagens, foram confeccionados na cor marrom, inseriam o visitante em um ambiente quase monocromático, ressaltando as tonalidades quentes das madeiras e incorporando os objetos no espaço.

Em sua maioria, o acervo era constituído por móveis, mais especificamente cadeiras, poltronas e sofás, que foram agrupados e dispostos sobre 23 praticáveis. Todos os praticáveis tinham a mesma altura, com pouca elevação em relação ao piso, permitindo a visualização dos artefatos em altura semelhante à que costumam ser vistos em seus cotidianos de uso. Estratégia que já havia sido utilizada e identificada por Guterres (2020) na “Modernos Brasileiros +1”, sugerindo a intenção da curadoria em criar um alinhamento entre as exposições e reforçar o argumento construído na exposição de abertura. De acordo com a curadora Consuelo Cornelsen, o motivo de expor os móveis todos em uma mesma altura na “Modernos Brasileiros +1” se deu por uma ideia de não estabelecer hierarquias entre as peças expostas, atribuindo a todas elas um mesmo valor (GUTERRES, 2020). E a altura dos praticáveis, que eram de 15 centímetros, mudaram para 8 centímetros na exposição individual de Motta, sendo justificado pela curadoria com o argumento de que, quanto mais baixa a altura, mais próximos estariam os móveis de sua realidade de uso. Ainda, para Consuelo, a exposição de móveis em alturas não condizentes com o modo como são vistos fora dos museus, dificultariam a sua compreensão, pois os deixariam fora de uma escala real (GUTERRES, 2020).

Na única parede disponível na sala para intervenções – visto que a parede oposta é em quase sua totalidade feita de vidro e com a função de entrada de luz natural – foi inserida uma plotagem, que cobre a parede por inteiro e percorre toda a extensão da exposição. Essa limitação com relação ao espaço expositivo é uma consequência do projeto inicial para o qual o edifício foi concebido, com outro intuito que não a realização de um museu.



Figura 29 – Visão geral da exposição "Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto". Fonte: Museu Oscar Niemeyer

Quando construído, em 1967, o edifício projetado por Oscar Niemeyer tinha o objetivo de receber o Instituto de Educação do Paraná - IEP. De acordo com Gemin (2017), a planta de Oscar Niemeyer alinhava-se aos princípios da arquitetura moderna do arquiteto Le Corbusier. Naquele período, Niemeyer já havia projetado, juntamente com o arquiteto Lucio Costa, o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, que recebeu o apoio e consultoria de do arquiteto franco-suíço.

Para o projeto do IEP, a autora afirma que Niemeyer adotou, em grande parte do projeto, os cinco mandatórios modernos de Le Corbusier, sendo eles: o uso de um sistema construtivo onde a edificação é sustentada por meio de uma grelha de pilares, chamada Pilotis, que libera o edifício do solo, torna público o uso desse espaço e permite, inclusive, a circulação de automóveis; a ideia de terraço-jardim, que transforma as coberturas dos edifícios em espaços habitáveis; o conceito de planta-livre, em que uma estrutura independente permite a livre mudança das paredes, já que estas não mais precisam exercer a função estrutural, possibilitando maior flexibilidade nos espaços internos; a fachada-livre, onde a fachada poderia ser concebida com abertura máxima, podendo esta ser feita com vidro, com elemento vazado ou mesmo com vão aberto, diferente das paredes de alvenaria, que recebiam todos os esforços estruturais da edificação; e a janela em fita, que consiste em uma fita composta por janelas horizontais contínuas, sem que estas afetem diretamente a estrutura do edifício, permitindo uma iluminação natural mais uniforme (GEMIN, 2017).

O primeiro andar do edifício, onde se encontra a maioria dos espaços expositivos, entre eles, a sala em que ocorreu a exposição temporária de Carlos Motta, possui no total nove salas, sendo três em uma extremidade, três em outra e três corredores que fazem conexão entre elas. Os três corredores, além de funcionarem como conectores longitudinais, são utilizados atualmente como salas expositivas, não havendo como transitar de uma extremidade à outra sem passar por esses espaços. Projetados inicialmente para “facilitar o encontro e a noção de unidade que a arquitetura modernista prevê” (GEMIN, 2017, p.125), estes passaram, com a apropriação do edifício para a concepção do Museu, a ser utilizados como salas destinadas às artes visuais, à arquitetura e ao design.

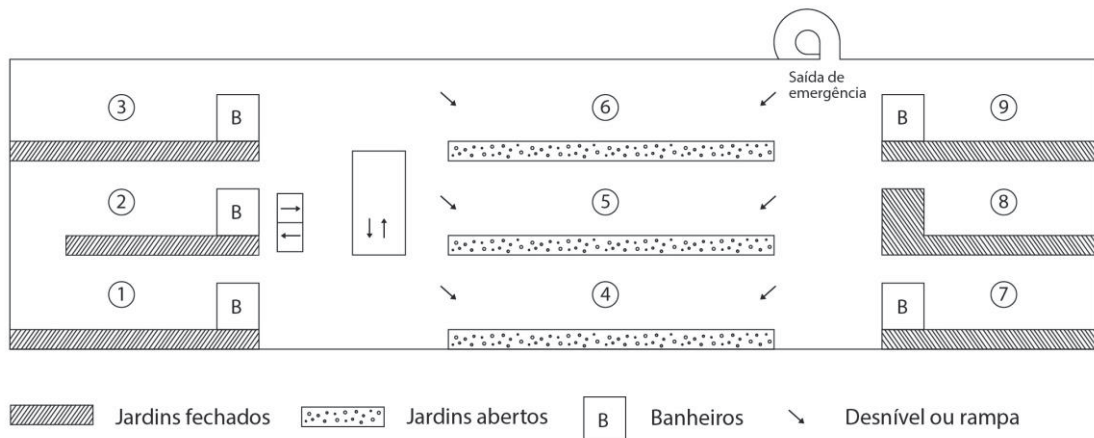


Figura 30 – Distribuição das salas expositivas e dos jardins do edifício principal do Museu Oscar Niemeyer. Fonte: do autor (2022). Adaptado de Gemin (2017).

No projeto do IEP, de 1967, as salas do primeiro andar foram projetadas com o intuito de comportarem salas de aula, estando previstas carteiras dispostas em filas, um quadro negro e uma mesa para o professor à frente da sala. Além disso, haveriam jardins internos, uma proposta que visava criar um tipo de conexão do espaço interno com a natureza, sem haver a necessidade de janelas para o lado externo do edifício. No projeto, tal solução foi pensada para que os alunos mantivessem um contato com o exterior, mas sem que fossem suscetíveis aos ruídos externos da rua. Sendo assim, além destes jardins possuírem uma iluminação zenital – nome que se dá à entrada de luz em um ambiente por meio de pequenas ou grandes aberturas na cobertura –, já que estes não possuíam janelas, permitiriam a criação de uma paisagem nas salas de aula (GEMIN, 2017).

O projeto, que estava previsto para os nove espaços do primeiro andar, atualmente pode ser visto em apenas três deles: as três amplas salas conectoras, onde são feitas exposições de design e arquitetura. No entanto, são utilizados hoje para a entrada de iluminação natural, tendo em vista que a ideia do jardim nunca funcionou. Isso devido à dificuldade de preservá-lo, o que implica em infiltrações, problemas de drenagem, risco de infestação de insetos, parasitas e etc. Nas demais salas, falsas paredes de MDF foram colocadas para cobrir os lugares destinados aos jardins, transformando-as em espaços completamente fechados por paredes brancas (GEMIN, 2017). Com isso, a sala 04, assim como as outras duas salas que se mantiveram com as paredes de vidro, acabaram sofrendo uma redução de espaço disponível para se expor, como pode ser visto na figura 31, referente à exposição individual de Motta.

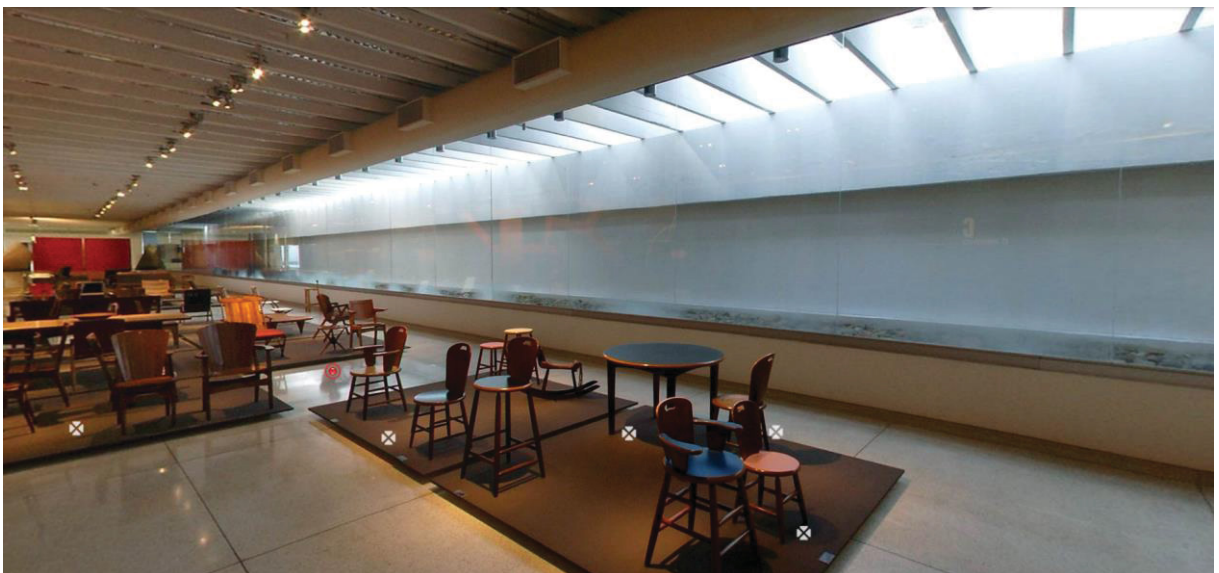


Figura 31 - Parede de vidro na sala 04 do Museu Oscar Niemeyer, prevista no projeto do IEP para receber um jardim interno. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.

Do lado oposto, na parede onde foi inserida a já referida plotagem, é que se encontravam os textos da exposição, os mesmos textos apresentados no catálogo. Estes dividiam o espaço com fotografias de alguns móveis e de desenhos feitos por Motta, sendo trabalhados como montagens fotográficas. Os móveis fotografados, ampliados em grande escala, tiveram seus fundos recortados e foram trabalhados de modo a criar sobreposições entre fotografias e desenhos, gerando um tipo de “cenário” para acomodar os textos.

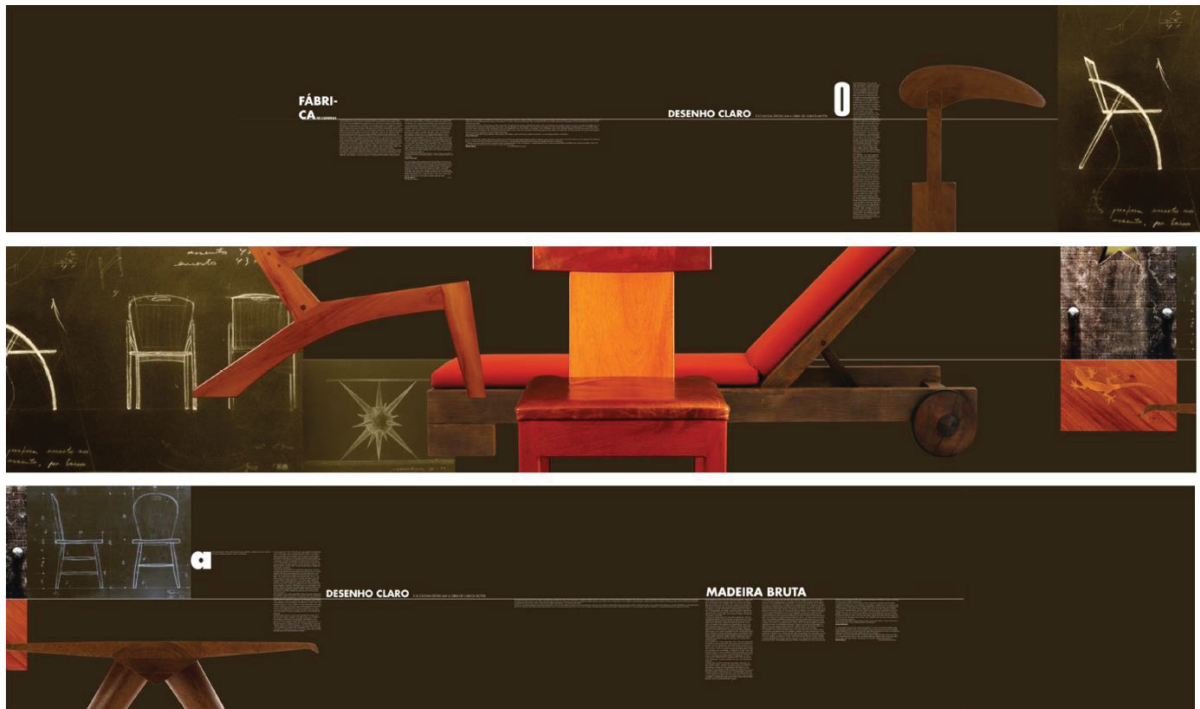


Figura 32 - Plotagem que cobriu toda a parede da sala 04, dividida aqui em três partes subsequentes. Fonte: Guilherme Zamoner

Sem qualquer tipo de divisória, os espaços de exposição e de circulação são diferenciados por meio dos praticáveis que se distribuem pelo espaço, iluminados artificialmente por luzes direcionáveis que funcionam como holofotes para cada objeto exposto. Dispostos no espaço expositivo em grupos, o critério de proximidade entre os objetos não segue uma lógica cronológica, como foi feito pela curadoria na “Modernos Brasileiros + 1”, tampouco utiliza algum critério relativo à tipologia de cada um ou às suas formas de uso. E essa constatação pode ser vista como contraditória, se relacionada com a declaração da curadora Consuelo Cornelsen sobre a questão cronológica usada nas exposições do projeto. Cornelsen afirma, ao justificar suas escolhas para o dispositivo expográfico, ter utilizado o recurso da cronologia em todas as demais exposições, inclusive na mostra de Carlos Motta. Segundo ela, esse mecanismo possibilita ao público visualizar uma evolução do trabalho exposto (GUTERRES, 2020). Mas não foi isso que aconteceu na “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”.

De modo geral, os artefatos foram agrupados por linhas, ou seja, de acordo com o pertencimento de cada objeto a uma “família/coleção” específica definida por Carlos Motta, que em seu processo de criação, insere os objetos em cada uma delas de acordo com seus métodos construtivos e a procedência da matéria-prima.

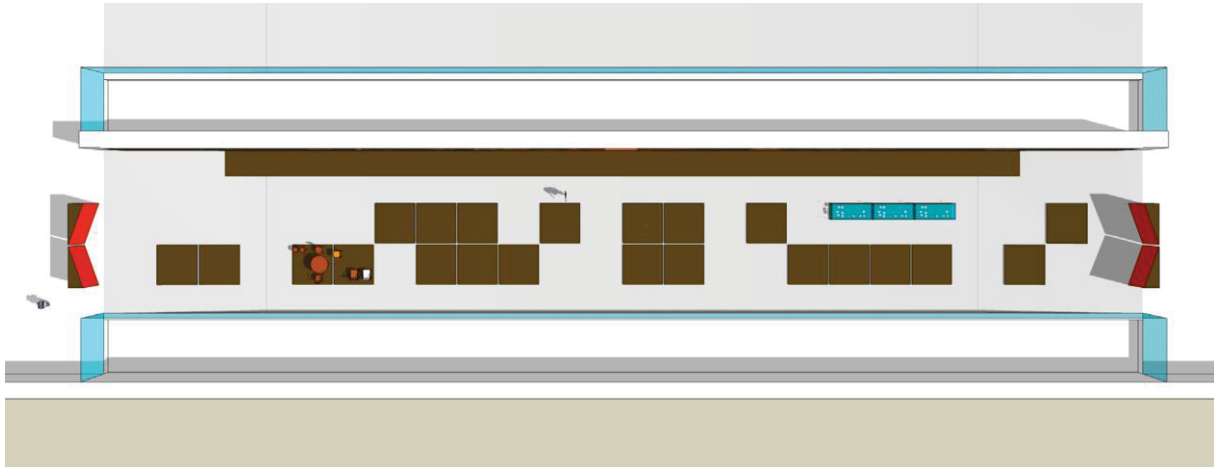


Figura 33 - Layout das plataformas. Fonte: Guilherme Zamoner.

No entanto, esse critério não fica claro na exposição, uma vez que essas informações não estão disponíveis para os visitantes, sendo possível identifica-lo somente com o acesso ao projeto expográfico. Além disso, ele não foi aplicado rigorosamente em toda a montagem do espaço. Em algumas situações, objetos pertencentes a linhas distintas foram colocados lado a lado, dividindo um mesmo praticável e sem um motivo passível de ser apontado, gerando um confronto entre as peças em decorrência de contrastes que estas estabelecem, relativos à forma, materiais e métodos construtivos. Esse é o caso das cadeiras “Rio” e do banco “Pinacoteca”. Colocados sobre o mesmo praticável, são oriundos de contextos distintos, refletidos em suas materialidades.

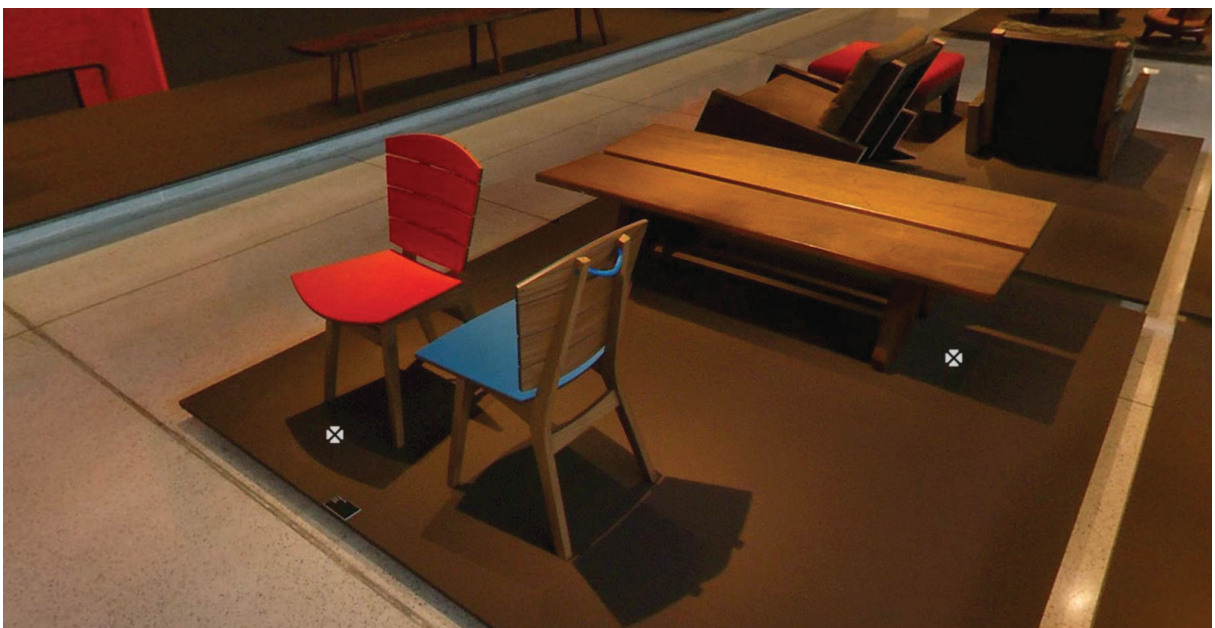


Figura 34 - Cadeiras Rio (em vermelho e azul), e banco Pinacoteca. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.

De acordo com Motta (2010), o banco Pinacoteca foi desenvolvido, em 1997, especialmente para o projeto de reforma das salas expositivas da Pinacoteca do Estado de São Paulo – projeto idealizado por Paulo Mendes da Rocha – sendo eles executados artesanalmente, em poucas unidades, utilizando madeiras de redescobrimto, no caso, o mogno, e técnicas de marcenaria tradicional em seu próprio atelier. A cadeira Rio, em contrapartida, foi desenvolvida em 2010, a convite da Havaianas, marca brasileira de sandálias de borracha fundada em 1962. Seu processo de produção é industrial, sendo produzida e vendida em larga escala pela fábrica moveleira Butzke, situada em Timbó, Santa Catarina (MOTTA, 2010). Produzida em série, suas soluções técnicas construtivas são adequadas à uma demanda industrial que visa baixo custo, economia de materiais e facilidade/agilidade de produção. O material utilizado é o eucalipto – madeira de reflorestamento largamente utilizado pelas indústrias moveleiras brasileiras –, com assento e encosto revestidos de laminado de PET reciclado.

Entendo, apoiado em Gonçalves (2004), que os objetos em si mesmos não são suficientes para endereçar ao público os princípios propostos pela exposição, e por isso, é necessário que relações sejam estabelecidas para que os visitantes alcancem a sua compreensão. É possível pensar, então, o que significa, ou que argumento é sustentado pelos objetos, ao ter essa justaposição do banco e das cadeiras feita pela curadoria. Em outras palavras, quais significados são negociados e quais disputas entre argumentos vigentes na história do design estão em questão.

Ao justapor esses artefatos, a curadoria implicitamente adotou o argumento de um progresso das questões técnicas e tecnológicas na produção de Motta, apoiado na perspectiva modernista. Apesar de a exposição não seguir, de modo geral, uma disposição cronológica e linear, explícita ao visitante, penso que são nessas relações construídas de modo fragmentado no espaço expositivo, que se revelam as intenções de amparar a narrativa de evolução alegada por Consuelo Cornelsen. E com o propósito de materializar e performatizar o argumento da narrativa, a curadoria optou pela justaposição de móveis feitos artesanalmente com outros produzidos por meio de técnicas e tecnologias industriais. Nesse sentido, pode se dizer que esses móveis foram articulados para construir um argumento de diferenciação e avanço entre eles, onde significados referentes ao que seriam

objetos artesanais e de design, estariam sendo negociados, visto as bases teóricas acionadas pela curadoria. E a produção desses significados evidencia essa disputa histórica na disciplina do design, caracterizada pela distinção entre design e outras atividades geradoras de artefatos móveis, como os fazeres artesanais. Um desejo das narrativas modernistas pelo distanciamento entre essas atividades que tem, historicamente, elaborado normas austeras e preconceituosas em relação aos fazeres manuais (CARDOSO, 2008).

Contudo, esse argumento é confrontado no século XXI por outras perspectivas proeminentes da história do design. Estas entendem a formulação dessa diferenciação como resultado do processo de industrialização, onde um modelo de fabricação, caracterizado pela concepção e execução do artefato por um mesmo indivíduo, de forma manual, muda para um outro, em que os atos de projetar e fabricar são nitidamente separados (CARDOSO, 2008). Dito de outra forma, a conceituação tradicional, adotada pela curadoria, entende que a diferença entre as atividades artesanais e o design está na mudança de suas técnicas e tecnologias produtivas. Entretanto, as perspectivas mais recentes questionam esse argumento, e entendem que a caracterização da atividade do design está ligada à divisão do trabalho, e não à evolução dos meios de produção industriais (FORTY, 2013). E essa narrativa tradicionalista de distanciamento entre as atividades foi transposta para o dispositivo por meio da aproximação, no espaço, desses artefatos, com o intuito de evidenciar suas diferenças. Como já visto, Consuelo afirmou ter adotado o uso de praticáveis em uma mesma altura para todas as peças, com o propósito de não criar hierarquias entre elas (GUTERRES, 2020). O que poderia ser entendido como uma maneira de expor os objetos em igual relevância, velando o preconceituoso distanciamento histórico entre os objetos artesanais e industriais. Porém, a adoção de bases teóricas fundadas em preceitos modernos e os recursos utilizados no dispositivo expográfico tensionam essa narrativa de não hierarquização. O recurso de aproximação entre artefatos com métodos de produção distintos fez com que esse nivelamento dos praticáveis não tenha sido capaz de operar sobre algumas hierarquias presentes na materialidade dos móveis justapostos, denunciando as intencionalidades da exposição. Isso porque, em algumas das relações estabelecidas, os próprios artefatos denunciam as suas diferenças quanto aos acabamentos e aos processos construtivos, como é o caso da relação construída entre o sofá “Mantiqueiras”, o “Banquinho de canoa” e a “Chaise-longue Astúrias”.



Figura 35 - À esquerda, o sofá "Mantiqueiras", no meio, o "Banquinho de canoa", e à direita, a "Chaise-longue Astúrias". Fonte: Museu Oscar Niemeyer.

Em outras situações, é possível identificar que alguns móveis – que possuíam mais de um exemplar exposto –, foram agrupados por critérios formais e por utilizarem materiais semelhantes, como por exemplo, as cadeiras “Sahy”, “Flexa” e “CM9”, que apesar de fazerem parte de linhas distintas, possuem assentos e encostos feitos com percintas de couro trançadas. Penso que tal agrupamento dessas cadeiras se deve ao fato de que, o uso de percintas de couro é vista como parte da tradição moveleira brasileira por autoras como Maria Cecília Loschiavo dos Santos (2017) e Adélia Borges (2007). Ao entrevistar Motta no livro “Carlos Motta e a vida”, Adélia questiona se o uso das percintas de couro trançadas na cadeira Flexa tem relação com o fato de ela ser uma tradição brasileira, e se Motta tem conhecimento dessa tradição. Motta responde:

Também da tradição brasileira. Mas o engraçado é como essas coisas habitam aqui dentro e a gente desconhece. Eu, às vezes, chego a alguns resultados que me surpreendem (MOTTA, 2010, p. 16).

A ligação desse material com uma ideia de tradição brasileira formulada por essas autoras sugere que ao estabelecer essa relação entre as cadeiras “Sahy”, “Flexa” e “CM9”, o objetivo era sustentar a ideia de filiação e da busca por um móvel brasileiro nos artefatos projetados por Motta, e a apresentação desses artefatos de maneira conjunta reforçaria essa narrativa. Além disso, pensando na repetição de artefatos no espaço expositivo, acredito que a redundância é usada como um recurso narrativo, funcionando como um convencimento da assistência. Ao apresentar mais um de exemplar dessas cadeiras,

expostas em um momento separadamente, e em outro, justapostas, a curadoria se utiliza do excesso para enfatizar seu argumento.

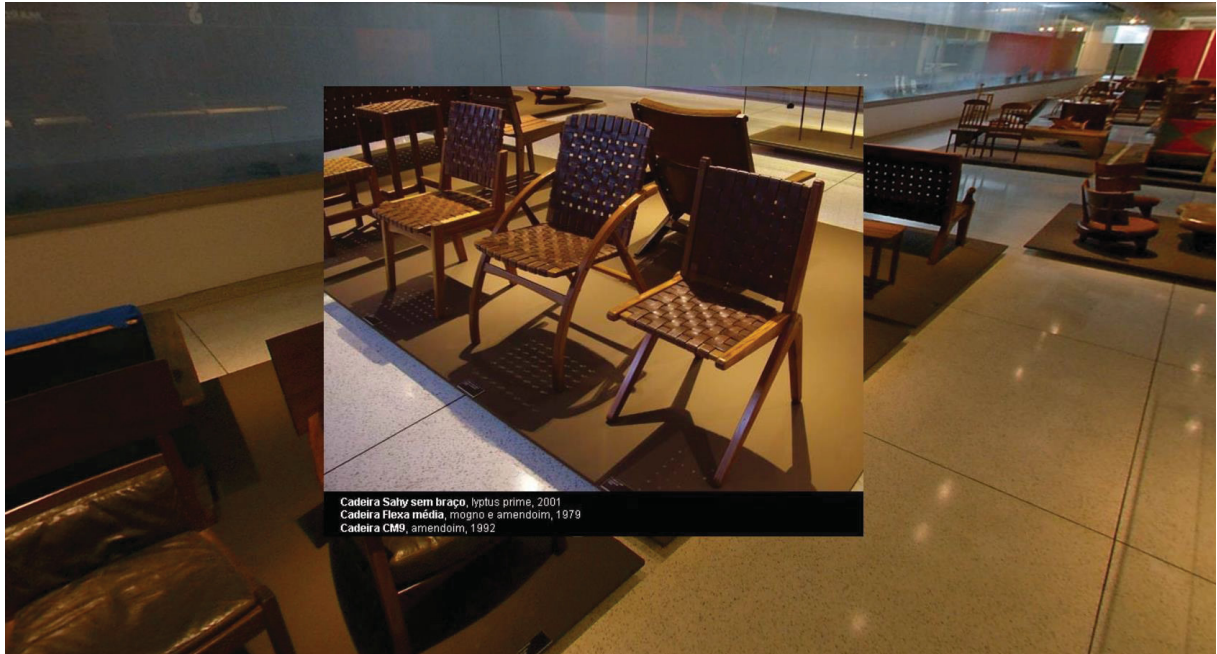


Figura 36 - Da esquerda para direita, cadeiras Sahy, Flexa e CM9. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.

A exemplo do que se vê na figura 36, todos os móveis receberam legendas, que foram feitas por adesivos fixados sobre os praticáveis e à frente de cada objeto. Nelas, estavam contidas as seguintes informações: nome do objeto, materiais com os quais foram produzidos e ano de fabricação. Como os textos de parede enfatizavam a apresentação do designer e pouco exploravam os artefatos em questão, as informações fornecidas ao público sobre cada objeto ou cada grupo de objetos limitavam-se às escassas informações que estavam contidas nas legendas. Uma característica de exposições que apresentam objetos como arte, onde a contextualização dos artefatos através de textos didáticos é vista como negativa por aqueles que consideram que a obra por si só é mais importante do que os significados que ela tem para os não-iniciados (PRICE, 2000). De acordo com Price (2000), essas exposições apoiam-se em uma noção de que a qualidade estética do objeto “fala por si”, sendo o observador convidado a reagir ao objeto por meio de uma absorção sensorio-emocional das suas qualidades plásticas. Ainda, a autora defende que nessas exposições, o valor percebido, que seria uma combinação de fama artística e avaliação financeira, é inversamente proporcional à quantidade de informações nos textos que acompanham os artefatos. Ou seja, o afastamento dos objetos de uma contextualização abundante traz em si

uma forte implicação de valor (PRICE, 2000). Entretanto, essa atenção com a quantidade de detalhes que o público pode suprir por si só, não deve ser vista como o parâmetro responsável pela decisão entre etiquetas minimalistas e discursos didáticos. Para Price (2000), o fator definitivo para essa escolha é, em geral, a identidade do museu.

A carência referente ao que se mostra sobre os objetos, ou, a retirada do foco dos mesmos, também é apontada por Forty (2013), que critica o modo como os bens manufaturados são expostos em museus e exposições de design. Para o autor, é comum nessas exposições a ênfase ao designer, suas carreiras e a exclusão de considerações mais importantes a respeito dos objetos expostos. Isso dificulta a compreensão do público sobre o design como sendo uma atividade de natureza social, pois passa a ser visto como o resultado único e direto de expressões criativas individuais e de modo independente do contexto social em que foi produzido. Conseqüentemente, deixam de ser entendidos como objetos que encenam ideias e limitações materiais sobre as quais os designers não tem domínio (FORTY, 2013).

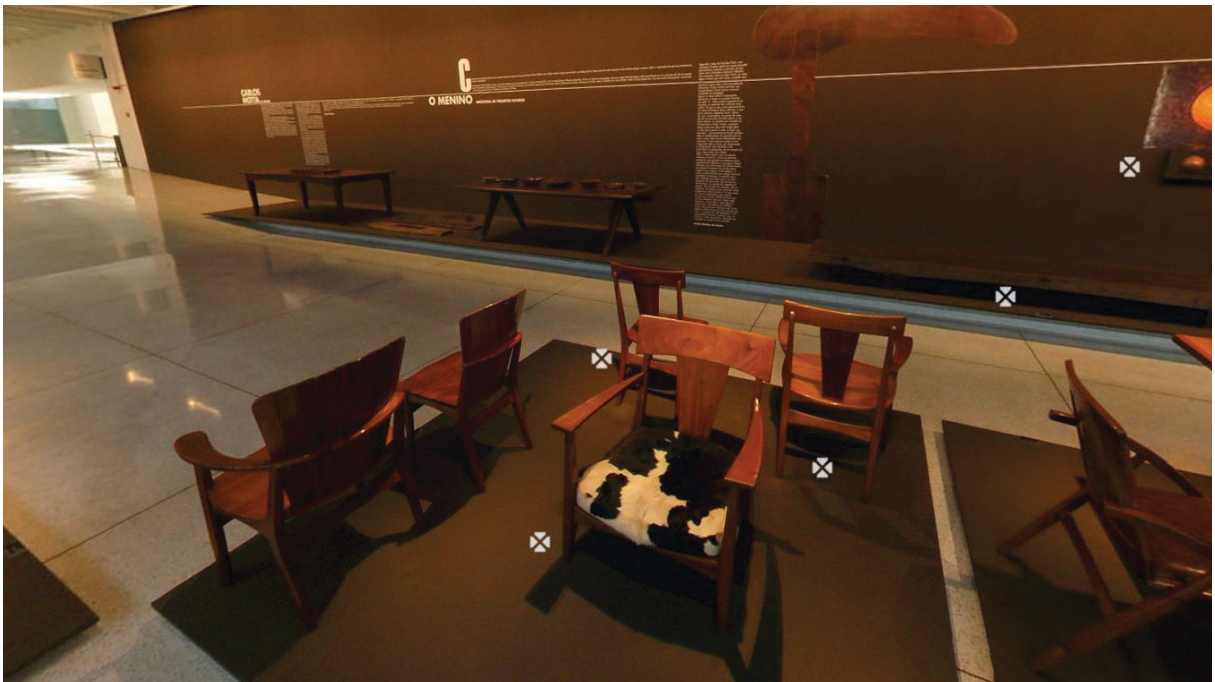


Figura 37 - poltronas pertencentes a linha "Atelier" dispostas sobre uma mesma plataforma, desprovidas de materiais de mediação. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.

Essas condições acabam denunciando a aproximação da exposição com abordagens provenientes da história da arte, característica histórica duramente criticada por autores

como Campi (2008), Cardoso (2008) e Forty (2013). Ao dispor os objetos sem abordar seus devidos contextos de produção, circulação e consumo, estes acabam sendo acionados para sustentar uma narrativa de “design-arte” relacionada ao trabalho de Motta – já identificada anteriormente em alguns dos textos da exposição –, que estabelece uma nova camada de significados e ajuda a elevar o status social e cultural desses objetos.

Concordo com Campi (2013) que esse debate pode parecer atrasado, mas não é. No livro “Design History” (2010), o historiador norueguês Kjetil Fallan aponta motivos do porque a história da arte é inadequada se tratando de examinar objetos de design. Segundo o autor, em primeiro lugar, essa dá atenção demasiada às questões estéticas, em detrimento de outros aspectos importantes do design, como questões relacionadas à tecnologia, economia, sociedade e etc. Em segundo, porque cultua a personalidade do designer, o que acaba excluindo o design anônimo dos debates. Em terceiro, porque é uma abordagem restritiva, que se concentra em objetos considerados valiosos por aqueles que detêm o poder de narrar a história. E por último, pelo fato de que dá foco ao estudo de “grandes escolas”, organizações e instituições específicas que se dedicam à promoção daquilo que consideram o “bom design” (FALLAN, 2010).

Por outro lado, se a escolha de uma estratégia expositiva que privilegia os aspectos estético-formais dos objetos, traz à tona uma problemática aproximação entre design e arte na história das exposições, na mesma medida ajuda a confirmar a filiação da curadoria com a narrativa modernista brasileira. Isso porque no Brasil, como já visto anteriormente, o envolvimento do movimento concretista com o design e a história dos “pioneiros” do modernismo tiveram papel histórico fundamental para que design e arte fossem sobrepostos e suas diferenças se tornassem turvas, sobretudo, aos olhos das elites econômicas brasileiras.

Ao optar por essa perspectiva, fica clara a tentativa da curadoria de construir com os artefatos uma narrativa que os descontextualiza e favorece o mito da autonomia criativa: a noção de individualidade de Motta quanto a concepção e produção dos objetos, que muito se assemelha às ideias de “móvel de autor” defendidas por modernistas, como Sergio Rodrigues. E isso acaba criando a impressão falaciosa de que ele é o único responsável pelos resultados (FORTY, 2013). No entanto, isso não é verdade. Desde que montou seu atelier na

cidade de São Paulo, em 1978, Carlos Motta teve ao seu lado o marceneiro Antônio Carriel de Barros, conhecido como Toninho, que trabalhou no atelier ininterruptamente, desde a concepção das primeiras peças, até o seu falecimento, no dia 16 de março de 2018. E isso é esclarecido por Motta quando questionado em seu livro sobre como se dá o processo de criação e produção das peças:

Sempre com o Toninho. O Toninho é meu companheiro desde o início. Um irmão meu (...) mostro o desenho e converso com ele. Ele dá uns palpites inteligentes, sacados, super bom gosto, fino, o cara é muito bom. É legal trabalhar com ele. Quando eu voltei da Califórnia, em 1978, resolvi abrir um espaço pra mim. Na verdade, antes disso, eu aluguei dois quartinhos no fundo de uma casa, em 1975. Daí, fui para um galpão na rua Purpurina, na Vila Madalena, São Paulo. Comecei a procurar e soube de um cara chamado Canário. Conheci, gostei bastante, mas achei ele meio boyzão, querendo alcançar umas coisas meio rápido. Ele falou que tinha um amigo, que viria falar comigo – que era esse Toninho. Pô, vi o Toninho, bateu na hora, sabe aquela coisa de alma? Todas as peças especiais, coisas de exposição, parte de prototipagem, é tudo com o Toninho (MOTTA, 2010, p. 8).

Vale apontar que além de Toninho, a equipe de marcenaria desde o princípio foi composta por outros integrantes. E apesar de não serem mencionados por Motta com a mesma frequência – devido, provavelmente, a maior rotatividade destes no atelier –, certamente foram fundamentais para o processo de criação das peças expostas e são partes constituintes de suas histórias. No caso de Toninho, mesmo com 40 anos de trabalho dedicado ao atelier de Carlos Motta, sua participação ativa na concepção da grande maioria dos artefatos sequer foi mencionada na exposição.



Figura 38 - Anos 1970. Da esquerda para direita, os marceneiros Toninho, Zeco e Baú no atelier da Rua Purpurina. Fonte: Carlos Motta (2010).

Um problema histórico do design, em que o trabalho de equipes é negligenciado, principalmente, se tratando daqueles que realizam trabalhos manuais e participam do processo de execução dos projetos. Aos marceneiros como Toninho resta o anonimato, lugar relegado historicamente aos artesãos, enquanto assinaturas individuais dos designers dão aos objetos uma dimensão artística envolta por uma falaciosa individualidade e conferindo-lhes prestígio. Segundo Campi (2013), o objetivo não deveria ser a conversão do objeto de estudo em fetiche, pois este não é o fim da história, mas seu ponto de partida. Ao contrário das teorias abstratas que envolvem designers e seus processos heroicos, os produtos do design são sedutores porque são entidades físicas, mas para além dessa materialidade, são conjuntos de materiais organizados para servir a objetivos específicos, comunicando valores e adquirindo dimensões simbólicas (CAMPI, 2013). É necessário, portanto, compreender que o deslocamento desses objetos para o Museu Oscar Niemeyer é atravessado por relações de poder, e que estas envolvem apagamentos históricos. Ficando à cargo daqueles que dispõem de maior força, impor e realçar significados condizentes aos seus interesses, enquanto outros são obscurecidos.



Figura 39 - À esquerda, Toninho, em 1979, fazendo o acabamento da “Estrela”, primeira cadeira do atelier de Motta. À direita, a cadeira “Estrela” na “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”, em 2011. Fonte: Carlos Motta (2010) e Museu Oscar Niemeyer.

Não significa que o reconhecimento do papel desses indivíduos na criação dos objetos, desmistificando a individualidade do designer, resolva os problemas da história do design, pois é sabido que uma história da disciplina vai muito além das questões de autoria. O que defendo, a partir de Campi (2013), é que a atitude radical de eliminar da história a figura dos criadores é uma decisão errônea. Os designers são entidades pensantes, e mesmo que sua capacidade de criação ou modificação seja condicionada socialmente, propõem modelos comportamentais de profissão e de criação que, bons ou ruins, direcionam outros profissionais em seu trabalho cotidiano (CAMPI, 2013). O que devemos questionar, então, é o motivo de alguns serem considerados designers e outros não, de certos artefatos de uso cotidiano serem considerados design e outros não. E com isso, os critérios, em geral duvidosos, que estabelecem tais distinções e oprimem a participação de determinados grupos e indivíduos no circuito do design. Para Cardoso (2008), essa ação de privilegiar as realizações de uns em detrimento de outros, serve mais aos interesses daqueles que idolatram a modernidade passada e querem preservar a sua ascensão institucional, do que daqueles que se importam com a pertinência do design no mundo de hoje.

Outro problema identificado, está no fato de que a curadoria aciona os objetos para justificar uma ideia controversa de autenticidade e unicidade, que pode ser vista, por exemplo, no texto de apresentação: “a exposição apresenta um conjunto de peças únicas executadas com madeiras nobres certificadas e de demolição, que se reinventam em novas formas.” De acordo com Freitas (2014), no decorrer da história das exposições, devido ao não reconhecimento do valor dos objetos de uso cotidiano nos museus, dada a sua proximidade com o público, essas instituições e os curadores sentiram a necessidade de promover um novo olhar, que permitisse a sua valorização. Para isso, recorreram a um processo de exaltação, conferindo aos objetos industriais lugar de unicidade e prestígio, tal qual os objetos de arte. Essa unicidade, por sua vez, está relacionada a uma ideia de autenticidade que permeia as produções artísticas. Para Walter Benjamin (1994), essa autenticidade é constituída pela singularidade do “aqui” e do “agora”, possíveis apenas nos objetos de arte originais. Em outras palavras, se estabelece fundada em questões de tempo e espaço únicos de produção, que não podem ser recriados (BENJAMIN, 1994).

De fato, entre os objetos que presentes na exposição, haviam peças únicas, oriundas de contextos distintos. Algumas fabricadas a partir da quantidade limitada de matéria prima encontrada, outras devido a impossibilidade de serem reproduzidas em escala, por conta de suas especificidades técnicas, ou ainda, por se tratarem de objetos feitos sob encomenda ou para solucionar situações específicas. Os móveis feitos a partir de madeiras de redescobrimto, ou seja, executados com matéria prima encontradas em quantidades limitadas, em lugares, situações e condições peculiares, são, em geral, exemplos de móveis de tiragem única. Em seu livro, Motta comenta sobre a utilização de madeiras reaproveitadas e explica que seu trabalho funciona, sobretudo, em torno delas.

Reaproveitar, fazer novo uso do material. No caso a madeira, que, com toda nobreza, já cumpriu importantes funções. Ofereceu qualidades físicas, mecânicas, técnicas e estéticas em construções, engenharia, arquitetura. Longeva, essa provável viga de madeira ainda é bela e cheia de saúde. Vai ser reaproveitada. Vinda de alguma demolição. Limpa-se a viga. Retira-se tudo o que é metal, na maioria são pregos e parafusos. Mesmo estando limpa, a entrada dessa madeira dentro da oficina de marcenaria representa um trabalho maior para ser preparada, para ser manipulada ou lixada, pois são madeiras muito rústicas. O mercado que oferece esse material é um mercado completamente constituído. Inclusive vendendo para o mercado internacional. Era um material pouco procurado e muito barato alguns anos atrás. Hoje, considerado sofisticado, correto, amigo, vale muito. Grande parte do que venho desenhando é para ser produzido com essa madeira de

redescobrimto, *rediscovered wood*. É assim que é conhecida por aí no mundão. Produzimos as linhas Astúrias, Parati, Sahy, Vitória e muitas outras. Também usamos em projetos especiais de mobiliário, arquitetura, de interiores e na construção civil, quando edificamos nossos projetos de arquitetura (MOTTA, 2010, p. 114).

Na exposição, são exemplos de objetos de tiragem única apresentados: a poltrona “Radar” (2008), produzida com Peroba Rosa de redescobrimto e a partir de técnicas construtivas artesanais; a mesa “Iporanga” (2007), desenvolvida em sucupira preta certificada e especialmente para a exposição “Jóias da Floresta” (2000), no Museu da Casa Brasileira; o sofá “Mantiqueiras” (2005), em peroba rosa de redescobrimto, produzida sob encomenda para uma residência na Serra da Mantiqueira; a mesa baixa “Guaratuba” (2006), produzida em perobinha do campo de redescobrimto para uma exposição em Paris (2007), com foco em apresentar peças exclusivas, de produção artesanal e com responsabilidade ambiental; o “Banquinho de canoa” (1989), produzido em freijó de redescobrimto, a “Mesa Não me Toque” (1999), desenhada para a exposição Design e Natureza promovida pelo IBAMA (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis), produzida com pedaços de diversas madeiras, entre outros.



Figura 40 - À esquerda, a mesa "Guaratuba" e as cadeiras "Cuica", produzidas respectivamente em perobinha do campo; amendoim e cedro, todas de redescobrimto. À direita, o "Banquinho de canoa", feita em freijó de redescobrimto. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.

Sendo representantes, em sua maioria, de um grupo que tem por objetivo o reaproveitamento de matéria-prima, esses móveis estabeleciam no espaço expositivo uma relação contrastante com outros objetos, alguns reproduzidos artesanalmente, em

pequenos lotes, e outros industrialmente, com produção seriada. Os móveis da linha “Atelier”, por exemplo, como a cadeira “Estrela”, a poltrona “Sabre” e a cadeira “CM7”, são projetadas a partir de técnicas tradicionais de marcenaria para o uso de madeiras maciças. Diferente das peças de tiragem única, que por vezes, utilizam vigas e troncos de grandes dimensões, estas são produzidas, em geral, por uma maior quantidade de componentes, o que reduz as dimensões das peças e, conseqüentemente, facilita a obtenção de matéria prima. Essa característica viabiliza a sua reprodução, mas em pequenos lotes, visto que possuem um processo de fabricação artesanal e são produzidas com madeiras de redescobrimento.

Já a linha de móveis “São Paulo”, a cadeira “Guaiuba”, a cadeira “Timbó”, a cadeira “Rio” e a cadeira “CM9”, são exemplos de móveis projetados para a produção industrial seriada. Estes diferem dos demais por não serem produzidos inteiramente em madeira maciça, utilizando, por vezes, laminados de madeira na confecção de assentos e encostos. Além disso, seus componentes de madeira maciça não são fabricados com matéria prima de redescobrimento, mas sim, em madeiras de reflorestamento e certificadas, como por exemplo, o Eucalipto e o Cumaru. Tais restrições são justificadas porque – como já mencionado sobre a cadeira “Rio” – viabilizam a produção em larga escala, pois reduzem os custos de produção dos objetos e otimizam a produção.



Figura 41 - À esquerda, a poltrona Sabre, produzida artesanalmente, a partir de técnicas tradicionais de marcenaria. À direita, a cadeira “São Paulo”, produzida industrialmente, de modo seriado. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.

O que a disposição desses artefatos demonstra, é que a narrativa de autenticidade defendida pela curadoria é tensionada pela própria materialidade dos móveis expostos. Mesmo sendo colocados de modo descontextualizado no espaço expositivo, ao serem relacionados, acabam por denunciar propósitos e processos de produção distintos. Tanto os móveis que são reproduzidos em escala industrial, – em especial a linha de móveis “São Paulo”, a única exposta em sua completude –, quanto os que são reproduzidos em pequenos lotes e os de tiragem única, são apresentados da mesma maneira, sem distinções contextuais ou expográficas. Uma aparente tentativa de homogeneizar os artefatos para que acomodem, sem exceção, uma narrativa de autenticidade proposta pela curadoria, fundada não somente na ocultação do valor de uso das coisas, mas de qualquer referência ao processo de produção por meio das quais se obtém uma dada mercadoria (BOIS, 2006).

Todavia, penso que a cadeira São Paulo, amplamente reproduzida, coloca em contradição a ideia de unicidade defendida pela curadoria. Desenvolvida em 1982, a cadeira “São Paulo” foi o primeiro móvel desenvolvido pelo atelier de Carlos Motta para a produção industrial seriada. Sua estrutura, constituída por quatro pernas e seis componentes de contraventamento que se encaixam no assento, é produzida em madeira maciça com técnicas de tornearia e encaixes simples, sendo as extremidades das peças rebaixadas, encaixadas e coladas em furações feitas nas demais peças. Na versão para exportação, a cola é substituída, em alguns componentes, por parafusos, permitindo que fossem comercializadas desmontadas. Na época, suas primeiras tiragens foram produzidas com refugo de mogno de exportação. Atualmente, é produzida com eucalipto certificado, podendo ser toda pintada de laca, ou com seu assento revestido por laminado melamínico.

Tal simplicidade construtiva, que levou Motta a referir-se à cadeira como “um banquinho com um encosto espetado no assento”⁶⁸, possibilitou que ela fosse largamente reproduzida, ou “amplamente copiada”, como colocou a curadoria no texto de apresentação da mostra. Isso porque as soluções formais e técnicas da cadeira “São Paulo” viabilizam a sua reprodução tanto em grandes indústrias, que dispõem de recursos tecnológicos avançados de automação, como em pequenas fábricas, por meio de processos de produção menos custosos, como a tornearia mecânica para as pernas, contraventamentos e assento, e a fabricação de molde artesanal em madeira para o encosto laminado.

Como pode ser visto nas figuras 41 e 42, a curadoria optou por apresentar na exposição exemplares das primeiras tiragens produzidas na década de 1980, ainda feitas com refugo de mogno.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-sao-paulo>



Figura 42 - Linha de móveis "São Paulo". Fonte: Museu Oscar Niemeyer

Essa escolha dá a entender que a noção de “cópia” foi acionada estrategicamente pela curadoria para reforçar a originalidade das peças expostas. Compreendo, que não pode ser desconsiderada a possibilidade de estes terem sido os primeiríssimos exemplares produzidos da cadeira São Paulo, mesmo que nenhuma informação sobre essa questão tenha sido disponibilizada para os visitantes. O ponto que defendo aqui, ancorado em Benjamin (1994), é que a reprodução técnica dessas cadeiras, seja de forma autorizada ou não, não anula o valor criativo e os esforços empregados para a concepção da primeira peça produzida ou do projeto como um todo, mas faz com que o objeto seja colocado em lugares e situações que as peças originais não conseguem atingir, elevando o seu alcance. Ou seja, na mesma medida em que unicidade do objeto se perde em meio a sua reprodutibilidade, este também deixa de servir apenas a um público restrito e elitizado, atingindo cada vez mais pessoas e repercutindo na sociedade como um todo (BENJAMIN, 1994). Assim, essa dissolução da aura atinge dimensões sociais. Sendo, para Walter Benjamin, muito importante do ponto de vista das transformações necessárias para uma sociedade mais justa.

Aproveito o debate sobre as questões de autenticidade e aura para tratar sobre os desenhos arquitetônicos expostos. Colocados próximos à uma das extremidades da sala, estes foram organizados pela curadoria dentro de um expositor de vidro. Um móvel todo fechado, como uma vitrine, que impede que os visitantes encostem ou cheguem muito próximos dos desenhos. E da mesma forma como foram expostos os móveis, os desenhos carecem de mediação. Entendo, apoiado em Ruth Adams (2007), que essa supressão de mediação tem por motivação uma sacralização dos desenhos arquitetônicos, tratando-os como obras de arte. E de acordo com Adams (2007), isso ocorre pelo fato de que, para manter o status de museu, é problemático para essas instituições abandonar as narrativas de autoria ou mesmo da história da arte, assim como as vitrines que servem para estabelecer diferença entre seus acervos e os objetos da vida cotidiana, mesmo, ou especialmente quando, é somente a presença dessa caixa de vidro que mantém tal distinção.



Figura 43 - Desenhos arquitetônicos organizados em um expositor fechado de vidro. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.

Por fim, mas não menos importante, é necessário pensar sobre a estratégia da curadoria de expor alguns móveis desmontados nas extremidades da sala. Em uma delas foram posicionadas a poltrona “Radar” e a duas cadeiras “Guaiuba”, e na outra, as poltronas “Bráz” e “Rio Manso”, todas elas expostas montadas em conjunto com um exemplar desmontado ao lado.



Figura 44 - Sobre a plataforma esquerda, a Poltrona Radar, ao lado de suas peças desmontadas. Sobre a plataforma direita, duas cadeiras Guaiuba e seu exemplar desmontado. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.

A poltrona “Radar”, como já mencionado, é um móvel artesanal de tiragem única, produzida em 2008, com Peroba Rosa de redescobrimento e peças estruturais em aço carbono, especialmente desenvolvida para a exposição “Used and Reused Wood: Furniture by Carlos Motta”, que aconteceu em Nova York, Estados Unidos, em setembro de 2010. A cadeira “Guaiuba”, por sua vez, foi projetada para a produção industrial, com madeira Faia e com sua montagem feita através de cinco componentes que se repetem, otimizando a sua produção. Seu assento e encosto são produzidos em laminado de madeira moldada. Os outros dois móveis, as poltronas “Bráz” e “Rio Manso”, são peças feitas com Peroba Rosa de descobrimento e reproduzidas em tiragens reduzidas, sendo executadas com técnicas de marcenaria tradicional.



Figura 45 - À esquerda, a poltrona Rio Manso e à direita, a poltrona Bráz, ambas ao lado de seus exemplares desmontados. Fonte: Museu Oscar Niemeyer.

Essa estratégia já havia sido utilizada pela curadoria no dispositivo expográfico da “Modernos Brasileiros +1”, em 2010. Na ocasião, dois artefatos foram escolhidos para serem apresentados ao lado de seus componentes desmontados, que da mesma maneira, foram dispostos como se tivessem sido jogados aleatoriamente sobre o praticável. A poltrona “Pelicano” do designer modernista Michel Arnoult e uma poltrona de Motta foram os escolhidos. De acordo com Guterres (2020), a legenda desse mobiliário de Motta não podia ser acessada pelo tour virtual da exposição, não sendo possível identificá-lo. Contudo, a partir do tour virtual da “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”, é possível identificar que se tratava da poltrona “Bráz”. Ou seja, a mesma poltrona que já havia sido apresentada desmontada ao lado da poltrona Pelicano, de Arnoult, foi exposta da mesma maneira na mostra individual de Carlos Motta.

Segundo Guterres (2020), por meio do recurso expográfico de apresentar os móveis desmontados, era possível identificar uma ênfase da curadoria nas técnicas de manufatura, um enfoque característico das narrativas modernistas. Ao mesmo tempo, essa estratégia acabava por tensionar a aura dos objetos, revelando detalhes de processo produtivo que desmistificam o artefato finalizado e expõem o seu caráter de mercadoria, de objeto do cotidiano. Para a autora, a exposição da poltrona “Pelicano” de Arnoult desmontada e a utilização de uma imagem do seu manual de montagem no catálogo da exposição, sugere uma justificativa técnica da curadoria para expor o móvel desmontado. A partir dessa

colocação, ao se traçar um paralelo com a exposição de Motta, é possível pensar que o acionamento de croquis e desenhos técnicos dos móveis, utilizados na plotagem de parede (ver figura 32), funcionam com o propósito de sustentar essa mesma justificativa técnica sobre os móveis projetados por Carlos Motta.

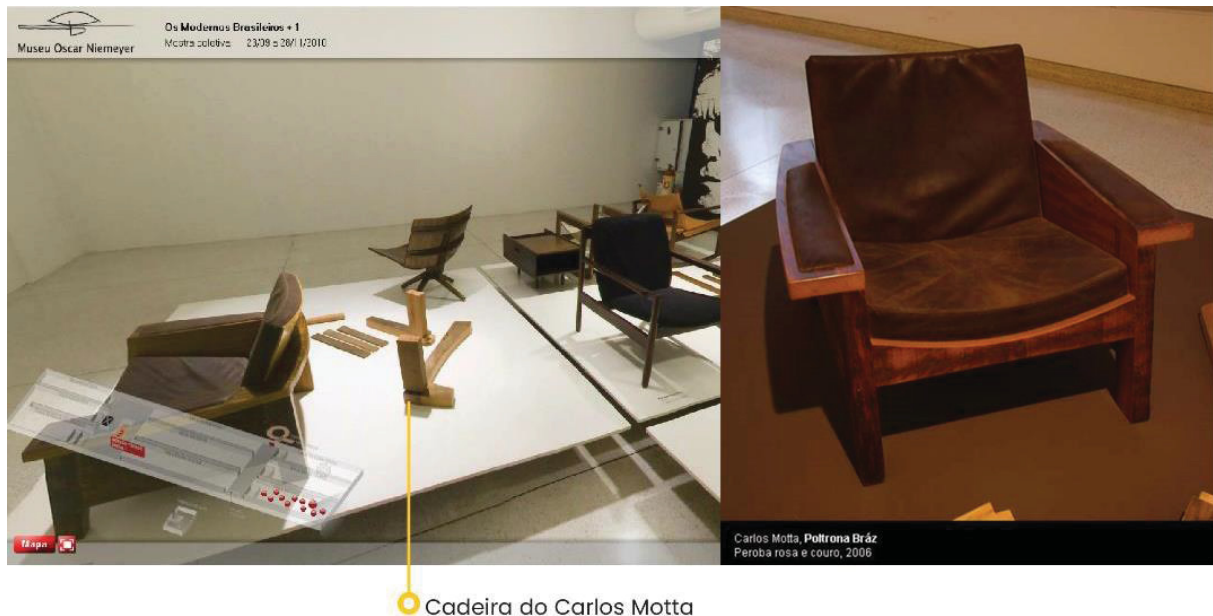
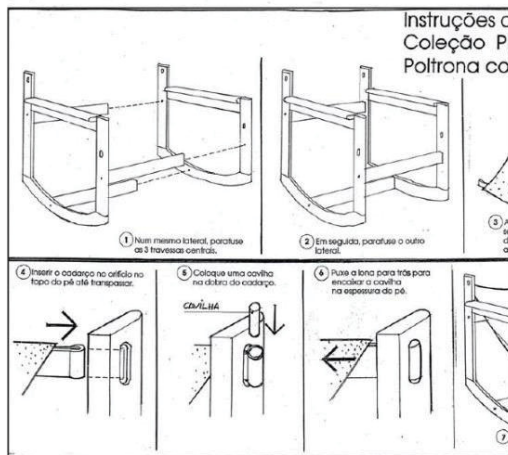


Figura 46 - À esquerda, imagem coletada Guterres (2020), da poltrona "Bráz" montada e desmontada na "Modernos Brasileiros +1". À direita, a mesma poltrona na "Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto".
Fonte: do autor. Adaptado de: Guterres (2020) e Museu Oscar Niemeyer.

É importante levar em consideração que, na "Modernos Brasileiros +1", a poltrona de Michel Arnoult, como bem pontua Guterres (2020), justificava o recurso expositivo de apresentação desmontada, pois quando foi projetada no final da década de 1950, tinha como princípio uma produção industrial visando a praticidade logística, sendo produzida com poucos componentes e armazenada de maneira desmontada em uma caixa compacta. Dessa maneira, era enviada ao consumidor, que através de um sistema de montagem simples, conseguia montar sozinho a poltrona. A poltrona "Bráz", assim como a "Rio Manso" e a "Radar", entretanto, não foram produzidas com essa finalidade e não funcionam dessa maneira, contradizendo essa narrativa. Um tensionamento que pode ser identificado pela própria materialidade desses artefatos desmontados, que ao externalizarem suas soluções técnicas, seus encaixes, revelam sua impossibilidade como objetos desmontáveis. Mesmo a cadeira "Guaiuba", produzida industrialmente e apresentada desmontada na exposição, não

possui essa característica de ser transportada desmontada até o consumidor, visto tamanha quantidade de componentes.

Michel Arnout



Fragmento das instruções de montagem da Poltrona Pelicano



Figura 47 - Poltrona Pelicano no catálogo da "Modernos Brasileiros +1". Fonte: Guterres (2020). Adaptado do Catálogo da Exposição Modernos brasileiros +1 (2010).

A cadeira “São Paulo”, por sua vez, teve uma versão, ainda na década de 1980, projetada para tal finalidade. Mesmo assim, não foi escolhida pela curadoria para ser exposta desmontada. Um fato que vale ser questionado. Partindo da constatação, cada vez mais nítida, de que os recursos de texto e expográficos acionados pela curadoria visavam uma forçosa tentativa de conectar Carlos Motta aos designers modernistas, arrisco afirmar que a cadeira São Paulo não foi escolhida para tal função, pelo motivo de que não sustentaria a ideia de uma marcenaria tradicional ligada ao design brasileiro pelos adeptos do modernismo. Isso porque, devido às suas soluções técnicas simplificadas, voltadas à produção seriada, a “São Paulo” não exalta as qualidades de marcenaria específicas necessárias para justificar a proximidade entre Motta e os modernos a partir da técnica. Qualidades que se fazem presentes, por exemplo, nas poltronas “Radar”, “Bráz” e “Rio Manso” – o que sugere um possível motivo para a escolha desses móveis. Além disso, a versão desmontável da cadeira São Paulo nega a ideia de marcenaria tradicional, por inserir no projeto a ideia de ação participante do comprador. Uma temática que é discutida nos

anos de 1970 e 1980 com as formas de produção seriada, logística e distribuição que tomava as áreas de gestão/administração das indústrias nacionais. Isso pensado na chave de uma modernização da indústria nacional. Por outro lado, a ideia de desmontar a cadeira também retirava do móvel moderno a noção de atemporalidade, artifício técnico e originalidade que essa categoria abstrata tenta fixar.

Por mais que a poltrona “Pelicano” de Arnoult, assim como a cadeira “São Paulo”, sigam a lógica da simplificação para a produção seriada, a “Pelicano” possui componentes robustos em madeira maciça e um sistema engenhoso de pinos para segurar a capa do assento em lona na estrutura, similar às soluções utilizadas, por exemplo, na poltrona “Kilin”⁶⁹, de Sergio Rodrigues, o que não acontece na cadeira “São Paulo”. Compreendo assim, que a escolha de expor tais móveis de Motta desmontados em sua exposição individual, assim como ocorreu com as poltronas “Pelicano” e “Bráz” na “Modernos Brasileiros +1”, aspirava um mesmo propósito: conectar as duas exposições e fortalecer uma justificativa de ligação entre Motta e os modernos, apoiada em uma narrativa de superação técnica, tão cara aos modernistas.

5 ENTRE PRESENCAS E AUSÊNCIAS

Esse capítulo tem como objetivo tensionar as narrativas apresentadas na exposição, por meio do cotejamento entre o argumento curatorial, a materialidade da mostra e as fontes documentais. Além disso, serão discutidas as aderências teóricas identificadas na exposição e a sua possibilidade de leitura a partir de outras perspectivas históricas. Para que se possa compreender quais foram as narrativas escolhidas pela curadoria e quais filiações teóricas estiveram ancoradas na exposição, é necessário que se faça o exercício de retomar as análises sobre o que se falou de Carlos Motta – por meio dos textos da exposição – e o que foi materializado no espaço expositivo. É importante levarmos em consideração a participação prévia de Carlos Motta na “Modernos Brasileiros +1”, exposição em que foi introduzido no projeto da curadora Consuelo Cornelsen e que representou uma tentativa de

⁶⁹ Ver referência em: <http://www.institutosergirodrigues.com.br/Biografia/25/Poltronas-cadeiras-e-mesas-%E2%80%93-alguns-ic%C3%B4nes-da-obra-de-Sergio>

relacioná-lo aos designers modernistas brasileiros. Dessa forma, a partir da sobreposição das análises feitas, conseguiremos compreender, sob quais perspectivas históricas o trabalho de Motta foi apresentado, o que se fez presente sobre a sua produção, e o que foi ausentado pelo argumento curatorial para que uma determinada narrativa pudesse ser, ou não, sustentada. Vale apontar que o argumento curatorial não se resume ao que a curadoria fala da exposição, mas sim o que ela aciona para a formulação do argumento.

Em 2010, a participação de Motta em uma exposição que tinha como objetivo apresentar o panorama de um modernismo específico, centrado na figura de designers que fizeram parte do eixo Rio-São Paulo e que estavam comprometidos, em termos técnicos e estéticos, com os ideais de uma tradição modernista europeia, foi justificada pela curadoria por meio de uma questão técnica: o uso da madeira. Para a curadoria, o uso dessa matéria-prima e a maneira como ela é utilizada por Motta, o colocaria em relação com os modernistas brasileiros (GUTERRES, 2020). Em entrevista cedida pela curadoria à pesquisadora Georgia Guterres, o livro “Móvel Moderno no Brasil”, de Maria Cecília Loschiavo dos Santos, é apontado como uma referência utilizada para a montagem da exposição. Neste livro, Santos (2017) constrói uma narrativa cronológica do design moderno no Brasil utilizando-se da trajetória dos designers e suas criações, a começar pelos marceneiros e pela criação da cama patente.

A cama patente foi criada no Brasil em 1915 pelo espanhol Celso Martinez Carrera, e considerada por Santos (2017), uma experiência pioneira na racionalização do desenho e da produção de móveis no Brasil. Além disso, a autora afirma que a cama patente propiciou “uma nova visão do mobiliário e antecipou a preocupação moderna com o despojamento das linhas” (SANTOS, 2017, p. 53). Também trouxe novas potencialidades do uso da madeira torneada, dando origem a uma versão em madeira da cama de ferro produzida até então, desde a década de 1830. Mas Santos (2017) ressalta que os resultados formais da cama patente, caracterizados por ela como de “linhas e formas puras”, com “leveza e simplicidade”, não correspondiam a uma escolha por um despojamento formal, mas sim, uma consequência de limitações econômicas para que fosse possível a industrialização da cama e sua comercialização em um mercado de consumo popular.



Figura 48 - Cama patente. Foto: Gal Oppido. Fonte: Santos (2017).

Na primeira edição do livro, de 1995, a autora vai até os anos de 1980 fazendo um agrupamento de designers, de artefatos, numa perspectiva tradicional da historiografia do design. O livro trata sobre artefatos que tem mérito e designers que seriam referências para a disciplina, caracterizando os objetos a partir de questões técnicas e estéticas e em diálogo com movimentos modernos europeus. Uma perspectiva que se assemelha às estratégias utilizadas por Pevsner (1974) em sua obra “Os Pioneiros do Desenho Moderno”. O mesmo ocorre com a edição de 2017, que vai até a década de 2010 e segue a mesma estratégia do livro de 1995, mas apresentando novos designers.

O texto de Maria Cecília Loschiavo dos Santos é linear e elenca uma certa superação técnica em relação à produção artesanal de móveis em madeira. Isso porque, seu argumento é o de que o móvel moderno brasileiro é um móvel de marcenaria, e esse fazer marceneiro estaria ligado a um suposto patrimônio artesanal dos trabalhos em madeira. Um mobiliário que usa a madeira maciça a partir de alguns processos técnicos e tecnologias específicas. E essa ideia de "marcenaria" contaminou o argumento curatorial, por ser útil para configurar o gênio criativo dos arquitetos e designers modernistas. Na “Modernos Brasileiros +1”, o livro de Santos (2017) é acionado frequentemente para falar de datação, entre os motivos, um de seus curadores era professor de História da Arquitetura, que tem na datação e na questão dos períodos, dos sujeitos e artefatos, o propósito da historiografia, ou da teoria da História

da Arquitetura. No entanto, a história do design tem assumido outra perspectiva, desde Forty (2013) e Cardoso (2008).

Utilizando-se do argumento sobre movelaria moderna no Brasil formulado por Santos (2017), a curadoria faz uma interpretação do trabalho de Motta baseado na matéria-prima e na produção de artefatos por meio de técnicas de marcenaria. Distante cronologicamente dos modernos, a curadoria insere Carlos Motta como o “+1” e afirma que não o considera como um moderno, mas como um de seus legatários, um sucessor, responsável por levar adiante os conhecimentos desenvolvidos pelos modernos. Ou seja, um elo que conectaria os modernistas com os designers contemporâneos (GUTERRES, 2020). Na montagem da exposição, porém, não há nada que delimite uma separação entre eles, ou que mostre algum tipo de vínculo distante, uma influência. Motta é apresentado da mesma maneira que os demais, e seus artefatos dispostos conjuntamente com os móveis modernos, distribuídos cronologicamente no espaço expositivo.

Por se tratar cronologicamente daquele que seria o “último” designer da exposição, seus artefatos foram colocados ao fundo da sala, e assim como o designer Michel Arnoult, teve um de seus móveis exposto desmontado. Como já foi analisado, em nada justifica a apresentação desmontada da poltrona Braz, de Motta, se não para forçar uma narrativa de conformidade entre seus artefatos e os modernos, fundada no argumento da técnica de marcenaria. Trata-se de móveis produzidos em contextos distintos, com diferentes objetivos que negam a utilização de uma mesma estratégia de apresentação.

É importante retomar o trabalho de Guterres (2020) e levantar uma das declarações cedidas a ela pela curadoria da “Modernos Brasileiros +1”. Em entrevista, justificou-se a falta de aprofundamento sobre os artefatos expostos por conta de questões relativas ao tempo de organização e montagem da exposição e pela quantidade de designers e objetos selecionados para a mostra, o que, na ocasião, supostamente teria inviabilizado uma maior investigação sobre os objetos e seus contextos de produção, circulação, consumo, uso etc. Contudo, a curadoria afirmou que isso seria possível nas exposições individuais.

Entendo que, no caso da participação de Motta, essa justificativa se faz conveniente para que se possa enquadrá-lo mais facilmente dentro da narrativa modernista, pois a

abordagem de aspectos contextuais, mas não só, seriam capazes de contradizer o argumento curatorial e tensionar a presença de Motta na exposição. Como havia de se esperar, a estratégia se repetiu em sua exposição individual, sendo adotadas as mesmas escolhas para o dispositivo expográfico. Isso demonstra que, na verdade, a falta de informações na “Modernos Brasileiros +1” não estava relacionada com fatores limitadores como tempo e recursos, mas se tratava de uma escolha, uma decisão consciente e estratégica da curadoria para apresentar aqueles designers e artefatos, favorecendo um determinado argumento. Uma constatação que não surpreende, pelo fato de que a adoção desse tipo de estratégia expositiva remete ao modo como o design historicamente vem sendo exposto nos museus e como, ainda no século XXI, é insistentemente exposto por grupos e instituições conservadoras. O que se percebe, é o interesse destes pelo restabelecimento e manutenção dos ideais de um modernismo específico, que recusa outras perspectivas e outros modernismos possíveis.

Para a “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”, como já foi visto, a curadoria convidou alguns sujeitos para escrever os textos presentes no catálogo e nas plotagens de parede. Seguindo procedimento semelhante à exposição de abertura, optou-se por selecionar indivíduos que possuíssem alguma relação de proximidade com o designer exposto, seja profissional ou afetiva. É certo, entretanto, que essas escolhas se deram como um artifício utilizado pela curadoria para dar suporte à narrativa, iniciada na “Modernos Brasileiros +1”, de um Carlos Motta moderno. O livro “Carlos Motta e a vida”, lançado um ano antes da exposição, dá pistas sobre essa questão e fornece uma série de informações sobre Motta a partir do relato de sujeitos que fizeram e fazem parte de sua trajetória pessoal e profissional. Dentre eles, estavam Sergio Rodrigues e Paulo Mendes da Rocha.

Não por acaso, estes fizeram parte do grupo que escreveu para a exposição. É possível notar, ao relacionar o livro com a mostra individual, que dentre os dezessete entrevistados no livro, entre eles, indivíduos que participaram ativamente de toda a trajetória pessoal e profissional de Carlos Motta, como o marceneiro Toninho de Barros⁷⁰, o

⁷⁰ Antônio Carriel de Barros nasceu em Tietê, São Paulo, e começou a trabalhar com marcenaria aos 15 anos de idade. Em 1978, começou a trabalhar com Carlos Motta, onde permaneceu até o seu falecimento, em 2018 (MOTTA, 2010).

artista plástico Gregório Gruber⁷¹ e o arquiteto Alfredo Pimenta⁷², que a escolha por Sergio Rodrigues e Paulo Mendes da Rocha, além de reforçar o argumento curatorial, criava uma conexão direta com a “Modernos Brasileiros +1”, já que os dois participaram da exposição como expositores e pioneiros do modernismo brasileiro. Um texto escrito pelo arquiteto Alfredo Pimenta no livro de Carlos Motta mostra uma outra abordagem adotada para falar sobre o designer:

É, nossa amizade bota pra pensar, vai sempre andando, andando e alguma coisa mantém viva a ligação. O que será? A arquitetura? O design? Não. Uma história, uma procura... Desde criança, a gente queria achar uma coisa essencial, com verdade, que nasceria no meio de um bosque muito cheio de truques, de atalhos, um lugar confuso. A estrutura familiar, o sistema de escola e a hora de acordar, hora disso, daquilo. Umas coisas que não deveriam ser assim – no fundo não é isso, não é isso! Mas você vai vivendo. E, aí, viemos lapidando até agora, cada um numa paralela, buscando essa história de chegar nas coisas de verdade, que funcionam. Com você, eu me liguei na natureza, porque minha vida era mais urbana. Tinha seu pai, Candão, com as pescas, você ali, a casa na praia, eu começando a surfar... Pensando no seu trabalho agora, me veio o remo na cabeça, o objeto, uma coisa que parece íntima da tua história. Daí nasce uma madeira bruta, ferramenta, função, barco, amor pelas boias, pranchas, barquinhos. Hoje, vejo: o que você tinha de diferente de mim era essa ligação mais real com a natureza. Eu vinha com um lado fazenda, também, mas cheio de visões de tia mineira, aquele sistema casa grande e senzala. E aí, a busca. Antes de a gente virar adulto, pintou a história hippie, uma abertura, uma percepção de que se pode brincar de outro jeito, que não precisa seguir esse formulário, não tem que ir atrás dessa turma. E a gente norteou a profissão, as relações, a família, a coisa de quebrar tabu e manter viva até hoje essa estória, ainda muito confusa (PIMENTA, 2010, p. 41).

⁷¹ Gregório Gruber (1951) surgiu no cenário artístico no final da década de 1970 como desenhista e gravador, coincidindo com a volta da figuração e da pintura. Depois de entrar na faculdade de Artes Plásticas, na FAAP em São Paulo, viajou para a Europa e frequentou cursos de artes em cidades como Paris, Londres e Amsterdam. Em 1974, a convite de Pietro Maria Bardi, voltou ao Brasil para realizar sua primeira mostra individual no MASP. Começou sua amizade com Carlos Motta em meados da década de 1980, através dos primos de Carlos, filhos de seu tio, Flávio Motta.

⁷² Alfredo Pimenta é arquiteto e amigo de Carlos Motta desde a sua infância, na década de 1950. Chegou a projetar, em conjunto com Motta, alguns projetos comerciais de arquitetura.



Figura 49 - Carlos Motta e Alfredo Pimenta surfando na praia das Astúrias, janeiro de 1969. Fonte: Carlos Motta (2010)

A seleção de Paulo Mendes da Rocha e Sergio Rodrigues serviu como uma maneira de fazer com que duas figuras conhecidas do modernismo brasileiro dessem seu relato de validação de Carlos Motta como um de seus herdeiros. Não se pode desconsiderar, certamente, o fato de que esses sujeitos fizeram parte da vida do designer de alguma maneira, e por isso, a participação de ambos não é, de todo modo, incabível. Porém, é questionável diante das intenções da curadoria e se levarmos em consideração toda a gama de indivíduos que tiveram atuação intensa ao lado de Motta. Se convidados, alguns deles poderiam tratar o designer e os objetos expostos por outras perspectivas. Sergio Rodrigues, em seu texto, chega a mencionar que, apesar da amizade construída, foram poucos os encontros que tiveram. Em sua maioria, em exposições e premiações de design. Eventos fomentadores da problemática noção de “bom design”, tão difundida e usada como ferramenta legitimadora do gosto moderno (LEON, 2012). Paulo Mendes da Rocha, por sua vez, contratou Carlos Motta como estagiário enquanto ele ainda cursava a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Mogi das Cruzes. De acordo com Motta (2010),

o trabalho durou aproximadamente um ano. Além disso, Mendes da Rocha era amigo de Flávio Motta, tio de Carlos, mencionado em seu texto para a exposição. Um fato que, inclusive, sugere uma possível razão para o início da relação entre eles e do estágio feito por Motta em seu escritório. Entretanto, entendo que esses fatores não são suficientes para justificar a presença de Paulo Mendes da Rocha e a de Sergio Rodrigues na exposição em questão, e seria ingênuo acreditar nisso.

Por outro lado, é preciso levar em consideração que se ambos participaram tanto do livro quanto da exposição, é porque, de algum modo, houve o interesse por parte de Motta nessas participações. No caso da exposição, isso se dá a partir de negociações entre os interesses do museu e do designer. Quanto aos interesses do Museu Oscar Niemeyer, que em sua própria história e arquitetura carrega os valores de uma tradição modernista, e da curadoria, que desde a “Modernos Brasileiros +1”, vinha tentando encaixar Motta nessa tradição, ficam explícitas as intenções motivadoras de tais definições. Em contrapartida, arrisco em dizer que a participação e a importância desses sujeitos na trajetória de Motta, se dão para o designer sob um outro prisma. E isso pode ser visto no confronto feito com as fontes documentais. Sua trajetória biográfica, seus trabalhos, os objetos expostos, não aderem a essa perspectiva histórica do design na qual ele foi insistentemente circunscrito. Tendo nascido e crescido em uma família privilegiada econômica e socialmente, cercada por intelectuais, dentre eles arquitetos e figuras pertencentes a “alta sociedade” brasileira, Motta esteve, desde a infância, sob o teto dos mandamentos e dos ideais modernos. A experiência de morar em Brasília quando criança, a faculdade de arquitetura dentro de moldes tradicionalistas e o tempo de estágio com Paulo Mendes da Rocha foram algumas das vivências que o colocaram em contato direto com as tendências modernas. São práticas e saberes que fizeram parte de sua biografia e, inevitavelmente, de seu trabalho como designer. O que quero dizer, é que Motta traz isso como uma influência, mas não é o que ele faz, não é o que configura o seu trabalho e não é o que ele mesmo diz ao referir-se à sua produção.



Figura 50 - Foto tirada por Carlos Motta do escritório de Paulo Mendes da Rocha no período em que foi estagiário, em 1974. Fonte: Carlos Motta (2010).

Devo deixar algo claro. Entendo, a partir de Forty (2013), que Carlos Motta, assim como qualquer outro designer, não atua e não fez sua carreira descolado de um contexto social e econômico complexo, conjunção na qual ele é parte integrante e inseparável. Seu trabalho se dá condicionado e influenciado por uma série de complexas questões de mercado e de mundo. Em outras palavras, Motta cresceu em um contexto marcado pela ascensão e propagação dos ideais modernos pelas elites econômicas brasileiras, teve sua educação formal moldada por esses ideais e aprendeu o que seria design e arquitetura por meio dessas mesmas prescrições. Isso fez parte da sua construção como indivíduo e como designer, influenciando, de alguma maneira, suas ações e seu trabalho. Em contrapartida, não significa, por conta de tais influências, que sua produção de artefatos se alinhe ou tenha a intenção de se alinhar ao trabalho desses sujeitos.

Quando olhamos para a sua produção de móveis, tomando como exemplos a cadeira Estrela, a cadeira Flexa e a cadeira CM9, para citar algumas, é possível notar uma influência estética de alguns designers brasileiros, como Joaquin Tenreiro e Sergio Rodrigues e,

consequentemente, do design moderno escandinavo, pois este exercia forte influência sobre os móveis desses designers (CARDOSO, 2008). A cadeira Flexa, inclusive, foi citada por Motta (2010) quando relatou a ocasião em que conheceu a fábrica da empresa finlandesa Artek e teve contato com a produção de Alvar Aalto, situação em que confessou ter visto uma similaridade entre suas soluções técnicas e estéticas com uma cadeira projetada por Aalto anos antes. Entendo que esse relato, tratado por Motta como uma coincidência, nada mais é, do que um exemplo de como o design moderno europeu historicamente influenciou – e ainda influência, direta e indiretamente –, o design no Brasil. Um fato que precisa ser discutido e problematizado. O que estou defendendo, é que o aprendizado formal de Motta e o contato com a arquitetura e o design modernistas ao longo de seu percurso como designer fez com que essas referências fossem assimiladas e repercutidas, de alguma maneira, em seu trabalho.

Diferente dos arquitetos e designers modernos brasileiros, que em um contexto socioeconômico específico, buscaram se aproximar da produção europeia para satisfazer os anseios das elites – ávida por uma ideia de progresso Europeu que se disseminava pelo Brasil – (CARA, 2008), não se pode afirmar que as soluções técnicas e estéticas de Motta sejam respostas à um propósito semelhante, ou mesmo, uma vontade de estabelecer relação com a produção dos modernos brasileiros. Filiando-me ao pensamento de Cardoso (2008), considero tais escolhas como o resultado de décadas de absorção dos princípios estético-formais do modernismo europeu no Brasil, consequência de um processo de modernização que viu nesse modelo a solução para o progresso industrial e passou a disseminar paradigmas específicos, que impregnaram, sobretudo, a produção de mobiliário voltado às elites e às classes médias em ascensão

Não pretendo, então, negar tal influência, perceptível na produção de alguns dos projetos de Motta. Acredito que não é esse o foco do problema em questão. Negar toda e qualquer influência do modernismo sobre seu trabalho, significaria ignorar as circunstâncias que envolvem sua trajetória e acreditar que sua construção como designer e indivíduo ocorreram de modo independente e sem contaminações de toda a esfera econômica e social do mundo no qual ele cresceu e se fez designer. Uma visão errônea e desprendida da realidade. O que precisa ser problematizado, é que as intenções que envolvem a produção

desses objetos expostos estão atracadas em outras discussões, que não as preocupações da superação técnica e estética dos modernistas. Isso porque, enquanto os modernistas entendiam a técnica como um avanço, um meio de oposição e superação do passado e de daquilo que seria supostamente supérfluo nos artefatos, Motta entende o domínio da técnica como conhecimento, a partir do qual, e quanto mais se adquire, melhores seriam os resultados projetuais.

Ao convocar sujeitos como Sergio Rodrigues e Paulo Mendes da Rocha para escrever os textos, a curadoria utiliza dessa influência para elaborar uma narrativa sobre Motta fundada em uma perspectiva histórica que pouco, ou nada, tem a oferecer em uma discussão sobre seus artefatos. Mas não somente. A formulação de um argumento curatorial filiado teoricamente ao livro de Maria Cecília Loschiavo dos Santos, acaba por distorcer e contradizer a sua biografia, seus objetivos declarados como designer e o foco da produção de seus artefatos, que são ocultados pela adoção de uma perspectiva que tem como propósito reafirmar a continuidade histórica e recolocar o modernismo no processo histórico do design contemporâneo. E acredito ser errônea a ideia de que tal perspectiva possa ser sustentada e que uma instituição como o Museu Oscar Niemeyer, aceite difundi-la. Deve ser questionado, então, por que essa exposição é construída baseada no senso comum das disciplinas de arquitetura e design, sem construir um diálogo com as discussões que vêm sendo realizadas em ambas as disciplinas.

Já Ivens Fontoura, não fez parte do circuito de design Rio-São Paulo como os demais, tampouco teve sua carreira no design voltada ao desenvolvimento e comercialização de mobiliário. Sua atuação esteve focada no ensino e no incentivo das produções de design paranaense, atuando intensamente como um entusiasta e divulgador do design local curitibano. Entretanto, sua presença no quadro de sujeitos que escreveram para a exposição, pouco tem relação com sua representatividade local. Acredito que se justifica pelo aparente comprometimento de Ivens com premissas bauhausianas e com uma ideia de progresso do design ligado à evolução de aspectos técnicos, que seriam decorrentes do desenvolvimento tecnológico industrial. Uma noção que encontra suporte nas perspectivas modernistas e, conseqüentemente, dialoga com as intenções curatoriais, mas que, na

mesma medida, diverge das motivações que permeiam os artefatos desenvolvidos por Motta.

Trata-se de uma escolha contraditória, posto que o desenvolvimento dos projetos de Motta está alinhado à princípios distintos⁷³, e por vezes, incompatíveis com as narrativas modernas. Acredito que o contato com a contracultura pode ser considerado como um divisor de águas em sua trajetória profissional. Se até a sua formação como arquiteto, a conjuntura moderna era, possivelmente, a fonte de sua aproximação e de seu conhecimento sobre design e arquitetura, o período em que morou em Santa Cruz, na Califórnia, tratou de romper com essas premissas, contaminando-lhe com outras perspectivas.

Como já discutido em outro momento, os movimentos contraculturais não só tinham pontos de vista distintos dos defensores do modernismo, mas contrários, de contestação ao crescimento desenfreado das indústrias, responsáveis por trazerem consigo sérios problemas sociais e ambientais, como o desmatamento, a poluição, a exploração massiva de recursos naturais não renováveis e uma intensificação das desigualdades sociais. Ou seja, posicionavam-se antagonicamente aos ideais modernos, pois para eles, a base racional, pragmática e puramente técnica pela qual as sociedades ocidentais se desenvolviam era a causadora das duas grandes guerras mundiais (PAPANEK, 1971). É importante destacar, porém, que apesar de uma considerável adesão ao movimento, principalmente, por uma juventude nas décadas de 1960 e 1970 – visto que a contracultura teve sua gênese em um conflito geracional entre essa juventude e seus pais, pois via o capitalismo com maus olhos e queria fazer diferente de seus antecessores – os movimentos contraculturais não tiveram força suficiente para emplacar significativas mudanças políticas, sociais e econômicas (OLIVEIRA & SAKURAI, 2018).

Apesar de trazerem à tona a discussão de aspectos sociais e ambientais relevantes, que se estendiam, inclusive, à disciplina do design, suas propostas não tiveram fôlego suficiente para nadar contra a corrente do capitalismo. Conforme apontam França & Santos (2022):

⁷³ Ver fragmento do texto “Carlos Motta, um criador”, situado na página 84.

Nesse contexto, a publicidade e o comércio não viram a contracultura como uma ameaça ao consumismo, mas como um aliado simbólico no rejuvenescimento das empresas e dos modelos de consumo. Ademais, a apropriação de valores articulados à contracultura pela classe publicitária também estava associada ao seu entendimento de que a juventude inconformista seria uma boa consumidora potencial. Profissionais da área acreditavam conhecer aspectos importantes dessa geração de consumidores, como: o desejo por gratificação imediata; o apetite pelo novo; a intolerância ao conformismo, à prudência e à segurança econômica; a impulsividade; a irreverência em oposição ao puritanismo moral; e o desprezo pelas regras sociais. Além disso, ao contrário de seus pais, que vivenciaram tempos de escassez durante a Segunda Guerra, parte da juventude não se importava com a obsolescência das mercadorias, tendo o costume de descartar os produtos em um breve período para comprar outros mais novos. Nesse cenário, a publicidade se valeu do inconformismo da contracultura, tomando-a como uma máquina cultural capaz de transformar a repulsa pelo consumismo no próprio combustível pelo qual ele poderia ser acelerado (...) Aliás, o atributo cool foi projetado para ser reconhecido como algo “autêntico” e supostamente não influenciado pelo mercado (FRANÇA & SANTOS, 2022, p. 110).

De acordo com Cardoso (2008), embora houvesse casos isolados ou esporádicos onde projetos de design alternativos modificassem certos padrões de consumo, tais experiências pouco ou nada impactaram o grande público consumidor, de modo geral. Após a comoção inicial causada pela crise de petróleo, o consumismo habitual retornou à rotina das pessoas, com o único diferencial de uma maior preocupação com o custo de algumas matérias-primas, especialmente o petróleo (CARDOSO, 2008).

Ainda assim, os debates que se fizeram no auge desses movimentos tornaram-se componentes fundamentais do design e da arquitetura de Carlos Motta, mesmo após sua atenuação. Isso porque, foi nesse período que ele passou a focar seu trabalho na produção de móveis em marcenaria. Em seu livro, o designer afirma que foi no Cabrillo College, na Califórnia, em 1976, que sua afinidade com a madeira se intensificou, e um dos responsáveis por isso foi um de seus amigos, que conheceu através dos estudos em marcenaria: Reinhold Banek⁷⁴, com quem adquiriu aprendizados sobre técnicas construtivas. Fato que é reforçado por seu pai, Cândido Motta Neto:

⁷⁴ Reinhold Banek é marceneiro estadunidense, autor do livro “Sound Designs: A Handbook of Musical Instrument Building, publicado em 1980. O livro visa ensinar o leitor a construir seus próprios instrumentos musicais. Inclui instrumentos como: gongos de tambor de óleo, pianos de polegar, chocalhos, tambores de tubo e apitos de salgueiro. Todos com materiais que podem ser comprados ou encontrados na natureza ou em um ferro-velho.

O Carlinhos estudou nos Estados Unidos e ele tinha lá um amigo bem mais velho que trabalhava com madeira. E ele acompanhou muito esse sujeito, que o contaminou de uma espécie de amor profissional pela madeira. Quer dizer, a origem, o impulso do Carlinhos para o campo da madeira, veio desse sujeito aí, não de mim. Eu gosto de ferramenta, tenho muita ferramenta, mas sou mais da mecânica. Eu sei que Carlinhos foi formidável, progrediu bastante (NETO, 2010, p. 61).

Vale pontuar, que a forte influência dos movimentos contraculturais na trajetória de Motta, se faz presente não somente em sua atuação profissional, mas no âmbito de sua vida pessoal. Os adeptos da contracultura eram contra a produtividade excessiva, e acreditavam que a produção devia se limitar ao necessário para a manutenção da vida, empregando mais tempo para outras atividades, voltadas ao lazer e ao prazer. Em vez do cientificismo, se interessaram por religiões orientais, pela contemplação e pela meditação. Isso porque o oriente passou a ser visto como um lugar mais “puro”, “pacífico”, “primitivo” e ligado à natureza (FRANÇA & SANTOS, 2022). E essa qualidade foi aderida em contraposição às denominadas sociedades “civilizadas”, vistas por setores da contracultura de modo pessimista no que diz respeito ao uso das tecnologias, pois seriam um meio de obter lucro e dominação (FRANÇA & SANTOS, 2022). Deve-se problematizar que as visões de “lugar misterioso”, “intrigante” e “primitivo”, criadas pelos ocidentais a respeito das sociedades localizadas a leste da Europa se dá em uma perspectiva colonizadora das tecnologias e dos saberes produzidos por essas sociedades (FRANÇA & SANTOS, 2022).

Em algumas declarações, Motta deixa transparecer algumas das adesões disruptivas da contracultura em sua vida, como fez em entrevista ao arquiteto Alfredo Pimenta, ao rememorar algumas experiências que tiveram juntos:

Nossa, quando a gente fala: o que será que nos uniu lá atrás? Acho que a gente já tinha esse olhar para marcenaria, essa necessidade de limpar o supérfluo e de ter as verdades claras. Aquela hipocrisia da geração dos nossos pais, acho que nos incomodou demais, casamentos com amante, dinheiros guardados não sei onde... meias verdades o tempo todo. A igreja, porra... você fazia uns pecados, ia lá, trocava por meia dúzia de pai nosso. Tava limpo! Fazia os pecados de novo, ia lá e trocava por mais quatro ave-marias! Uma coisa toda equivocada. Por isso a contracultura, por isso o psicodelismo. Aquela história de ter tomado ácido lisérgico, LSD-25 da Sandoz... foi das experiências mais importantes ter passado pro lado de lá. O que é lado de lá? É a desconstrução. O tempo todo dentro desse modelo familiar, naquele modo tradicional. No momento que a gente tomou aquele ácido, tudo mudou! O que era vermelho não era mais vermelho, o que era plano não era mais plano, o que era verdade não era mais verdade, o impossível era possível, o possível era impossível...inverteu tudo! Quebrar aqueles paradigmas todos, aqueles valores,

foi uma coisa muito importante pra mim. Claro, foi induzida por uma droga usada em narcoanálise. Mas a procura era essa, e eu a usei exatamente pra quebrar, derrubar o muro. O psicodelismo foi uma coisa importantíssima, me encorajou a ver que eu poderia formar – ou nós poderíamos formar – nossa escala de valores. Não ia ter uma continuidade total daquilo que a gente vinha carregando, de família, de escola, de valores religiosos... (MOTTA, 2010, p. 94).

Nas décadas de 1960 e 1970, o anseio por maneiras alternativas de percepção da vida e do mundo estava relacionado a esse Psicodelismo citado por Motta. Uma expressão ligada aos movimentos de contracultura nos Estados Unidos baseado em experiências com drogas alucinógenas. Essas drogas lisérgicas eram vistas como catalisadores para que os indivíduos pudessem se libertar dos limitadores preceitos psicológicos e eram apropriadas por uma juventude descontente com as normas sociais vigentes (FRANÇA & SANTOS, 2022). Esses comportamentos se davam na construção de novas visões de mundo caracterizadas pela valorização do prazer, que se manifestavam através da “revolução sexual” e o culto às drogas psicotrópicas, frequentemente relacionadas ao rock, um de seus veículos de disseminação; o desacordo a um modelo de vida baseado no enaltecimento da segurança econômica e a procura por um estilo de vida mais descompromissado; e o pacifismo direcionado contra ações imperialistas (FRANÇA & SANTOS, 2022).

É pertinente constatar que, ao comentar no início de sua fala: “essa necessidade de limpar o supérfluo e de ter as verdades claras”, Motta está adotando um princípio modernista. Fundado no funcionalismo. O importante no argumento de Motta, se dá no fato dele enunciar esse desejo de "limpar o superficial e ter as verdades", com o sentido de lidar com o essencial do desenho, a simplicidade da construção e uma certa pureza da fatura. Diferente dos modernistas, que assumiam a eliminação do supérfluo e a verdade dos materiais, como um pressuposto que se opõe à decoração *art nouveau* ou à configuração neoclássica. Isso, num explícito movimento de oposição em relação ao passado e constituição de uma gramática do que seria o futuro.

Como já se sabe, as objeções e as mudanças pretendidas pelos simpatizantes da contracultura nas décadas de 1960 e 1970, nas esferas políticas e econômicas não obtiveram o êxito esperado. Com isso, o design de Motta, desde o seu início, entre o final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, esteve inserido em um cenário capitalista e neoliberal, marcado por colapsos ambientais, desemprego, precarização, concentração crescente de

renda e de riqueza, entre outros problemas sociais, políticos, ambientais e econômicos. De acordo com França & Santos (2022):

(...) embora a contracultura brasileira tenha sido informada principalmente pela estadunidense e a dos países da Europa Ocidental, ela emergiu nos últimos anos da década de 1960 como resultado de conflitos particulares do país, pois desde o Golpe de 1964, se vivia sob uma ditadura civil-militar. Sendo assim, a contracultura floresceu no Brasil em uma época de grande turbulência política, violência e conservadorismo social e também de rápida modernização e crescimento do mercado consumidor. A contracultura era uma resposta, sobretudo, das juventudes das camadas médias à racionalização da vida social; às restrições morais conservadoras impostas pela Igreja, pelas estruturas familiares patriarcais e pelo governo autoritário; e à violência praticada pelo Estado e por grupos de luta armada. (FRANÇA & SANTOS, 2022, p. 112).

Entretanto, penso que Motta, apesar de todas essas questões e entendendo como atuar nelas e com elas, propõe fissuras, incorpora resistências, constitui possibilidades para pensar, mesmo que dentro do sistema, formas de fazer artefatos. Um exemplo disso é a cadeira estrela, um híbrido entre o artefato seriado e o “faça-você-mesmo”. Não é possível pensar a história do design fora dos marcadores socioeconômicos e culturais. Mas é possível refletir sobre e a respeito dessas fissuras que passam a fazer parte do cotidiano. É fato que existe uma questão de classe que faz com que essas resistências se tornem mais efêmeras, quase inoperantes. Contudo, entendo que de alguma maneira, elas influenciam, pressionam e agitam a prática de projeto, as formas de consumo e os significados que construímos enquanto sociedade.

Carlos Motta parece consciente de sua condição como designer inserido nessa sociedade, e das limitações e desafios existentes quanto à aplicação de certas concepções disseminadas por esses movimentos de objeção, como o desenvolvimento de produtos ou ideias que diminuam o uso de recursos não-renováveis, assim como a adoção de estratégias de redução do impacto desses artefatos na natureza. Apesar disso, busca projetar objetos de modo alinhado a elas, reutilizando materiais que em outro momento compuseram outros artefatos e dando a eles novos usos. Uma preocupação com o impacto ecológico negativo da extração e da má utilização de matérias-primas que coincide com as inquietações de Victor Papanek, e podem ser vistas em sua obra “Design for the Real World”, de 1971.

Em seu texto, Papanek (1971) tenta apresentar caminhos alternativos para o designer, voltados ao desenvolvimento do design para o indivíduo e para a comunidade, e

não para o mercado. Mas como bem pontuam Margolin & Margolin (2004), o autor pouco orienta o leitor de como isso poderia ser feito. Isso porque essa dissociação de indivíduos e comunidades de mercado é justamente uma das fragilidades do argumento de Papanek, visto que isso não é possível em uma sociedade como a que ele viveu e a que estamos vivendo. Além disso, o autor incentivava o deslocamento dos designers para países subdesenvolvidos – o que hoje podemos caracterizar como uma ação de imperialismo cultural –, visando o aperfeiçoamento de produtos que satisfizessem as necessidades locais. Contudo, a maneira eclética e sobreposta com que Papanek propunha um design para o mundo real é criticada por historiadores do design, entre eles, Victor Margolin. De acordo com Margolin (2015), “Design for the Real World” causou grande impacto e levou muitos designers e estudantes de design a pensar em populações com necessidades que o design poderia atender além do modelo consumista padrão. O que Papanek não fez, entretanto, foi reconhecer os problemas que ele identificou como parte de um sistema social e político disfuncional que precisava ser redesenhado (MARGOLIN, 2019).

Já na linha de abertura do livro, Papanek (1971) acusa os designers de produzirem trabalhos de má qualidade e estilizados, que desperdiçavam recursos naturais, agravavam a crise ambiental e ignoravam suas responsabilidades sociais e morais. O texto é acompanhado por referências e soluções que exemplificavam seu ponto de vista, como por exemplo, a habitação pós-industrial em “*Drop City*”. Uma comunidade formada por artistas da contracultura, que se formou no sul do Colorado em 1965 e se inspirou nas ideias arquitetônicas de Buckminster Fuller e Steve Baer para construir abrigos em formas de cúpulas e zonoedros, utilizando-se de painéis geométricos feitos em metal, provenientes de tetos de automóveis e outros materiais reutilizados. Outros exemplos são: uma fazenda de porcos situada na Califórnia, energizada pelo esterco de seus mil porcos, e o rádio projetado por Papanek por meio de uma lata, cera de parafina e esterco de vaca. Um posicionamento radical em relação ao design que na época gerou desagrado por parte de seus contemporâneos.

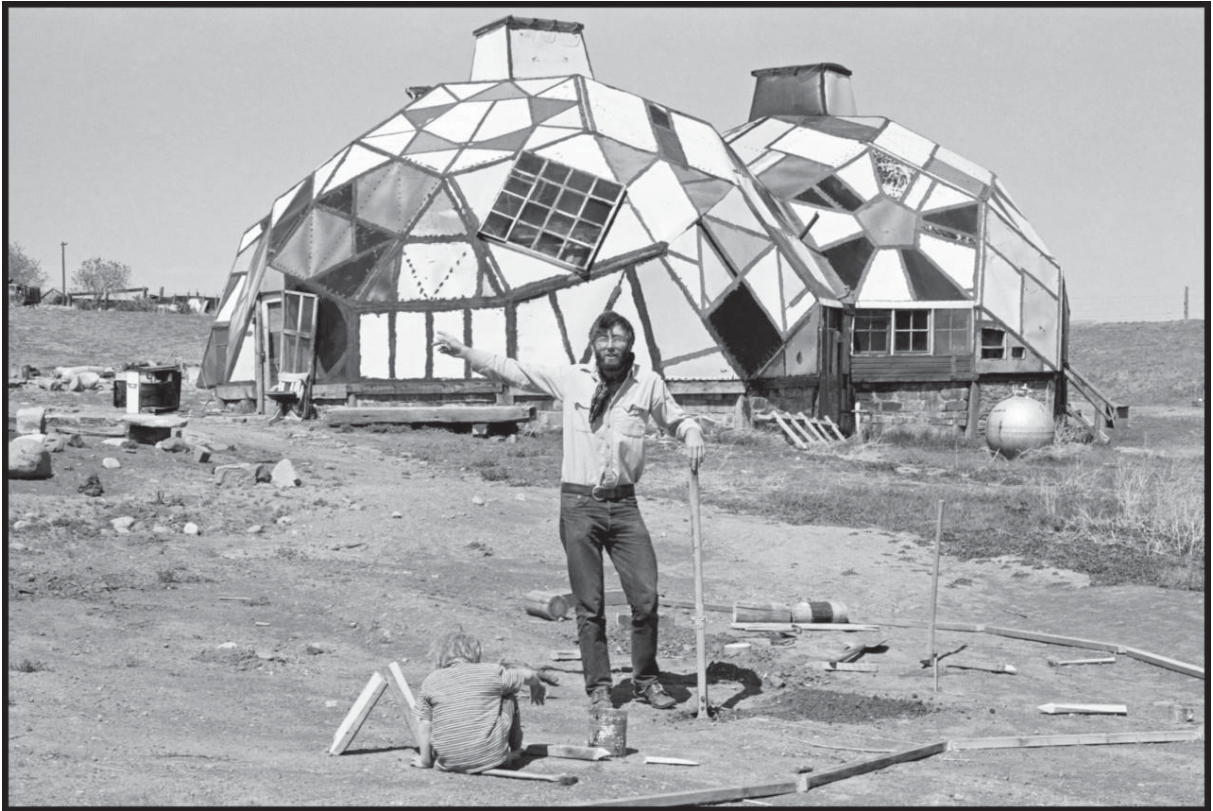


Figura 51 - Habitações da Drop City, no final década de 1960. Foto: Dennis Stock. Fonte: www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/the-alternative-revisited-counterculture-dennis-stock-dropping-out-farming-nature-hippy/

Contudo, apesar dos exemplos citados, a obra acaba por focar mais na crítica do status quo do que na apresentação de alternativas para combatê-lo. Além disso, no prefácio da segunda edição, de 1985, intitulada “Design for The Real World: Human Ecology and Social Change”, Papanek admite que sua defesa feita na primeira edição, sobre o deslocamento e a assistência dos designers ocidentais nos países em desenvolvimento havia sido presunçosa, pois subestimava o aprendizado que estes poderiam adquirir nesses lugares. Em 1995, publica o texto “Green Imperative”, no qual dá sequência às suas críticas e questiona o impacto ambiental e social gerados pelo trabalho dos designers, pois para ele, os designers são diretamente responsáveis pelos impactos ambientais dos produtos projetados. Papanek (1971), acreditava que o redimensionamento das relações de consumo, no sentido de se consumir menos e de modo mais consciente, seria uma maneira de se resolver, ou minimizar, os problemas ecológicos do planeta.



Figura 52 - Rádio projetado por Papanek por meio de uma lata, cera de parafina e esterco de vaca. Fonte: <https://underprospective.com/161>

Referindo-se à extração de madeiras e a depredação de florestas brasileiras em prol das grandes plantações de soja, cana e criação de gado, Carlos Motta aborda questões que sinalizam orientação semelhante, dialogando com as críticas de Papanek:

Soja, cana e gado...isso aí é uma ignorância que não tem tamanho. A floresta em pé vale muito mais. Também não precisamos mais de madeira. O que tem de madeira no mundo! Já dá pra reutilizar uma pancada de coisas. E quando não puder ser madeira, que sejam outros materiais que criem menor impacto. Eu acho que o ser humano tem essa inteligência, é um grande transformador, tem essa impaciência, essa ansiedade. Então, vamos transformar essas matérias-primas em produto acabado e a madeira vai entrar quando for necessário; quando não for, vai ficar quieta lá, no canto dela (MOTTA, 2010, p. 83).

Quanto ao tópico mercadológico e as circunstâncias de cunho econômico nas quais seu design está submetido, Motta assume que suas criações, em geral, são endereçadas e consumidas pelas elites econômicas brasileiras. Um dos motivos pode estar relacionado ao alto custo dessas matérias-primas de redescobrimto. Pouco custosas décadas atrás,

tornaram-se valiosas com a crescente conscientização ambiental pelo público consumidor. Segundo Cardoso (2008), a segunda onda de preocupações ambientais, que ocorreu durante a década de 1980, ocasionou “uma nova estratégia na forma do consumo de produtos ecológicos ou verdes “(CARDOSO, 2008, p. 247). Na América do Norte e na Europa, especialmente, surge nesse período um novo tipo de público consumidor, consciente de suas responsabilidades ambientais e disposto a pagar valores mais altos para obter produtos menos poluentes ou fabricados através de processos que estivessem de acordo com padrões ambientais avançados. Com isso, a valorização e o aumento do custo dessas matérias-primas, ao mesmo tempo que foi responsável por gerar um aumento de produtos, embalagens, propagandas e estratégias de marketing direcionadas ao consumidor ecologicamente consciente (CARDOSO, 2008), tornou-se uma barreira, no caso de Motta, para a comercialização desses móveis à baixo custo.

Por outro lado, não posso afirmar que uma comercialização de produtos mais acessíveis, de baixo custo para o consumidor final, voltados a um público menos favorecido economicamente, estaria entre os seus interesses. Deve ser levado em consideração que, apesar do seu comprometimento com as questões ecológicas e sociais da contracultura, Motta cresceu em um ambiente privilegiado, integrante de uma mesma elite sócio-cultural para a qual ele comercializa seus produtos e com a qual ele está habituado. E por isso, não deixou de transitar por estes circuitos sociais e culturais elitistas. Na verdade, arrisco dizer que em momento algum chegou a sair deles. São circunstâncias favoráveis à Motta, passíveis de serem interpretadas como estratégia de sobrevivência mercadológica, em virtude do contexto socioeconômico no qual ele está inserido e dos rumos que essa produção de mobiliário no Brasil vem tomando desde os modernistas.

Isso porque, desde a década de 1960, designers como Geraldo de Barros⁷⁵ e Michel Arnoult já vinham explorando a possibilidade de se desenvolver móveis capazes de serem reproduzidos em escala e a custos menores, e essa vontade se manteve viva no trabalho de

⁷⁵ Geraldo de Barros (1923-1998) foi um pintor e fotógrafo brasileiro. Além da fotografia e da pintura, sua obra se estende também à gravura, às artes gráficas e ao design. Iniciou sua carreira dedicando-se à pintura de figura e paisagens, mas fortaleceu seus trabalhos ao estabelecer vínculos com a arte experimental. É conhecido por seus trabalhos com a fotografia abstrata e como um dos adeptos do modernismo no Brasil, tendo feito parte do movimento concretista brasileiro (CLARO, 2004).

outros designers brasileiros ao longo dos anos. Ainda assim, como afirma Cardoso (2008), mesmo com a existência de objetos considerados bem-sucedidos nesse quesito, tanto no aspecto projetual quanto comercial, mantém-se no Brasil uma grande incompatibilidade entre o custo aparente do design e o poder de compra de uma grande maioria da população, dificultando o êxito comercial desses produtos e a sua conseqüente sobrevivência no mercado. Além disso, é evidente que nenhum designer individual, como Carlos Motta, ou mesmo a disciplina como um todo, é capaz de reverter ou alterar de modo significativo um processo cultural tão amplo e complexo como a desigualdade social (CARDOSO, 2008).

Contudo, é possível identificar, em um depoimento de Motta, a compreensão de sua posição privilegiada e uma postura de compromisso social contrária às questões de concentração de renda e riqueza. Para ele, esta estaria relacionada, juntamente com as problemáticas ambientais, ao desequilíbrio do planeta. E considerar esses problemas estaria entre os pré-requisitos do design. Uma discussão que dialoga com o pensamento de Cardoso (2008), ao entender que as graves pressões ambientais da atualidade, a terrível desigualdade e má distribuição de recursos, fazem da sobrevivência humana dependente de frequentes soluções inusitadas, e nos obrigam a repensar o que é design.

Nasci em uma família boa, com dinheiro, frequentei boas escolas – apesar de achá-las equivocadas, eram consideradas as melhores escolas. Fui aos melhores médicos, estudei no exterior. Quer dizer, a minha responsabilidade social é enorme (...) quanto mais você puder fazer para que esse sofrimento da humanidade diminua, ainda que dentro da sua pequenice, os resultados sempre aparecem. Desde o início dessa empresa a gente segue esse princípio, ou seja, se eu trabalho para as pessoas ricas do país, por que não, por meio do meu desenho, agregar um monte de valores, poder cobrar por isso e transferir uma boa parte dessa grana para as pessoas na cadeia produtiva? Elas não estudaram nas melhores escolas, não tiveram os melhores médicos, não têm transporte, são abandonadas pelo governo e estão começando a ter filhos agora. No design, mesmo o melhor projeto do mundo, se não tiver responsabilidade ambiental e responsabilidade social envolvidas, pra mim, já caiu lá embaixo. Eu prefiro uma pessoa que pode fazer uma coisa menorzinha, mas sem a ganância de segurar toda a grana, sem desequilibrar, sem desrespeitar o planeta. Acho que, se o design não tiver esse pré-requisito, pra mim já era (MOTTA, 2010, p. 47).

Mediante essa declaração, evidencia-se, mais uma vez, que os caminhos adotados por Motta ao abordar tanto o seu trabalho quanto os seus princípios de vida, estão pautados em discussões que não correspondem ao lugar no qual ele foi inserido nesse projeto de exposições. Na segunda edição do livro “Movel Moderno no Brasil”, Maria Cecília Loschiavo

dos Santos atualiza a obra e insere, em um capítulo chamado “Entre função e transformação”, o trabalho de profissionais tratados por ela como geração de designers emergentes das décadas de 1980 e 1990. Entre eles, está Carlos Motta. De acordo com Santos (2017), a proposta estética do móvel nesse período se caracteriza por um pluralismo de posições, que coloca “entre o funcionalismo do objeto controlável, mensurável, e a sua contestação: um certo transformismo no qual prevalecem as funções simbólicas do objeto” (SANTOS, 2017, p. 211). Ainda, conviveriam paralelamente metodologias intuitivas de projeto e posicionamentos racionalistas, onde estariam ecoando os fundamentos de design dos chamados pioneiros do móvel moderno brasileiro.

Em dado momento, Santos (2017) refere-se diretamente à Carlos Motta, e afirma que seu trabalho “revela um pouco do espírito brasileiro de morar, da própria casa brasileira” (SANTOS, 2017, p.211). Seu design estaria reinterpretando não apenas os ensinamentos dos mestres artesãos e oficiais marceneiros, mas sobretudo, o trabalho de alguns dos ditos pioneiros, como Joaquim Tenreiro e Sérgio Rodrigues. Além disso, a autora afirma que o reconhecimento de mercado foi conquistado por Motta como consequência de uma produção caracterizada por “produtos de cuidadosa pesquisa de proporções, resistência e solidez” (SANTOS, 2017, p.211).

Essa relação estabelecida com os designers reconhecidos do modernismo no Brasil, somada a uma ideia de “espírito brasileiro de morar” e a justificativa de cunho técnico – ou melhor, o uso de um vocabulário técnico e estético restrito aos objetos modernos –, usados para creditar a sua prosperidade profissional, são os mesmos argumentos acionados pela curadoria para falar de Carlos Motta desde a “Modernos Brasileiros +1”. Isto é, tanto os enunciados da exposição de abertura quanto da “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”, tem por base uma perspectiva da historiografia do design ultrapassada, restrita aos limites impostos pela modernidade e seus paradigmas racionalistas. E o livro de Maria Cecília Loschiavo dos Santos é acionado para formular e legitimar esse argumento.

A contradição está no fato de que os aspectos sociais e ambientais que atravessam a trajetória de Motta e se fazem presentes em seu livro, em suas entrevistas e em seus artefatos, são precisamente os menos abordados na exposição e os pontos de maior negligência da arquitetura e do design modernos. E isso em razão dessas disciplinas

possuírem um pensamento de elite, em que os relevos dados às questões socioculturais de seu tempo são diferentes de outros projetos, muitas vezes, também de elites, para quem essas questões estão no centro de seu projeto de sociedade. Na esfera ambiental, apesar das discussões do projeto moderno em torno do processo de industrialização e desindustrialização; a constituição de acordos internacionais para a produção de energia e uso de combustíveis; a formação de blocos comerciais e de fóruns como o Fórum Econômico Mundial⁷⁶, em Davos; entre outros processos, instituições e políticas discutidas desde os anos de 1970; deixaram um legado de graves consequências, acarretadas pelo processo de industrialização

Segundo Cara (2008), no âmbito social, em um contexto de pós-guerra e de uma industrialização financiada e conduzida pelo capital internacional, as proposições sociais levantadas pelos modernistas, em grande parte, se degeneraram, restando a manutenção de um vocabulário estético que em nada contribui com as problemáticas sociais. Orientando-se, ao fim, mais para a formação do gosto moderno e pelo desejo de se consolidar um mercado consumidor para os produtos produzidos no Brasil, do que para a redução de desigualdades sociais e a construção de condições mais justas e acessíveis à população (CARA, 2008). Contudo, é importante ressaltar que, apesar de compreender o ponto de vista da autora, seu argumento possui cunho moralista, partindo de uma perspectiva privilegiada de classe, raça e gênero.

Pensar nas ideias de design brasileiro, móvel brasileiro e casa brasileira formuladas por Santos (2017), como se estes fossem frutos dos valores da escola moderna, mesmo depois de tantos anos após as duas guerras mundiais e a Guerra Fria, é uma interpretação de validade frágil e que precisa ser questionada (CARDOSO, 2008). E Inserir Motta nessa narrativa alimenta a continuidade de um processo histórico problemático para a disciplina do design: a conduta de privilegiar as realizações de uns em detrimento de outros, de reforçar que o trabalho de alguns é design e de outros não; de que alguns são “design brasileiro” e outros não; de que alguns são “mobiliário brasileiro” e outros não; a partir da

⁷⁶ Fórum Econômico Mundial (Económico em Português Europeu) ou FEM é uma organização sem fins lucrativos em Genebra, e é mais conhecido por suas reuniões anuais em Davos, Suíça, nas quais reúne os principais líderes empresariais e políticos, assim como intelectuais e jornalistas selecionados para discutir as questões mais urgentes enfrentadas mundialmente, incluindo saúde e meio-ambiente. Ver em: <https://www.weforum.org/>

régua modernista e com o objetivo estratégico de resguardar um legado e os supostos sucessores dele. Um trabalho intelectual e discursivo, material e simbólico de construção de continuidades e acomodações entre os modernismos do século XX e a produção recente, motivado pela construção e propagação de genealogias históricas para o design moderno. Movimento que reflete os abusos sofridos pela disciplina historicamente, sendo usada como instrumento de propaganda ideológica, partidária e faccionária (CARDOSO, 2008). E essa conduta excludente é duramente criticada por Papanek, que já no início de seu clássico livro “Design for the real world”, afirma: “Todos os seres humanos são designers. E o que fazemos a maior parte do tempo é design porque o design é básico para qualquer atividade humana” (PAPANEK, 1971, p. 19).

Preservar essas diferenciações e imposições é uma atitude que pouco faz para àqueles que se interessam pela continuada relevância do design no mundo, servindo mais aos interesses daqueles que cultuam a modernidade passada e buscam arduamente a sua preservação e elevação institucional (CARDOSO, 2008). Na mesma medida, isso vale para o argumento de aproximação baseado na utilização de uma mesma matéria-prima. A associação de Motta com os modernos através do uso da madeira é usada como meio de reforçar intenções, propósitos e finalidades específicas junto à exposição. De acordo com o pensamento de Santos (2017), a produção de móveis brasileiros que sucedeu os pioneiros, ao mesmo tempo em que avança em articulações temáticas, no uso de materiais inusitados, por vezes reutilizados e em estilos singulares, dialoga e avança simultaneamente com o ponto de partida do design do móvel moderno brasileiro, sendo influenciado fortemente pela tradição do emprego da madeira maciça. Santos (2017) defende a tese de que a riqueza desse patrimônio acumulado em mais de quatrocentos anos e a dedicação empregada da mão de obra, associados à abundante flora brasileira, definiram uma forte tradição do móvel em madeira no Brasil, que voltou a se manifestar intensamente na produção de alguns designers do século XX, entre eles, Joaquin Tenreiro, José Zanine Caldas, Sergio Rodrigues e Carlos Motta. Todos eles, inclusive, integrantes da “Modernos Brasileiros +1”. No entanto, trata-se de uma tese frágil frente ao trabalho, vida e circulação desses mesmos designers citados. Ou, ainda, da produção de móveis no Brasil e brasileira.

A opção de Carlos Motta por desenhar seus móveis em madeira não se dá como continuidade de uma tradição marceneira brasileira. Os primeiros móveis desenvolvidos, enquanto ainda estava na faculdade de Arquitetura e Urbanismo, foram feitos com madeiras trazidas pelo mar, o que têm relação, em parte, com a sua prática no surf. Uma atividade presente na vida do designer desde meados da década de 1960. A imagem a seguir foi fotografada em 1975, e Motta (2010) a descreve dizendo estar recolhendo madeiras vindas do mar após uma sessão de surf, com o intuito de executar pequenas peças utilitárias e esculturas.



Figura 53 - Carlos Motta e seu cachorro, Jimmy, recolhendo madeiras trazidas pelo mar no início dos anos de 1970. Fonte: Carlos Motta (2010).

Segundo relata Motta (2010), o gosto pelo surf começou em 1965. Desde sua infância, seu pai, Candido Motta Neto, o levava para fazer incursões na natureza, na maioria das vezes, para pescar, e isso gerou uma aproximação e um interesse pelo mar. Essas experiências fizeram com que Motta começasse a adquirir suas primeiras pranchas de madeira, e depois, de isopor. Quando teve a oportunidade de experimentar, nessa mesma

época, uma prancha profissional, deslumbrou-se com a prática e não parou mais de surfar. Desde então, fez do surf um dos pilares de sua biografia, atravessando, inclusive, sua posterior atuação profissional no design e na arquitetura.



Figura 54 – Poltrona Feita com materiais encontrados em casa de ferragens, cabo de enxada de guatambu, parafusos e lona crua. 1974. Fonte: Carlos Motta (2010).

Isso porque foi a prática do surf que levou Motta a viajar para a Califórnia pela primeira vez, em 1970. Ainda com 17 anos, teve o primeiro contato com as produções de objetos seguindo os princípios contraculturais do “faça você mesmo”, a partir da reutilização de materiais descartados e utilização de matérias-primas de baixo custo (OLIVEIRA & SAKURAI, 2018). O método “faça você mesmo” estava associado ao movimento pop e legitimou a ideia de que qualquer pessoa poderia ser artista (FRANÇA & SANTOS, 2022). Esse movimento pop foi um uma corrente estética ligada à juventude urbana de camadas médias e aos movimentos contraculturais (SANTOS, 2010). Sua origem se deu na Inglaterra e Estados Unidos, expandindo-se posteriormente para outros países ocidentais. No Brasil, a partir de meados dos anos 1960 este movimento teve influência sobre formas diversas de

expressão, entre as quais, as artes plásticas, a música, o vestuário, assim como o design gráfico e o design de produtos foram influenciados (SANTOS, 2010).

O aspecto participativo é importante pois, ao contrário do movimento modernista que restringiu o design de produtos aos profissionais, o pop convidou o público a se envolver no processo de criação, apresentando-se de modo mais libertário. Além disso, designers pop frequentemente se baseavam no que tinham visto nas ruas, relacionando-se com o público de maneira mais horizontal do que os modernistas (FRANÇA & SANTOS, 2022, p. 121).

Ao retornar ao Brasil e ingressar no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Mogi das Cruzes, passou a frequentar e se interessar pela marcenaria da faculdade, onde pôde pôr em prática pela primeira vez aquilo que observou enquanto esteve na Califórnia, desenvolvendo assim, alguns de seus primeiros protótipos de mobiliário. Todos eles, utilizando materiais de baixo-custo, de fácil acesso, e madeiras reutilizadas, influência direta de sua ida à Santa Cruz, na Califórnia. Exemplos disso são suas poltronas desenvolvidas, em 1974 e 1975, feitas, respectivamente, com materiais adquiridos em casa de ferragens, cabo de enxada de madeira guatambu, parafusos e lona crua (Figura 53); e a outra, executada com madeiras recolhidas na praia, corda de sisal, parafusos e travesseiros (Figura 54).

Comecei a desenhar móveis na universidade em Mogi, na marcenaria onde eu fazia aqueles objetinhos. Um dia, resolvi fazer uma cadeira muito simples com cabo de enxada. Fiz a segunda cadeira e precisava travá-la, então fiz aquele famoso “x”, que se chama contraventamento. Na hora que travou a cadeira falei: Porra! Minha cadeira fica em pé, firme, que legal! Isso é o âmago do meu trabalho. Nunca tive a ideia da vanguarda, da invenção, sempre fui fazendo aquilo que era obvio, o básico. Minhas peças são utilitárias: cadeira pra comer, trabalhar, descansar, pra você estar numa sala, ter participação social, com uma postura tal que a sua cabeça pode estar solta. E o que me ajudou demais na parte dos móveis foi eu ter a marcenaria junto do escritório, pois como não tenho um super desenho, vou direto para o tridimensional (MOTTA, 2010, p. 59).



Figura 55 – Poltrona executada em 1975, com madeiras trazidas pelo mar, corda de sisal, parafusos e travessieiros.

Essas primeiras experiências com a criação de móveis atraíram a atenção de Motta, que se interessou pela possibilidade de aprender, de fato, os saberes da marcenaria. Contudo, não encontrou cursos para isso. Visando então adquirir aprendizado profissional, foi trabalhar em uma marcenaria na rua Piratininga, na cidade de São Paulo. No curto período em que ficou, Motta (2010) afirma não ter adquirido muito aprendizado, por outro lado, conviveu ao lado das madeiras e das máquinas, e isso intensificou sua vontade de trabalhar com elas. Foi quando descobriu os cursos de marcenaria dos Estados Unidos e decidiu retornar à Califórnia para fazê-los. Nesse período de curso, aprendeu sobre metodologias de trabalho e técnicas construtivas, desenvolvendo fascínio por certo lado da cultura estadunidense, em especial, o modo metódico como faziam marcenaria.

Quando eu cheguei ao College, fui fazer um cursinho de segurança – porque eu queria aprender marcenaria, obviamente com máquinas que são perigosas, então tinha um curso de segurança. Lembro que o orientador pediu para trocar a lâmina da máquina. Era um parafuso phillips e eu peguei uma chave de fenda, que também cabia ali. O cara chegou pra mim e disse: “ou você é burro ou desobediente ou não entendeu nada do que eu falei. A gente tem que ter a ferramenta certa para a função certa. Você está pegando uma chave de fenda, quando o correto é uma chave phillips, que tem mais torque, funciona melhor, você faz menos força e não machuca o parafuso”. Então, nesse início, eu já

percebi essa coisa, a ferramenta certa para a função certa, porque tem um resultado muito mais efetivo, muito mais rápido e que é contra o jeitinho brasileiro. É lindíssimo esse traço que a gente tem, essa facilidade em improvisar, mas no momento em que você vê uma coisa acontecendo com mais resultado tecnicamente...Ora, legal, não quero perder meu jeitinho brasileiro, mas não deixarei de agregar essa metodologia de trabalho com resultados tão rápidos e poderosos (MOTTA, 2010, p. 92).

Essa trajetória na marcenaria demonstra que o interesse de Carlos Motta por essa prática e pela madeira não possui relação com uma ideia de continuidade da tradição marceneira modernista, como é defendida por Santos (2017), mas com a ascendente onda de preocupações com o meio ambiente das décadas de 1970 e 1980, responsáveis por uma nova consciência do papel do design e dos aparatos tecnológicos. Além disso, fica evidente, e Motta faz questão de deixar claro, que seus saberes técnicos de marcenaria têm como base as escolas de marcenaria estadunidenses, tensionando a narrativa de um fazer marceneiro amparado em uma herança lusitana de mobiliários em madeira.

Apesar de a madeira ser o material mais utilizado pelo designer, a maneira de utilizá-la e as motivações que embasam essa escolha são distintas, e até mesmo contrárias à forma de apropriação desse material pelos modernistas. Por sua vez, entendo que a ideia de tradição marceneira moderna pode ser questionada mesmo ao se tratar desses designers. Por mais que haja o interesse de alguns historiadores de nutrir uma história idealizada dos heróis modernistas e suas tradições, a origem do uso da madeira por esses sujeitos esteve mais relacionada ao processo de industrialização tardio brasileiro e suas limitações tecnológicas do que a uma escolha de dar características brasileiras ao móvel e perpetuar uma tradição quadricentenária.

A necessidade de afirmar uma “unidade nacional”, através da valorização das fontes históricas, étnicas e culturais brasileiras, só foi acontecer entre os anos de 1950 e 1960 (NIEMEYER, 1998). Nessa conjuntura, um grupo de designers passou a apostar no uso crescente de formas e materiais relacionados à identidade brasileira, com o intuito de produzir um mobiliário mais expressivo dos nossos valores culturais (CARDOSO, 2008). Para tal, colocaram seus saberes à disposição e a favor dos processos produtivos e seus meios, em uma lógica capitalista reclamada pela modernização do estado nacional (NIEMEYER, 1998). À vista disso, a ideia de progresso ligado ao projeto de modernização, acrescido à demanda de se instituir uma unidade nacional e ao fato de a madeira ser um material

abundante no território brasileiro e mais viável economicamente, ocasionou o uso descomedido desses recursos naturais.

Pode-se dizer que Carlos Motta iniciou seus trabalhos como designer, de maneira profissional, no final da década de 1970, em um momento de decadência dos paradigmas modernistas. Na década de 1980, com o fim da ditadura militar e o reconhecimento paulatino da proposta modernista para a renovação da sociedade brasileira, uma preocupação mais evidente com a ideia de um “design social” começou a ganhar destaque (CARDOSO, 2008). Ciente dos problemas ambientais e sociais gerados pelo processo de modernização e pela exploração massiva de recursos naturais não renováveis, Motta optou pela produção de artefatos a partir da reutilização de madeiras descartadas e, no caso de móveis produzidos em maiores escalas, madeiras certificadas. Entretanto, pouco se mostrou ou se falou sobre esse aspecto na exposição. O acervo apresentado é quase todo composto por peças feitas com madeiras de redescobrimento, com exceção de algumas cadeiras produzidas industrialmente, como as cadeiras Rio e Guaiuba. Mesmo assim, nenhuma informação sobre a procedência dessas madeiras ou a respeito do processo que envolve sua utilização foi apresentada no dispositivo expográfico. O que era evidente ao entrar na sala expositiva, é que a madeira era o material protagonista da exposição. E quanto a isso, no que diz respeito ao trabalho de Carlos Motta, não há o que se discordar. Entendo, porém, que transmitir essa informação, correta, mas de maneira imprecisa, não só bastava para a curadoria, como era o objetivo dela.



Figura 56 - Madeiras de redescobrimto. Fonte: Carlos Motta (2010).

Ao apresentar os objetos dessa maneira, a curadoria ocultou particularidades relevantes sobre eles e sobre o designer em questão, e evidenciou, de modo vago, a utilização da madeira maciça, em prol de acomodar os artefatos em uma narrativa equivocada. Concomitantemente, esse modo de exibição cenográfico e pouco informativo, se analisado pela perspectiva da história das exposições, adota meios de expor o design problematizados no século XXI por historiadores como Isabel Campi (2013), Rafael Cardoso (2008), Adrian Forty (2013) e Victor Margolin (2014). Trata-se de uma exposição de design com ênfase nas características formais, abordagem que continua sendo associada à tradicional erudição nas artes decorativas (MARGOLIN, 2014).

Ainda, dialoga com a norma modernista lançada por Nikolaus Pevsner e promovida pelo Museu de Arte Moderna (MARGOLIN, 2014), através das exposições “Good Design”. Uma abordagem ainda predominante nas exposições de design, usada tanto na “Modernos Brasileiros +1” quanto na exposição individual de Carlos Motta e que precisa ser problematizada, pois deixa pouco espaço para perspectivas sobre os papéis sociais e ambientais da disciplina – pertinentes, certamente, para se pensar a produção de Motta.

Ora, tal ponto de vista ignora o contexto e os processos produtivos envolvidos e, conseqüentemente, privilegia uma falsa narrativa de que Carlos Motta é o único responsável pela concepção dos artefatos. Isso obscurece o fato de o design envolver mais do que o trabalho feito por designers, e que existem questões importantes relativas ao projeto e à fabricação dos objetos que escapam ao domínio deles (FORTY, 2013). No caso de Motta, os resultados dos objetos são condicionados pela quantidade e pelas propriedades da matéria-prima adquirida. E Isso tem relação com o fato de algumas peças expostas possuírem um único exemplar, por exemplo. No caso das coleções, fabricadas em pequenos lotes, mas ainda com madeiras de redescobrimento, as soluções técnicas e formais são, em parte, subordinadas às condições e às limitações desses materiais, como as dimensões médias das pranchas de madeira encontradas, os tipos de madeiras de redescobrimento com maior disponibilidade no mercado, as suas propriedades estruturais, o custo dessas matérias-primas, entre outras especificidades de suma importância para se alcançar um resultado satisfatório.

São fatores que possibilitam, por exemplo, pensar os artefatos expostos por uma perspectiva dos processos produtivos e de criação em que estão implicados, envolvendo suas limitações, seus entraves, os “fracassos”, os projetos mal-sucedidos (FREITAS, 2014), como se dá o processo de coleta e preparação dessas madeiras para que possam ser reutilizadas etc. Todas estas, questões pertinentes para se discutir os artefatos em questão e com um potencial didático para o design.

Embora os recursos expográficos utilizados tivessem a intenção de acomodar o argumento formulado pela curadoria, foi possível identificar que, em certas situações, os próprios artefatos e as relações que foram estabelecidas entre eles, tensionaram a narrativa proposta. É possível sugerir que as imagens utilizadas na plotagem de parede, compostas por desenhos técnicos e detalhes construtivos, em conjunto com outros fatores, como a presença de poltronas desmontadas nas duas extremidades da sala, foram utilizadas como meio de difundir a narrativa de progresso técnico, onde todos os demais artefatos estariam circunscritos. Porém, a própria materialidade dos objetos contradizia esse ponto de vista, pois denunciavam outros aspectos, como a permanência e predominância dos processos e soluções artesanais.



Figura 57 - Antônio Carriel de Barros, o Toninho, produzindo uma peça através do processo de torno manual.
Fonte: Carlos Motta (2010).

Outra tentativa de fortalecer o argumento pode ser vista em algumas relações estabelecidas, através da estratégia de aproximação de alguns móveis na sala. O ato de colocar lado a lado móveis produzidos em períodos distintos e por meio de processos de produção opostos, artesanais e industriais, insinua, levando-se em consideração as bases teóricas acionadas pela curadoria, uma tentativa de demonstrar um avanço de Motta da produção artesanal para a industrial. Visto da perspectiva cronológica do modernismo brasileiro, essa transição do móvel moderno só veio a acontecer, de fato, no final dos anos de 1950, com as criações de Percival Lafer⁷⁷, Michel Arnould e Geraldo de Barros, e é vista por Santos (2017) e pelos partidários do modernismo como redentora. Ao longo dessa década, consolidou-se gradativamente um novo cânone de gosto no design proveniente, na sua origem, dos princípios funcionalistas associados genericamente à Bauhaus e do modernismo escandinavo que passou a ser difundido no Brasil (CARDOSO, 2008).

⁷⁷ Percival Lafer (1936) é graduado em Arquitetura pela Universidade Mackenzie, em São Paulo. Ainda jovem, apenas egresso da faculdade, precisou assumir, juntamente com seus irmãos, a empresa de móveis do pai, a Lafer, onde começou a projetar móveis e iniciou sua carreira como designer, com produção de móveis voltada a produção industrial (GUTIERREZ, 2018).

A elaboração desse contraste na exposição intencionava delimitar períodos distintos de criação no trabalho de Motta, como pôde ser visto no texto de apresentação: “mostramos a obra de Carlos Motta marceneiro, designer e arquiteto como uma forma de retratar a versatilidade e os diferentes períodos de criação desse grande artista”. Ao desvincular o design dos saberes e fazeres da marcenaria, classificando-os separadamente e levando essa distinção ao nome da exposição, a curadora Consuelo Cornelsen assumiu uma postura excludente e problemática quanto aos artefatos artesanais, no sentido de considerá-los como resultado de marcenaria, mas não de design. Isso porque o design na perspectiva moderna é definido pelos objetos que produz e não pelo processo de projetar, e nessa lógica, estaria restrito aos objetos concebidos industrialmente. Estes seriam vistos como um aperfeiçoamento, uma libertação dos fazeres manuais, e seguindo esse raciocínio, um indivíduo que projeta um móvel para ser produzido artesanalmente não está praticando design (CARDOSO, 2008). O anseio de se distanciar do fazer artesanal tem engendrado prescrições rígidas e preconceituosas, e a noção de trabalho artesanal como um tipo de prática diferenciada e especial é decorrente da industrialização, pois tal diferenciação entre design e as práticas artesanais fariam pouco ou nenhum sentido antes da revolução industrial (CARDOSO, 2008).

O Museu, patrimônio estatal, com edifício projetado na década de 1960 por Oscar Niemeyer nos moldes modernistas, em conjunto com os sujeitos envolvidos na concepção da mostra, objetivaram atribuir aos artefatos significados que sustentassem a narrativa de um Carlos Motta legatário dos modernos, contada sob uma perspectiva conservadora da historiografia do design. Ao adotar o texto de Santos (2017) como base teórica, a exposição individual de Motta, assim como a “Modernos Brasileiros +1”, se aproxima da narrativa e das prescrições formuladas por Pevsner. Essa filiação confere aos designers os títulos de pioneiros e herdeiros de uma tradição, com suas obras e trajetórias localizadas em uma linha cronológica e contadas de maneira heroica, individual e independente das circunstâncias sociais em que os objetos foram produzidos (FORTY, 2013). E para Cardoso (2013), enquanto designers e algumas instituições permanecerem insistindo em situar o design como um agente ditador de padrões fixos de gosto ou de distinção social, a disciplina corre o risco de “permanecer até certo ponto uma flor de estufa no Brasil, incapaz de sobreviver fora do ambiente climatizado do mercado de artigos de luxo” (CARDOSO, 2008, p. 225).

Questiono, pois, se no lugar de ser vista sob a ótica dos cânones históricos do design moderno e de estabelecer uma relação com modernistas brasileiros, uma exposição sobre Carlos Motta poderia dialogar com outras perspectivas históricas, como por exemplo, dos movimentos de design social e ecológico do final da década de 1960 e 1980, e dos trabalhos de designers como Victor Papanek e Gui Bonsiepe⁷⁸. Apesar de ser crítico de algumas das posições defendidas por Papanek, por considerar sua obra contaminada por tecnologias alternativas insuficientes, Bonsiepe converge seu pensamento no que diz respeito às desigualdades sociais, à maneira desigual como as tecnologias e os benefícios da industrialização são acessados pelas periferias e pelos centros de poder. Para ele, o design deve ser rearticulado com um projeto social mais amplo, no sentido de possibilitar a participação dos grupos dominados para criar um “espaço de autodeterminação”, em um contexto de democracia radical e de redução de desigualdades (BONSIEPE, 2011). Ideias que, por um lado, são modernas e eurocentradas, por outro, são perspectivas que ajudam a refletir sobre a institucionalização da teoria do design. Ainda, no âmbito da responsabilidade ambiental, o autor vê nas promessas do design sustentável a oportunidade de contribuir para o surgimento de uma relação entre os seres humanos e a natureza, que não a considere um recurso a ser explorado, mas um domínio a ser cuidado (BONSIEPE, 2012), o que dialoga com as preocupações presentes no design de Motta.

Se amparada por essas perspectivas históricas, e relacionada ao trabalho desses designers, ou mesmo de outros presentes nesse contexto, seria possível deslocar o foco da exposição do designer para os artefatos, no sentido de pensá-los do ponto de vista ambiental e social e, desse modo, direcioná-los à discussão dos “três erres”: reduzir, reciclar e reutilizar, defendida por Motta. Entendo que, em suma, não é possível definir a atividade do design sem esclarecer o que o designer faz. Mas esse designer está inserido em um contexto cultural que se correlaciona com modos de produzir, de adquirir e de utilizar, não sendo possível compreender as ideias de “design” e “designer” na ausência da averiguação de um sentido conferido pela historicidade de sua conexão com o mundo (HAGGE, 2020).

⁷⁸ Georg Hans Max Bonsiepe (1934) é designer formado pela Hochschule für Gestaltung, de Ulm, onde lecionou até 1968, quando a escola fechou. Trabalhou no Chile, na Argentina e também no Brasil, onde foi pesquisador do CNPq, e criou o Laboratório Brasileiro de Desenho Industrial, em Florianópolis, Santa Catarina.

Ademais, pensar sob esse ponto de vista propicia a discussão de questões relevantes levantadas nessa pesquisa e ausentes na exposição. Como por exemplo, os processos de produção, envolvendo desde a coleta e o manuseio das matérias-primas, até o processo de criação das peças; o destino das sobras e resíduos gerados nesse processo; as alternativas de criação de artefatos a partir de outros possíveis materiais sustentáveis e renováveis; os problemas envolvendo o difícil acesso à esses produtos por uma grande maioria da população, entre outros tópicos que contribuiriam com discussões pertinentes sobre o design na atualidade e com a missão educativa a que se propõem os museus, entre eles, o Museu Oscar Niemeyer.

A exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto” apresentou um designer e os artefatos projetados por ele, mas as perspectivas adotadas resultaram em argumentos pouco sustentáveis frente às fontes históricas e teóricas confrontadas e as informações fornecidas pelos documentos coletados. Na presença de uma centena de artefatos, algumas imagens e textos, organizados e articulados com o objetivo de suportar, performar e propagar uma perspectiva histórica modernista, se sobressaíram as contradições e as ausências: de contextos, de informações e de perspectivas históricas pertinentes ao trabalho exposto e à disciplina do design no século XXI. Por fim, faço minhas as palavras de Hagge (2020):

É necessário que a história se debruce sobre sua própria historicidade. Não basta apenas especular sobre “começos” e “fins”; descrever particularidades estéticas; exaltar funcionalidades ou tecnologias; explorar possibilidades de consumo. Isso tudo. E ainda mais (HAGGE, 2020, p. 112).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto” foi a terceira exposição pensada para um projeto sobre design brasileiro idealizado pela curadora Consuelo Cornelsen. Realizada pelo Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, no ano de 2011, deu sequência às exposições “Modernos Brasileiros +1”, que abriu o projeto, e a “John Graz”, ambas realizadas no ano de 2010. O projeto tinha como objetivo apresentar, de maneira

cronológica, o surgimento e uma suposta evolução do móvel moderno brasileiro, partindo de uma exposição coletiva, que se desdobraria em exposições individuais. Na mostra de abertura foram expostos os móveis daqueles considerados os pioneiros do design moderno brasileiro, desde os designers que vieram da Europa e se estabeleceram no Brasil na década de 1940, no contexto do pós-guerra; passando pelos designers que iniciaram seus trabalhos na década de 1950, em um contexto de crescimento dos processos de industrialização e aproximação com a arte concreta; até os designers consagrados da década de 1960, período conhecido por uma efervescência cultural no Brasil, com ênfase nas relações entre aspectos da cultura brasileira e do design (SANTOS, 2017).

Um dos pontos de destaque da exposição estava na participação do designer Carlos Motta, que mesmo distante dos demais designers, se pensarmos sua atuação inserida em uma linha do tempo, como fez a curadoria, foi trazido para perto dos modernos por meio de uma alegação técnica e visto como uma ponte entre os pioneiros e os designers contemporâneos. Na sequência, foram concretizadas algumas exposições individuais, sendo elas a “John Graz” (2010); a “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto” (2011); a “Jorge Zalsupin: design, arquitetura e reedição” (2012); a “Jayme Bernardo, designer” (2013); e a “Irmãos Campana” (2017). Entretanto, o projeto não ocorreu como esperava a curadoria, que planejava um número maior de mostras individuais e coletivas para demarcar os períodos. Isso se deu pelo fato de que o Museu não estava disposto a investir financeiramente para que essas exposições ocorressem da maneira como havia planejado a curadoria (GUTERRES, 2020).

Essa pesquisa teve como recorte a exposição individual de Carlos Motta e visou compreender sua participação nesse projeto, iniciado com sua presença como o “+1” da “Modernos Brasileiros +1”. Para isso, o objetivo principal teve como foco identificar quais narrativas da historiografia do design foram veiculadas na exposição e como estas foram enunciadas nos discursos curatoriais e no dispositivo expográfico. Além disso, o trabalho visou dar sequência à pesquisa iniciada por Guterres (2020), posto que essas pesquisas, em conjunto com outras possíveis sobre as demais mostras do ciclo, possibilitarão pensar sobre o que é uma exposição de design no Museu; o que diz uma exposição de design no Museu; se o Museu Oscar Niemeyer é um ator social que legitima a disciplina e a prática do design; como ele faz isso e porque o faz.

Para identificar tais narrativas históricas, foi necessário fazer uma análise com enfoque nas escolhas curatoriais e nas estratégias expográficas. Sendo assim, foram definidos os objetivos específicos da pesquisa: 1- levantar e organizar a documentação referente à exposição; 2- reconstruir as estratégias presentes na exposição, como foco na curadoria, expografia e acervo; 3- identificar os argumentos formulados pela curadoria e os que foram materializados no dispositivo expográfico; 4- produzir uma crítica à exposição.

Para que esses objetivos fossem alcançados, foi adotada a análise documental, apoiada em Gil (1999) e Cellard (2008), como estratégia metodológica mais adequada à proposta da pesquisa. A análise documental possibilitou que o foco fosse direcionado aos documentos referentes à exposição, como o catálogo, o projeto expográfico, a visita virtual e os materiais midiáticos. Mas não somente. Permitiu que fontes documentais desvinculadas da exposição fossem acessadas, para que outros pontos de vista sobre o designer e os objetos expostos fossem analisados e confrontados com as intencionalidades que atravessavam a concepção da exposição. Portanto, essa escolha metodológica teve o objetivo de levantar, organizar, sistematizar e analisar fontes referentes ao objeto de estudo, para que os significados atribuídos à exposição pelos sujeitos envolvidos em sua organização fossem identificados e problematizados.

Vale apontar que ao adotar esse método, constituído pela análise de dados não quantificáveis, compostos pela interpretação de significados, valores e motivações, ou seja, dados qualitativos e de natureza fenomenológica, a pesquisa não teve a intenção de apresentar verdades absolutas e nem esgotar as discussões sobre a mostra, mas de apontar intencionalidades presentes por trás de sua produção, entendendo que a exposição não está limitada a uma versão única, mas a uma variedade de versões que dependem das interpretações e comunicações possíveis.

O levantamento, sistematização e análise dos dados teve papel fundamental para a pesquisa, o acesso aos materiais relativos à exposição, possível graças à disponibilização pelo designer Guilherme Zamoner, apoiou a identificação dos agentes envolvidos, desde os organizadores, instituições, produção e os autores dos textos do catálogo. Ainda, viabilizou a recriação da lista de obras a sua posterior análise. Todos esses, dados decisivos para que a realização desse estudo fosse possível.

A pesquisa foi estruturada em cinco capítulos e as considerações finais. O primeiro deles, a introdução, apresentou um panorama geral da pesquisa e introduziu o leitor na proposta pretendida, abordando as intenções da pesquisa, o problema, os objetivos a serem alcançados e a estrutura geral do texto. O segundo capítulo ocupou-se de apresentar os caminhos metodológicos definidos, o que significou abordar o método selecionado, como se deu o processo de coleta das fontes, a organização e sistematização desses materiais e como seria feita a sua análise. O terceiro capítulo apresentou o universo da pesquisa e tratou dos textos escritos para a exposição, presentes no catálogo e no dispositivo expográfico, com o propósito de compreender a escolha dos sujeitos convidados a escrever para a mostra, as intenções da curadoria que atravessaram essas escolhas e o que se falou sobre a exposição. Em outras palavras, quais foram as intenções e significações construídas, articuladas e veiculadas pela curadoria por meio desses textos.

Para isso, cada texto foi apresentado ao leitor e analisado individualmente, a partir do cotejo entre os textos e outras fontes coletadas, como entrevistas cedidas por Carlos Motta sobre a mostra e materiais que abordam a trajetória pessoal, profissional e a produção de artefatos do designer. Com o objetivo de analisar os textos e confrontá-los de modo crítico, a fundamentação teórica, baseada na literatura da história do design, e feita em conjunto com a abordagem dos demais documentos, teve papel fundamental para que os argumentos formulados pela curadoria fossem questionados e contrapostos por outras perspectivas sobre o design e sobre o trabalho de Motta. Outro fator determinante para que os textos pudessem ser lidos e interpretados para além das palavras nele inseridas, ou seja, para que outras camadas de significados não explícitos pudessem ser desveladas, foi a pesquisa e aprofundamento sobre cada um dos sujeitos que escreveram os textos, compreendendo quais eram suas relações com Carlos Motta; com a disciplina do design; em que contexto iniciaram suas carreiras e atuaram; quais suas filiações históricas; com que premissas do design estavam comprometidos etc. Contextualizar esses indivíduos e seus trabalhos para compreender seus posicionamentos e, conseqüentemente, seus textos, foi um processo indispensável para a análise, pois foi a partir desses entendimentos que bases teóricas e históricas sobre o design utilizadas para a formulação do argumento curatorial começaram a ser evidenciadas.

O quarto capítulo teve como finalidade acessar a materialidade da exposição, possível através do projeto expográfico levantado, da lista de obras e do recurso de visita virtual disponibilizado no site do Museu Oscar Niemeyer. O objetivo de acessar essa camada da exposição foi entender como aquilo que foi construído narrativamente, sobre o conceito curatorial, foi materializado. E como esse processo de materialização do conceito está repleto de contradições. Nesse processo, foi possível identificar como o dispositivo expográfico, em determinados momentos, negou o argumento curatorial. E isso não significa necessariamente atribuir validade ou não ao argumento, afirmar se ele é bom ou ruim, mas entender que, por vezes, a expografia não contou aquilo que o argumento se propôs a contar. Para que essa análise pudesse ser feita, assim como no capítulo anterior, fontes coletadas sobre os artefatos expostos, sobre Carlos Motta, e o embasamento teórico nas áreas da história do design, da cultura material e da história das exposições foram acionadas como estratégia de cotejo com a materialidade da mostra, contribuindo de modo substancial para que as contradições e as intenções pensadas para a expografia fossem detectadas.

Pensando nisso, os capítulos três e quatro, referentes ao que se disse sobre a exposição e ao que se viu na exposição, ou ao que não se disse e ao que não se viu, possibilitou a construção de uma crítica sobre ela, no sentido de sua reconstrução. Isso com um objetivo específico junto a disciplina de design, na linha de Teoria e História do Design, ao pensar que essas exposições permitem o acesso a narrativas sobre a disciplina, que são produzidas no Brasil, especialmente nesse lugar: Curitiba, no Museu Oscar Niemeyer. Um ator (instituição) que enuncia narrativas sobre design. E essa crítica fez com que questões relevantes fossem levantadas e discutidas, como os motivos de a exposição ter sido formulada em uma perspectiva autor-obra; o que isso significa para a historiografia do design; com qual historiografia do design ela estava dialogando; e quais seriam as alternativas ou as brechas de leitura dessa exposição em uma outra perspectiva.

No quinto capítulo, as narrativas enunciadas na exposição foram tensionadas, através do confronto entre os argumentos curatoriais, a materialidade da mostra e as fontes documentais. Ademais, foram debatidas as bases teóricas identificadas na exposição e suas possíveis alternativas de leitura por outras perspectivas históricas. O capítulo visou demonstrar que a curadoria se utilizou de um prisma histórico problematizado por

historiadores do design na segunda metade do século XX e no século XXI, como Cardoso (2008) e Forty (2013) – vale apontar que a primeira versão do livro “Objetos de desejo”, de Adrian Forty, teve sua primeira publicação em 1986. E essa opção se deu como meio de conectar e dar continuidade ao argumento da “Modernos Brasileiros +1”, identificado por Guterres (2020). Um conceito curatorial ancorado em noções de design provenientes da historiografia canônica do design moderno, que tem no texto de Nikolaus Pevsner sua base teórica do que configura o design e quem são os designers. Para pensar na ideia de design brasileiro, foi acionado como base para o argumento curatorial o texto “Móvel Moderno no Brasil”, de Maria Cecília Loschiavo dos Santos (2017), que faz um movimento de aproximação de Motta com os modernos pautado no uso da madeira maciça e trabalha seu argumento de modo cronológico, por agrupamento e articulação, de modo semelhante à Pevsner. A autora insinua uma ação consciente de Motta em dar sequência à uma tradição moveleira modernista. No entanto, foi possível concluir que tal perspectiva deve ser problematizada, pois é permeada de contradições: enquanto o designer é posicionado como modernista na exposição, o mesmo afirma não fazer parte desse grupo, e seus artefatos, da mesma maneira, tensionam essa narrativa. E são essas contradições que se configuram como questão central da pesquisa.

Acredito que uma exposição como essa deveria, sobretudo, dar espaço para outros possíveis pontos de vista sobre o design e sobre o trabalho feito por Carlos Motta, como por exemplo, pensar essa trajetória e esses artefatos a partir das proposições de designers e autores como Victor Papanek e Gui Bonsiepe, críticos do pensamento moderno do design e que direcionam seus esforços a pensar sobre os compromissos sociais e ambientais da disciplina e seus impactos no mundo.

Entendo que essa pesquisa, em conjunto com o trabalho feito por Guterres (2020) e com possíveis pesquisas futuras sobre outras exposições do ciclo, como as mostras de John Graz, Jorge Zalsupin, Jayme Bernardo e Irmãos Campana, permitirá pensar sobre como a disciplina do design circula pelo Museu Oscar Niemeyer. Ora, não significa que as possibilidades de pesquisa sobre a exposição de Motta estejam esgotadas. É válido pensar que não só essa exposição individual, mas todas as demais ligadas a esse projeto, podem ainda ser estudadas com foco em outros aspectos, como por exemplo, a recepção do público; a maneira como essas exposições de design se relacionam e se sobrepõem com as

exposições de arte do Museu Oscar Niemeyer; outras perspectivas históricas sobre o design que poderiam ser acionadas para pensar esse conjunto de exposições e que não foram mencionadas nessa pesquisa; pensar sobre a questão do consumo e do uso dos objetos expostos etc.

Por fim, acredito que estudar as exposições desse projeto possibilita confrontar essas práticas de difusão de enunciados com aquilo que o Museu diz fazer. O Museu Oscar Niemeyer diz possuir uma linha curatorial de design, contudo, mediante a realização dessas pesquisas, se faz pertinente questionar a existência de uma linha curatorial voltada à disciplina nesse museu, visto que as exposições sobre design são todas de curadoria externa. Para que essa linha curatorial, de fato, existisse, seria necessária uma equipe curatorial de design, uma pesquisa de design, com um acervo de design dentro do Museu, e não é isso que acontece. Posto isso, pesquisar sobre as exposições desse ciclo pode nos levar a pensar se o Museu Oscar Niemeyer é uma instância que formula um argumento sobre design que pode ser aproveitado para entender, por exemplo, o design nas universidades, na formação de profissionais de design e na sociedade. Se é uma instância que reproduz discursos já ultrapassados, ou que, no lugar de promover o debate, acomoda discussões que já são antigas, há muito já superadas, certamente não. E são esses questionamentos que essa dissertação e as demais pesquisas sobre esse projeto nos permitirão pensar no futuro.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Ruth. **Exhibiting design: Art versus Industry?** Design Principles and Practices. Vol. 1, n.º 2 (2007), pp.17-26.

ADÉLIA Borges. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23305/adelia-borges>. Acesso em: 22 de outubro de 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57.

ANDREA BRANZI. Oxford Reference. Disponível em:
<<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095524762>>.
Acesso em: 30 de novembro de 2021

APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics of value. In: _____ (ed.) (1986) **The social life of the things**. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press.

APPADURAI, Arjun; BRECKENRIDGE, Carol A. Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia. **MUSAS** – Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 3, p. 10-27, 2007.

ARAÚJO, Adalice. Arte – é hoje pró-texto. Diário do Paraná, Curitiba, 27 ago. 1972.

ARTEK. Oxford Reference. Disponível em:
<<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095426325>>.
Acesso em: 05 de janeiro de 2022.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOIS, Yves-Alain. **Pintura: A Tarefa do Luto**. ars, v. 7, n. 4, p. 97-111, 2006

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. Design e Democracia. São Paulo: Blucher, 2011.

BONSIEPE, Gui. **Paesi in via di sviluppo: la coscienza del disegno e la condizione periferica**. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.) Storia del Disegno Industriale - 1919-1990 Il domínio del design. Milano: Electa, 1991.

BOTTALO, Marilucia. **Os museus tradicionais na sociedade contemporânea: uma revisão**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, n.5, p.283-287, 1995.

CAMPI, Isabel. Teorias Historiográficas del Diseño. In: _____. **La Historia y las Teorías historiográficas del Diseño**. México: Editorial Desígnio, 2013. pp. 33-140. a social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EdUFF, p.89-123, 2008.

CARA, M. S. . **Do desenho industrial ao design - uma bibliografia crítica para a disciplina**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2010. 100p.

CARA, M. S. . **Difusão e construção do design no Brasil: O papel do MASP**. 2013. Tese. (Doutorado - Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo. 2013.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2008.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CELLARD, André. **A análise documental**. In: POUPART, J. et al. A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHAGAS, Mario. **Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Tese (Doutorado em Ciências OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. A “imaginação museal” dos folcloristas 189 Sociais), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CLARO, Mauro. **Unilabor**. Desenho Industrial, arte moderna e autogestão operária. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem, avaliação.** São Paulo: Annablume, 2005.

COSSIO, Gustavo; CARDOSO, André Luiz Carvalho. "**A exposição de design como zona de contato**", p. 1463-1471 . In: Anais do 9º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019 e do 9º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação. São Paulo: Blucher, 2019.

COSTA, Gloria. **Sergio Rodrigues e a brasilidade no mobiliário.** Uma Oca para uma tribo burguesa. ARTE & ENSAIO (UFRJ), v. 1, p. 58-65, 2014.

CURTIS, William. **Alvar Aalto (1898-1976) – el mito nórdico.** In: A&V Monografias de Arquitectura y Vivienda, no. 55, Madrid, 1995.

DECIO Tozzi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa102604/decio-tozzi>. Acesso em: 01 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

DENIS, Rafael Cardoso. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. **Revista Arcos**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 14-39, out. 1998.

DE PAOLI, Paula Silveira. **Nikolaus Pevsner: o artífice do Movimento Moderno enquanto objeto historiográfico.** In: 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2009, Rio de Janeiro. 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2009.

DILNOT, Clive. "**The state of design history, Part II: Problems and possibilities**". In: Design issues. Chicago: MIT Press, 1984. Trad. de Ana Claudia Berwanger. Disponível em http://www.agitprop.com.br/repertorio_det.php?codeps=NDh8.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**, Berlim, Benedikt Taschen, 1994.

EDUARDO de Almeida. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa102836/eduardo-de-almeida>. Acesso em: 01 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

E. F. Schumacher. Oxford Reference. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100447882.>>. Acesso em: 25 de maio de 2021

ETTORE SOTTASS. Oxford Reference. Disponível em:
<<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100519260.>>.
Acesso em: 05 de janeiro de 2022

FABRIS, Yasmin. **Puras Misturas**: as narrativas sobre cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) - Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba 2017.

FALLAN, Kjetil. **Design History**: understanding theory and method. Oxford; New York: Berg, 2010.

FIORIN, Evandro. **Arquitetura paulista**: do modelo à miragem. 2009. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, University of São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.16.2009.tde-16032010-114509. Acesso em: 2021-10-01.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FRANÇA, M. S.; SANTOS, M. R. dos. **Moda hippie & a prática “faça você mesmo”**: a juventude “transada” da revista Pop (anos 1970). dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], n. 34, p. 106–128, 2022.

KENNETH, Frampton. **Modern Architecture**: a critical History. 1980.

FREITAS, Elisa Maria Vasconcelos de. **Musealização do Design**: A Escolha de um Discurso Expositivo no Contexto da Museologia Contemporânea. FLUP, 2014.

FIELL, Charlotte & Peter. **Design Handbook** – Conceitos, Materiais, Estilos. Tradução de João Bernardo Boléo. Colônia: editora Taschen, 2006. 189 pág.

FÚLVIO Nanni. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa533327/fulvio-nanni>. Acesso em: 02 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

GEMIN, Deborah Alice Bruel. **Museu Oscar Niemeyer uma história em três relatos e suas ficções**. 2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-30052017-153352. Acesso em: 2021-06-05.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São paulo: Atlas, 1999

GIMENEZ, L. E. **Autenticidade e Rudimento**. AU, São Paulo, n. 79, p.70-71, ago./set. 1998, p.70.

GONÇALVES, Lisbeth R. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

GONÇALVES, Simone N. L. **Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante**. Tese. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da cidade de São Paulo, 2010.

GOUVEIA, Inês; DOBEDEI, Vera. **Memórias de pessoas, de coisas e de computadores: museus e seus acervos no ciberespaço**. Revista Musas, n.3, p.93-100, 2007.

GREAT Exhibition. Oxford Reference. Disponível em:

<em:<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095905449>.>

Acesso em: 25 de maio de 2021

GUILHERME Zamoner. Equipe. Disponível em:

<<http://natelarutiladaspalpebras.telarutila.com/a-equipe-de-na-tela-r%C3%BAtila.html>>.

Acesso em: 05 de outubro de 2020

GUTERRES, Georgia Graichen Bueno. **Modernos brasileiros +1: um olhar sobre uma exposição de design no Museu Oscar Niemeyer**. 2020. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

GUTIERREZ, Gabriel Dozzi. **Percival Lafer - projeto e industrialização no Brasil**. 2018. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, University of São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.16.2019.tde-16012019-155117. Acesso em: 2022-03-11.

HAGGE, Wandyr. **Livros de Areia: Em busca de uma chave hermenêutica para a historiografia do design..** CADERNOS CAJUÍNA, v. 5, p. 96-114, 2020.

HENRY Dreyfuss. Oxford Reference. Disponível em:

<<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095731221>.>.

Acesso em: 10 de janeiro de 2022

HOFFMANN, Jens. **Curadoria de A a Z**. Trad. José Sette Camara. Rio de Janeiro, Cobogó: 2017.

IRMÃOS Campana. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo203818/irmaos-campana>>. Acesso em: 05 de Jun. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

JOAQUIM Tenreiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10084/joaquim-tenreiro>. Acesso em: 01 de outubro de 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

KERSTEN, Márcia Sholz de Andrade; BONIN, Anamaria Aimoré. Para pensar os museus, ou 'Quem deve controlar a representação do significado dos outros?' **MUSAS** – Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 3, p. 117-128, 2007.

KITSCH. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3798/kitsch>>. Acesso em: 05 de Jun. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. IN: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, p.89-123, 2008.

LAMPREIA, Catarina Isabel Revez das Neves. **Alvar Aalto e a essência humana da arquitetura**. 2018. Dissertação de Mestrado.

LE Corbusier. Oxford Reference. Disponível em: <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100057229>>. Acesso em: 5 de junho de 2021

LEMOS, André. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Sulina, 2004.

LEON, Ethel. **IAC - Instituto de Arte Contemporânea escola de desenho industrial do MASP (1951-1953) - primeiros estudos**. 2006. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/D.16.2006.tde-03052007-125721. Acesso em: 2022-01-05.

LEON, Ethel. **Design em exposição**: O design no museu de arte moderna no Rio de Janeiro (1968-1978), na Federação das Indústrias de São Paulo (1978-1984) e no Museu da Casa Brasileira (1986-2002). 2013. Tese. (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo. São Paulo. 2012.

LIMA, R. L. E.. **Design moderno**: tecnologia, reduto e cultura. In: 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2010, São Paulo. 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2010. p. 691-697.

LINA Bo Bardi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1646/lina-bo-bardi>. Acesso em: 02 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MARGOLIN, Victor. **A política do artificial**: ensaios e estudos sobre design. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MARGOLIN, Victor; MARGOLIN, Sylvia. **Um modelo social de design**: questões de prática e pesquisa. Revista Design em Foco, v. 1, n. 1, p. 43-48, 2004.

MARINI, Artur; DE ARRUDA NASCIMENTO, Myrna. **BAUHAUS**: os princípios que nortearam o trabalho conjunto das oficinas de materiais. Brazilian Journal of Development, v. 6, n. 7, p. 47201-47218, 2020.

MARI, E. **Autoprogettazione?**. Mantova: Edizioni Corraini: 2019

MARINI, ARTUR ; NASCIMENTO, MYRNA DE ARRUDA . **BAUHAUS**: os princípios que nortearam o trabalhoconjunto das oficinas de materiais. Brazilian Journal of Development, v. 6, p. 47201-47218, 2020.

MARQUES, Marcia M S; GARCIA, C. . **Narrativas digitais na construção da experiência estética**: novos usos e consumos da arte em museus. BRAZILIAN JOURNAL OF TECHNOLOGY, COMMUNICATION, AND COGNITIVE SCIENCE, v. 8, p. 139, 2020.

MELO, Alexandre Penedo Barbosa de. **Design do mobiliário moderno brasileiro**: aspectos da forma e sua relação com a paisagem. 2008. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.16.2008.tde-12032010-093841. Acesso em: 2021-10-22.

MENDES, Mariuze Dunajski. **Cultura Material e Design**: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. In: Queluz, Marilda L. P. (org.). Design & Cultura Material. Curitiba: Editora UTFPR, 2012. p. 15-33.

MENESES, Ulpiano T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v. 2, n.1, p. 9-42, jan/dez. 1994.

MICHELE DE LUCCHI. Oxford Reference. Disponível em: <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110810104731827>>.

Acesso em: 30 de novembro de 2021

MICHEL Arnoult. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26207/michel-arnoult>. Acesso em: 05 de janeiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

MILES, Matthew, HUBERMAN, Michael e SALDAÑA, Johnny. **Qualitative Data Analysis**: a Methods Sourcebook. 3a ed. Tucson: Sage Publications, 2014.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORAES, Dijon de. **Limites do Design**. São Paulo: Stúdio Nobel, 1997.

MÜLLER, C.; CORREA, R. O. . **(In) Vestindo histórias**: fragmentos do processo de patrimonialização do Acervo de Indumentária do Movimento Tradicionalista Gaúcho de Porto Alegre - RS. Modapalavra E-periódico, v. 9, p. 144-170, 2016.

MUSEU Oscar Niemeyer (MON). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao375061/museu-oscar-niemeyer-mon>>.

Acesso em: 05 de Jun. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

NELSON Rodrigues. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4409/nelson-rodrigues>. Acesso em: 20 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalações**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

OLIVEIRA, L. H. C. de. **A "validade" da "arte paranaense" na crítica de Adalice Araújo**. Revista do Colóquio, [S. l.], v. 1, n. 19, p. 100–118, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33055>. Acesso em: 2 dez. 2021.

OLIVEIRA, A. A. A. ; SAKURAI, T. . **O movimento DIY na década de 1970 e a difusão de um mobiliário nômade: Nomadic Furniture e How to build your living structures**. In: 13 Congresso Brasileiro Pesquisa & Desenvolvimento em Design - P&D 2018, 2018, Joinville. 13 Congresso Brasileiro Pesquisa & Desenvolvimento em Design - P&D 2018. São Paulo: Blucher Design Proceedings, 2018. v. 6. p. 1757-1766.

ORTNER, Sherry B. **Poder e Projetos: reflexões sobre a agência**. In: GROSSI, Miriam Pilar; ECKERT, Cornelia; FRY, Peter Henry (Orgs.). Conferências e Diálogos: saberes e práticas antropológicas. Blumenau: Nova Letra, 2007.

OSCAR Niemeyer. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa431/oscar-niemeyer>. Acesso em: 05 de Jun. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PAPANEK, Victor. **Design for the Real World: Human Ecology and Social Change**. Londres: Thames and Hudson, 1971.

PAULO Mendes da Rocha. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20547/paulo-mendes-da-rocha>. Acesso em: 05 de Jun. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PAVONI, Rosanna. **Introduction to the panel Raccontare: Memoria e racconto. Per una museologia del design**. Veneza: Facoltà di Design e ArtiUniversità Iuav, 2007. Pevsner, N.- Origens da Arquitetura Moderna e do Design. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PIETRO Maria Bardi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa83/pietro-maria-bardi>. Acesso em: 02 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. UFRJ, 2000.

R. Buckminster Fuller. Oxford Reference. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095837892>. Acesso em: 01 de outubro de 2021

RAVAGLIO, Gustavo. **Móveis com nome e sobrenome**: transfigurações identitárias da autoria no design. Curitiba, 2015. 227 f.

RAYMOND Loewy. Oxford Reference. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100112300>. Acesso em: 10 de janeiro de 2022

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima. **Além do artefato**: apreciação em museus e exposições. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo: MAE/USP, n. 8, p. 215-220, 1998.

ROBERTO Rodrigues. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa286772/roberto-rodrigues>. Acesso em: 20 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ROBERTO Sambonet. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24148/roberto-sambonet>. Acesso em: 05 de janeiro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ROCHA, Paulo Mendes da. **De um traço nasce a arquitetura**. Arc Design, São Paulo, n. 1, 1999, p. 36-39.

RUY Ohtake. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa200341/ruy-ohtake>. Acesso em: 01 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Senac São Paulo/Olhares, 2017.

SANTOS. Maria Cecília Loschiavo dos. **Sergio Rodrigues**. In: CALS, Soraia. 2000. Sergio Rodrigues. Rio de Janeiro: ICATU.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. **Existe design brasileiro?** Considerações sobre o conceito de identidade nacional. Design & Identidade. Curitiba: Ed. Peregrina, 2008.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. **O design pop no Brasil dos anos 1970:** Domesticidades e relações de gênero na revista Casa & Jardim. Florianópolis, 2010. 312 f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – DCIH, Universidade Federal de Santa Catarina.

SANVITTO, M. L. A.. **Brutalismo Paulista:** uma estética justificada por uma ética?. In: Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-1975, 2013, Curitiba. Anais do X Seminário Docomomo Brasil.

SAWADA, Nathalia Hatsue. **Land art:** um estudo sobre as origens da Land art e seus desdobramentos. 2011. . Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2011.

SEMEDO, Alice. **Museus, discursos e representações:** Introdução. In Semedo, Alice; J. Teixeira Lopes (coord.) - Museus, discursos e representações. Porto: Edições Afrontamento, 2006. pp. 13-26.

SERGIO Rodrigues. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa230381/sergio-rodrigues>>. Acesso em: 05 de Jun. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SILVERSTONE, Roger. **The medium is the museum:** on objects and logics in times and spaces. In: MILES, Roger; ZAVALA, Lauro (Eds.). Towards the museum of the future: new European perspectives. London: Routledge, 1994. p. 161-176.

SOUZA, Francisco Raul Cornejo de. **As formas da forma.** O design brasileiro entre o modernismo e a modernização. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.8.2011.tde-01112011-142415. Acesso em: 2021-06-05.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Fazer é pensar, pensar é fazer:** O trabalho e os artefatos na Fábrica Zeferino, Novo Hamburgo, RS. 2014. 191p. Dissertação (Mestrado em Tecnologia)

– Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba. 2014.

VICTOR Papanek. Oxford Reference. Disponível em:

<<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100304451>>.

Acesso em: 25 de maio de 2021

VILLAC, Maria Isabel. **Técnica, arte e questões fundamentais da existência. Considerações sobre o discurso de Paulo Mendes da Rocha**. Pós. Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Da FAUUSP, 23(39), 90-100. 2016

VILANOVA Artigas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13159/vilanova-artigas>. Acesso em: 01 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

VIRTANEN, Berit: "Obituary: Elissa Aalto", in The Independent, 23 April 1994.

VISITAS virtuais ao Museu Oscar Niemeyer crescem 1.134%. **Bem paraná**, 2020. Disponível em:<<https://www.bemparana.com.br/noticia/visitas-virtuais-ao-museu-oscar-niemeyer-crescem-1.134#.YK0npahKhPZ>>. Acesso em: 05 de maio de 2020

WALTER Salles. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26651/walter-salles>. Acesso em: 22 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

WEDGWOOD. Oxford Reference. Disponível em:

<<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803121558267>>.

Acesso em: 10 de janeiro de 2022

ZACAR, C. R. H.; COSTA, Christiane Maria Ogg. Ivens Fontoura e a coluna 'design designer' no Diário do Paraná. In: Marcos da Costa Braga; Ronaldo de Oliveira Corrêa. (Org.). **Histórias do Design no Paraná**. Curitiba: Insight, 2015.

ZANINE Caldas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa25335/zanine-caldas>. Acesso em: 01 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-

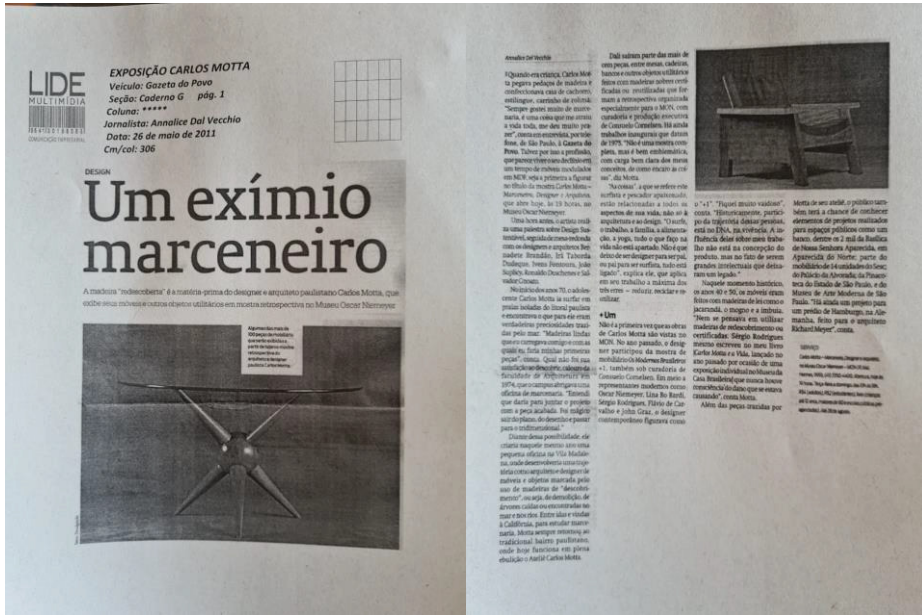
7

ZAPPA, Regina. **Sérgio Rodrigues**: O Brasil na ponta do lápis. Rio de Janeiro. 2015. 90p. Disponível em: <<http://www.institutosergiorodrigues.com.br/Biografia/1/O-Brasil-na-ponta-do-lapis>>. Acesso em: 10 de setembro de 2021.

ZEIN, Ruth Verde. **Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as Casas de Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo e Porto Alegre: Dissertação de mestrado em Arquitetura – Faculdade de Arquitetura da UFRGS, 2000.

APÊNDICES

APÊNDICE A – FICHA TÉCNICA: VEÍCULOS MIDIÁTICOS TEXTUAIS

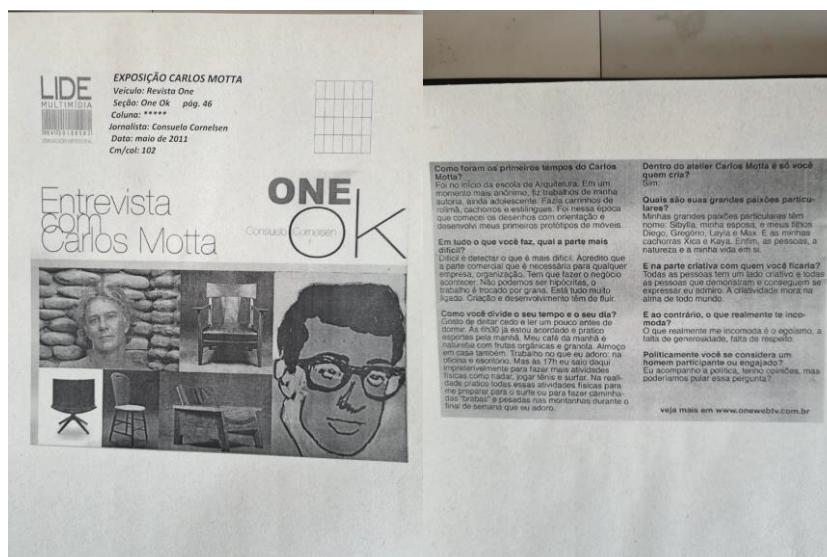
Veículo midiático #01
Veículo: Gazeta do Povo
Título do material: “Um exímio marceneiro”
Autor do texto: Annalice Dal Vecchio
Finalidade: Apresentar a exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto” (2011), passando pela apresentação do designer e conectando-a à exposição “Modernos Brasileiros +1” (2010)
Data: 26/05/2011
Imagem:

Resumo:
<p>O texto apresenta informações sobre a abertura da exposição, informando data e horário, e fala sobre como funcionará a dinâmica da palestra de abertura. Em seguida, traz um pouco da trajetória profissional de Carlos Motta, por meio de alguns recortes de uma entrevista cedida à Gazeta do Povo por telefone. Após apresentá-lo, o texto aborda a exposição “Modernos Brasileiros +1”, recordando o fato de Carlos Motta já ter participado desse ciclo expositivo um ano antes.</p>

Logo no início, a jornalista sugere um possível motivo para a profissão de marceneiro figurar em primeiro no título da mostra. Em entrevista, Carlos Motta diz que sempre gostou muito de marcenaria e que isso o atraiu a vida toda, pois desde criança já confeccionava casa de cachorro, estilingue e carrinho de rolimã em madeira. Para a jornalista, esse vínculo afetivo de Carlos com madeira desde a infância, juntamente com um aparente declínio da marcenaria tradicional, em virtude do crescimento de móveis modulados em MDF, talvez expliquem o motivo da profissão de marceneiro aparecer por primeiro no título da exposição.

Carlos Motta também aponta que a exposição não é completa, pois não possui todas as peças feitas por ele, mas que é bem emblemática, com uma carga bem clara de seus conceitos, de como ele encara todos os aspectos de sua vida.

Ao falar sobre sua participação na “Modernos Brasileiros +1”, Motta comenta que a influência dos modernos sobre seu trabalho não está na concepção do produto, mas no fato de serem grandes intelectuais que deixaram um legado. Na época, entre os anos 40 e 50, utilizava-se madeiras de lei, como jacarandá, mogno e imbuia, e Motta aponta que nesse período nem se pensava em usar madeiras de redescobrimento ou certificadas. Também recorda que Sergio Rodrigues faz esse apontamento no livro “Carlos Motta e a vida” (2010), dizendo que nessa época não se tinha consciência do dano que isso estava causando.

Por fim, o texto aborda algumas peças que estarão na exposição e que foram projetados para espaços públicos, como um exemplar dos dois mil bancos feitos para a Basílica de Nossa Senhora Aparecida, parte do mobiliário do Sesc, do Palácio da Alvorada, da Pinacoteca de São Paulo e do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Além de um projeto de arquitetura feito para um prédio em Hamburgo, na Alemanha, feito para o arquiteto Richard Meyer.

Veículo midiático #02**Veículo:** Revista One**Título do material:** “Entrevista com Carlos Motta”**Autor do texto:** Consuelo Cornelsen**Finalidade:** Apresentar questões feitas à Carlos Motta referentes à sua vida pessoal e profissional, abordando prazeres e dificuldades**Data:** 05/2011**Imagem:****Resumo:**

Nesta entrevista, feita na época da exposição e que consta no clipping da mesma, são abordados aspectos da vida de Motta, não dando foco à exposição. Aqui, perguntado sobre o início de sua trajetória, Carlos Motta responde recorrendo à sua infância, à construção de casinhas de cachorro, estilingues e carrinhos de rolimã, dizendo que foi a partir daí que ele começou a fazer seus primeiros protótipos de móveis.

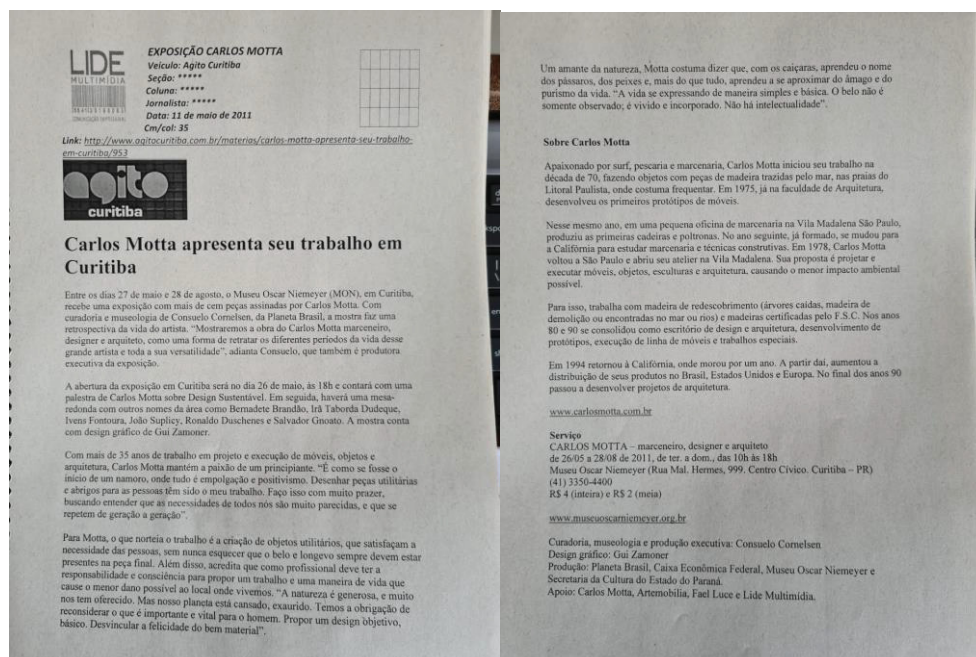
Em seguida, Motta fala sobre sua rotina, como funcionam seus horários, que horas dorme, que horas acorda, seu café da manhã, almoço e trabalho. Comenta que trabalha até às 17:00 e que, depois disso, sai pra praticar esportes, e que esses, servem de preparação para quando ele vai surfar e fazer caminhadas nas montanhas nos finais de semana. Ainda sobre seu trabalho, ao ser questionado se é somente ele que cria as peças no atelier, Motta apenas responde que “sim”.

Por mim, fala sobre a paixão por sua família, as coisas que o incomodam, como falta de respeito, de generosidade e o egoísmo. Ao ser indagado sobre engajamento político, Motta diz ter suas opiniões, mas que prefere passar para outra pergunta.

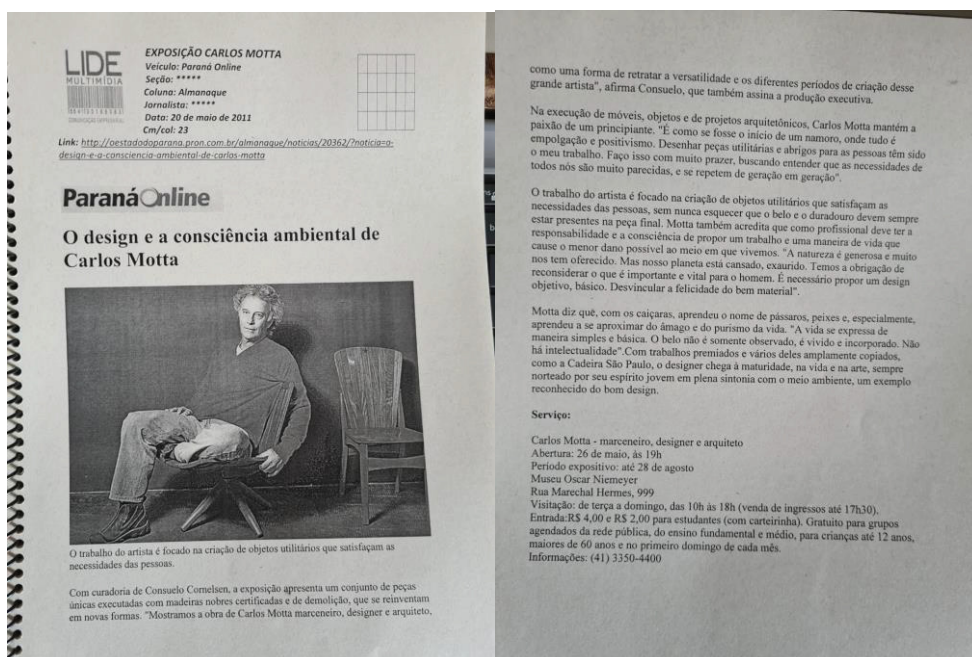
Veículo midiático #03**Veículo:** Revista ideias**Título do material:** “Museu Oscar Niemeyer recebe Carlos Motta”**Autor do texto:** Não identificado**Finalidade:** Informar sobre a abertura da exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”**Data:** 06/2011**Imagem:****Resumo:**

O texto traz informações referentes à exposição, como sua data de abertura, de quem é a curadoria, e trechos do próprio texto de apresentação da exposição, disponível no site do Museu Oscar Niemeyer. Um deles é a fala da curadora Consuelo Cornelisen: “mostraremos a obra do Carlos Motta marceneiro, designer e arquiteto, como uma forma de retratar os diferentes períodos da vida desse grande artista e toda a sua versatilidade”.

Outro trecho utilizado do texto de apresentação é uma fala do próprio Carlos Motta: “A natureza é generosa e muito nos tem oferecido. Mas nosso planeta está cansado, exaurido. Temos a obrigação de reconsiderar o que é importante e vital para o homem. Propor um design objetivo, básico. Desvincular a felicidade do bem material.

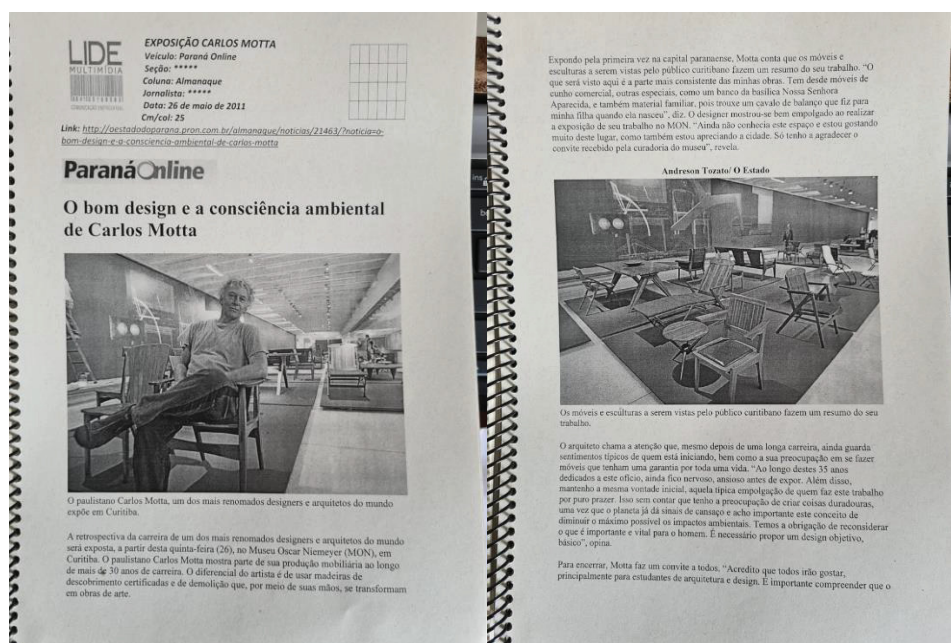
Veículo midiático #04**Veículo:** Agito Curitiba**Título do material:** “Carlos Motta apresenta seu trabalho em Curitiba”**Autor do texto:** Não identificado**Finalidade:** Informar sobre a abertura da exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”**Data:** 11/05/2011**Imagem:****Resumo:**

O texto traz informações referentes à exposição, como sua data de abertura, de quem é a curadoria, e trechos do próprio texto de apresentação da exposição, disponível no site do Museu Oscar Niemeyer. Aqui, o texto traz apenas trechos de falas do próprio Carlos Motta, falando sobre a importância de se criar objetos utilitários belos e longevos, e que como profissional deve propor um trabalho e um modo de vida que cause o menor dano possível no local onde vivemos. Aqui, não é apresentada a citação da curadora Consuelo Cornelsen, presente também no texto de apresentação.

Veículo midiático #05**Veículo:** Paraná Online**Título do material:** “O design e a consciência ambiental de Carlos Motta”**Autor do texto:** Não identificado**Finalidade:** Informar sobre a abertura da exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”**Data:** 20/05/2011**Imagem:****Resumo:**

O texto é iniciado por uma fotografia de Carlos Motta, na presença de dois de seus móveis, com a legenda: “o trabalho do artista é focado na criação de objetos utilitários que satisfaçam as necessidades das pessoas”.

Sem seguida, são apresentadas informações básicas sobre a exposição, identificando quem é a curadora, local, datas, dias para visitação e valor de entrada. Apresenta em seguida, parte do texto de apresenta o da exposi o, disponível no site do Museu.

Veículo midiático #06**Veículo:** Paraná Online**Título do material:** “O bom design e a consciência ambiental de Carlos Motta”**Autor do texto:** Não identificado**Finalidade:** Informar sobre a abertura da exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”, apresentando também pequenos trechos de entrevista cedida por Motta ao jornal**Data:** 26/05/2011**Imagem:****Resumo:**

O texto é iniciado por uma fotografia de Carlos Motta, dentro da exposição e sentado em uma de suas cadeiras, com a legenda: “o paulistano Carlos Motta, um dos mais renomados designers e arquitetos do mundo expõe em Curitiba”.

Em seguida, fala sobre o objetivo da exposição, de apresentar uma retrospectiva de mais de 30 anos de trabalho de Motta, apontando que: “o diferencial do artista é de usar madeiras de descobrimento certificadas e de demolição que, por meio de suas mãos, se transformam em obras de arte”.

Em entrevista concedida ao veículo, Motta diz que as peças expostas configuram a parte mais consistente da sua obra, informando também que ali estão presentes peças de cunho comercial; outras especiais, como o banco da Basílica de Nossa Senhora Aparecida; e também peças de família, como um cavalinho de balanço que fez para sua filha quando ela

nasceu. Carlos Motta comenta também que ainda não conhecia o espaço e que está gostando muito dele e da cidade.

Motta diz que mesmo com 35 anos de carreira, ainda tem a empolgação de um principiante e que criar móveis que tenham garantia para vida toda ainda é uma de suas preocupações, apontando sua preocupação com as questões ambientais. Antes de encerrar, faz um convite ao público para prestigiar a exposição, dizendo acreditar que, principalmente, os estudantes de arquitetura e design vão gostar dela. E por fim, finaliza dizendo: “é importante compreender que o design é uma coisa simples, básica. A vida se expressa assim. Não há motivos para o design ir contra esta corrente”.

Veículo midiático #07**Veículo:** Agência de notícias do Paraná**Título do material:** “Exposição de Carlos Motta ficará em cartaz no MON até domingo”**Autor do texto:** Não identificado**Finalidade:** Informar sobre a abertura da exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”, apresentando também pequenos trechos de entrevista cedida por Motta ao jornal**Data:** 25/08/2011**Imagem:****Exposição de Carlos Motta fica em cartaz no MON até domingo**

Mostra com cem peças mobiliárias em madeira conta a trajetória de quatro décadas do arquiteto e designer

Publicação
25/08/2011 15:20

Editoria

Cultura

Galeria de fotos

Imprimir

Boizar

Compartilhar

Twitter

Facebook

WhatsApp

Confira o áudio desta notícia

▶ 0:00 / 0:57



“Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”, uma das mais concorridas exposições em cartaz no Museu Oscar Niemeyer (MON), estará na Sala Frida Kahlo apenas até domingo (28). Com cerca de cem peças, a mostra conta a trajetória de quatro décadas desse arquiteto e designer, que desenvolveu a carreira em São Paulo e é referência no Brasil e no exterior.

“O que mais chama atenção é o fato de ele desenvolver uma linguagem brasileira. Os arquitetos e designers italianos, por exemplo, transitam por outros caminhos. Motta, até por utilizar, conscientemente, madeiras, tem um estilo único, assumidamente brasileiro”, afirma a diretora do MON, Estela Sandrini.

As mais de cem peças mobiliárias, entre cadeiras, mesas e sofás, foram executadas com madeiras nobres certificadas e de demolição, que se reinventam em novas formas. O trabalho de Motta é focado na criação de objetos utilitários que têm a finalidade de satisfazer as necessidades das pessoas, levando em conta, como o artista costuma repetir, “que o belo e o duradouro devem sempre estar presentes na peça final”.

Serviço

Exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”

Em cartaz até 28 de agosto (domingo), no MON (R. Marechal Hermes, 999)

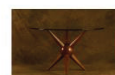
Horário de funcionamento: das 10h às 18h, de terça a domingo.

Ingressos: R\$ 4 e R\$ 2 (meia)

No primeiro domingo de cada mês o ingresso é grátis.

Mais informações: (41) 3350-4400


Confira a galeria de fotos desta notícia

**Resumo:**

O texto foi escrito próximo aos últimos dias da exposição e diz que esta foi uma das mais concorridas mostras que estavam em cartaz no MON naquele período. Aqui, é apresentada uma fala da diretora do Museu, Estela Sandrini: “O que mais chama atenção é o fato de ele desenvolver uma linguagem brasileira. Os arquitetos e designers italianos, por exemplo, transitam por outros caminhos. Motta, até por utilizar, conscientemente, madeiras, tem um estilo único, assumidamente brasileiro”.

Em seguida, o texto fala sobre as peças expostas serem fabricadas em madeiras de demolição e certificadas, trazendo pequenos trechos do texto de apresentação da exposição, e também informações básicas sobre ela, como local, horário de funcionamento e valores.

APÊNDICE B – FICHA TÉCNICA: VEÍCULOS MIDIÁTICOS DE VÍDEO

Veículo Midiático #08
Veículo: Revista Móveis de Valor
Título do material: “Entrevista: Carlos Motta”
Tempo de duração: 09:35
Local, data e evento: Museu Oscar Niemeyer; 26 de maio de 2011; exposição Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto
Endereço web: https://vimeo.com/25975704
Data de publicação: 02/06/2011
Tema: Abertura da exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”
Imagem

Entrevista na íntegra

Como você se define? Você é designer, marceneiro, arquiteto, tudo isso junto?

Tudo isso junto. Arquiteto, designer, marceneiro, surfista, pai, marido, cidadão. Então, acho que não existe muita ruptura entre uma coisa e outra, é uma coisa muito contínua. Eu não deixo de ser pai pra ser marceneiro, não deixo de ser marceneiro pra ser arquiteto, não deixo de ser arquiteto pra fazer yoga. Essa coisa tá toda muito ligada e isso é bem claro no processo todo da minha vida.

Em relação a você dizer que é marceneiro, na verdade, nós temos uma ligação forte com os marceneiros, temos inclusive um programa voltado a eles. Muitas vezes o designer se desvincula disso porque acha que tem mais pompa ser designer, ser arquiteto. Como você avalia esse aspecto, qual a importância do marceneiro no Carlos Motta?

É total, a importância é total. Eu passei a minha vida toda correndo atrás de aprender marcenaria porque é um ofício, é uma profissão maravilhosa que não se aprende de um dia para o outro, nem de uma década para outra. É um processo de uma vida inteira pra se aprender marcenaria, e eu acho que é das profissões, dos conhecimentos mais nobres que existem. Eu acho lindíssimo marcenaria, aliás, todos os ofícios, todos eles são muito bonitos, e inclusive, tive que sair do país e ir morar fora um tempo pra poder agregar mais conhecimento. Porque tava difícil de encontrar pessoas pra ensinar, principalmente no início da minha vida profissional. Eu não conseguia aprender marcenaria, eu me empregava nas marcenarias, mas eu era muito lento, aí você mexe com coisas perigosas, com lâminas, ferramentas de corte. Então a marcenaria é uma coisa que tem um peso muito grande na minha vida, mas peso não é uma palavra correta. Tem uma alegria muito grande na minha vida, tem uma responsabilidade muito grande na minha vida, tão grande quanto surfar, quanto ser arquiteto, quanto ser designer, quanto ser pai ou isso tudo que eu já te falei.

Outra questão que eu te coloco, é em relação ao início do teu trabalho, um pouco dessa tua trajetória profissional. Você conta um pouquinho para os nossos web-espectadores?

Comecei dando umas cabeçadas, loco molecção, com 16-17 anos, não sabia o que ia fazer, como a maioria da meninada não sabe. Passei por um processo cruel de fazer cursinho, entrar na escola de direito pra ser advogado, fiquei 6 meses e saí, não deu certo. Passei pra publicidade, também não deu certo. Fui pra arquitetura, aí finalmente na arquitetura descobri a coisa mais importante pra mim, que era, exatamente, projetar, desenhar, fazer alguma coisa no plano e disso passar pro tridimensional. Ou seja, eu saía da prancheta pra poder ir pra marcenaria. Então isso foi um processo lindo que eu aprendi na universidade e que me acompanha até hoje.

E como foi que começou essa tua relação com o móvel sustentável, que hoje tá muito em moda, mas o teu trabalho é de longa data, né?

É, o meu trabalho já nasceu dessa maneira, porque eu sempre gostei de reaproveitamento, sempre achei que era uma coisa honesta, inteligente, bacana, reaproveitar materiais em geral. E a madeira é uma das matérias-primas, pelo menos que eu conheço, que mais aceita ser reutilizada. É incrível, ela sempre tá em um processo, que ela pode ser utilizada mais uma vez, até a sua ultimíssima vez, que pode ser até queimada e gerar energia. Mas desde o início, começou assim, foi mesmo em cima de reaproveitamento de matérias-primas.

E falando em madeira, você acredita que a madeira pode ser um elemento, ou um material, enfim, que pode dar ao móvel brasileiro, ao design brasileiro, uma característica específica?

O Brasil é um país que tem as maiores reservas, as maiores florestas, mas na realidade, o que acontece é que ninguém sabe, nenhum de nós sabemos muito bem manejar essas florestas. Até hoje não existe uma coisa científica, uma coisa clara, uma conclusão de como

extrair madeira sem causar grandes danos, grandes impactos. De qualquer maneira, a madeira está muito associada sim, ao nosso mobiliário. Nós temos uma fartura de madeira, temos uma fartura de madeiras para serem reutilizadas, então, acho que uma das características do nosso desenho, do nosso design na área de mobiliário, tem a madeira associada.

E como você avalia o estágio do design brasileiro hoje? Você acha que a gente tá evoluindo, ou precisaria evoluir mais rápido? Como você avalia?

Eu acho que a gente tá evoluindo naturalmente, principalmente com esse foco maior que existe hoje em cima do Brasil. O Brasil há uns anos atrás era um país muito esquecido, muito de lado, apesar do seu tamanho, apesar de toda sua magnitude. De repente...de repente não, demorou, mas estamos muito mais no foco mundial em todos os sentidos. Então, eu acho que o design também está muito mais em foco, existe uma expressão hoje muito maior na área, dos designers, dos arquitetos, expressando uma cultura brasileira. Uma cultura brasileira, eu não tô falando muito de fronteira, não é fronteira Brasil- Argentina, Brasil- Uruguai, não é nada disso. É sim, uma cultura nossa, um DNA nosso brasileiro muito mais expresso nas peças de design.

Agora uma questão relacionada mais a uma questão comportamental. A gente vê hoje uma nova classe social, a classe dos emergentes. Como designer, o que você acha que esse público busca em termos de formas, cores, você tem uma percepção a esse respeito?

Eu tenho um pouco de percepção, mas não tenho nenhum estudo sobre isso. O que eu percebo é que o dinheiro é uma coisa complicada. Quer dizer, no momento em que a pessoa tem dinheiro, tem poder. E se você tiver poder desassociado de um processo de educação e de cultura, pode ser uma coisa perigosa. E isso não significa que eu tô dizendo que essa classe que vem aí não esteja preparada, mas ela corre esse risco, de querer, exatamente no momento que tenha esse poder da grana, correr atrás de produtos que não sejam corretos. São produtos que podem trazer status, sabe, o cara quer comer no McDonalds, no Kentucky, ou quer comer numa dessas lanchonetes que são exatamente o que eu considero completamente equivocado em termos de alimentação. Pode comprar um objeto, uma peça, um automóvel, que não estejam corretos com a realidade nossa do planeta, do país, então acho que essa é uma coisa que os designers, juntos com toda a sociedade, junto com todas essas pessoas, tem que estar atentos a isso. A gente tem que propor coisas que sejam bonitas, que sejam atraentes, que sejam respeitadas, que as pessoas possam acessar e que estejam dentro de um conceito de sustentabilidade.

Para concluir, o que acrescenta na tua carreira, como você se sente tendo hoje uma exposição aqui nesse museu, no Oscar Niemeyer?

Pra mim, é uma coisa que me deixa muito feliz, por todos os motivos. Esse museu lindíssimo, que carrega esse nome de enorme responsabilidade, que é Oscar Niemeyer. Uma exposição tão bem montada, com uma curadoria e uma organização da Consuelo, com todo o apoio da diretora, que é a Estela, e mais a simpatia da cidade de Curitiba. Eu acho que juntou um monte de coisas que enchem meu coração, me deixam muito satisfeito, e é isso. Vamos abrir a exposição e vamos ver a reação de todo mundo.

Veículo midiático #09

Veículo: ONEWEBTV

Título do material: “Carlos Motta”

Tempo de duração: 02:47

Local, data e evento: Museu Oscar Niemeyer; não identificado; exposição Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto

Endereço web: <https://vimeo.com/24755406>

Data de publicação: 2011

Tema: Exposição “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”

Imagem



Entrevista na íntegra

Como você definiria o seu trabalho?

Uma continuidade de tudo que venho fazendo na minha vida. Um envolvimento total com tudo. O trabalho não é uma coisa que tá separada do resto das minhas outras atividades, ou da minha família, da minha mulher, dos filhos, do surf, da yoga ou de qualquer coisa que eu goste, tá tudo muito junto.

Você começou a criar seus móveis com objetos trazidos pelo mar. E agora, quais são as suas inspirações?

Olha, continua mais ou menos o mesmo conceito. As madeiras trazidas pelo mar, eram madeiras que eu tava reaproveitando. Continuo exatamente com esse mesmo conceito, só

que hoje, como tudo se desenvolveu mais, cresceu mais o volume de trabalho, eu trabalho bastante com madeiras de demolição, ou de desmanches de indústria, quer dizer, esse tipo de material que a gente vem usando pra fazer a maioria do mobiliário.


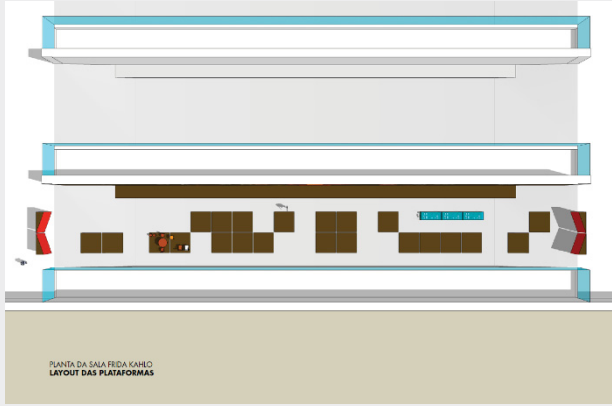
Você passou um tempo na Califórnia. Como foi esse período e porque você escolheu a Califórnia?

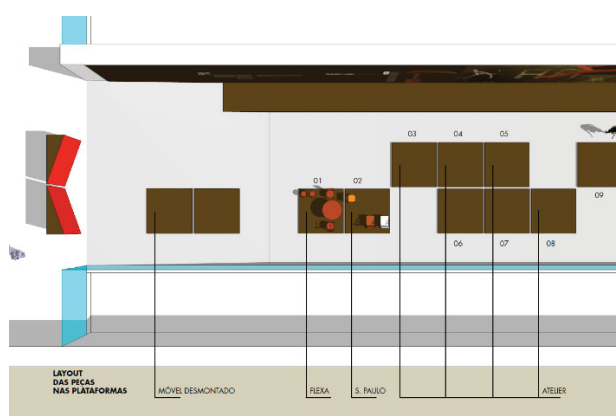
O período foi excelente, porque a Califórnia juntava tudo que eu gosto, que era exatamente os trabalhos com madeira, o surf, a alimentação, a contracultura. E fui nos anos 70, exatamente na época do *sex, drugs and rock n'roll*, que era a coisa mais forte da época pra minha geração. Então acho que lá consegue juntar as coisas de muito interesse pra mim, e por isso é um lugar tão brilhante.

Você já viajou o mundo todo. O que você acha do Brasil? Você gosta do Brasil? Tira muitas inspirações daqui?

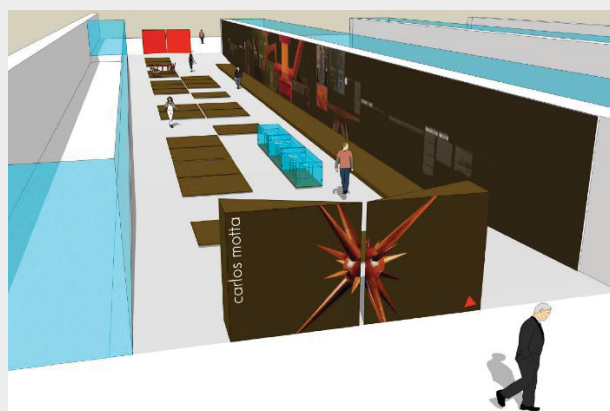
Claro que eu gosto. O que corre na veia aqui é brasileiro. Eu já viajei bastante, mas sempre volto pra cá. Aqui é minha casa, aqui é meu lar, aqui é onde eu tenho intimidade, afinidade e um tremendo amor por tudo que é brasileiro.

APÊNDICE C – FICHA TÉCNICA: PROJETO EXPOGRÁFICO E CATÁLOGO

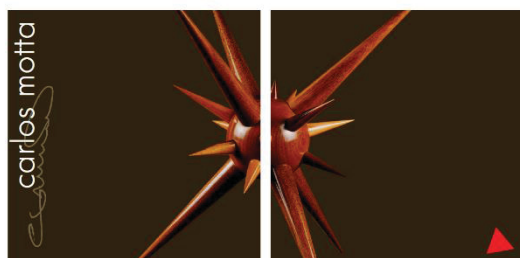
Projeto expográfico e convite	
Título do material: Projeto gráfico para a exposição Carlos Motta	
Autor: Guilherme Zamoner	
Nº de páginas: 32	
Finalidade: Apresentar informações acerca do layout das plataformas, layout das peças nas plataformas, totem das duas entradas da sala da exposição, painel de parede da sala, legenda para peças expostas e convite.	
Imagem	Descrição
	<p>A capa do material leva a mesma fotografia usada na capa do catálogo da exposição, mas dessa vez, apresentando o artefato por completo. Ao lado esquerdo, o tipo do material é identificado, apresentando também informações sobre a sala da exposição, museu, cidade e ano. E ao lado direito, o nome do designer responsável pelo projeto.</p>
	<p>A primeira imagem do projeto é a planta da sala da exposição: a sala Frida Kahlo. Aqui é apresentado o layout das plataformas, que são as estruturas na cor marrom, onde os móveis e demais objetos foram expostos. Também é apresentada a estrutura feita em vidro, representada no desenho pela cor azul, onde os desenhos dos projetos de arquitetura foram dispostos.</p>



Na sequência, é apresentado o layout das peças nas plataformas. Aqui, é possível ter uma ideia de como foram pensadas algumas disposições dos artefatos no espaço, mas não todas. A imagem não mostra a organização de todas as peças da mostra, como as que estão localizadas à frente do painel de parede, por exemplo. Além disso, as identificações apresentadas não são necessariamente os nomes dos artefatos. Algumas delas são identificadas por características da peça ou pela maneira como foram expostas. Como é o exemplo das peças dispostas nas duas extremidades do espaço, denominadas como “móveis desmontados”.

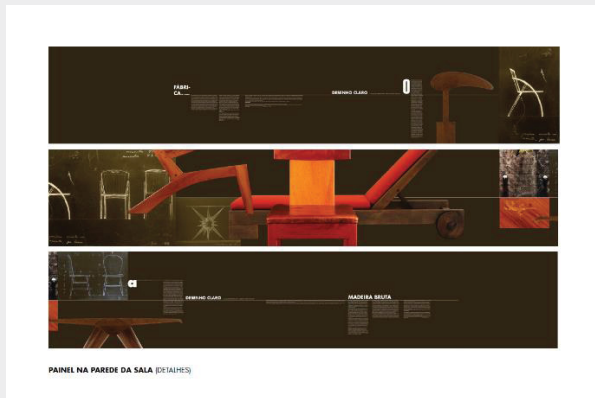


O material também apresenta uma série de 22 imagens do projeto em diferentes perspectivas, para que possa ser visualizado de modo tridimensional. Junto disso, foram também colocadas representações humanas no espaço, sendo possível ter a percepção das proporções do projeto, do espaço e dos caminhos previstos para a circulação do público.



TÓTEM NAS 2 ENTRADAS DA SALA

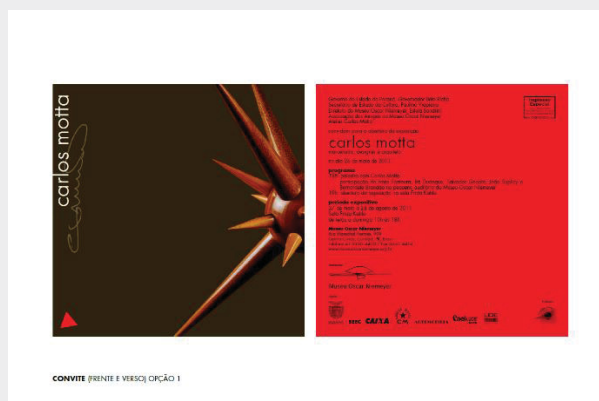
O material apresenta também o projeto do totem presente nas duas extremidades do espaço. São dois totens iguais, visto que a exposição não possui uma entrada e uma saída definidas, mas sim, duas possíveis entradas. Nele, é usada a mesma arte gráfica utilizada na capa do catálogo, com a diferença de apresentar a outra metade da fotografia do artefato.




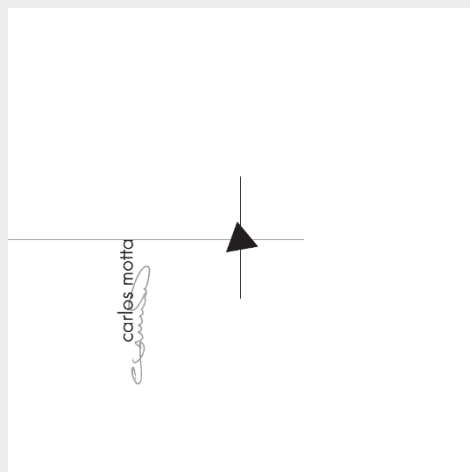
Em seguida, é apresentado o projeto do painel que tomou toda a parede da sala. Na imagem, o painel foi dividido em três, para que o mesmo coubesse no documento de apresentação. No painel, são apresentados todos os textos presentes no catálogo, com exceção do texto da diretora do museu, Estela Sandrini, que não aparece no painel. Nele, também aparecem recortes de fotografias de móveis e de desenhos técnicos feitos por Carlos Motta, como por exemplo, da cadeira São Paulo.

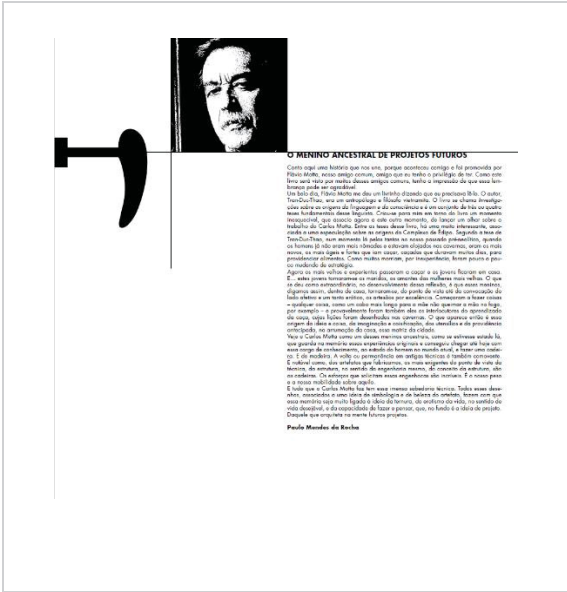


As legendas que foram utilizadas para identificar os artefatos expostos também aparecem no material. Nelas, são identificadas as seguintes informações: nome do artefato, material e ano de produção. As legendas diferem das que aparecem no catálogo, não apresentando aqui, as dimensões dos objetos. Essas legendas, como descreve o material, foram produzidas em adesivos e posteriormente aplicados nas plataformas.

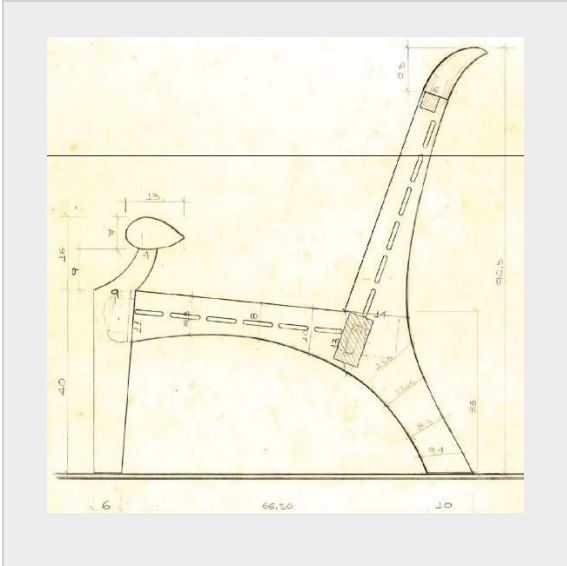


Por último, é apresentado também o projeto do convite da exposição. O convite também usa a mesma arte gráfica do catálogo na sua parte frontal. Já na parte de trás, estão as principais informações sobre a mostra: nome; período expositivo; programa referente à abertura, indicando palestra inicial e horário da abertura; e local onde aconteceu a exposição. Também apresenta as empresas que apoiaram a exposição, a que a produziu e as instituições envolvidas.

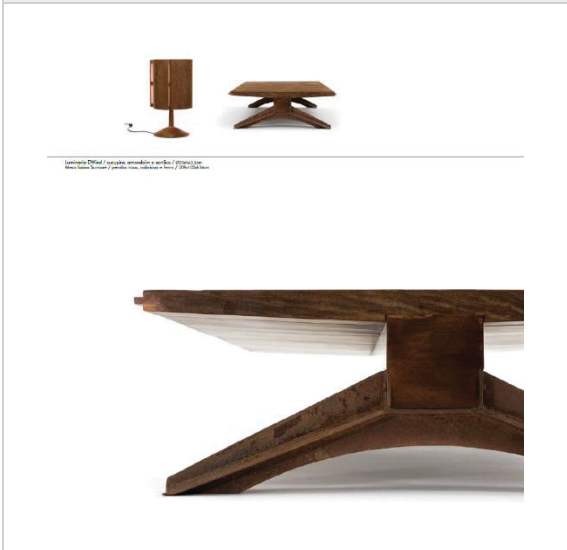
Catálogo	
Título do material: Carlos Motta	
Autor: Guilherme Zamoner	
Nº de páginas: 48	
Tipos de artefatos apresentados: móveis, objetos utilitários, esculturas e projetos de arquitetura	
Quantidade de artefatos apresentados: 58	
Finalidade: Apresentar informações acerca dos artefatos que compõem a exposição, da vida e do trabalho de Carlos Motta.	
Imagem	Descrição
	<p>A capa do catálogo, de cor marrom, leva o nome do designer que foi exposto, juntamente com uma assinatura do mesmo. Nela, não se encontra o nome da exposição: “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”, não sendo possível identificar o título da mostra pela capa do catálogo. Encontram-se também alguns elementos gráficos, como um pequeno triângulo vermelho e linhas perpendiculares que se cruzam. Esses elementos também estão presentes em outras exposições do ciclo. Por fim, uma fotografia de detalhe de um dos artefatos presentes na exposição é posicionada ao lado direito da capa.</p>
	<p>O catálogo se inicia com uma página branca, levando mais uma vez o nome do designer e sua assinatura, agora em uma diferente composição com as linhas perpendiculares e com o triângulo.</p>



A primeira parte do material é constituída por pequenos textos que falam sobre o trabalho de Carlos Motta, contendo título e nome do autor. Ao total, são 5 textos divididos em 5 páginas, sendo um deles da diretora do Museu Oscar Niemeyer na época, Estela Sandrini, um do próprio Carlos Motta, e 3 textos escritos por convidados. Sendo eles, em ordem: o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o designer Sergio Rodrigues e o designer Ivens Fontoura. Alguns dos textos acompanham fotos dos escritores, como é o caso de Carlos Motta, Paulo Mendes da Rocha e Sergio Rodrigues. Também estão presentes as linhas perpendiculares, que perpassam todo o catálogo, e elementos gráficos criados a partir de detalhes de móveis de Carlos Motta.



Intercalando os textos, são apresentadas algumas fotografias e desenhos de projetos feitos por Motta. A primeira fotografia, que ocupa toda a página, é de uma pilha de madeiras maciças de redescobrimto, e a última, uma foto do seu atelier, em São Paulo. Dos desenhos apresentados, um deles mostra um detalhe construtivo, outro um desenho técnico de uma poltrona, e o último, alguns croquis de uma poltrona com traços soltos e anotações feitas à mão.



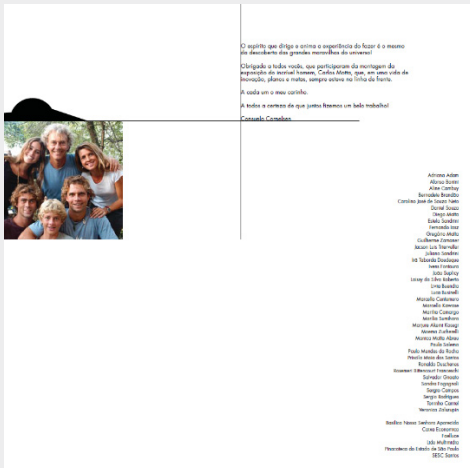
A segunda parte do catálogo dá início à apresentação dos artefatos. São 29 páginas dedicadas ao total, onde apresentam, primeiramente, as peças de mobiliário. Estas são apresentadas por meio de fotografias feitas em estúdio, sendo algumas com fundo branco, outras com fundo em tecido na cor marrom. Alguns dos primeiros objetos apresentados acompanham desenhos do projeto, mas a grande maioria foca apenas nas fotografias, que variam entre uma e duas por artefato. Junto das fotos, legendas são usadas para dar informações sobre cada peça, contendo o nome dado ao artefato, os materiais utilizados e as suas dimensões gerais.



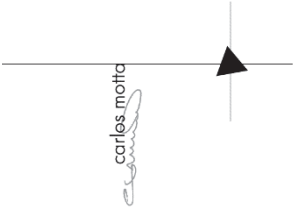
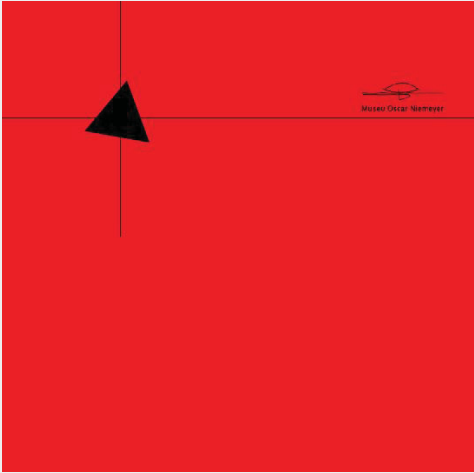
Na sequência são apresentados objetos utilitários e esculturas. Estas peças são apresentadas em duas páginas do catálogo, por meio da disposição de uma maior quantidade de peças por página em relação à apresentação dos móveis. As legendas seguem a mesma estratégia utilizada nos anteriormente, apresentando o nome da peça, o material e as dimensões gerais.



Em seguida, são apresentadas algumas fotografias de casas projetadas por Carlos Motta e alguns desenhos desses projetos feitos à mão. Para a apresentação desses projetos, são dedicadas 4 páginas, duas com fotografias grandes das casas prontas, ocupando toda a página, e duas explorando fotos em tamanhos menores. Os desenhos estão inseridos nessas duas páginas, juntos das fotografias menores e sendo mostrados do mesmo tamanho. Aqui, não são apresentadas legendas que identifiquem todos os projetos e estas apenas apresentam o local onde as construções foram feitas.



Por último, duas páginas são dedicadas à agradecimentos aos participantes da exposição e aos colaboradores. Aqui, é feito também um breve texto de agradecimento à Carlos Motta, escrito pela curadora Consuelo Cornelsen. Ao lado esquerdo da página, foi inserida uma fotografia de Carlos com sua esposa e filhos, e ao lado direito, uma lista com os colaboradores da exposição. Na outra página, a lista de colaboradores continua e também são apresentados as logomarcas das empresas e instituições colaboradoras, como o Museu Oscar Niemeyer, Governo do estado do Paraná, Atelier Carlos Motta, Faelluce, Lide Multimídia, Artemobilia e Planeta Brasil.

	<p>O material utiliza o mesmo recurso gráfico que inicia o catálogo para fechar o mesmo, contendo o nome do designer, sua assinatura e os elementos gráficos.</p>
	<p>A contracapa, na cor vermelha, apresenta a logomarca do Museu Oscar Niemeyer, juntamente com as linhas perpendiculares e o triângulo na cor preta.</p>

APÊNDICE D – FICHA TÉCNICA: TEXTOS DA EXPOSIÇÃO

Texto da exposição #01
Título: “O espírito jovial de Motta aliado à solidez da madeira”
Autor: Estela Sandrini
Finalidade: Apresentar como se caracteriza o trabalho de Carlos Motta e características dos artefatos expostos na mostra.
Imagem: não apresenta
<p>Texto na íntegra:</p> <p>O arquiteto e designer Carlos Motta reflete em sua produção mobiliária o profundo respeito e carinho que tem pela natureza. Suas peças aliam juventude estética à solidez de madeiras nobres certificadas. Com uma trajetória que soma mais de 40 anos, Motta é um criador que considera fundamental a aplicação no trabalho da máxima dos três erres – reduzir, reciclar e reutilizar. O resultado é uma produção de linhas puras e execução primorosa. Carlos Motta exhibe, nesta seleção, um conjunto de peças únicas feitas com madeira de demolição, que se reinventam em novas formas. Com trabalhos premiados e vários deles amplamente copiados, como a Cadeira São Paulo, o designer chega à maturidade, na vida e na arte, sempre norteado por seu espírito jovial em plena sintonia com o meio ambiente, exemplo reconhecido do bom design.</p>
<p>Trechos que chamaram a atenção:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “profundo respeito e carinho que tem pela natureza” - “Suas peças aliam juventude estética à solidez de madeiras nobres certificadas” - “reduzir, reciclar e reutilizar” - “produção de linhas puras e execução primorosa” - “peças únicas feitas com madeira de demolição” - “Cadeira São Paulo” - “o designer chega à maturidade, na vida e na arte” - “plena sintonia com o meio ambiente”

Texto da exposição #02

Título: “Marceneiro, designer e arquiteto”

Autor: Carlos Motta

Finalidade: Apresentar como ele entende seu próprio trabalho e a relação do mesmo com sua forma de viver e enxergar o mundo

Imagem: Fotografia de Carlos Motta, em sua juventude, caminhando na praia junto de um cachorro e segurando uma tábua de madeira. Fonte: não identificada



Texto na íntegra:

São mais de 35 anos trabalhando com projeto e execução de móveis, objetos e arquitetura. A paixão de um principiante continua. É como se fosse o início de um namoro onde tudo é empolgação e positivismo, e estar junto da bela é dos melhores momentos. Não há dúvida que passo por momentos de desencanto com a nossa louca e cruel raça humana, mas quanto mais cutuco mais percebo que sou um básico exemplar deste grande cardume ensandecido. A grande batalha é a generosidade, o respeito, a coerência e a doçura para entender a dor do outro, educar um filho ou usar um pedaço de matéria-prima gerada pelo nosso planeta. Design, arquitetura, surf, respeito, amor, convívio, procriação, ar, água, alimento, dor, alegria e a infinitude de tudo que vivemos diariamente é inseparável, não há ruptura, tudo junto forma aquilo pelo qual temos que zelar, colaborar e quem sabe acrescentar. Vida. Desenhar peças utilitárias e abrigos para as pessoas têm sido o meu trabalho. Faço isso com muito prazer, buscando entender que as necessidades de todos nós são muito parecidas, e que se repetem de geração a geração. Sendo assim, uma pessoa cansada deseja sentar-se. Uma pessoa com sede deseja beber. Penso em fazer objetos utilitários, que satisfaçam a necessidade das pessoas, sem nunca esquecer que o belo e longo sempre devem estar presentes na peça final. Está claro que estamos passando por momentos difíceis, nós todos aqui na Terra. Cada um com a sua responsabilidade terá que ter consciência e generosidade para propor um trabalho e uma maneira de vida que cause o menor dano possível aonde vivemos.

Trechos que chamaram a atenção:

- “...trabalhando com projeto e execução de móveis, objetos e arquitetura”
- “...desencanto com a nossa louca e cruel raça humana”
- “...sou um básico exemplar deste grande cardume ensandecido”

- "...a generosidade, o respeito, a coerência e a doçura para (...) usar um pedaço de matéria-prima gerada pelo nosso planeta"
- "...tudo junto forma aquilo pelo qual temos que zelar, colaborar e quem sabe acrescentar"
- "...fazer objetos utilitários, que satisfaçam a necessidade das pessoas"
- "...o belo e o longevo sempre devem estar presentes na peça final"
- "...consciência e generosidade para propor um trabalho e uma maneira de vida que cause o menor dano possível aonde vivemos"

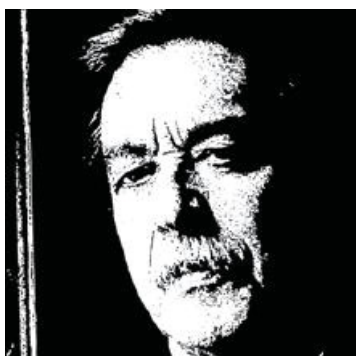
Texto da exposição #03

Título: "O menino ancestral de projetos futuros"

Autor: Paulo Mendes da Rocha

Finalidade: Apresentar uma percepção do autor sobre Carlos Motta e seu trabalho

Imagem: Fotografia do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, manipulada com efeitos gráficos.
Fonte: não identificada



Texto na íntegra:

Conto aqui uma história que nos une, porque aconteceu comigo e foi promovida por Flávio Motta, nosso amigo comum, amigo que eu tenho o privilégio de ter. Como este livro será visto por muitos desses amigos comuns, tenho a impressão de que essa lembrança pode ser agradável.

Um belo dia, Flávio Motta me deu um livrinho dizendo que eu precisava lê-lo. O autor, Tran-Duc Thao, era um antropólogo e filósofo vietnamita. O livro se chama Investigações sobre as origens da linguagem e da consciência e é um conjunto de três ou quatro teses fundamentais desse linguista. Criou-se para mim em torno do livro um momento inesquecível, que associo agora a este outro momento, de lançar um olhar sobre o trabalho do Carlos Motta. Entre as teses desse livro, há uma muito interessante, associada a uma especulação sobre as origens do Complexo de Édipo. Segundo a tese de Tran-Duc-Thao,

num momento lá pelas tantas no nosso passado pré-neolítico, quando os homens já não eram mais nômades e estavam alojados nas cavernas, eram os mais novos, os mais ágeis e fortes que iam caçar, caçadas que duravam muitos dias, para providenciar alimentos. Como muitos morriam, por inexperiência, foram pouco a pouco mudando de estratégia.

Agora os mais velhos e experientes passaram a caçar e os jovens ficaram em casa. E... estes jovens tornaram-se os maridos, os amantes das mulheres mais velhas. O que se deu como extraordinário, no desenvolvimento dessa reflexão, é que esses meninos, digamos assim, dentro de casa, tornaram-se, do ponto de vista até da convocação do lado afetivo e um tanto erótico, os artesãos por excelência. Começaram a fazer coisas – qualquer coisa, como um cabo mais longo para a mãe não queimar a mão no fogo, por exemplo – e provavelmente foram também eles os interlocutores do aprendizado da caça, cujas lições foram desenhadas nas cavernas. O que aparece então é essa origem da ideia e coisa, da imaginação e coisificação, dos utensílios e da providência antecipada, na arrumação da casa, essa matriz da cidade.

Vejo o Carlos Motta como um desses meninos ancestrais, como se estivesse estado lá, que guarda na memória essas experiências originais e conseguiu chegar até hoje com essa carga de conhecimento, ao estado do homem no mundo atual, e fazer uma cadeira. E de madeira. A volta ou permanência em antigas técnicas é também comovente. É notável como, dos artefatos que fabricamos, os mais exigentes do ponto de vista da técnica, da estrutura, no sentido da engenharia mesmo, do conceito da estrutura, são as cadeiras. Os esforços que solicitam essas engenhocas são incríveis. É o nosso peso e a nossa mobilidade sobre aquilo.

E tudo que o Carlos Motta faz tem essa imensa sabedoria técnica. Todos esses desenhos, associados a uma ideia de simbologia e de beleza do artefato, fazem com que essa memória seja muito ligada à ideia da ternura, do erotismo da vida, no sentido de vida desejável, e da capacidade de fazer e pensar, que, no fundo é a ideia de projeto. Daquele que arquiteta na mente futuros projetos.

Trechos que chamaram a atenção:

- “O que se deu como extraordinário, no desenvolvimento dessa reflexão, é que esses meninos, digamos assim, dentro de casa, tornaram-se, do ponto de vista até da convocação do lado afetivo e um tanto erótico, os artesãos por excelência.”

- “O que aparece então é essa origem da ideia e coisa, da imaginação e coisificação, dos utensílios e da providência antecipada”

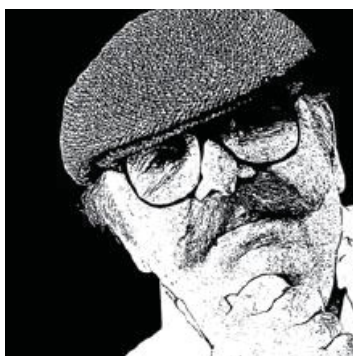
- “Vejo o Carlos Motta como um desses meninos ancestrais, como se estivesse estado lá, que guarda na memória essas experiências originais e conseguiu chegar até hoje com essa carga de conhecimento, ao estado do homem no mundo atual, e fazer uma cadeira.”

- “A volta ou permanência em antigas técnicas é também comovente.”

- “...os mais exigentes do ponto de vista da técnica, da estrutura, no sentido da engenharia mesmo, do conceito da estrutura, são as cadeiras.”

- “E tudo que o Carlos Motta faz tem essa imensa sabedoria técnica.”

- “Todos esses desenhos, associados a uma ideia de simbologia e de beleza do artefato, fazem com que essa memória seja muito ligada à ideia da ternura, do erotismo da vida, no sentido de vida desejável, e da capacidade de fazer e pensar, que, no fundo é a ideia de projeto”

Texto da exposição #04**Título:** “Carlos Motta, um criador”**Autor:** Sergio Rodrigues**Finalidade:** Apresentar uma percepção do autor sobre Carlos Motta e seu trabalho**Imagem:** Fotografia do designer Sergio Rodrigues, manipulada com efeitos gráficos. Fonte: não identificada**Texto na íntegra:**

No início da década de 1980 (século passado!), visitando uma exposição de mobiliário no Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, uma cadeira com desenho fabuloso e execução primorosa me emocionou.

O criador dessa peça vai longe! Comentei com minha mulher, a meu lado. Continuei analisando o modelo, e nisto surgiu atrás de nós uma figura jovem e atlética, que, tendo ouvido o comentário, se adiantou: Gostaram da minha cadeira? Guardei a imagem desse típico garotão surfista de Ipanema.

Anos depois, numa galeria em São Paulo, respondendo a uma indagação minha, Carlos mostrou-se familiarizado com espécies raras: Essa tem a cor do pau-brasil, mas é conduru, disse-me, apontando para um consolo maravilhoso, de madeira maciça, de sua autoria.

Carlos Motta formara-se arquiteto em Mogi das Cruzes (SP), em 1976, e seguira para a Califórnia para surfar e aperfeiçoar-se com o mestre Reinhold Banek no que considerava sua vocação: os mistérios da madeira. Fazia como eu, que, cinquenta anos antes, havia seguido as dicas do mestre Chico Bastos, que me iniciara nessa arte. Para Carlos Motta, o surfe nas horas vagas era, além de prazer, uma fuga para o contato íntimo com a natureza.

Na volta, com um perfeccionismo incrível, criou e produziu em sua oficina diversos modelos, como as poltroninhas Estrela e Lona e a cadeira São Paulo, consagradas tanto aqui quanto no exterior, em várias exposições e feiras em Milão, nos EUA, em Buenos Aires e na Bienal de Santi-Étienne, por ele considerada a mostra mais marcante.

O duelo de gentilezas e a troca de experiências nos poucos encontros que mantive com Carlos Motta foram suficientes para selar uma profunda amizade, calcada na compreensão de ideais, nos mesmos princípios, na mesma paixão pela madeira e no mesmo respeito pela floresta, o que nos colocou no pelotão de frente da mesma cruzada. Um arquiteto da jovem guarda entre poucos idealistas!

Em 1987, fiz parte do júri para a premiação do concurso no Museu da Casa Brasileira (São Paulo) e fui um dos que indicaram o protótipo vencedor, que depois vim a saber que era de Carlos Motta. Durante a entrega do diploma, tive a satisfação de enaltecer tanto as qualidades da peça vitoriosa quanto as virtudes técnicas de seu autor, raras em jovens de sua idade.

Anos mais tarde, num papo informal, Carlos Motta, para minha surpresa e satisfação, desabafou que ficara emocionadíssimo com minhas palavras de estímulo, de incentivo e de admiração, ditas espontaneamente, em alto e bom som, para uma plateia de designers. Mas foram palavras ditadas por verdadeira emoção, e não pronunciadas pro forma! É um criador! Não depende de modismos nem de tendências. Ele cria tendências. Atualmente, seus modelos, de feição extremamente pura, baseiam-se na utilização de madeira certificada pelo Conselho do Manejo Florestal (Forest Stewardship Council, FSC), entre as quais estão sucupiras, cedros, cabreúvas, etc.

Não o considero um designer na expressão da palavra – como aquele que cria um trem-bala, uma lapiseira, um supersônico, um ventilador, uma geladeira. Ele se dedica e tem vocação para o mobiliário. Portanto, assim como eu, é um projetista de móveis. Na luta por um ideal um tanto utópico, criar um produto que não somente tenha cara de Brasil, mas que também, e principalmente, represente nossa cultura, nosso espírito tropical, é a meta de Carlos Motta, que, afinado com minha filosofia, tem consciência de que apenas o móvel de autor poderá alcançar esse patamar. Chegaremos lá!

Trechos que chamaram a atenção:

- "...uma cadeira com desenho fabuloso e execução primorosa me emocionou."
- "Carlos mostrou-se familiarizado com espécies raras"
- "...com um perfeccionismo incrível, criou e produziu em sua oficina diversos modelos, como as poltroninhas Estrela e Lona e a cadeira São Paulo, consagradas tanto aqui quanto no exterior"
- "...uma profunda amizade, calcada na compreensão de ideais, nos mesmos princípios, na mesma paixão pela madeira e no mesmo respeito pela floresta, o que nos colocou no pelotão de frente da mesma cruzada. Um arquiteto da jovem guarda entre poucos idealistas!"
- "...tive a satisfação de enaltecer tanto as qualidades da peça vitoriosa quanto as virtudes técnicas de seu autor"
- "Não depende de modismos nem de tendências. Ele cria tendências. Atualmente, seus modelos, de feição extremamente pura, baseiam-se na utilização de madeira certificada pelo Conselho do Manejo Florestal (Forest Stewardship Council, FSC), entre as quais estão sucupiras, cedros, cabreúvas, etc."
- "Não o considero um designer na expressão da palavra – como aquele que cria um trem-bala, uma lapiseira, um supersônico, um ventilador, uma geladeira. Ele se dedica e tem vocação para o mobiliário. Portanto, assim como eu, é um projetista de móveis."
- "Na luta por um ideal um tanto utópico, criar um produto que não somente tenha cara de Brasil, mas que também, e principalmente, represente nossa cultura, nosso espírito tropical, é a meta de Carlos Motta, que, afinado com minha filosofia, tem consciência de que apenas o móvel de autor poderá alcançar esse patamar"

Texto da exposição #05**Título:** “Criatividade, coerência e coragem”**Autor:** Ives Fontoura**Finalidade:** Apresentar uma percepção do autor sobre Carlos Motta e seu trabalho**Imagem:** Não apresenta

Texto na íntegra:

A atitude e o design de Carlos Motta são traduzíveis por criatividade, coerência e coragem.




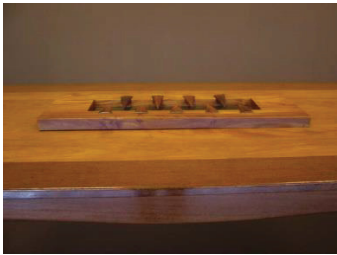
A primeira qualidade é fácil constatar. A Cadeira São Paulo (1982), que conquistou o Prêmio do Museu da Casa Brasileira em 1987 é suficiente prova. A produção, armazenamento e transporte da cadeira desmontada e embalada em uma pequena caixa de papelão permitem sua comercialização com economia de espaço. Este advento prova o contrário de que todo fabricante de móveis é um armazenador e transportador de vento cercado por componentes de diferentes materiais. A variabilidade da cor no assento proporciona distintas formas de uso, além de conferir múltipla leitura do objeto. No entanto, esta peça emblemática do design brasileiro dá continuidade a outros projetos de destaque como a Cadeira Estrela (1979), desenhada para exposição no Solar do Unhão, em Salvador - BA ou ainda, sua primeira cadeira manufaturada a partir de cabos de enxada de guatambu, lona e alguns parafusos (1974), criada durante o período em que frequentou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Mogi das Cruzes, São Paulo (1971-76). A coerência de seus projetos se encontra na união da simplicidade com a sofisticação, como a Poltrona Astúrias – fixa e de balanço (2001) ou a Linha de Móveis Parati (2002), com madeira que outrora compôs várias edificações. A influência intelectual da família, de seus pais Mafalda e Cândido Motta Neto, somada a da natureza, em particular, do mar, da pescaria e do surf, está estampada em sua personalidade, que se abriu para o ensinamento profissional de qualidade. Os arquitetos Jairo Rodrigues e Paulo Mendes da Rocha foram os primeiros; depois, foi o contato in loco com a produção do mobiliário de Alvar Aalto, a admiração de Michel Arnaud por seu trabalho e a amizade de Fulvio Nanni ou a convivência com Roberto Sambonet e o encontro com Ettore Sottsass. Afora estes intelectuais e amigos como Alfredo Pimenta e Waltinho Moreira Salles, entre outros, artesãos como o Toninho de Barros ou os caixas Eduardo e Ernestino da barra do Sahy ajudaram na descoberta das coisas simples e ao mesmo tempo sofisticadas como um remo de uma canoa.

A partir da afirmação “a madeira é a minha matéria-prima” e de que “a ecologia está desgastada”, Carlos Motta tem construído um discurso a favor do uso da madeira de redescobrimto, conhecida vulgarmente como madeira-de-demolição. Em 2010, foi convidado para ocupar com seus produtos a Sala Especial da quarta edição do Prêmio Design da Terra, promovido pelo Sebrae e SENAI de Mato Grosso - MT, em Cuiabá. Ao mesmo tempo que mostrava em sua palestra de abertura do evento uma série incontável de destacados objetos como a Poltrona Sabre (1993), Poltrona Pará (2000) ou Poltrona Iporanga (2002) demonstrou plena coragem. Falou para designers, empresários e políticos sobre questões referentes ao meio ambiente e a sustentabilidade, passando claramente o recado de que o uso dos recursos renováveis como a madeira é responsabilidade de todos, em particular de madeireiros e pecuaristas. O trinômio estabelecido pela criatividade, coerência e coragem ficou registrado na memória de seus ouvintes. Eu estava lá!

Trechos que chamaram a atenção:

- “A produção, armazenamento e transporte da cadeira desmontada e embalada em uma pequena caixa de papelão permitem sua comercialização com economia de espaço.” (sobre a cadeira São Paulo)
- “...sua primeira cadeira manufaturada a partir de cabos de enxada de guatambu, lona e alguns parafusos (1974), criada durante o período em que frequentou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Mogi das Cruzes, São Paulo (1971-76)”
- “...Linha de Móveis Parati (2002), com madeira que outrora compôs várias edificações.”
- “...se abriu para o ensinamento profissional de qualidade. Os arquitetos Jairo Rodrigues e Paulo Mendes da Rocha foram os primeiros; depois, foi o contato in loco com a produção do mobiliário de Alvar Aalto, a admiração de Michel Arnaud por seu trabalho e a amizade de Fulvio Nanni ou a convivência com Roberto Sambonet e o encontro com Ettore Sottsass.”
- “...entre outros, artesãos como o Toninho de Barros ou os caiçaras Eduardo e Ernestino da barra do Sahy ajudaram na descoberta das coisas simples e ao mesmo tempo sofisticadas como um remo de uma canoa.”
- “A partir da afirmação “a madeira é a minha matéria-prima” e de que “a ecologia está desgastada”, Carlos Motta tem construído um discurso a favor do uso da madeira de redescobrimto, conhecida vulgarmente como madeira-de-demolição.”
- “Falou para designers, empresários e políticos sobre questões referentes ao meio ambiente e a sustentabilidade, passando claramente o recado de que o uso dos recursos renováveis como a madeira é responsabilidade de todos, em particular de madeireiros e pecuaristas.”




APÊNDICE E – FICHA TÉCNICA: LISTA DE OBRAS EXPOSTAS


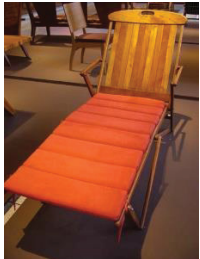



LISTA DE OBRAS		
EXPOSIÇÃO: “Carlos Motta: marceneiro, designer e arquiteto”		
PERÍODO EXPOSITIVO: 27 de maio a 28 de agosto de 2011		
LOCAL: Sala 4		
NÚMERO DE OBRAS: 131		
CURADORIA: Consuelo Cornelsen		
Nº	IMAGEM	FICHA TÉCNICA
01		<p>Nome da obra: Sibylla Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: diâmetro 25cm x 41,5cm Material: Aroeira e canjarana Ano: 2009 Coleção:</p>
02		<p>Nome da obra: Poltrona giratória Radar Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 67cm x 61cm x 72cm Material: Peroba rosa e ferro Ano: 2008 Coleção:</p>
03		<p>Nome da obra: Cadeira Guaiuba Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 43,5cm x 47,5cm x 77cm Material: Perobinha-do-campo Ano: 2003 Coleção:</p>
04		<p>Nome da obra: Dentuça Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 90cm x 30cm x 5cm Material: Amendoim, conduru e marfim Ano: 1996 Coleção:</p>






05		<p>Nome da obra: Mesa Salvador Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Sucupira e cabriúva Ano: 1988 Coleção:</p>
06		<p>Nome da obra: Sem título I; sem título II; Viva Vulva Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Viva Vulva - 64,5cm x 5cm x 42,5cm Material: Freijó e ferro; dormente não identificado; peroba rosa Ano: 1998; 1997; 2007 Coleção:</p>
07		<p>Nome da obra: Mesa Iporanga Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 260cm x 110cm x 75cm Material: Sucupira Ano: 2000 Coleção:</p>
08		<p>Nome da obra: Cadeira Estrela sem braço Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Amendoim Ano: 1979 Coleção:</p>
09		<p>Nome da obra: Cadeira Estrela com braço Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 68cm x 58,5cm x 90cm Material: Amendoim Ano: 1979 Coleção:</p>

10		<p>Nome da obra: Cadeira São Paulo Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 43,5cm x 43,5cm x 86cm Material: Mogno e laminado melamínico Ano: 1982 Coleção:</p>
11		<p>Nome da obra: Mesa redonda São Paulo Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Mogno e laminado melamínico Ano: 1982 Coleção:</p>
12		<p>Nome da obra: Cadeira São Paulo infantil Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Mogno e laminado melamínico Ano: 1982 Coleção:</p>
13		<p>Nome da obra: Cadeira São Paulo alta infantil Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Mogno e laminado melamínico Ano: 1982 Coleção:</p>
14		<p>Nome da obra: Cadeira São Paulo assento torneado Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 43,5cm x 43,5cm x 86cm Material: Mogno e laminado melamínico Ano: 1982 Coleção:</p>






15		<p>Nome da obra: Cadeira São Paulo com braço</p> <p>Nome do autor: Carlos Motta</p> <p>Dimensão:</p> <p>Material: Mogno e laminado melamínico</p> <p>Ano: 1982</p> <p>Coleção:</p>
16		<p>Nome da obra: Cavalinho de balanço</p> <p>Nome do autor: Carlos Motta</p> <p>Dimensão: 92cm x 34cm x 65cm</p> <p>Material: Cedro, amendoim, mogno e sisal</p> <p>Ano: 1989</p> <p>Coleção:</p>
17		<p>Nome da obra: Banco alto e banco baixo São Paulo</p> <p>Nome do autor: Carlos Motta</p> <p>Dimensão:</p> <p>Material: Mogno e laminado melamínico</p> <p>Ano: 1982</p> <p>Coleção:</p>
18		<p>Nome da obra: Poltrona CM7</p> <p>Nome do autor: Carlos Motta</p> <p>Dimensão: 74cm x 71cm x 77cm</p> <p>Material: Amendoim</p> <p>Ano: 1985</p> <p>Coleção:</p>
19		<p>Nome da obra: Cadeira CM7 sem braço</p> <p>Nome do autor: Carlos Motta</p> <p>Dimensão:</p> <p>Material: Amendoim</p> <p>Ano: 1975</p> <p>Coleção:</p>

20		<p>Nome da obra: Cadeira CM7 com braço</p> <p>Nome do autor: Carlos Motta</p> <p>Dimensão:</p> <p>Material: Amendoim</p> <p>Ano: 1975</p> <p>Coleção:</p>
21		<p>Nome da obra: Mesa baixa Cajú</p> <p>Nome do autor: Carlos Motta</p> <p>Dimensão: 360cm x 65cm x 28cm</p> <p>Material: Peroba rosa</p> <p>Ano: 2004</p> <p>Coleção:</p>
22		<p>Nome da obra: Peitos</p> <p>Nome do autor: Carlos Motta</p> <p>Dimensão: 54cm x 11,5cm x 27cm</p> <p>Material: Amendoim e metal</p> <p>Ano: 2007</p> <p>Coleção:</p>
23		<p>Nome da obra: Mesa Vitória</p> <p>Nome do autor: Carlos Motta</p> <p>Dimensão:</p> <p>Material: Lyptus edge glued</p> <p>Ano: 2001</p> <p>Coleção:</p>
24		<p>Nome da obra: Fruteira 1</p> <p>Nome do autor: Carlos Motta</p> <p>Dimensão:</p> <p>Material: Mogno</p> <p>Ano: 1979</p> <p>Coleção:</p>

25		<p>Nome da obra: Poltrona Aurora Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Amendoim Ano: 1997 Coleção:</p>
26		<p>Nome da obra: Chaise-longue Camburi Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Mogno Ano: 1989 Coleção:</p>
27		<p>Nome da obra: Cadeira Camburi Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Mogno Ano: 1989 Coleção:</p>
28		<p>Nome da obra: Mesa lateral Satélite Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Amendoim e conduru Ano: 1993 Coleção:</p>
29		<p>Nome da obra: Prêmio Trip Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Amendoim Ano: 2008 Coleção:</p>

30		<p>Nome da obra: Cadeira Sahy com braço Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Lyptus prime Ano: 2001 Coleção:</p>
31		<p>Nome da obra: Cadeira Saquarema sem braço Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Sucupira Ano: 2005 Coleção:</p>
32		<p>Nome da obra: Cadeira Saquarema com braço Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Sucupira Ano: 2005 Coleção:</p>
33		<p>Nome da obra: Cadeira de parto Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Mogno e compensado Ano: 1980 Coleção:</p>
34		<p>Nome da obra: Cadeira Layla com braço Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Amendoim Ano: 1988 Coleção:</p>






35		<p>Nome da obra: Cadeira Layla sem braço Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Amendoim Ano: 1988 Coleção:</p>
36		<p>Nome da obra: Poltrona Sabre Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 71cm x 80cm x 83cm Material: Amendoim Ano: 1993 Coleção:</p>
37		<p>Nome da obra: Cadeira Flexa H45 em couro Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 51,5cm x 63,5cm x 86,5cm Material: Amendoim e mogno Ano: 1979 Coleção:</p>
38		<p>Nome da obra: Cadeira Flexa H45 em percinta Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 51,5cm x 63,5cm x 86,5cm Material: Amendoim e mogno Ano: 1979 Coleção:</p>
39		<p>Nome da obra: Banco Flexa alto Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Cedro Ano: 1979 Coleção:</p>

40		<p>Nome da obra: Banco de apoio Flexa Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Lyptus prime Ano: 1979 Coleção:</p>
41		<p>Nome da obra: Sofá Assis Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Amendoim Ano: 1996 Coleção:</p>
42		<p>Nome da obra: Cadeira Luna Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Amendoim Ano: 1990 Coleção:</p>
43		<p>Nome da obra: Mesa não me toque Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Diversas madeiras Ano: 1999 Coleção:</p>
44		<p>Nome da obra: Cadeira Paúba Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Mogno Ano: 1999 Coleção:</p>

45		<p>Nome da obra: Cadeira Rio Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 52,5cm x 46,5cm x 83cm Material: Freijó Ano: 2010 Coleção:</p>
46		<p>Nome da obra: Banco Pinacoteca Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 180cm x 85cm x 45cm Material: Mogno Ano: 1997 Coleção:</p>
47		<p>Nome da obra: Poltrona Saquarema giratória Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 81cm x 99cm x 83cm Material: Freijó Ano: 2005 Coleção:</p>
48		<p>Nome da obra: Poltrona Saquarema fixa Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 81cm x 99cm x 83cm Material: Sucupira Ano: 2005 Coleção:</p>
49		<p>Nome da obra: Cadeira Santa Cruz sem braço Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Mogno Ano: 1978 Coleção:</p>

50		<p>Nome da obra: Cadeira Santa Cruz com braço Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Mogno Ano: 1978 Coleção:</p>
51		<p>Nome da obra: Banco-mesa Parati Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 220cm x 70cm x 43cm Material: Peroba rosa e ferro Ano: 2002 Coleção:</p>
52		<p>Nome da obra: Peixe Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 17cm x 60cm x 28cm Material: Aroeira, marfim e metal Ano: 2009 Coleção:</p>
53		<p>Nome da obra: Poltrona Astúrias fixa Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 77cm x 109cm x 75cm Material: Peroba rosa Ano: 2001 Coleção:</p>
54		<p>Nome da obra: Banco Costaneira Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Amendoim e cobre Ano: 1994 Coleção:</p>

55		<p>Nome da obra: Poltrona Santa Rita Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Peroba rosa Ano: 2010 Coleção:</p>
56		<p>Nome da obra: Banco Basílica Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 300cm x 60cm x 85cm Material: Mogno Ano: 2003 Coleção:</p>
57		<p>Nome da obra: Poltrona de corda Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Pinho e sisal Ano: 1957 Coleção:</p>
58		<p>Nome da obra: Mesa Guaratuba Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Perobinha do campo Ano: 2006 Coleção:</p>
59		<p>Nome da obra: Cadeira Cuica Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Amendoim e cedro Ano: 2006 Coleção:</p>

60		<p>Nome da obra: Sofá Laranjeiras Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Amendoim Ano: 1995 Coleção:</p>
61		<p>Nome da obra: Sofá Mantiqueiras Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 240cm x 100cm x 91cm Material: Peroba rosa Ano: 2005 Coleção:</p>
62		<p>Nome da obra: Banquinho de Canoa Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Freijó Ano: 1989 Coleção:</p>
63		<p>Nome da obra: Chaise-longue Astúrias Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Peroba rosa Ano: 2001 Coleção:</p>
64		<p>Nome da obra: Cubo Jurerê Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 45cm x 45cm x 45cm Material: Peroba rosa Ano: 2006 Coleção:</p>

65		<p>Nome da obra: Chaise-longue Harmonia Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Mogno Ano: 1994 Coleção:</p>
66		<p>Nome da obra: Poltrona Pará Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Sucupira Ano: 2000 Coleção:</p>
67		<p>Nome da obra: Cadeira Sahy sem braço Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Lyptus prime Ano: 2001 Coleção:</p>
68		<p>Nome da obra: Cadeira Flexa média Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Mogno e amendoim Ano: 1979 Coleção:</p>
69		<p>Nome da obra: Cadeira CM9 Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Amendoim Ano: 1992 Coleção:</p>

70		<p>Nome da obra: Banco Flexa alto Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Cedro e couro Ano: 1979 Coleção:</p>
71		<p>Nome da obra: Banco Flexa baixo Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: Material: Cedro Ano: 1979 Coleção:</p>
72		<p>Nome da obra: Poltrona Rio Manso Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 70cm x 78,5cm x 73cm Material: Peroba rosa Ano: 2008 Coleção:</p>
73		<p>Nome da obra: Poltrona Bráz Nome do autor: Carlos Motta Dimensão: 89,5cm x 89cm x 68cm Material: Peroba rosa e couro Ano: 2006 Coleção:</p>