



SERGIO RODRIGUES E A BRASILIDADE NO MOBILIÁRIO. UMA OCA PARA UMA TRIBO BURGUESA

Gloria Costa

design mobiliário moderno
identidade cultural semiologia

Este artigo propõe uma reflexão acerca da brasilidade presente em alguns móveis criados pelo arquiteto e designer Sergio Rodrigues na sua loja-galeria Oca, cuja produção abriu novos rumos para o design do móvel no país. Intenciona-se realizar uma leitura semiológica dos móveis, significando debruçar-se sobre o universo simbólico da cultura material, considerando a inserção do mobiliário em uma dinâmica social e cultural.

Ano de 1955. Na cidade do Rio de Janeiro, na Praça General Osório, 14, coração da irreverente Ipanema, o arquiteto e designer carioca Sergio Rodrigues (1927-2014) abria a Oca, sua loja-galeria. Se o Rio de Janeiro nos anos 50 configurava-se como grande metrópole, cérebro e coração do país, o bairro de Ipanema revelava-se como capital cosmopolita. Eclética por natureza, nela celebrava-se o encontro cultural entre artistas plásticos, músicos, cineastas e arquitetos que faziam o design do móvel.

Oca – não poderia ser mais brasileiro. Ao se recorrer à etimologia do termo, verifica-se sua procedência da linguagem tupi como *óka*, em guarani, *oga*, a casa indígena feita integralmente com materiais vegetais.¹ A síntese plástica na Oca se efetivou ao buscar a visão de um espaço ideal conformado por um mobiliário que se integrasse à solução arquitetônica e aos materiais nativos disponíveis em uma loja-galeria.

Sergio concebeu o espaço Oca em torno da ideia de autoafirmação cultural e, sobretudo, satisfazendo a demanda de mobiliário moderno que se adequasse aos novos estilos de vida das elites urbanas.

SERGIO RODRIGUES AND “BRAZILIAN-NESS” IN FURNITURE A OCA (HUT) FOR A BOURGEOIS TRIBE | This article proposes a reflection on Brazilianness in some pieces of furniture created by architect and designer Sergio Rodrigues in his gallery-store Oca. His production opened up new fields for furniture design in the country. The idea is to perform a reading of those directions, dwelling on the symbolic universe of material culture, considering the inclusion of furniture within cultural and social dynamics. | design modern furniture cultural identity semiology

Ateliê de Sergio Rodrigues

A brasilidade está relacionada aos signos plásticos que revelam a diversidade da cultura local, as múltiplas identidades, tal como propõe Stuart Hall.²

A metáfora da “tribo” remete ao propósito de síntese formal como a casa indígena, ao mesmo tempo em que alude à identidade social dos sujeitos, seus modos de pensar e consumir,³ assumindo o viés de identidade social estabelecida por meio de práticas de distinção. A classe à qual Sergio direcionou sua produção, a “tribo” burguesa a que este artigo se refere, se constitui daqueles que comercializavam e consumiam obras de arte, assim como móvel assinado.

Sergio manteve na Oca essencialmente o fazer artesanal, remetendo aos primórdios da produção do móvel nacional, realizando peças em edição limitada, e influenciado pelo mito da valorização do objeto produzido manualmente, que carrega a expressividade do seu criador. Sua produção abriu novos rumos para o design no país, com a premiação da *Poltrona Mole*⁴ no Concorso Internazionale del Móbile, em 1961, Itália, e, em 1974, sua inclusão no acervo permanente do MoMA, Nova York. Em 1989 o conjunto da obra recebeu o prêmio Lápis de Prata na Bienal de Arquitetura de Buenos Aires, entre outras premiações.

A busca de signos da identidade cultural local no design de Sergio teve início a partir da década de 1950, quando as temáticas do nacional popular se colocaram nas manifestações arquitetônicas, literárias e artísticas de uma maneira geral, como revela Ortiz,⁵ em meio à emergência da indústria cultural. O mergulho de Sergio na brasilidade passa por dois aspectos: um deles remonta às raízes da colonização, nas manifestações da cultura material indígena; o outro busca conhecer os muitos brasis nas realizações vernaculares. Essa “descoberta do povo”⁶ se relaciona com uma memória

simbólica, que passa pelo resgate das tradições locais.⁷ A Oca foi criada num contexto de movimentos levados a cabo por intelectuais que buscavam a redescoberta das nossas raízes, quando o país se viu assolado pelo nacional-desenvolvimentismo como ideologia dominante.⁸

Sempre atento aos desígnios de seu público consumidor, Sergio não só concebia seus assentos para atender à precípua função do ato de sentar, como promovia o jeito de sentar-se nos ambientes modernos que se configuravam como cenários para a recepção. *Banco Mocho*, *Cadeira Lucio Costa*, *Poltrona Leve Oscar Niemeyer*, *Poltrona Stella*, *Poltrona Mole*, entre outros assentos criados pelo designer, ainda que possuindo especificidades, têm em comum o fato de pertencer ao mesmo sistema, o mobiliário; no entanto, cada um à sua maneira, comunica valores sociais⁹ e traz em si significados que vão mais além da significação primeira, denotada.¹⁰

Assentos como a *Lucio Costa*, o *Mocho* e a *Mole*, por exemplo, conotam a brasilidade¹¹, os signos da cultura nacional que operam como marca tecida através dos mitos fundadores da nação brasileira.¹² Como atores num cenário pleno de histórias, eles se inserem num sistema de objetos do espaço de morar, estando entre os “deuses domésticos”, a que se refere Baudrillard,¹³ que, personificados, adquiriram no século 20 autonomia; e aqueles que os consomem celebram a aura de fetiche que os envolve.

O *Banco Mocho* foi o primeiro assento produzido e comercializado na Oca, em 1954. Não foi acaso ter sido criado quando se discutia no país a questão da identidade. Sergio se aproxima da cultura do outro e, redescobre o Brasil, revaloriza o local. No *Mocho* as curvas são como que esculpidas na madeira. Como uma escultura, é volume,

é massa. A madeira é cortada, cavada, a linha é fluida e dinâmica.

Sergio parte do assento mais simples, utilizado tanto na casa-grande das fazendas rurais dos séculos 16 e 17, como nas oficinas, pelos artífices. São objetos que carregam marca regional, e nesse caso se poderia afirmar que há uma identidade local que inspira Sergio Rodrigues. Ainda que feitos por artistas anônimos, espelham as representações simbólicas da sociedade, testemunhando padrões socioculturais.

O banco, pelo fato de não apresentar encosto, induz à permanência do homem por curto período de tempo; sua constituição, contudo, permite mobilidade, e ele se pode adaptar a qualquer ambiente. No *Mocho* Sergio resgata a simplicidade construtiva, e assim o chama simplesmente de mocho, que é, por definição, banco de um só assento. Segundo Santos,¹⁴ se configura como uma releitura do banquinho da leiteira. Em relato à autora deste artigo,¹⁵ Sergio confirma sua referência, que resultou em um assento tosco, baixo, remetendo à rusticidade da casa rural brasileira, ainda que se adapte à informalidade dos espaços interiores e das varandas dos centros urbanos.

Seu volume insere-se em um prisma cúbico, e suas peças componentes configuram o essencial da forma. Sólido, compacto, o assento possui composição equilibrada, definindo-se pelo essencial. Em vez de quatro, três pés. Três peças dispostas triangularmente unem os pés conferindo-lhe maior estabilidade. A seção vazada facilita a pega ao ser movido.

A riqueza da matéria-prima – o jacarandá da Bahia –,¹⁶ constitui a essência dessa obra. Da madeira bruta à madeira trabalhada, matéria-prima informada,¹⁷ o *Mocho* resulta essencialmente, na síntese expressiva adequada ao aproveitamento da potencialidade plástica desse material.



Sergio Rodrigues, *Poltrona Mole*, 1957. Madeira de lei maciça, percintas e estofado em couro. Fotografia, color. Arquivo pessoal, 2011

Dois anos depois, Sergio cria a *Cadeira Lucio Costa*. A tradicional cadeira com assento em palhinha do sheraton brasileiro do século 19 foi reverenciada. De estrutura delgada, pés torneados em forma de palitos, a *Lucio* explora as possibilidades de maleabilidade, cores e texturas da madeira aliadas à fibra trançada. As peças estruturais são esbeltas e seguem ortogonalidade só quebrada pela suave inclinação das partes laterais que sustentam assento e espaldar, escapando à rigidez formal. O espaldar pretende amoldar-se ao corpo, com sua curvatura, ainda que a superfície não tenha a flexibilidade do assento em fibra.

Sua configuração final resulta em um objeto que enaltece a simples sobriedade. Homenageia o arquiteto brasileiro que defendia uma arquitetura contextualizada, ligada às raízes culturais. Explora as superfícies vazadas, como aquelas dos avarandados com muxarabis da casa colonial, tão próprios ao nosso clima e reverenciados pelo próprio Lucio Costa.



Sergio Rodrigues, *Banco Mocha*, 1954. Madeira de lei maciça. Fotografia, color. Arquivo pessoal, 2011

Foi em meio a um cenário de “romantismo revolucionário”¹⁸ que Sergio, em 1957, criou uma nova tipologia para o assento: a *Poltrona Mole*, que o legitimaria internacionalmente. E assim foi consagrado um móvel brasileiro¹⁹ cuja configuração anteciparia os anos 60, momento dos movimentos de contracultura, das experimentações de Geraldo Barros e da Nova Objetividade. Em entrevista, Sergio ressaltava: “eu queria alguma coisa diferente, que pudesse ter cara de Brasil... era meio difícil isto (...) depois da Bauhaus (...) por isso, em Cantu, apresentei uma coisa que era tradicional: quatro pés de madeira, almofadão”.

Seu design busca criar um padrão visual de continuidade, que explora ao máximo a matéria-prima natural. É uma obra-mensagem: comunica mesmo sem ser usada. Deixa falar a contestação, a inovação.

De simplicidade construtiva, a *Mole* conta com quatro peças boleadas unidas por cinco travessas, formando uma estrutura na qual se encaixam percintas em couro sola, ajustadas com botões torneados, formando apoio que suporta os almofadões. Esse assento possui consideráveis massa e peso. Seu aspecto maciço propõe uma revolução

formal, possibilitada pela exposição rústica de materiais e das características inerentes da madeira. Apresenta-se como massa escultórica, remetendo às realizações da arquitetura brutalista,²⁰ ainda que Sergio negue ter tido alguma influência dessa estética em seu mobiliário. Vale ressaltar que a estética brutalista valoriza o material em bruto, demonstrando austeridade e respeito aos materiais, aliados a uma simplicidade prismática, à exibição da estrutura e à robustez.

As peças sem arestas vivas se curvam e se avolumam, como o tacaie indígena²¹ utilizado como arma na cerimônia antropofágica. Sergio estudou cada detalhe, cada elemento de fixação, de modo que constituíssem um todo harmônico. A estruturação em couro fala à natureza e enobrece o assento e o encosto, em um almofadão que os recobre.

A *Mole* toma o feitiço do corpo como um molde. Responde com dócil acolhida à forma do seu convidado. Se vazia, realoca-se, renovada; remodela-se. Aguarda seu próximo visitante. Mostra-se como parte do reinado do mobiliário moderno nacional, embora como total antítese do trono tradicional, esse que induz a uma posição, que “para conotar realeza, exige de quem senta que o faça rígida e

incomodamente com um cetro na mão direita”.²² A *Mole*, em sua realeza, se presta ao rei que segura não o cetro, mas algo que o faz relaxar ou que o convida à socialização.

Mais do que simplesmente sentar-se, o usuário da *Mole* se acomoda, pois ela, poltrona, o convida a se espalhar, a experimentá-la de forma relaxante. Como a rede de dormir, ela celebra a preguiça. É a extensão do corpo, esse “esposamento” que Sergio buscou na *Poltrona Mole*.

Vale ressaltar que a rede, legado da cultura material indígena, foi largamente utilizada como cama no período colonial e até o século 19, como revela Cascudo.²³ A referência à tradição da casa brasileira pode ser exemplificada também pelas percintas que lembram a trama dos cestos de palha e dos catres.²⁴

Alude à cordialidade, à hospitalidade e à simplicidade das fazendas brasileiras, analisadas pelo olhar de Freyre,²⁵ trazidas para o contexto do meio urbano do século 20. A *Mole* se adaptou ao jeito carioca, à irreverência de Ipanema nos anos 50, cujo design supera a ortodoxia do funcionalismo. Revelou-se como experimentação revolucionária, uma vez que sugeria uma radical mudança na concepção dos assentos, antecipando a informalidade, pois o despojamento representado nesse design, é o testemunho de uma nova experiência do corpo e do convívio na sociedade brasileira dos anos 60.

Revela uma forma de morar que se abre para o espaço exterior, para uma varanda, intermediária entre o privado e o público. Conota ainda modernidade, disponibilidade para o descanso e um ideário de juventude da Bossa Nova, intimamente relacionada a um viver urbano que passou a valorizar o tempo livre.²⁶

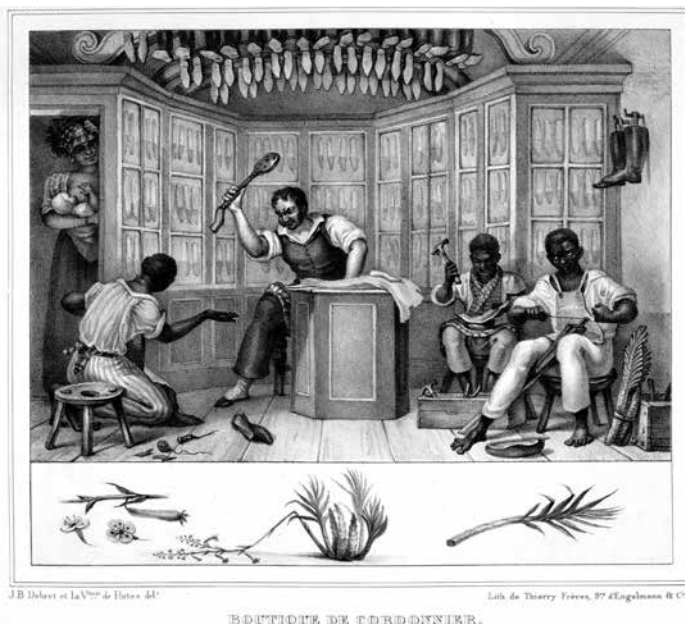
Diante dos artefatos que assumem milhares de formas particulares como exemplares de uma cultura regionalizada que traduz identidades locais, Sergio vislumbrou um rico universo simbólico. Assim, num momento singular de inserção dos artistas na produção, em territórios de limites permeáveis, como na arquitetura, na publicidade, no design gráfico e industrial, Sergio atuou significativamente no design do móvel, com produção norteada pela busca da emancipação e afirmação do design nacional. Seu propósito foi produzir peças cuja estética fosse condizente com os materiais e tecnologias disponíveis; e dessa forma o designer cria e recria suas identidades a partir do domínio de um código de design, elaborado como princípio que orientaria suas práticas, seu discurso.

Quer no *Banco Mocho*, quer na *Cadeira Lucio Costa* ou na *Poltrona Mole*, Sergio buscou a valorização dos materiais da terra, em detrimento dos materiais metálicos ou sintéticos, presentes nos mobiliários das vanguardas americana e europeia daquele período. Tal aspecto faz com que tais objetos sejam portadores de referências, tornando-se testemunhos da cultura material da sociedade brasileira, compondo os interiores das “tribos” burguesas.

Nos móveis analisados, Sergio se coloca em posição de artista nostálgico, movido pela necessidade de retorno às origens, que formalmente se traduz numa recuperação dos aspectos plástico-formais e de técnicas associadas a práticas tradicionais. Elabora os desenhos, e a matéria-prima básica é transformada pelas mãos dos marceneiros, fundamentando a realização material e simbólica.

Ainda que tenham sido concebidos para um contexto bem determinado, revelaram suficiente caráter para adquirir autonomia. Alguns se destacaram e se tornaram verdadeiros protago-

Jean-Baptiste Debret. *Boutique de cordonnier*. Sapataria, 1835. Litografia sobre papel, 23x32. Fonte: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00624520#page/1/mode/1up>> Acesso em 13 mai. 2012



nistas dos ambientes modernos. Cada peça define a sua hierarquização. Pode-se inferir que no *Mocho*, na *Lucio Costa* e na *Mole* revela-se uma brasilidade que teria guiado Sergio Rodrigues na *Oca*. Nesses, sim, o designer imprime a marca local, *tupy* na sua essência, parafraseando Oswald de Andrade.²⁷

NOTAS

1 Caiuby Novaes, Sylvia (Org.). *Habitações indígenas*. São Paulo: Nobel, Edusp, 1983.

2 Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (Rio de Janeiro: DP&A, 2004:15) observa que as identidades culturais nacionais são construídas e reconstruídas no interior das representações, revelando-se, em um sistema simbólico, um conjunto de significados. Salienta Hall: "Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza."

3 Bourdieu, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007: 32-61, 240-263.

4 Santos, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp, 1995.

5 Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cul-

tura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

6 Burke, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

7 A apropriação que o designer faz das expressões estéticas vernaculares remete à noção de biculturalidade apontada por Peter Burke, que pressupõe poder o designer conhecer e pesquisar os valores e códigos de outras culturas preservando a sua própria (Burke, op. cit.).

8 Côrtes, Norma. Ser (é) tempo. Álvaro Vieira Pinto e o espírito de 1956. In: Botelho, André. Bastos, Elide Rugai e Villas Bôas, Glaucia. (Org.). *O moderno em questão*. A década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008:107.

9 Baudrillard, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

10 Segundo o olhar semiológico, a "opacidade" primária do objeto – o nível denotativo – dissolve-se em nome de uma "transparência", de um "ver através" associado à sua inserção em uma dada realidade social. Assim, culturalizado, vê emergir o nível conotativo introduzindo o plano sociocultural na análise dos objetos. Tal como revela Roland Barthes (*A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001), as funções segundas ou conotadas são abertas, ou seja,

as formas dos objetos podem assumir significados diferentes segundo o contexto sócio-histórico.

11 Roland Barthes (op. cit.:214), ao realizar análise semiológica de um anúncio publicitário, refere-se à “anglicidade” ou “britanidade” como uma “espécie de identidade enfática do inglês”. Assim, por analogia, a brasilidade se relaciona à identidade cultural do brasileiro, mediante uma série de valores e características típicas das culturas locais.

12 Dada a diversidade característica do país, tal brasilidade tem um matiz híbrido, revela Renato Ortiz (*Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985), e sua construção é socialmente determinada.

13 Baudrillard, op. cit.

14 Santos, Maria Cecília Loschiavo dos. O Brasil de Ipanema e as bossas da Oca. In: Cals, Soraia (Org.). *Sergio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Icatu, 2000:44.

15 Em 2011 foram feitas visitas ao ateliê do artista para registro das peças e realização de entrevistas.

16 O jacarandá da Bahia (*Dalbergia nigra Vellozo*) é madeira pardo-escura com manchas ou listras pretas, lisa, meio lustrosa, largamente utilizada no mobiliário colonial (Flexor, Helena Maria. *Mobiliário brasileiro: Bahia*. São Paulo: Espade, 1978).

17 Flusser, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naif, 2007:9-74.

18 Ridenti, Marcelo. Cultura e Política: Os anos 1960-70 e sua herança. In: Ferreira, Jorge Luiz; Delgado, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século. O Brasil Republicano*, v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007:133-166.

19 Santos, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp, 1995.

20 Na década de 1950 começaria a esboçar-se uma estética brutalista em São Paulo, seguindo o modelo de Le Corbusier da Unité de Marseille (1947), manifestações que surgiram como expressão local no

pós-Segunda Guerra Mundial (Bruand, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981).

21 Do tupi *taka'pe*, é arma indígena usada também nas cerimônias antropofágicas entre os Tupi-Guarani. (Disponível em: <<http://www.portalamazonia.com.br/secao/amazoniadeaz/interna.php?id=399>>. Acesso em: 12 abr 2012)

22 Eco, Umberto. *A estrutura ausente*. Introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 1997:202.

23 Cascudo, Luís da Câmara. *Rede de dormir, uma pesquisa etnográfica*. Rio de Janeiro: Funarte/INF, Achiamé, UFRN, 1983.

24 Segundo Flexor, o catre “no século 17, em Portugal, designava o leito pequeno, o leito de campo ou camilha dobradiça, mas também o leito de coluna não suficientemente alta para suportar dossel (...) Em Salvador serviu, especificamente, para designar camas pobres” (Flexor, op. cit.:98).

25 Gilberto Freyre (*Casa-grande & senzala* (1933), São Paulo: Círculo do Livro, 1987), ao explorar as formas de sociabilidade da casa brasileira, revela concepções de conforto e de funcionalidade, que influenciaram a criação de móveis para múltiplos usos.

26 Abreu, A. A. Revisitando os anos 1950 através da imprensa. In: Botelho, A.; Bastos, E. R.; Vilas Boas, G. (Org.). *O moderno em questão. A década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008:211-235.

27 Andrade, O. de. Manifesto Antropófago. In: Schwartz, J. (Org.). *Da antropofagia a Brasília*. São Paulo: Faap/ MAB; Cosac & Naify, 2002.

Gloria Costa é arquiteta, doutora em artes visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ e docente na Universidade Cândido Mendes. Este artigo foi desenvolvido a partir da tese *Um olhar sobre a identidade e o hibridismo no design de mobiliário de Sergio Rodrigues (1950-1970)*, sob orientação do professor doutor Marcus Dohmann.