

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC/SP

A PRESENÇA ITALIANA NO MOBILIÁRIO BRASILEIRO

GIULIO ROSSO



Claudia Gobbi Bazanelli





A presença italiana no mobiliário brasileiro

Claudia Gobbi Bazanelli

GIULIO ROSSO:

A PRESENÇA ITALIANA NO MOBILIÁRIO BRASILEIRO

Monografia apresentada ao curso de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/
SP como requisito para obtenção de título de Especialista em Crítica e Curadoria Orientadora: Professora Doutora Rita de Cássia Alves Oliveira

Aprovado em: São Paulo, ____ / ____ / 2017

Banca Examinadora

Nome Do Professor

Nome Do Professor

Nome Do Professor

Dedico este trabalho à minha mãe.

Agradeço a Alessandra Labate Rosso, que abriu de maneira carinhosa o arquivo e suas lembranças de família; a meu irmão, que com bom humor me deu todo o suporte para seguir adiante; e a todxs que tiveram paciência comigo... e não foram poucxs.

Resumo

Monografia dedicada ao estudo da produção do artista italiano Giulio Rosso, que imigrou para o Brasil após a Segunda Guerra Mundial e atuou no país como arquiteto de interiores. O trabalho busca encontrar diálogos entre o design do mobiliário residencial realizado no Brasil na primeira metade do século XX e o praticado na Europa. A fim de compreender essa produção, é traçado um panorama da evolução do design a partir do século XIX até a década de 1940. A pesquisa parte da Europa, passa pela Itália e, por fim, chega ao Brasil modernista.

Palavras-Chave: Giulio Rosso. Design. Design mobiliário.

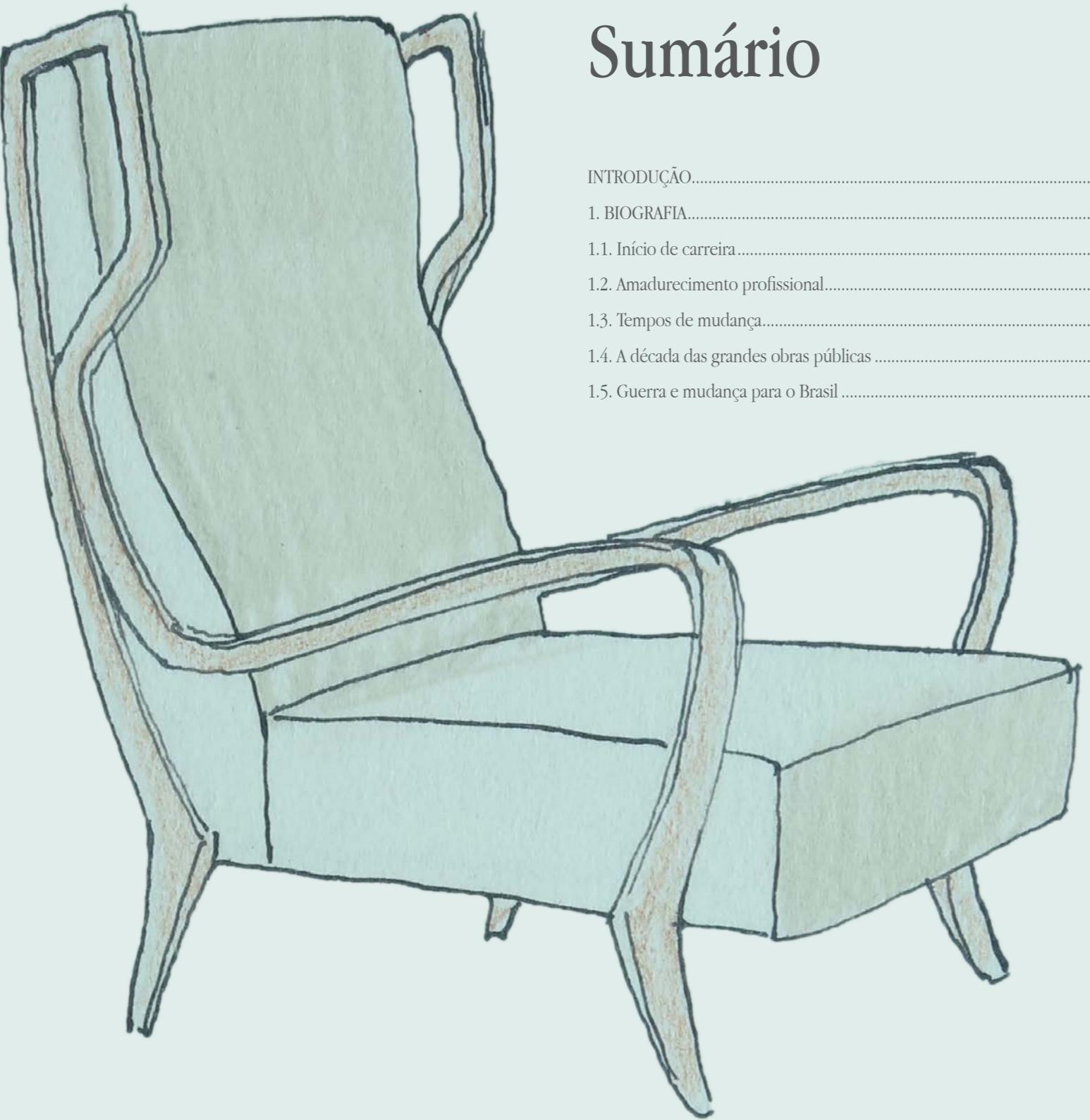
Abstract

Graduate thesis dedicated to studying the production of Italian artist Giulio Rosso, who immigrated to Brazil after World War II and he worked in the country as an interior architect. I try to find dialogues between the design of residential furniture made in Brazil in the first half of the twentieth century and the one practiced in Europe. In order to understand this production, I give an overview of the evolution of design from the nineteenth century to the 1940s. I begin with Europe, then dedicate a special space to Italy and, finally, I arrive at modernist Brazil.

Keywords: Giulio Rosso. Design. Furniture design.

Lista de figuras

PIETRO ROGGERO; ANTONIO DI CARLO. <i>Saguão da estação com desenhos de Giulio nas paredes</i> . 2009. Fotografia: cor 19	WEBSITE. Cadeira no 14. Fotografia: pb 36	WEBSITE. Poltrona. 1930. Fotografia: cor 53	ACERVO DO ARTISTA. Mobiliários com multifunções. Desenho: cor 71
ACERVO DO ARTISTA. Pintura apresentada por Rosso no Pensionato Artístico Nazionale per la Decorazione. 1927. Pintura: sépia 20	WEBSITE. Ambiente com estofados com tecidos estampados. Fotografia: cor 37	WEBSITE. Rocking chair. 1940. Fotografia: cor 53	WEBSITE. Projeto de quarto. 1939-1945. Desenho: cor 71
ACERVO DO ARTISTA. Pintura mural no Teatro Savoia. Pintura: pb 23	WEBSITE. Casa Tassel. Fotografia: cor 38	WEBSITE. Poltrona. 1947. Fotografia: cor 54	ACERVO DO ARTISTA. Poltrona de Franco Albini. Fotografia: pb 73
ACERVO DO ARTISTA. Pintura mural do Restaurante Quirinetta. Fotografia: sépia 24	WEBSITE. Página ilustrada por Mackmurdo. Fotografia: pb 39	ACERVO DO ARTISTA. Carlo Mollino. 1949. Fotografia. cor 55	IRENE DE GUTTRY; PAOLA MARIA MAINO. Poltrona de Franco Albini. 2010. Fotografia: pb 73
ACERVO DO ARTISTA. Capa do primeiro número da revista Domus. Fotografia: cor 25	WEBSITE. Escritório. 1907. Fotografia: sépia 40	ACERVO DO ARTISTA. Cama Patente. Fotografia: cor 56	ACERVO DO ARTISTA. Peça com descrição das madeiras brasileiras. Desenho: cor 74
ACERVO DO ARTISTA. Publicação na Le Arti d'OGGI. 1930. Fotografia: sépia 25	WEBSITE. Exercícios geométricos de Mackintosh. Fotografia: cor 41	WEBSITE. Cadeiras com estruturas de metal e madeira com estofado. Fotografia: cor 57	ACERVO DO ARTISTA. Cadeira tradicional com látex. Desenho: cor 74
ACERVO DO ARTISTA. Vitril com desenho de Giulio Rosso. Fotografia: pb 27	WEBSITE. Cadeira Casa Calvet. Fotografia: cor 42	WEBSITE. Interior da Casa Modernista. Fotografia: pb 58	ACERVO DO ARTISTA. Projeto de escrivaninha com madeiras brasileiras e pernas em "Y". Desenho: cor 75
ACERVO DO ARTISTA. Villa Centurini. Fotografia: pb 27	WEBSITE. Cadeira Riemerschmid. Fotografia: cor 43	WEBSITE. Cadeira de três pés feita. Fotografia. cor 59	WEBSITE. Cadeira de embalo. 1947. Fotografia: sépia 75
ACERVO DO ARTISTA. Mosaicos ao redor da fonte principal. Fotografia: pb 28	WEBSITE. Cadeira Peter Behrens. Fotografia: cor 43	WEBSITE. Cadeira dobrável feita em imbuía maciça e couro-sola. Fotografia: cor 59	ACERVO DO ARTISTA. Projeto de sala com móveis tradicionais. Desenho: cor 76
ACERVO DO ARTISTA. Piscina do Foro Italico. Fotografia: pb 29	WEBSITE. Cadeira vermelha e azul. Fotografia: cor 44	ACERVO DO ARTISTA. Panfleto de propaganda do escritório. Fotografia: cor 61	ACERVO DO ARTISTA. Ambiente eclético. Desenho: cor 77
ACERVO DO ARTISTA. Saguão de entrada da Prefeitura de São Paulo. Fotografia de André L. Rosso 31	WEBSITE. Cadeira Wassily. 1925. Fotografia: cor 45	WEBSITE. Casa Laporte, projeto de Gil Ponti. 1937. Fotografia: pb 64	ACERVO DO ARTISTA. Residência Farah Dabus. Fotografia: cor 78
ACERVO DO ARTISTA. Mostruário de cadeiras. Desenho: cor 32	WEBSITE. Poltrona Barcelona. 1929. Fotografia: pb 46	ACERVO DO ARTISTA. Projeto de salas integradas. Desenho: cor 65	ACERVO DO ARTISTA. Residência Julio Victor Llorente. Fotografia: cor 78
ACERVO DO ARTISTA. Projeto de arquitetura de interiores. Desenho: cor 33	WEBSITE. Pavilhão L'Esprit Nouveau. 1925. Fotografia: pb 46	ACERVO DO ARTISTA. Projeto de salas integradas. Desenho: cor 66	ACERVO DO ARTISTA. Móvel da residência de Francisco Pinto Duarte. Fotografia: cor 78
ACERVO DO ARTISTA. Pintura da fase brasileira. Pintura: cor 34	WEBSITE. Poltrona Swivel. 1904. Fotografia: cor 47	WEBSITE. Residência de Gio Ponti. Fotografia: sépia 68	ACERVO DO ARTISTA. Modelos de cadeiras. Desenho: cor 79
	WEBSITE. Conjunto da Compagnie des Arts Français. 1919-1927. Fotografia: pb 49	ACERVO DO ARTISTA. Projeto de quarto. Desenho: cor 69	ACERVO DO ARTISTA. Modelos de mesas. Desenho: cor 80
	WEBSITE. Hotel Villa Igiea. 1899. Fotografia: cor 50	ACERVO DO ARTISTA. Projeto de quarto. Desenho: cor 69	
	WEBSITE. Escrivaninha. 1902. Fotografia: cor 51	ACERVO DO ARTISTA. Sofá com multifunções. Desenho: cor 70	
	WEBSITE. Poltrona. 1895. Fotografia: cor 51		



Sumário

INTRODUÇÃO.....	16
1. BIOGRAFIA.....	18
1.1. Início de carreira.....	19
1.2. Amadurecimento profissional.....	24
1.3. Tempos de mudança.....	26
1.4. A década das grandes obras públicas.....	29
1.5. Guerra e mudança para o Brasil.....	30
2. Desenvolvimento do design do século XIX até a década de 1940	36
2.1. Europa e Estados Unidos	36
2.1.1. Funcionalismo <i>versus</i> trabalho artesanal	36
2.1.2. <i>Art nouveau</i>	38
2.1.3. Limpeza das formas, funcionalismo e democratização do design.....	41
2.1.4. A chegada ao moderno	44
2.1.5. Pausa para o exótico	48
2.2. Itália dentro do contexto europeu	50
2.2.1. O estilo Liberty.....	50
2.2.2. Em busca de uma linguagem própria.....	52
2.2.3. A criação de uma marca de sucesso	54
2.3. Brasil	56
2.3.1. O país entra na modernidade	56
2.3.2. Primeiros passos da industrialização e a persistência da tradição	60
3. O acervo, seu contexto e suas características	61
3.1. Influências	62
3.1.1. Gio Ponti.....	64
3.1.2. Designers e tendências das décadas de 1940 e 1950	73
3.2. Clientela diversificada	76
3.3. A importância do acervo e de sua pesquisa.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	85

G. ROSSO

Introdução

O objetivo da monografia é traçar um paralelo entre o design de móveis no Brasil a partir do fim da década de 1940 e o trabalho de Giulio Rosso, um artista italiano que se estabeleceu no Brasil em 1946 e trabalhou fundamentalmente com arquitetura de interiores no país, com destaque para uma produção expressiva de mobiliário.

No fim da Segunda Guerra Mundial, muitos profissionais abandonaram uma Europa destruída economicamente em busca de novas oportunidades de trabalho em países que não sofreram tão diretamente os malefícios do conflito.



Na área de arquitetura e design, vieram não somente figuras de destaque, como Lina Bo Bardi e Roberto Sambonet, mas também uma legião de artesãos, artistas e técnicos que trabalharam anonimamente em instituições públicas, fábricas e residências e deixaram uma produção que permanece até os dias de hoje praticamente desconhecida. Giulio Rosso se encaixa nessa segunda categoria. Apesar de ser um artista renomado na Itália e ter sua carreira até a década de 1940 bem documentada, sua produção brasileira ainda não foi alvo de nenhum estudo.

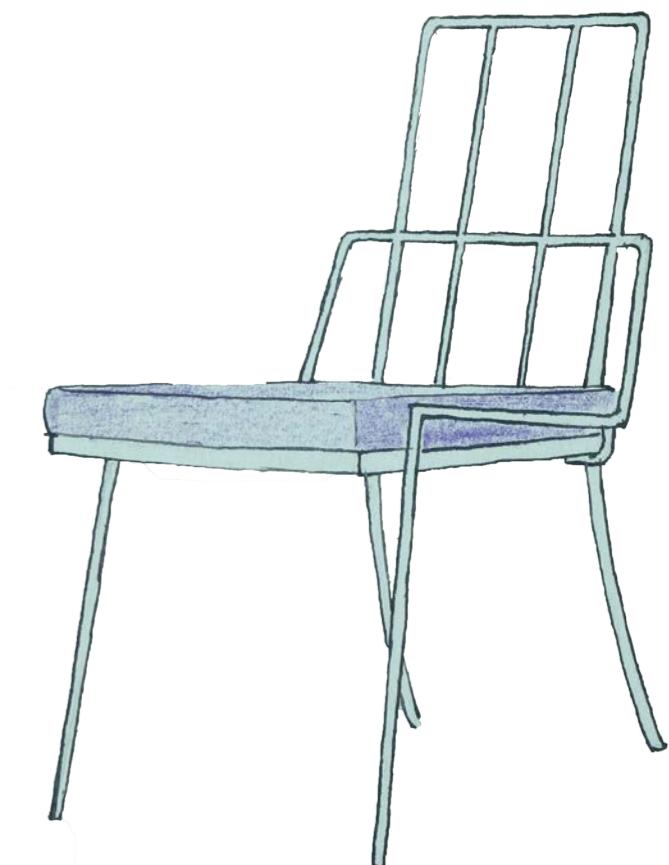
Antes de se fixar em São Paulo, o artista se dedicou na Itália a atividades e técnicas diversas, como pintura mural, afrescos, mosaico, design de móveis, bordados, tapeçaria, ilustração de livros, etc. Nesse primeiro período, produziu obras públicas, como o mosaico do Foro Italico em Roma; desenvolveu projetos de pintura decorativas com os arquitetos mais conceituados da época, como Marcello Piacentini; e participou de eventos do porte da Bienal de Veneza (1928) e das exposições Novecento (1928) e Triennale di Milano (1933).

A ligação de Rosso com o Brasil se deu por meio da encomenda do mural para o saguão do prédio Matarazzo, hoje sede da Prefeitura de São Paulo, e foi aí que sua produção ganhou um caráter mais discreto, porém, não menos documentada. A análise de sua produção se tornou possível gra-

ças ao contato com o arquivo pessoal mantido por sua família. São mais de 8 mil itens, muitos deles projetos e desenhos originais de mobiliário. Por meio do estudo desse acervo, pretendo estabelecer paralelos com o estilo europeu que ele trouxe em sua formação e experiência europeia e uma possível contaminação com as características locais.

Giulio Rosso faz parte de uma classe de artistas que prestou serviços à elite paulistana da pós-guerra de um país que vivia a euforia da industrialização e buscava aprimorar sua cultura e seu gosto artístico. Artistas como Alfredo Volpi sobreviveram muito tempo dedicando-se a fazer pinturas decorativas para residências de alto padrão. Muita dessa memória já se perdeu em razão de diversos fatores, entre eles a própria dinâmica da cidade. Grande parte das casas onde Giulio Rosso trabalhou foi substituída por arranha-céus e grandes condomínios fechados. O estilo de arquitetura de interiores mais artesanal, como a praticado pelo artista italiano, também faz parte do passado. Trazer à tona seu trabalho é abrir um caminho de estudo para os costumes da época e para o trabalho de inúmeros artesãos e artistas que permanecem no anonimato.

Estudar seus projetos também é enriquecer as informações a respeito do desenvolvimento das artes decorativas e do design do mobiliário nacional, que pode preencher algumas lacunas existentes e propiciar novas conexões.



Biografia

Giulio Rosso nasceu em Florença, Itália, em 1897; e faleceu em Guarujá, Brasil, em 1976. Artista de múltiplos talentos, dedicou-se a atividades e técnicas diversas, como pintura mural, afrescos, mosaico, design de móveis, bordados, tapeçaria, renda e ilustração de livros. A primeira parte de sua carreira se desenvolveu em seu país natal. Nesse primeiro período, trabalhou em obras públicas monumentais, como o mosaico do Foro Italico (1934/1938) em Roma; desenvolveu projetos de pintura decorativas juntamente com os arquitetos italianos mais conceituados da época, como Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo; e participou de todos os eventos de relevância ligados à arte decorativa da vanguarda italiana durante mais de dez anos a partir do fim da década de 1920. (GUTTRY, et al, 2010)

A história profissional de Rosso, desde sua formação até sua atuação profissional na Europa, esteve intimamente ligada à trajetória dos principais nomes dos movimentos arquitetônicos e artísticos da Itália fascista, período que engloba as décadas de 1920, 1930 e 1940. Portanto, para entender seu trabalho é necessário, ainda que superficialmente nestas páginas, conhecer o cenário e os personagens dessa época. (GUTTRY, et al, 2010)

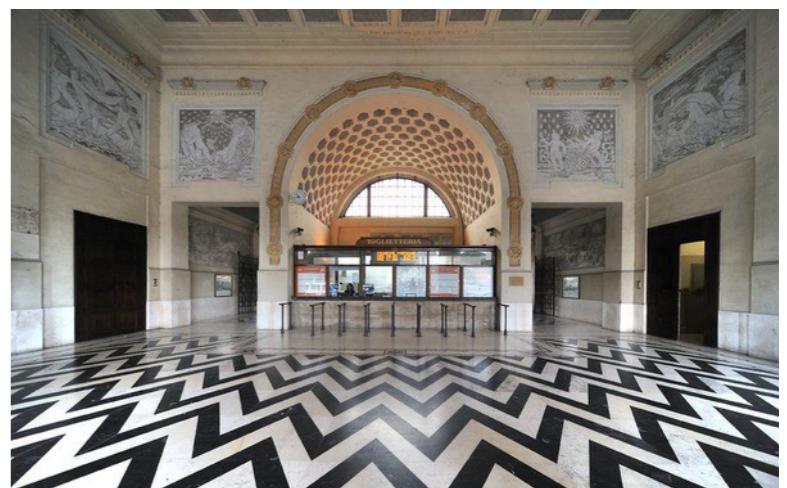
Se Marcello, desde os anos dos primeiros projetos no início do século, seria um arquiteto que responderia com inúmeras obras às necessidades habitacionais da Roma burguesa, liberal, de um mercado de aluguéis sempre propício, das vilas aos edifícios e apartamentos, posteriormente, Piacentini, com o prestígio, com sua presença forte, com as devidas relações na capital da Itália, obteria um grande número de comissões públicas, assegurando por todo o vicênio fascista oportunidades para projetar desde monumentos, grandes edifícios e “palácios” até reestruturações e mesmo novos conjuntos urbanos. (TOGNON, 1999, p. 32)

1.1. Início de carreira

O jovem artista ingressou na Accademia di Belle Arti, em Florença, mas abandonou o curso antes de terminar seus estudos. Nesse período, no entanto, travou conhecimento com os irmãos arquitetos Ernesto e Gaetano Rapisardi, que o apresentaram a um profissional fundamental em sua carreira: Marcello Piacentini. Esse urbanista e arquiteto, lembrado como sinônimo da monumentalidade do projeto fascista, já era então um profissional com carreira sólida.

A partir de 1920, ano que se estabeleceu em Roma, Rosso passou a receber diversas encomendas feitas por Piacentini e por outros profissionais ligados ao influente arquiteto. Exemplo de obra pública de sua autoria nesse primeiro período é a decoração do átrio da estação da linha ferroviária Roma-Ostia com cenas marítimas feitas com a técnica do esgrafito.

Nesse período, a capital italiana encontrava-se em ebulição – o partido fascista conquistava cada vez mais espaço no cenário político, o que culminou com a chegada de Mussolini ao governo do país em 1922. Os reflexos nas artes e arquitetura não tardaram a aparecer. Nos anos seguintes, dois eventos marcaram o aparecimento de dois movimentos artísticos que influenciaram o estilo dos artistas italianos da época. O primeiro deles aconteceu em 1923 na cidade de Milão: foi a primeira exposição do Grupo Novecento organizado por Margherita Sarfatti. Próxima a Mussolini, a idealizadora do movimento falhou ao tentar transformar o estilo na arte oficial do regime; mas, apesar do curto tempo de atuação (o grupo se diluiu entre 1932 e 1933), o Novecento influenciou não só as artes plásticas, mas o design e a arquitetura.



01 - Saguão da estação com desenhos de Giulio nas paredes / Fonte: ROGGERO; DI CARLO, 2009

Inspirados no neoclassicismo dos artistas do Novecento e no universo onírico dos artistas da pintura metafísica, tais como Giorgio de Chirico, os arquitetos procuraram reinterpretar as formas clássicas italianas em oposição ao culto da máquina do futurismo de antes da guerra. Embora o Novecento Italiano seja descrito muitas vezes como fascista, talvez seja mais apropriado considerá-lo como parte da tendência pan-europeia que se seguiu à Primeira Guerra Mundial, um fenômeno a que Jean Cocteau se referiu como um *rapel à l'ordre* ('chamado à ordem'). (DEMPSEY, 2003, p. 147)



02 - Pintura apresentada por Rosso no Pensionato Artistico Nazionale per la Decorazione, 1927 / Fonte: Acervo do artista

O segundo evento que desencadeou mudanças expressivas na produção artística do entre guerras foi a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris em 1925, que lançou a *art déco*, na época conhecido como *style moderne*. Esse estilo dominou as artes aplicadas durante determinado período, não somente na Europa, mas nos Estados Unidos (onde se desenvolveu de maneira independente da Europa, com uma linguagem nova juntamente com a arquitetura e o cinema) e posteriormente na América do Sul. A *art déco* valorizava a simplicidade das formas geométricas e a riqueza dos materiais utilizados.

Embora meramente decorativo, afetou diversas manifestações artísticas, como o design de interiores, o desenho industrial, a arquitetura, as artes visuais, a moda, a pintura, as artes gráficas e o cinema, e pode ser considerado um reflexo da mistura de vários estilos atuantes nos inícios do século 20: ecletismo, *art nouveau*, construtivismo, cubismo, modernismo, bauhaus e futurismo. (HOMEM, 2011, p. 145)

Os artistas italianos não ficaram indiferentes ao novo estilo que apareceu com força desde as cerâmicas de Gio Ponti, passando pela arquitetura e chegando aos artistas artesãos – como Giulio Rosso, que aplicou a nova tendência em seus trabalhos decorativos. Segundo depoimento de seu filho Edoardo, o estilo do pai em seus primeiros anos era leve e fluído e, com o passar dos anos, foi se tornando mais sério e majestoso conforme o gosto fascista se estabelecia com mais força. É possível ver em sua produção tanto a solidez tão cara ao Novecento quanto a valorização das linhas e a leveza do art déco.

03 - Pintura mural no Teatro Savoia, em Florença, feita no estilo art déco/Fonte: Acervo do artista



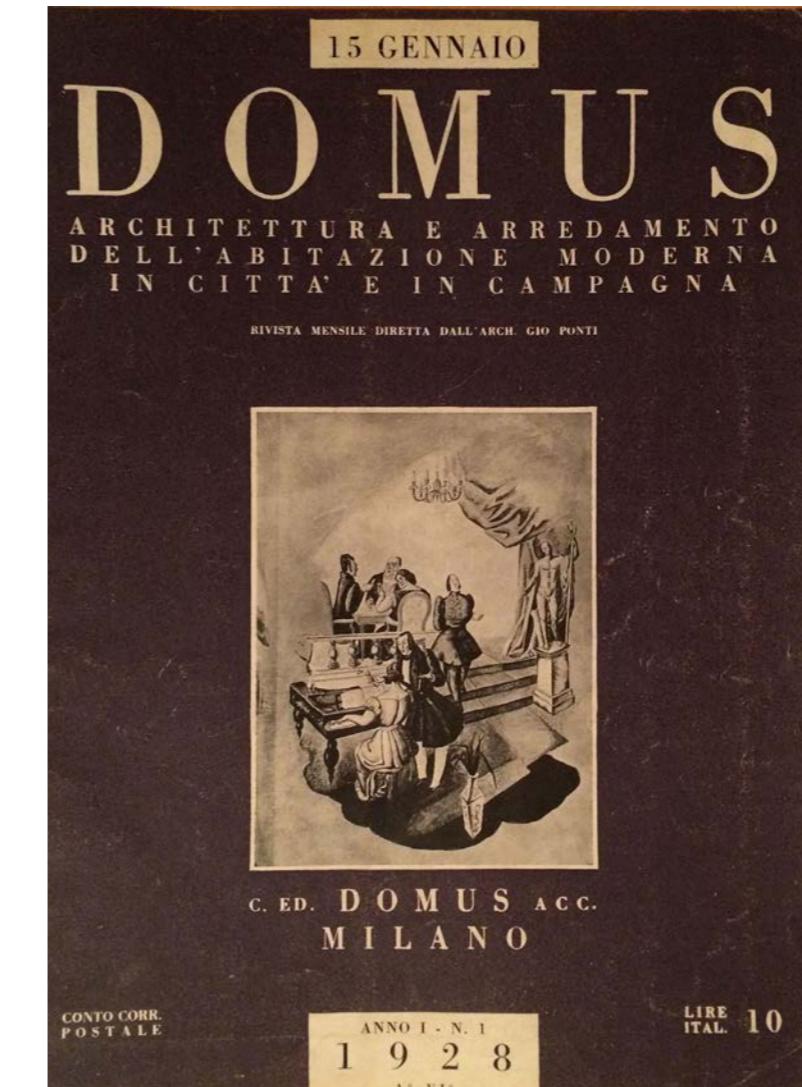
1.2. Amadurecimento profissional

Os próximos anos foram intensos profissionalmente para Rosso. Ele se tornou um artista das artes decorativas respeitado em Roma, sendo requisitado pelos principais arquitetos em atividade, em especial Marcello Piacentini, que o designou para projetos de relevo em vários estabelecimentos públicos, como o tradicional café-teatro Quirinetta. Em 1927, atingiu outro patamar em sua carreira ao vencer a disputa pelo Pensionato Artistico Nazionale per la Decorazione. Outra vertente significativa da produção de Rosso nesse período foi seu trabalho como ilustrador de livros (em 1930, ilustrou o livro "Il Dono di Natale", de Grazia Deledda, vencedora do Nobel de Literatura), revistas e publicidade. No mesmo ano que recebeu o prêmio pelo Pensionato, o artista ganhou os concursos para o cartaz da III Mostra Internazionale delle Arti Decorative di Monza e o da XVI Bienal

Internacional de Veneza. No ano seguinte, Rosso se encontrou com aquele que talvez seja o principal responsável pelo reconhecimento mundial da qualidade do design italiano: Gio Ponti. Em 1928, Ponti lançou a revista Domus, que ainda hoje é referência obrigatória quando os assuntos são arte, decoração e design. Rosso foi o responsável pela capa do primeiro número e participou em diversas outras edições da revista tanto com ilustrações como em editoriais de decoração.

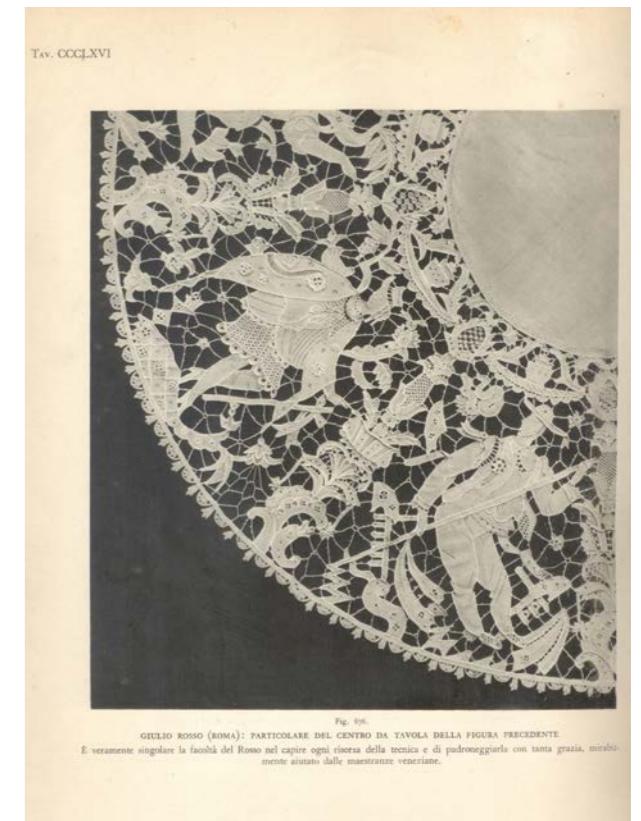


04 - Pintura mural do Restaurante Quirinetta – Salettà del Buon Tempo Antico / Fonte: Acervo do artista



05 - Capa do primeiro número da revista Domus /
Fonte: Acervo do artista

Artista multifacetado, Rosso assumiu um novo desafio ao aceitar o convite de Roberto Papini para fazer desenhos de renda para a manifattura Jesurum. Esses trabalhos receberam críticas positivas e se tornaram símbolo da renovação da tradição da manufatura de renda veneziana.



06 - Publicação na Le Arti d'Oggi, Roberto Papini, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milão/Roma, 1930 / Fonte: Acervo do artista

1.3. Tempos de mudança

Desde o fim dos anos 1920, a Itália alimentava um desejo de mudança nos padrões arquitetônicos. Surgiram alguns grupos que disputaram entre si a primazia e a preferência do governo fascista. Em 1927, em Milão, foi constituído o Gruppo 7, que se denominava “racionais”. Segundo Amy Dempsey:

A cruzada contra o estilo neoclássico, então em vigor, continuou com a criação, em 1930, do M.I.A.R. (Movimento Italiano per l'Architettura Rionale). Esse novo agrupamento absorveu o Gruppo 7 e almejou tornar o racionalismo o estilo oficial do fascismo. Durante algum tempo, chegaram a dominar a Bienal de Monza e a Triennale de Milão; mas, apesar do apoio de intelectuais, críticos e jornalistas, como Giulio Argan, Roberto Papini e Pietro Maria Bardi, não alcançaram seu intento, e o movimento começou a enfraquecer. No fim da década, ficou clara a supremacia do grupo de Marcello Piacentini apoiado pelo Sindicato Nacional Fascista dos Arquitetos e representante do estilo neoclássico e monumental.

(...) como seus contemporâneos do Novecento, os arquitetos do Gruppo 7 buscavam uma versão “italiana” da arquitetura moderna, mas não davam as costas ao modernismo internacional. Ao contrário, planejavam usar os elementos “universais” do Estilo Internacional para forjar um estilo moderno especificamente italiano. (DEMPSEY, 2003, p. 157)

Se Marcello, desde os anos dos primeiros projetos no início do século seria um arquiteto que responderia com inúmeras obras às necessidades habitacionais da Roma burguesa, liberal, de um mercado de aluguéis sempre propício, das vilas aos edifícios de apartamentos, posteriormente, Piacentini, com o prestígio, com sua presença forte, com as devidas relações na capital da Itália, obteria um grande número de comissões públicas, assegurando por todo o vicênio fascista oportunidades para projetar desde monumentos, grandes edifícios e “palácios” até reestruturações e mesmo novos conjuntos urbanos. (TOGNON, 1999, p. 32)



FIG. 3. Stained glass window for Giacomo Novi, composition by Giulio Rosso and execution by Pietro Chieci, 1927. (Foto: Biblioteca del Progetto della Triennale di Milano)

07 - Vitral com desenho de Giulio Rosso / Fonte: Acervo do artista



08 - Villa Centurini / Fonte: Acervo do artista



Rosso acompanhou Piacentini, porém, não se limitou a trabalhar apenas com esse arquiteto. Ele transitou com liberdade entre os profissionais de tendências diferentes e por vezes conflitantes.

Gio Ponti criou um grupo chamado Il Labirinto com a intenção de produzir móveis e ambientes práticos, mas de muito bom gosto. Em 1927, o grupo participou de Bienal de Monza, e Rosso fez o desenho do vitral efetuado por Pietro Chiesa.

No ano seguinte, Rosso criou o mobiliário e a decoração para os aposentos dos meninos na Villa Centurini, do arquiteto Guido Fiorini.

O artista trabalhou em outras cidades italianas, como Bolonha, onde fez os painéis para o Cafe e Ristorante San Pietro. Colaborou também com outro arquiteto romano influente no período, que viria no futuro ser peça-chave de sua mudança para o Brasil: Vittorio Morpurgo.

1.4. A década das grandes obras públicas

A década de 1930 foi marcada pela presença constante nas grandes exposições, como a Triennale de Milão e a Quadriennale de Roma, mas, sobretudo, pelas principais obras públicas de Giulio Rosso. O artista trabalhou principalmente em Roma, mas recebeu encomendas de diversas cidades da Itália e de algumas localidades no exterior.

Em 1932, trabalhou na decoração Ministero delle Corporazioni em Roma. No ano seguinte, colaborou intensamente com o arquiteto Melchiorre Bega na Casa Galtrucco em Milão, na Casa Bega em Bolonha e para a doceria e salas de chá Motta em Milão. Em 1937, residiu em Trípoli para trabalhar no Ente Turistico Alberghiero da Líbia, nos Hotéis Uaddan e Mehari, projetados por Florestano Di Fausto, e em outras sedes públicas. Foi encarregado do mosaico para a fonte luminosa diante do Palazzo degli Uffici, com Gino Severini e Giovanni Guerrini. Juntamente com Maria Immacolata Zaffuto, foi responsável pela pavimentação do mosaico em pedra branca e preta do pórtico da antecâmara da sala de representação da estação ferroviária Roma Ostiense, estação Roma-Lido Porta San Paolo, em Roma, projetada pelo arquiteto Roberto Narducci.

Por fim, a principal obra de que participou nesses anos (1934-1938) foi a do Foro Mussolini. Hoje renomeado como Foro Italico, é um complexo esportivo construído para exaltar a força e a pujança fascista.

Rosso foi encarregado do desenho dos mosaicos ao redor da esfera da fonte de Mario Paniconi e Giulio Pediconi e dos ornamentos das piscinas para a Via dell'Impero e della Vittoria, projetadas por Luigi Moretti.



09 - Mosaicos ao redor da fonte principal / Fonte: Acervo do artista

10 - Piscina do Foro Italico / Fonte: Acervo do artista

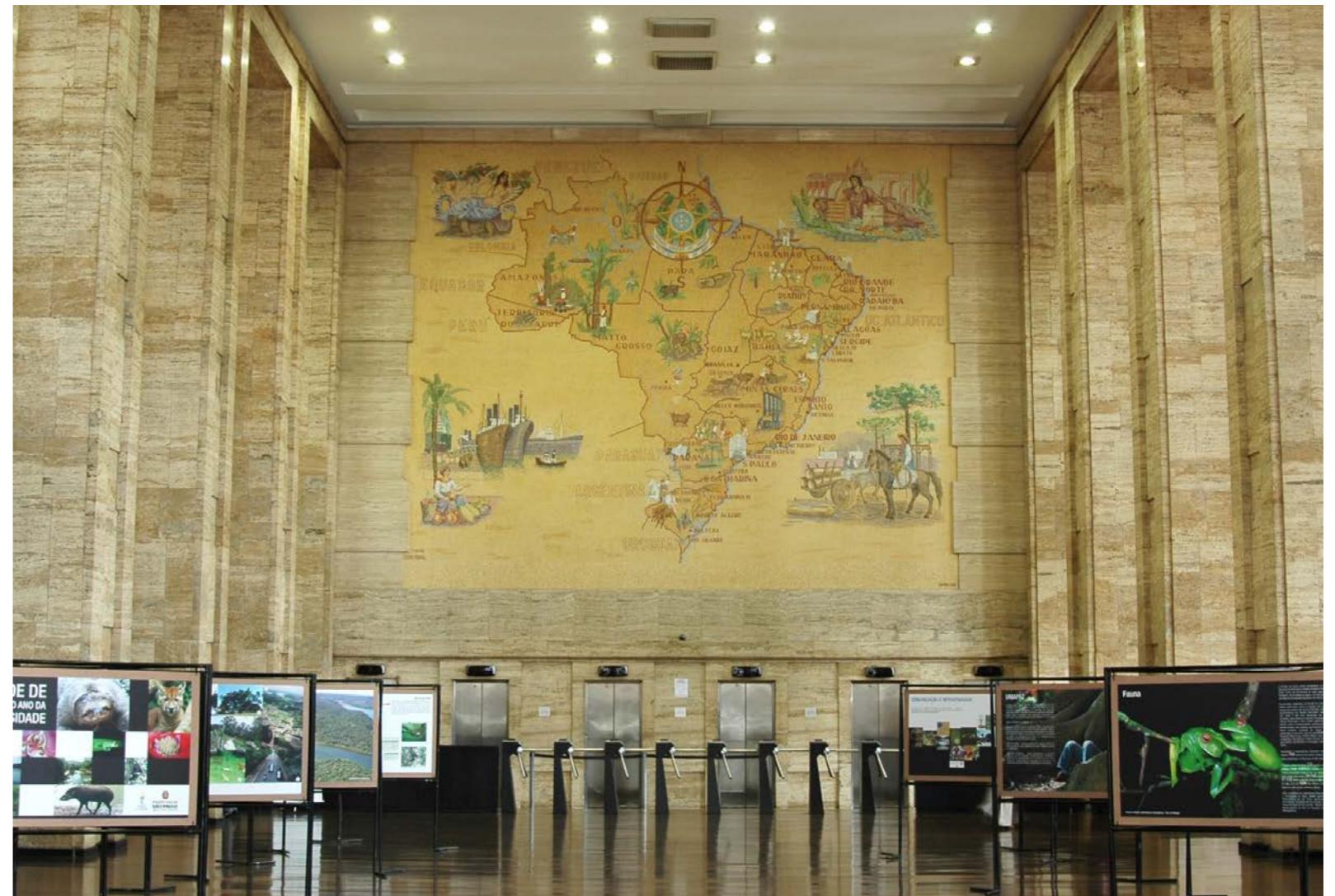
1.5. Guerra e mudança para o Brasil

A década de 1940 se iniciou com uma série de encomendas para a Exposição Universal de 1942, que nunca chegou a ser realizada, e aos poucos a atividade artística foi sendo dificultada pela intensidade dos combates da Segunda Guerra Mundial e a derrocada do governo fascista.

Rosso ainda realizou projetos expressivos, como o grande mural para o átrio da Banca Nazionale del Lavoro in Via del Corso, em Roma, e o mural para Sala di Scrittura do Palazzo delle Poste e Telegrafi, em Alessandria, edifício racionalista de Franco Petrucci, com mosaicos de Gino Severini. Porém, com o passar dos anos, as encomendas foram rareando até que, conforme relato de seu filho Edoardo Rosso, a família teve de dilapidar todo o patrimônio acumulado durante anos de trabalho para sobreviver.

Nesse interim, Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo, em viagem ao Brasil em 1935, são apresentados ao Conde Francisco Matarazzo. Após esse contato, nasceu o convite para a construção de um edifício na cidade de São Paulo. Piacentini vê o país como um mercado possível após o fim da aventura fascista.

Carta de Piacentini para Riso em 1945: "Como lhe acenou Vittorio Morpurgo, nós entramos na ordem de idéias para criarmos relações com a América do Sul, e especialmente com o Brasil, para tentar fazer qualquer coisa. Nós não nos sentimos ainda supérfluos; temos ainda boas doses de energia e entusiasmo, e, justamente, aqui quem sabe por quanto tempo não haverá nada para fazer. [...] Fazemos parte da 'Comissão das Relações Econômicas Itália-América Latina' [...] Penso que uma atividade no campo da indústria artística e artesanato (móvels, tecido para paredes e decoração, mosaicos, porcelana, vidros coloridos, luzes, objetos vários etc.) seja importando mercadorias, seja introduzindo mestres de arte que possam fundar pequenos negócios locais, pode ser profícua para os homens que se dedicuem a isso, e para os dois países também; penso que nós temos aquilo que vocês não têm, e vocês aquilo que nós não temos". (TOGNON, 1999, p. 23)



11 - Saguão de entrada da Prefeitura de São Paulo / Fotografia de André L. Rosso / Fonte: acervo do artista

Rosso recebeu a encomenda para o grande painel do saguão do Edifício Matarazzo, viajou para o Brasil em 1946 e se estabeleceu definitivamente no país. Rosso realizou mais alguns trabalhos para a família Matarazzo. Nas décadas seguintes, dedicou-se à arquitetura de interiores com sucesso e se aprimorou no design de móveis, muitos deles fabricados pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.



12 - Mostruário de cadeiras / Fonte: Acervo do artista



13 - Projeto de arquitetura de interiores / Fonte: Acervo do artista

Em seus últimos anos, já aposentado, voltou a se dedicar à pintura de cavalete.

14 - Pintura da fase brasileira / Fonte: Acervo do artista



Giulio Rosso é um artista múltiplo, e o presente trabalho pretende trazer à luz sua produção de mobiliário a partir da mudança para o Brasil. Para compreender seu trabalho, é preciso conhecer todo o seu percurso profissional e pessoal, como foi levantado neste capítulo; e para entender as características e os estilos de seu design, é imprescindível retornar nos anos e fazer um breve levantamento do histórico do design do mobiliário europeu a partir do século XIX e entender como os diferentes movimentos influenciaram o artista e a criação de móveis no Brasil do pós-guerra.

2. Desenvolvimento do design do século XIX até a década de 1940

2.1. Europa e Estados Unidos

A Revolução Industrial aconteceu inicialmente na Inglaterra, no fim do século XVIII, e se prolongou até a virada do século XX em toda a Europa. Esse processo decretou uma mudança radical e irreversível nas relações econômicas e produtivas mundiais. A produção artesanal perdeu lugar para produtos manufaturados, tornados possíveis após a invenção e a propagação de instrumentos como teares mecânicos, máquinas a vapor e motores a explosão. Novos materiais e técnicas também surgiram e ampliaram as possibilidades construtivas. É o caso do aço produzido por meio do sistema da pudelagem do ferro fundido e do cimento armado. Símbolo dos novos tempos, o Palácio de Cristal, construído em Londres para sediar a Grande Exposição de 1851, foi projetado em escala industrial e era inteiramente de ferro e vidro.

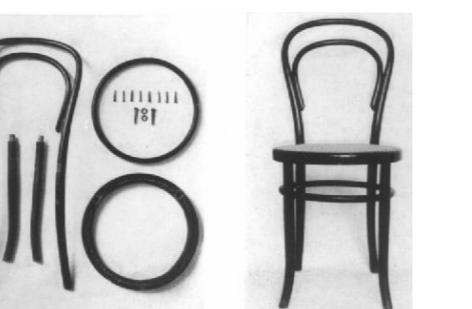
A produção industrial chegou até o universo das artes e do design. Uma vez que esse trabalho trata da produção moveleira de Giulio Rosso, é nesse aspecto da Revolução Industrial que este capítulo vai se deter essencialmente.

Nos Estados Unidos, Louis Sullivan, utilizando o ferro, o cimento, o vidro e o elevador recém-eletrificado pelo alemão Von Siemens, ergue o primeiro arranha-céus em movimentada esquina de Chicago, tornando-se assim o pioneiro do verticalismo moderno. (RIBEIRO, 1985, p.41)

2.1.1. Funcionalismo versus trabalho artesanal

O funcionalismo entrou em cena e começou a mudar a concepção de objetos de uso diário e mobiliário em geral. Em 1859, Michael Thonet criou sua Cadeira nº 14. Por meio de um processo de aquecimento da madeira, o marceneiro alemão conseguiu envergar a madeira sólida, por consequência, pôde reproduzi-la em série facilmente. Sua criação é considerada um dos marcos do design moderno e influenciou inúmeros criadores, como Le Corbusier.

Do outro lado da moeda estava o inglês William Morris:



15 - Cadeira no 14 / Fonte: Disponível em: <http://www.crisdornelles.com.br>²

(...) poeta, panfletista, reformador, designer formado um pouco na universidade, um pouco na arquitetura, um pouco na pintura – e acabando por se tornar industrial e comerciante, embora com um caráter especial. (PEVSNER, 2010, p. 18).

² Acesso em: 12 ago. 2017



16 - Ambiente com estofados com tecidos estampados / Fonte: Disponível em: <http://mobeinteriores.blogspot.com.br>³

Dessa efervescência intelectual surge um novo conceito de artista: artista é aquele que se dedica a múltiplas criações. É o que projeta residências, faz decorações, esboça a linha dos móveis, pinta os quadros, desenha os talheres, executa os cartazes e cria as capas de livros e revistas. (RIBEIRO, 1985, p. 43)

Um homem nascido no berço da Revolução Industrial que questionava os benefícios e a qualidade artística dos objetos produzidos industrialmente. Ao contrário de muitos de seus contemporâneos, valorizava o trabalho artesanal, que, no seu entendimento, respeitava o trabalho humano. Morris acreditava que os objetos deviam almejar a beleza, fossem eles obras de arte ou utensílios do dia a dia feitos em série. Todos os homens, ricos ou pobres, tinham o direito de conviver com a beleza. Estavam lançadas as bases do movimento arts and crafts, que influenciou toda a história do design desde então. Os móveis produzidos por sua empresa revisitavam a época medieval e buscavam trazer para o interior das casas a natureza com suas cores e formas, tanto em sua estrutura quanto em seus estofados e ornamentos.

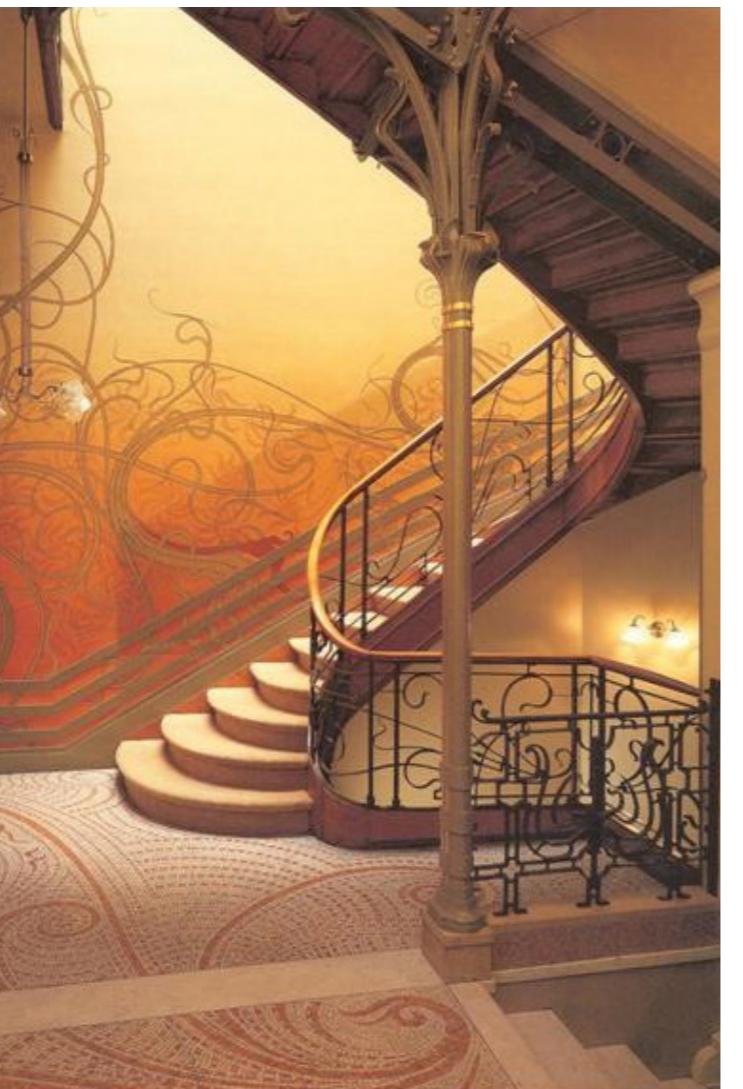
O mobiliário e a decoração de interiores, na concepção de Morris, não são apenas acessórios, pelo contrário, expressam o caráter e até mesmo o comprometimento político da arquitetura. A Revolução Industrial provocava ao mesmo tempo progresso e retrocesso, riqueza e miséria. O mundo mudou em uma velocidade nunca vista, e artistas e artesãos sofreram esse mesmo impacto.

³ Acesso em: 12 ago. 2017

2.1.2 Art nouveau

Essa época conturbada pavimentou o caminho para o movimento que negava toda a tradição neoclássica e buscava um encontro com as formas da natureza (almejava a beleza pré-rafaelita), mas sem desprezar as novas descobertas tecnológicas. Entra em cena a art nouveau. O termo foi utilizado pela primeira vez em 1895 na loja S. Bing em Paris, porém, já é possível reconhecer o estilo na Casa Tassel do belga Victor Horta.

Nessa residência, as principais características do estilo estão presentes: a linha curva, a estrutura exposta fazendo parte da decoração, materiais como ferro e vidro, além do movimento dinâmico dos elementos decorativos.



17 - Casa Tassel / Fonte: Disponível em: <http://noblat.oglobo.globo.com/noticias/noticia/2008/06/arquitetura-casatassel-de-victor-horta-108174.html>⁴

Outro precursor da art nouveau foi o designer e arquiteto inglês Arthur Heygate Mackmurdo ao fazer, em uma página de rosto de uma publicação sobre igrejas, um verdadeiro manifesto do movimento.

Pevsner diz em seu livro sobre as origens da moderna arquitetura que, nessa ilustração:



18 - Página ilustrada por Mackmurdo / Fonte: Disponível em: <http://365arq.tumblr.com/post/93990466745/arthur-mackmurdo>⁵

(...) a área interna à moldura é preenchida por um padrão de tulipas não-repetidas e assimétricas, vigorosamente estilizadas em forma de chamas. À direita e à esquerda estão dois galos, levados à delgadeza e comprimentos excessivos. As características que estão presentes sempre que se fala em Art Nouveau são as formas assimétricas derivadas da natureza e manipuladas com obstinação e vigor, e a recusa em aceitar qualquer ligação com o passado. (PEVSNER, 2010, p. 43)



19 - Escritório, 1907 / Fonte: Disponível em: <https://goo.gl/t9BPqR>⁶

Essa sobriedade influenciou o Grupo da Secesão de Viena, que abrigava nomes como o pintor Gustav Klimt e os arquitetos Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich e Josef Hoffmann.

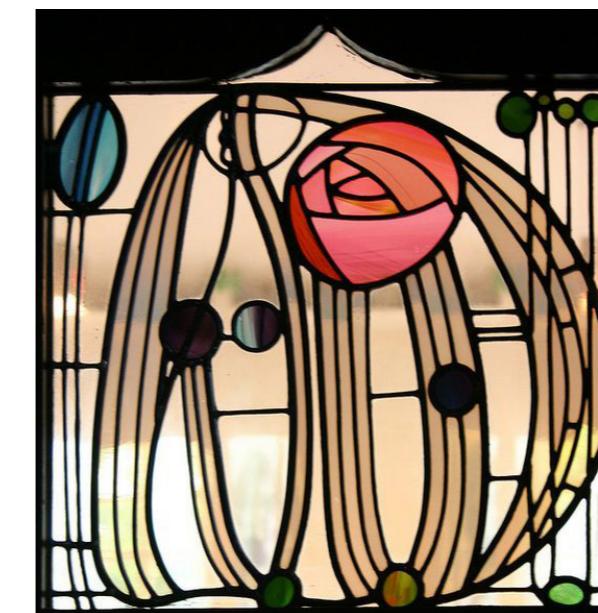
A Inglaterra se mantinha distante da admiração dispensada pelo restante do continente à *art nouveau*. A tradição construtiva e decorativa da ilha se chocava com a tendência por vezes exagerada e frívola do movimento artístico.

Apesar dessa negação ao estilo, foi da Escócia que veio um dos nomes mais importantes do movimento: Charles Rennie Mackintosh.

A independência dos cânones das composições simétricas, a articulação e a descritividade planimétricas eram na Grã-Bretanha factos conquistados que dispensavam a invenção duma temática de paredes onduladas; os volumes arquitectónicos ingénuos e primaveris tornavam hostil o cromatismo festivo do Art Nouveau. (ZEVI, 1970, p. 100)

2.1.3. Limpeza das formas, funcionalismo e democratização do design

Sua estética é bem menos sinuosa e muito mais geométrica que a de seus contemporâneos. Mackintosh foi o responsável pela introdução de linhas geométricas nos projetos em grupo da Secesão de Viena.



20 - Exercícios geométricos de Mackintosh / Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/explore/charles-rennie-mackintosh/?lp=true>⁷



Neste espaço é impossível tratar de todos os representantes dos movimentos, bem como se aprofundar na análise dos estilos, mas um nome não pode ficar de fora quando se trata de art nouveau: o gênio espanhol Antoni Gaudí. O mestre catalão foi além do movimento com suas formas orgânicas, coloridas e lúdicas, e também valorizou as características caras à época, como linhas curvas, transparências e ritmo dinâmico. Ao mesmo tempo que era pioneiro em experimentos, novos materiais e tecnologias de ponta, primava pelo individualismo e pelo trabalho artesanal. Suas construções são únicas, e seu mobiliário e decoração de interiores são parte integrante do projeto arquitetônico.



21 - Cadeira Casa Calvet / Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/6727258816305618/>⁸

⁸Acesso em: 12 ago. 2017

A exuberância de Gaudí não gerou seguidores diretos, e as formas mais sóbrias e geométricas que começaram a aparecer revelavam a exaustão da art nouveau. O Grupo de Secession de Viena estava em sintonia com os novos tempos. Segundo Pevsner: “Viena foi a primeira cidade no continente europeu a voltar ao caminho direto da linha reta” (PEVSNER, 2010, p. 147). A Alemanha também buscava um novo caminho estético que encontrasse uma solução para a equação de móveis baratos versus qualidade do design. Em 1907, foi fundado um grupo empenhado em resolver essa questão.

O desenvolvimento do processo industrial e urbano, somado ao aumento da classe média, contribuiu para a emergência de uma produção que não visa ao valor estético de suas peças. No rebate desta postura, surge a Deutscher Werkbund (União Alemã do Trabalho), iniciada em 1907, tendo como mentor Hermann Muthesius, que obste dessa vulgarização do design, desenvolvendo móveis que buscam equilibrar a arte, o artesanato e a indústria, estabelecendo a redução dos elementos ornamentais e a racionalização do design e dos meios de produção. (ORTEGA, 2008, p. 71)

De certa maneira, esse grupo de arquitetos e designers representou a evolução da filosofia de Williams Morris, apenas não renegaram a produção em escala industrial, pelo contrário, eles encontraram um meio de transformá-la em arte acessível a diferentes tipos de orçamentos. Um dos nomes de mais destaque desse grupo foi Richard Riemerschmid, pintor, arquiteto e um dos mais conhecidos criadores de mobiliários da época.

Peter Behrens foi membro de destaque do Deutscher Werkbund. Iniciou a carreira como pintor e hoje é considerado pai do design industrial, além de ter influenciado nomes de peso como Le Corbusier e Walter Gropius.



22 - Cadeira Riemerschmid / Fonte: <https://goo.gl/vFltNg>⁹



23 - Cadeira Peter Behrens / Fonte: <https://goo.gl/9X3K3d>¹⁰

⁹Acesso em: 12 ago. 2017 /¹⁰Acesso em: 12 ago. 2017

2.1.4 A chegada ao moderno

A transformação seguinte veio da Rússia no período exatamente posterior à Revolução Socialista de 1917. Kazimir Malevich deu início à mudança, influenciado pelo cubismo de Pablo Picasso, e rapidamente tomou outro caminho, mas artistas como Alexander Rodchenko e El Lissitzky questionaram profundamente os fundamentos da arte e da arquitetura praticadas até o momento. A arte seria uma construção e não representação; nesse ponto, ela se aproximaria da arquitetura. Novos materiais industriais são introduzidos nas produções abstratas e geométricas e trazem com o tempo e o espaço. Esse movimento, apesar de curto, pois foi sufocado pela política stalinista, causou impacto duradouro em toda a Europa e influenciou diretamente nas duas escolas que se seguiram e tratados mais a frente: de Stijl e Bauhaus.

De Stijl foi um movimento nascido na Holanda durante a Primeira Guerra Mundial. Seu integrante mais famoso é Piet Mondrian, mas também participaram artistas de diferentes nacionalidades, como Jean Arp, Gino Severini e Theo van Doesburg. Os princípios do movimento giravam em torno de um desejo de criação de uma sociedade melhor.

O arquiteto Gerrit Rietveld produziu, em 1923, um verdadeiro manifesto não escrito do movimento com sua genial cadeira Vermelha-Azul.

(...) o uso de linhas horizontais e verticais, de ângulos retos e de áreas retangulares com cores rebaixadas caracteriza a produção desse período. No devido tempo, a paleta acabaria sendo reduzida, empregando-se apenas as cores primárias vermelho, amarelo e azul e as cores neutras branco, preto e cinza. (DEMPSEY, 2003, p. 121)



24 - Cadeira vermelha e azul, um dos símbolos do movimento Stijl / Fonte: <https://goo.gl/wwmkna>¹¹

Segundo Dempsey (2003, p. 123), “A Cadeira Vermelha-Azul de Rietveld, com armação preta e cores primárias que realçavam os elementos de sua construção, foi o primeiro uso da teoria do design neoplástico às artes aplicadas”.

A mais famosa Escola de Artes do século XX, a Bauhaus, foi fundada em 1919 na cidade de Weimar, Alemanha. Seu diretor, desde a fundação até 1928, foi Walter Gropius, arquiteto visionário que acreditava ser fundamental despertar a consciência para a importância e a responsabilidade social dos artistas, designers e arquitetos na construção de um mundo melhor e mais igualitário. Figuras ilustres como Wassily Kandinsky, Paul Klee, Moholy-Nagy, Adolf Meyer, entre outros, foram professores da instituição. A experiência foi esmagada pela brutalidade do governo nazista, mas seus conceitos se espalharam por todo o mundo. O design de mobiliário, para ficar apenas nessa faceta da produção conceitual dessa escola, jamais foi o mesmo após a Bauhaus.



25 - Cadeira Wassily, Marcel Breuer, 1925 / Fonte: <http://www.tipografos.net/bauhaus/marcel-breuer.html>¹²

No desenho e na produção das cadeiras manifesta-se a preocupação com o conforto e a postura que uma pessoa toma ao sentar-se. A utilização de cadeiras reclináveis propicia variações de postura e reclinamento. A nova sobriedade: são usados materiais como tubos de metal cromado, aço, vidro, couro negro, madeira lacada, lona, verga trançada, palhinha, molas e tiras elásticas. São usadas também cores básicas e o mínimo de elementos visuais. A configuração prático-funcional dos produtos industriais da Bauhaus baseava-se na teoria estética da redução das formas aos elementos básicos. Esta tendência é favorecida por uma forte cooperação com a Indústria. (HEITLINGER, 2017)

Não é possível falar sobre a arquitetura, o urbanismo e o design desse período sem ao menos citar dois nomes: Le Corbusier e Frank Lloyd Wright.

O mobiliário que Le Corbusier criou em parceira com Pierre Jeanneret e Charlotte Perigand é o resultado prático do conceito desenvolvido pelo arquiteto de “máquina de morar”. São móveis funcionais, porém, confortáveis e elegantes.

Corbusier-perfilhando-Jeanneret se esforçam para obter resultados que distinguissem as funções dos móveis. Nos assentos são determinados diferentes materiais para diferentes funções: estrutura e local de apoio do corpo humano (assento e encosto). É a temática da arquitetura proposta pelo funcionalismo: desvincular os diferentes componentes de uma obra, sendo que, na arquitetura, a estrutura se torna independente das paredes; e, no design de móveis, a estrutura também independe do assento, encosto ou mesmo do tampo de uma mesa. (ORTEGA, 2008, p. 77)



26 - Poltrona Barcelona, Mies van der Rohe, 1929 / Fonte: <http://www.aandbmag.com/settle-in-with-the-barcelona-chair>¹³



27 - Pavilhão L'Esprit Nouveau, 1925 / Fonte: http://www.daniellaondesign.com/uploads/7/3/9/7/7397659/340327_orig.jpg¹⁴

A preocupação de Wright ao planejar uma construção era alcançar a harmonia entre exterior e interior, “ele é adepto da relação entre arquitetura e o ambiente natural, fundamentando a racionalidade orgânica que integra o exterior e o interior das obras” (ORTEGA, 2008, p. 80). Quando se tratava de mobiliário, Wright trabalhava com o intuito de integrar o mobiliário à arquitetura do edifício. O arquiteto americano foi o precursor do conceito de “sistema” atualmente adotado no ambiente corporativo.

O design integrado de Wright para o edifício da Larkin transformou a concepção dos ambientes de trabalho. Em sintonia com a geometria do edifício, a cadeira de escritório projetada se concilia estética e funcionalmente com o todo. (ORTEGA, 2008, p. 331)



28 - Poltrona Swivel, 1904 / Fonte: <http://www.worksolution.ws/designers-classicos-quem-criou-o-primeiro-movel-de-escritorio>¹⁵

2.1.5 Pausa para o exótico

Paralelamente à produção prática e teórica dos grupos ligados à corrente funcionalista e racional, um outro movimento cresceu e se tornou popular a partir da década de 1920. O art déco, como os outros estilos dessa época, carregava a tradição do arts and crafts no que diz respeito à eliminação da separação entre belas-artes e artes decorativas e acompanhava seus contemporâneos também no uso de elementos geométricos e na valorização da linha pura. Porém, o movimento caminhava para lados opostos pelo seu gosto por luxo e materiais exóticos. As recém-descoberta de túmulos no Egito e a influência da arte africana trouxeram novos ornamentos e cores para a decoração.

Foi suprimida a decoração que se considerou inútil e ficou limitada geralmente a um ornato floral de escasso relevo e de estilização geométrica; as formas se tornaram mais simples, mas, para evitar uma sensação de pobreza, lançou-se mão de uns ricos materiais e de uma elaboração complexa com técnicas refinadas. Também traçou a solução completa dos interiores que se desejavam confortáveis e suntuosos e para sua decoração aplicaram-se temas de fauna ou de flora misturados com motivos de raiz arquitetônica e inclusive com cenas anedóticas que se combinavam com formas e com esquemas geométricos. (GIL et al, 1996, p. 39)

A art déco francesa influenciou toda a Europa. Posteriormente, o movimento alcançou os Estados Unidos, onde adquiriu personalidade própria e conquistou uma sobrevida e influência maior que seu equivalente no Velho Mundo.



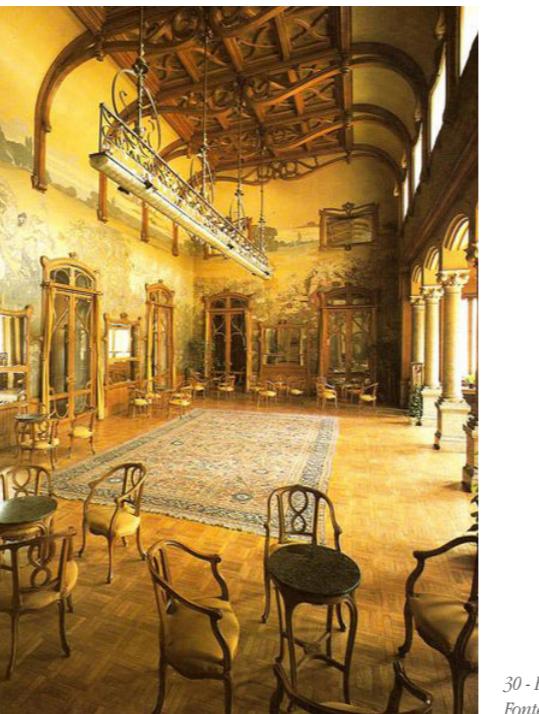
29 - Conjunto da Compagnie des Arts Français, 1919-1927 / Fonte: [https://goo.gl/dEU2p3¹⁶](https://goo.gl/dEU2p3)

2.2. Itália dentro do contexto europeu

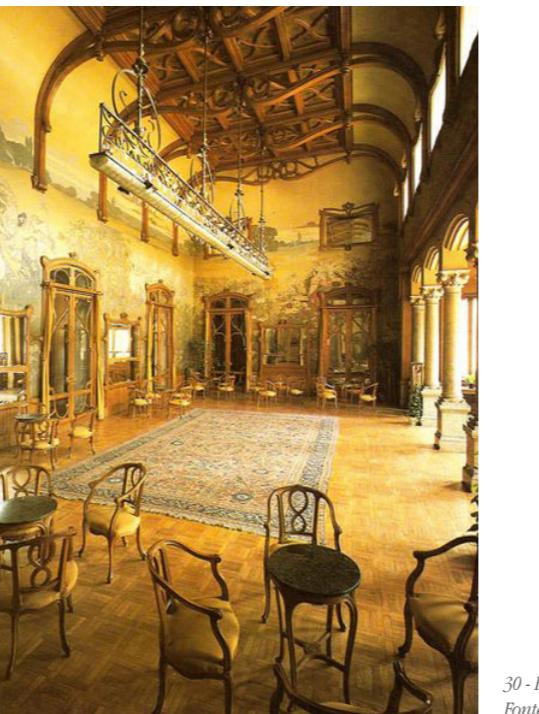
2.2.1. O estilo Liberty

Na Itália, não existiram profissionais renomados da art nouveau como em outros países europeus, tampouco o movimento foi conhecido pela grande originalidade, mas foram produzidas peças de qualidade criadas pelas mãos de marceneiros e arquitetos talentosos.

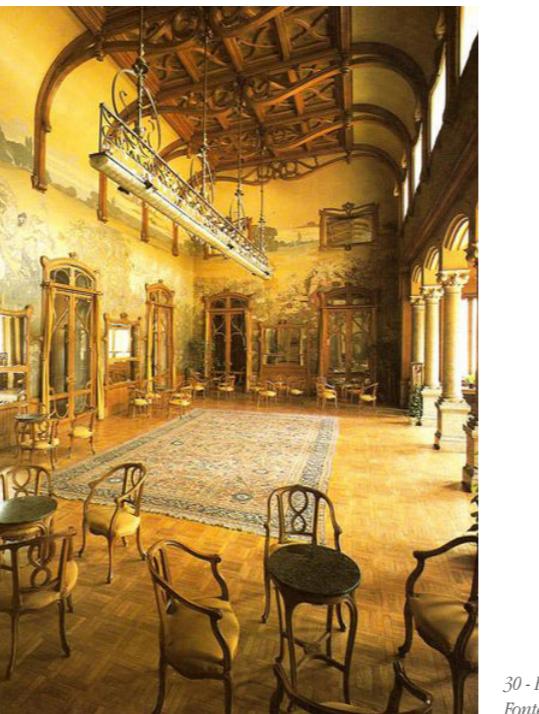
O estilo se tornou conhecido no país como Liberty em razão dos produtos da loja inglesa “Liberty & Co.”. Ernesto Basile foi um dos mestres italianos desse período.



30 - Hotel Villa Ignea, 1899 /
Fonte: <https://goo.gl/bveAfW>¹⁸



31 - Escrivaninha, 1902 / Fonte: <https://www.artsy.net/artist/carlo-zen>¹⁹



32 - Poltrona, 1895 / Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/684547212080196539/>²¹

Las formas elegantes de los muebles de Basile están decoradas con adornos foliados tallados. Basile, que ante todo era arquitecto, se convirtió en el diseñador principal da firma Vittorio Ducrot, um importante taller de decoración de Palermo, Sicilia.¹⁷ (Mobiliario del siglo XX, 1999)

Carlo Bugatti foi um criador de móveis excêntricos e repletos de apropriações de materiais, técnicas e formatos não europeus.



Las sillas y los diseños de interior de Carlo Bugatti son maravillosamente idiosincráticos y difíciles de catalogar. Se sirve del Cercano Oriente (especialmente de Siria y Egipto) para su inspiración y del uso de los metales aplicados y trabajados, com el cobre, y extensas incrustaciones de muchos metales diferentes, incluyendo el peltre, el marfil y otras maderas.²⁰ (Mobiliario del siglo XX, 1999)

¹⁷ Tradução livre: “As formas elegantes dos móveis de Basile são decoradas com adornos folheados e entalhados. Basile, que originalmente era arquiteto, se converteu no principal designer da empresa de Vittorio Ducrot, um importante ateliê de decoração de Palermo, Sicília.” / ¹⁸ Acesso em: 12 ago. 2017

¹⁹ Acesso em: 12 ago. 2017 / ²⁰ Tradução livre: “As cadeiras e os designs de interiores de Carlo Bugatti são maravilhosamente idiosincráticos e difíceis de catalogar. Se serve do Oriente Médio (especialmente da Síria e do Egito) para sua inspiração e do uso de metais aplicados e trabalhados, como o cobre e grandes incrustações de muitos metais diferentes, incluindo o peltre, o marfim e outras madeiras.” / ²¹ Acesso em: 12 ago. 2017

2.2.2. Em busca de uma linguagem própria

O século XX encontrou a Itália recém-unificada e em descompasso com seus vizinhos mais industrializados. Segundo o arquiteto e urbanista Bruno Zevi:

(...) a revolução industrial chegou tarde à Itália, e com ela os fenômenos do urbanismo: o estímulo social e tecnicista da arte moderna faltou durante muito tempo, e desde logo não teve a mesma força do que no resto da Europa. Quanto a renovação do gosto, à Itália faltou-lhe um movimento como o Arts and Crafts, que lhe revelasse o artesanato. (ZEVİ, 1970, p. 215)

Um país predominantemente agrícola, com a economia destruída pela Primeira Guerra Mundial e dominado por uma oligarquia que monopolizava os lucros do comércio, essa era a realidade da Itália nos anos entre 1920 e 1930. Seu povo não via com bons olhos a modernidade, até mesmo o Movimento Futurista continha um fundo de desconfiança em relação ao progresso. Esse estado de espírito propiciou o avanço de um movimento que, nos anos seguintes, tomaria conta de mentes e espíritos de maneira trágica.

O fascismo toma de assalto um Itália que ainda não tinha vivido plenamente a experiência da modernidade e a encarava com certo pessimismo, ao contrário dos racionalistas de outros países europeus. Nesse impasse de profunda incerteza histórica, o fascismo encontrou seu papel, propondo a tradição como revolução e a modernidade como redescoberta do passado. Era uma fórmula que espelhava as profundas contradições da sociedade italiana, indecisa entre progresso e conservadorismo, catolicismo e positivismo, desenvolvimento e ditadura. (IRACE, 2012, p. 4)

Apesar desse complexo panorama, arquitetos e artistas italianos se aproximaram das discussões da época e as adaptaram para sua realidade. Grupos como Gruppo 7 e M.I.A.R. (Movimento Italiano Arquitetura Racionalista) se opunham aos estilos históricos e se aproximavam do funcionalismo pregado por Bauhaus e Le Corbusier. As Bienais de Monza expunham as produções do Grupo Novecento e dos Racionalistas voltadas para o equipamento doméstico.

Os arquitetos racionalistas foram os responsáveis pelas inovações tanto nas construções quanto no design de mobiliário. Nomes como Giuseppe Terragni, autor da Casa del Fascio, uma das construções ícones do período; Giuseppe Pagano, grande talento que morreu prematuramente no campo de concentração de Mauthausen, para onde foi deportado por resistir ao governo fascista.

Franco Albini tinha predileção em trabalhar com materiais baratos e brutos e valorizava o artesanato italiano.



33 - Poltrona, Giuseppe Pagano, 1930 / Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/213991419771118469/>²²



34 - Rocking chair, Franco Albini, 1940 / Fonte: <https://tberedlist.com/wiki-2-18-392-1335-1353-1358-view-italian-modernists-1-profilealbini-franco-1.htm>²⁴

Apparentemente il mobili di Albini sono semplici; se composta sei loro elementi constitutivi, rivela no invece la complessità degli incastri, degli snodi, dei perni, dei giunti.²³ (GUTTRY, MAINO, 2010, p. 73)

²² Acesso em: 12 ago. 2017 / ²³ Tradução livre: "Aparentemente os móveis de Albini são simples, decompõe seu elemento constitutivo, revelando a complexidade das articulações, juntas e pinos." / ²⁴ Acesso em: 12 ago. 2017

2.2.3. A criação de uma marca de sucesso

No entanto, uma das figuras mais representativas da renovação do design italiano nos anos 1930 é Gio Ponti. Arquiteto, artista, pintor, escritor e designer, é considerado um dos fundadores e divulgador incansável do italiano style mundialmente. Pela revista Domus, que criou em 1928, expôs seus conceitos e abriu espaço para criadores de arquitetura, artes decorativas e designers que pensavam soluções para a “casa italiana moderna”. Ponti é um admirador de Le Corbusier e do funcionalismo, mas interpreta os conceitos do suíço e da escola bauhaus a seu modo.

Ponti, pur sostenendo e dando voce agli architetti razionalisti, non ne condivide il rigore; riconosce l' opportunità della produzione di serie, ma sostiene l' artigianato come e pressione di una qualità esclusiva. Acata il principio della funzionalità, ha non esclude la decorazione. (GUTTRY, MAINO, 2010, p. 73)

As condições econômicas da Itália, a partir de 1935, quando sofreu sanções da comunidade internacional por sua invasão à Etiópia, acabou por favorecer a indústria do design e do mobiliário, o que foi de encontro ao sonho de Ponti de unir duas formas de produção de uma maneira pacífica e proveitosa para ambas.

Para Ponti, o objetivo da modernidade consistia em transferir a habilidade do artesão de um âmbito a outro: da peça única feita a mão para uma ‘invenção’ passível de ser reproduzida em série. Assim, se por um lado, a arte se estende na direção do sistema de produção industrial. Por outro a indústria pararia de ser apenas um modo de produzir economicamente uma quantidade maior de objetos para se tornar, ela mesma, um fenômeno cultural. (IRACE, 2012, p. 29)



35 - Poltrona, Gio Ponti, 1947 / Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/26951297747096040>²⁶



36 - Carlo Mollino, Turim, 1949 / Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/656610820642599412>²⁷

Com as restrições, os produtores começaram a descobrir os materiais nacionais, e, na falta de um comércio exterior, o governo incentivou as pequenas e médias indústrias, onde estava incluída a indústria do mobiliário. A partir de então, o design de mobiliário italiano adquiriu cada vez mais personalidade e originalidade. Um dos primeiros nomes de relevo após a Segunda Guerra Mundial foi Carlo Mollino, representante da Escola de Milão. Nas décadas seguintes, os outros países que seriam influenciados pelas criações italianas.

²⁵ Tradução livre: “Ponti, ao mesmo tempo que sustenta e dá voz aos arquitetos racionalistas, não compartilha o rigor; reconhece a vantagem da produção em série, porém sustenta o artesanato como pressão de uma qualidade exclusiva. Acata o princípio da funcionalidade, mas não exclui a decoração.” / ²⁶ Acesso em: 12 ago. 2017 / ²⁷ Acesso em: 12 ago. 2017

2.3. Brasil

2.3.1 O país entra na modernidade

Estudar o desenvolvimento do design de mobiliário no Brasil significa estudar o trabalho de estrangeiros que, a partir da década de 1910 até a década de 1950, imigraram de uma Europa empobrecida por guerras e aqui desenvolveram suas carreiras profissionais e ajudaram de maneira decisiva a construir a identidade do mobiliário nacional. O Brasil do começo do século XX possuía uma população majoritariamente rural, e a importância da indústria na economia ainda era incipiente.

O processo de modernização brasileiro apresenta suas especificidades em relação ao europeu, e a principal delas é que aqui a intensificação da urbanização e da industrialização ocorreu após a II Guerra. Antes disso, nos anos 1920 e 1930, arte e arquitetura modernas surgiram como um desejo de modernização que levaria à industrialização do país, mas ainda estavam livres da pressão de seus efeitos, ao contrário do que ocorrera na Alemanha e na Inglaterra. A pauta era a construção de uma cultura moderna e barasileira, afirmando uma identidade nacional em pleno processo de modernização social e produtiva intensificado após a Revolução de 1930. (ANELLI, 2017, p. 2)

Nesse panorama, é impossível falar sobre design ou produção de mobiliário em série. Houve uma iniciativa isolada no meio da década de 1910 em Araraquara, interior de São Paulo. O espanhol Celso Martinez Carrera fabricou uma cama de feitio simples e de baixo custo. Sua estrutura, formada apenas por encaixes precisos e madeira envergada, se aproxima da famosa cadeira Thonet. A Cama Patente foi um sucesso imediato, mas não produziu um movimento em direção à industrialização do mobiliário de alcance nacional.



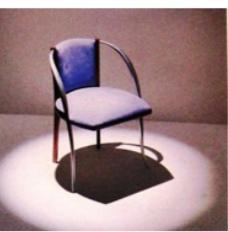
37 - Cama Patente / Fonte: [https://goo.gl/YVCqr4²⁸](https://goo.gl/YVCqr4)

28

Acesso em: 12 ago. 2017

A década de 1920 é lembrada habitualmente pela agitação da Semana de 22 e por seus artistas de diferentes estilos unidos sob o guarda-chuva do “modernismo”. Tanto no universo das artes plásticas quanto no das artes decorativas as influências vieram do modernismo europeu e suas variáveis, entre elas uma das mais populares no período da era art déco. O suíço John Graz, recém-chegado ao país, introduziu o estilo em seus projetos de decoração de interiores e mobiliário, e agregou características locais, como desenhos da fauna e da flora, além de episódios da história do Brasil. Segundo Melo, Graz:

(...) trouxe para o cenário brasileiro uma outra ordem de constituir os elementos da visibilidade do móvel, como valorizar detalhes de junção por meio de parafusos e soldas aparentes. Assim, parafusos e soldas aparentes surgiam interagindo com texturas e massas de estofados, madeiras e aços tubulares, em uma composição formalística inédita e, como já anunciada, de forte caráter mecanicista que lhe renderam o apelido de “Graz, o futurista”. (MELO, 2008, p.40)



38 - Cadeiras com estruturas de metal e madeira com estofado /
Fonte: [http://www.institutojobngraz.org.br/wp-content/uploads/2016/04/poltronastaperman.jpg²⁹](http://www.institutojobngraz.org.br/wp-content/uploads/2016/04/poltronastaperman.jpg)



29
Acesso em: 12 ago. 2017

Gregori Warchavchik, arquiteto e designer russo, é conhecido principalmente por sua emblemática Casa Modernista, mas também foi, ao lado de John Graz, um dos pioneiros da produção moveleira nacional e um dedicado divulgador do “ambiente moderno”. Seguidor dos preceitos da bauhaus, acreditava na necessidade da harmonia da decoração e da arquitetura, uma completando a outra, sempre com um caráter funcional, livre de ornamentos e sem influências historicistas. Em seus projetos, trabalhava com o conceito de “obra de arte total” e estabelecia relações entre arquitetura, design de interiores e a natureza do entorno.

Precursor do discurso modernista, Warchavchik enfrentou as dificuldades locais com mão de obra e tecnologia. O modernismo apregoava o uso de metal em detrimento da madeira.



39 - Interior da Casa Modernista com móveis planejados por Gregori Warchavchik / Fonte: https://mulher.uol.com.br/casa-e-decoracao/album/casa_modernista_sp_itapolis_album.htm³⁰

O significado do uso de metal transcendia a sua mera aplicabilidade técnica, possuindo um profundo sentido cultural aos olhos de seus defensores. Era então alçado à condição de material emblematicamente moderno: adaptado à civilização mecânica, à era das máquinas e do trabalho, higiênico, resistente, funcional, limpo e prático, símbolo de modernidade. Além do mais, trazia consigo a possibilidade de uma produção industrializada para consumo de grande público. Com isso, o uso do aço tubular paulatinamente tornou-se sinônimo de estética modernista, ao passo que a utilização da madeira associou-se, naquele decênio, à prática dos artistas tidos como contemporâneos, termo que, diferentemente de seu sentido atual, agrupava artistas de orientação mais tradicional. Cada um desses meios era então impregnado de simbologias; o metal representava o primado da funcionalidade, do presente e do futuro. Já a madeira adquiria um sentido oposto, o de sofisticação, de artesanato, de apego às tradições, em suma, era entendido como a materialização do apego ao passado. (SIMINONI, 2012, p. 54)



40 - Cadeira de três pés feita com combinações variadas de duas madeiras laminadas, como jacarandá e amendoim ou pau-marfim e roxinho /
Fonte: <https://goo.gl/dt4zuW>³¹



41 - Cadeira dobrável feita em imbuia maciça e couro-sola
Fonte: <http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Design/noticia/2014/10/mostra-revela-designe-lina-bo-bardi.html>³²

Como colocar em prática o programa modernista em um país sem recursos tecnológicos e com mão de obra, apesar de hábil artesanalmente, pouco familiarizada com materiais e modos de construção mais recentes? Os móveis da Casa Modernista são resultado desse impasse. Algumas cadeiras têm sua estrutura de madeira pintada de prateado para simular metal. O ideário moderno que prega a visibilidade da estrutura, sem disfarces ou ornamentos, cai por terra. Poucos anos mais tarde, já no início da década de 1940, o modernismo abraça os materiais e técnicas tradicionais.

Esse problema é resolvido de maneira brilhante pelo português Joaquim Tenreiro. Pintor, designer e gravador que, a partir de 1942:

(...) inaugura a produção de móveis mais leves, cuja estética é identificada mais com os preceitos modernos. As estruturas extremamente leves demonstram sua afinidade com as madeiras brasileiras, obtendo resultados de tal natureza que parecem zombar das leis da física, como alguns anunciam. É uma proeza criar móveis com pés tão delgados! Ele também utiliza palhinha nos assentos e encostos, material que compactua com o clima tropical. (ORTEGA, 2008, p. 92)

2.3.2. Primeiros passos da industrialização e a persistência da tradição

A Segunda Guerra Mundial afetou a economia mundial e mudou os eixos de poder. Ao mesmo tempo que causou destruição e morte em escala jamais vistas, provocou avanços tecnológicos e sociais em determinados lugares.

A crise europeia e a incapacidade de produzir e suprir a própria demanda favorece o crescimento de uma série de países periféricos, que se veem diante da necessidade de substituir artigos costumeiramente importados. Para o Brasil, essa condição, aliada a uma política nacionalista e desenvolvimentista promovida por Getúlio Vargas, favorecerá a formação do parque industrial brasileiro. (CARA, 2013, p. 33)

Políticas de industrialização voltadas para o consumo interno incentivavam as experiências na indústria moveleira. Novamente dois imigrantes foram os responsáveis pela primeira experiência: Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti em parceria com Pietro Maria Bardi fundaram em 1948 o Studio de Arte Palma e a Fábrica de Móveis Pau-Brasil Ltda. O objetivo era criar móveis adaptados ao clima tropical, pouco estofados, explorando as possibilidades das madeiras nacionais. Madeiras compensadas foram também utilizadas pela primeira vez. Em seus dois anos de existência, o Studio de Arte Palma incentivou diversos outros empreendimentos com resultados variados em qualidade. Em 1950, o Museu de Arte de São Paulo criou o primeiro curso de desenho industrial do país. Nesse mesmo ano, José Zanine Caldas:

(...) inaugura uma significativa empreitada pela serialização dos móveis, por meio de pesquisas com madeiras compensadas, durante sua sociedade com Sebastião Pontes, que resultou na Zanine, Pontes e Cia. Ltda., mas conhecida como Móveis Artísticos Z. (ORTEGA, 2008, p. 97)

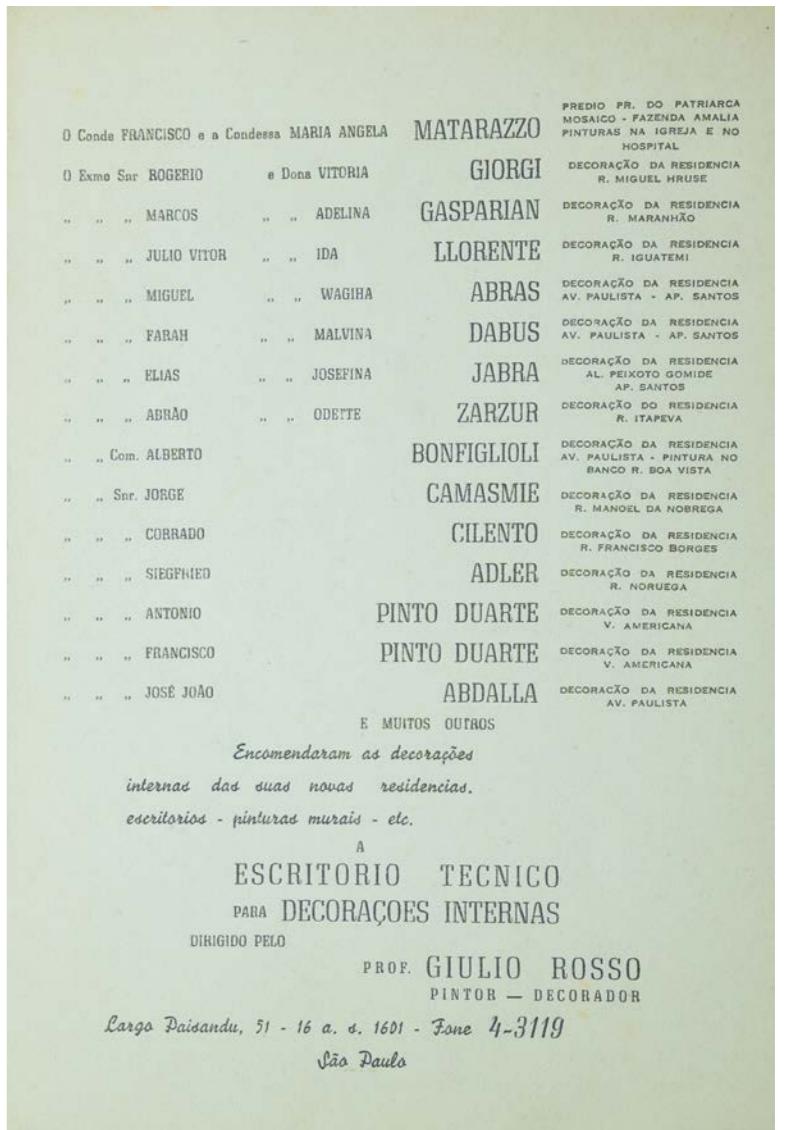
Dessa década em diante, a indústria moveleira foi fortalecendo-se, mas em paralelo ainda persistiam tanto o trabalho artesanal quanto a preferência pelos estilos conservadores e ecléticos como no começo do século.

Giulio Rosso foi um dos personagens anônimos na história. Imigrante como todos os principais nomes da arquitetura de interiores e designer de mobiliário do período, não foi um revolucionário em suas criações, mas um competente e incansável artista em sintonia com os principais movimentos contemporâneos. Ao chegar ao Brasil em 1946, trouxe sua experiência e seu conhecimento de alguém que trabalhou com os principais nomes da arquitetura e do design da Itália. No país, continuou com seu trabalho artesanal, equilibrando-se entre experimentos funcionalistas e a produção de móveis e ambientes que remetem ao gosto da elite do fim do século XIX. Analisando seu trabalho, é possível vislumbrar um pouco dos ambientes que ficaram reservados aos poucos olhos que frequentaram as residências de luxo da cidade de São Paulo até meados dos anos 1960 e que hoje, com pouquíssimas exceções, não existem mais.

3. O acervo, seu contexto e suas características

Giulio Rosso chegou ao Brasil logo ao final da Segunda Guerra Mundial. Nesse momento, como foi dito no capítulo anterior, o país buscava uma identidade nacional de artes plásticas, arquitetura e design. Estava em plena atividade a segunda geração dos modernistas que, após os anos de incompreensão que sofreram seus precursores, começavam a ser aceitos não só pela elite intelectual, mas estavam a um passo de se tornar a "arte oficial" do país. Logo, esse grupo se dividiria entre a figuração e o abstracionismo, no entanto, a arte moderna já havia transformado o cenário local. Na arquitetura, nomes como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa se destacavam no cenário mundial. As residências também recebiam o moderno – a decoração deveria ser harmoniosa com a arquitetura e os móveis, funcionais. Evidentemente, esse movimento contra o historicismo e o ecletismo do mobiliário não era compartilhado por todos, e o gosto pelo tradicional continuou com expressivo número de adeptos. As mudanças demoram em ser entendidas e aceitas em todas as questões artísticas e sociais, por que não dentro de casa onde as pessoas realmente de sentem à vontade para serem si mesmas?

Rosso se estabeleceu como arquiteto de interiores na cidade de São Paulo. Sua clientela fazia parte majoritariamente da alta burguesia surgida por meio do processo de industrialização iniciada na década de 1930. De sua lista de clientes constavam sobrenomes como Matarazzo (para quem já tinha trabalhado no painel do prédio da praça do Patriarca); Adler, fundador da fábrica de brinquedos Estrela; Abdalla, industrial e banqueiro; e muitos outros.



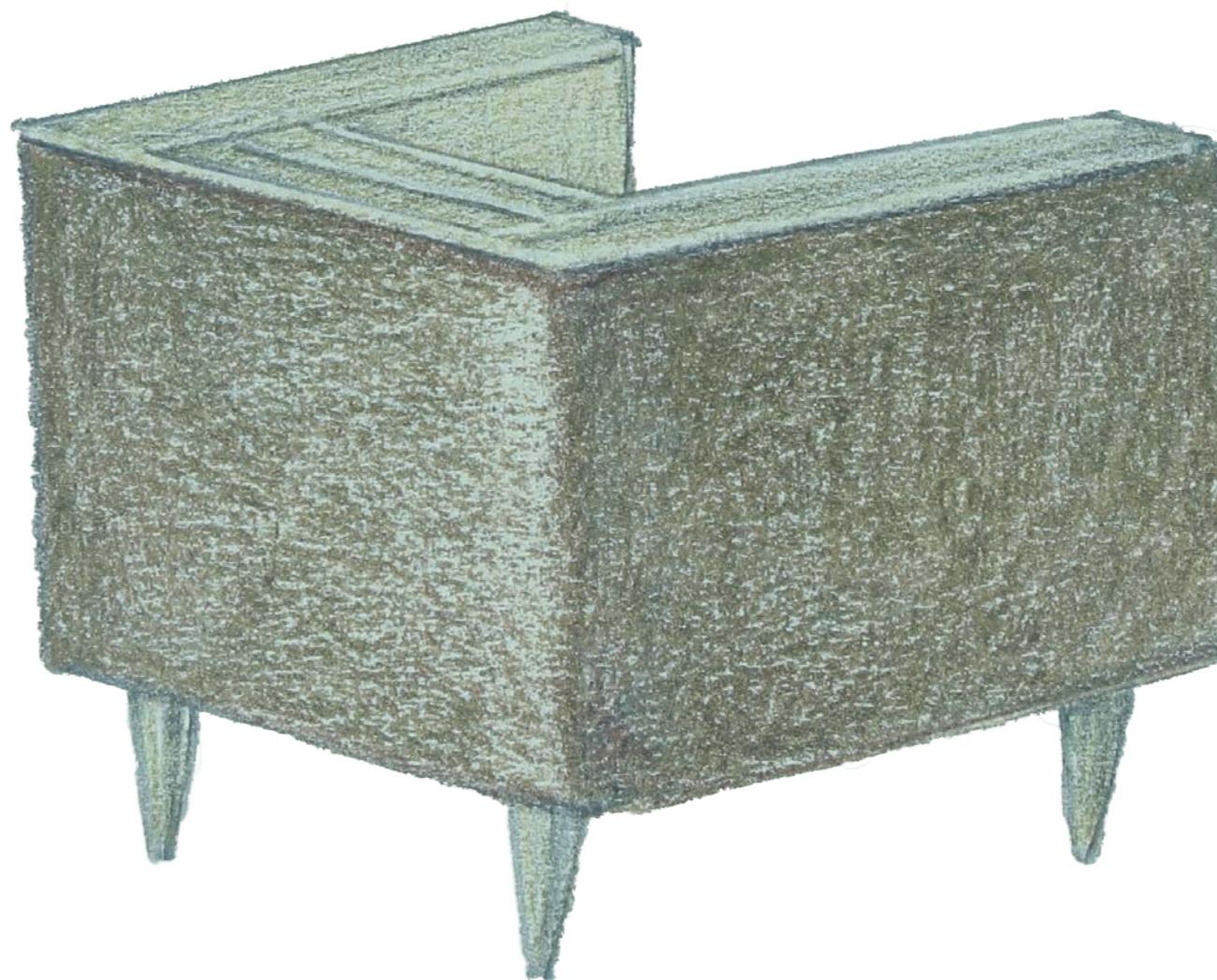
42 - Panfleto de propaganda do escritório / Fonte: Acervo do artista

A pesquisa no arquivo pessoal do Rosso, preservado pela família, permite um mergulho na sua produção de seus anos no Brasil. O acervo é composto de centenas de desenhos de mobiliário e projetos decorativos, alguns inclusive com fotos das residências prontas. A análise desse material permite estabelecer relações com as criações de seus contemporâneos no Brasil e na Europa. Essas relações são decorrentes do pertencimento do artista italiano ao grupo de imigrantes que foram para o Brasil e fizeram carreiras nas mais variadas atividades ligadas às artes aplicadas no país. Antes dele, houve a geração de pioneiros que começaram a chegar em 1920:

John Graz, Lasar Segall, Gregori Warchavchik. Estes profissionais encontraram aqui condições de desenvolver projetos de móveis cujas formas destoavam dos estilos que reinavam no mercado nacional, como o móvel eclético, neocolonial e neoclássico. Além de suas produções englobarem setores da elite, acompanhavam os estilos em voga no cenário internacional, e muitos atuavam na militância artística ou mesmo na decoração. (MELO, 2008, p. 17)

3.1. Influências

Rosso não foi um designer inovador, ao menos no período e no tipo de produção aqui estudados, mas foi um competente e criativo artista sintonizado com as questões e experimentações de sua época, como será demonstrado nos exemplos a seguir.



3.1.1. Gio Ponti

Como dito no primeiro capítulo, Rosso publicou trabalhos em diversas oportunidades na revista Domus. Gio Ponti no primeiro número de sua publicação disse:

Rosso molto mi piace, molto mi diverte, è il decoratore italiano di più acuta inventazione, di più ornata fantasia, di più pieghevole doti e se questa colpa la volessi dividere, sono com Roberto Papini, con Marcello Piacentini, com Antonio Marani, tutti rossobuongustai, in excelente compagnia.³³ (PONTI)

Essa convivência, que Rosso tem em comum com outra italiana imigrada, Lina Bo Bardi, com certeza influenciou seu trabalho.

a. A casa italiana, na visão de Ponti, deveria priorizar a ordem e o espaço. Os ambientes são integrados, o mobiliário funcional ao mesmo tempo que harmoniza com a arquitetura e o exterior da residência.



43 - Casa Laporte, projeto de Gil Ponti, Milão, 1937 / Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/447756387931656764/?p=true>³⁴

44 - Projeto de Giulio Rosso para sala integradas /
Fonte: acervo do artista



³³ Tradução livre: "Rosso muito me agrada, muito me diverte, é o decorador italiano de mais aguda invenção, da ornamentação mais fantasiosa, de mais versatilidade e se esta culpa quisesse dividir, seria com Roberto Papini, com Marcello Piacentini, com Antonio Marani todos apreciadores de Rosso, em boa companhia." / ³⁴ Acesso em: 21 ago. 2017



45 - Projeto de Giulio Rosso para salas integradas / Fonte: Acervo do artista

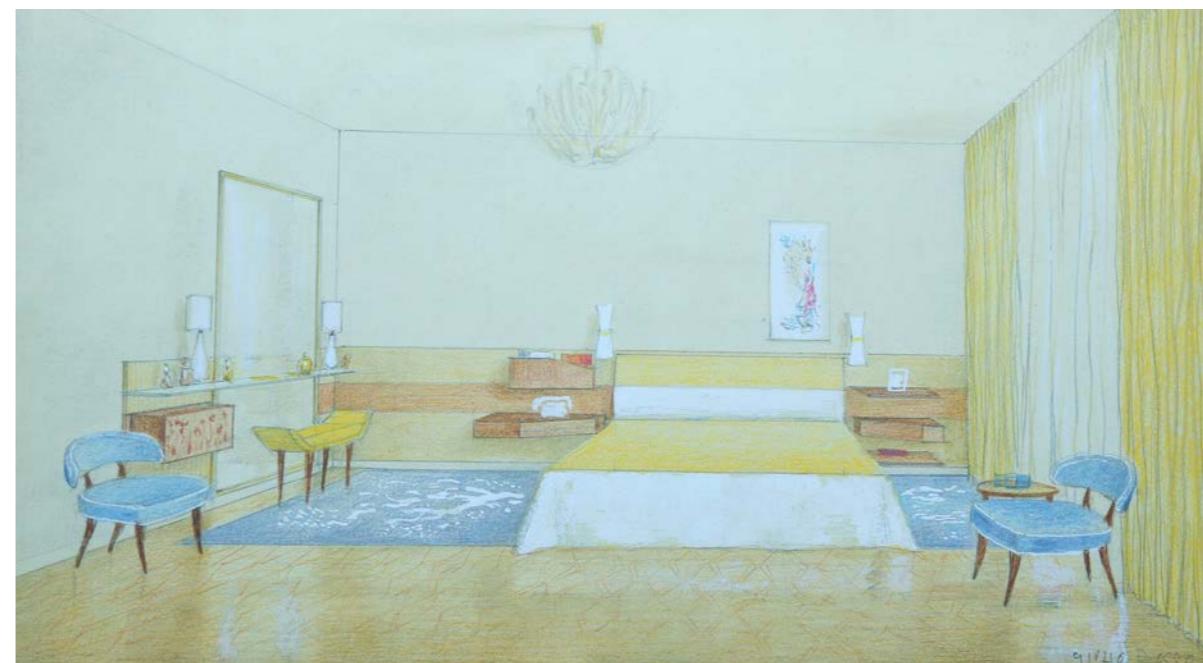
b. O mobiliário é pensado para otimizar o espaço. Como é o caso do conceito de “parede organizada”, que se constitui de “um único painel que agrupa prateleiras, iluminação e objetos” (PONZIO, 2013, p. 9). Dessa parede derivam versões para dormitórios com cabeceiras de multiusos, salas de estar com porta-revistas e escritórios com mesas-escrivaninhas.



46 - Residência de Gio Ponti, com exemplo de "parede organizada" / Fonte: <http://www.thegildedowl.com/gio-ponti-vivere-all-a-ponti³⁵>



47 - Projeto de Giulio Rosso para quarto com cabeceira e paredes organizadas com painéis de instrumentos e mesa-escrivaninha / Fonte: Acervo do artista



48 - Projeto de Giulio Rosso para quarto com cabeceira e laterais com painéis de instrumentos / Fonte: Acervo do artista

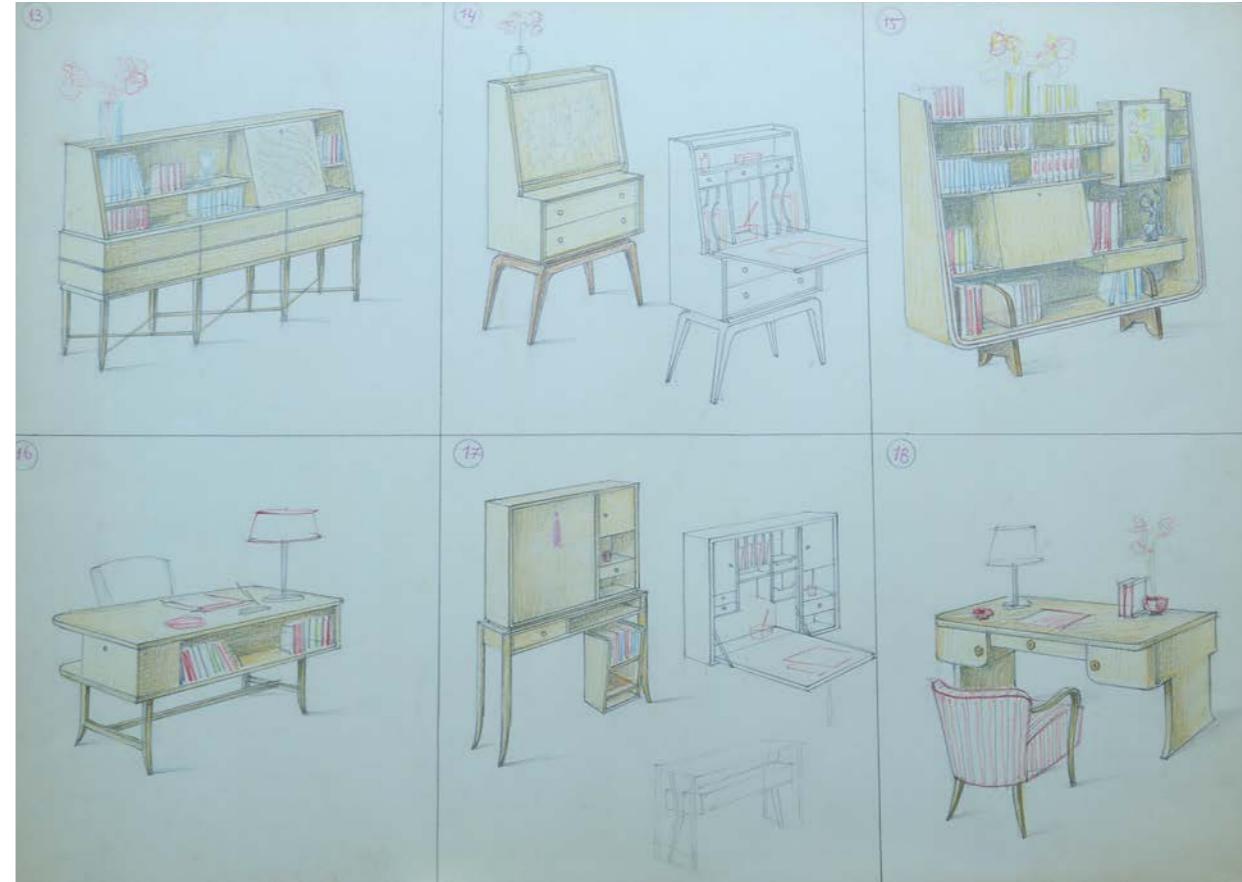


49 - Sofá com multifunções / Fonte: Acervo do artista

Dentro dessa perspectiva de aproveitamento e racionalização dos espaços, mas sem esquecer do conforto e da beleza, se enxerga a semelhança entre os projetos de Rosso e a produção da jovem Lina Bo Bardi de quando ainda morava na Itália no período que trabalhou com Gio Ponti.

49
Lina Bo Bardi
Sofá com multifunções
1939-1945
Acervo do artista

70 Acesso em: 21 ago. 2017



50 - Móveis com multifunções / Fonte: Acervo do artista



51 - Projeto de quarto de criança de Lina Bo Bardi e Carlo Pagani, Itália, 1939-1945 /
Fonte: http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=5790³⁶

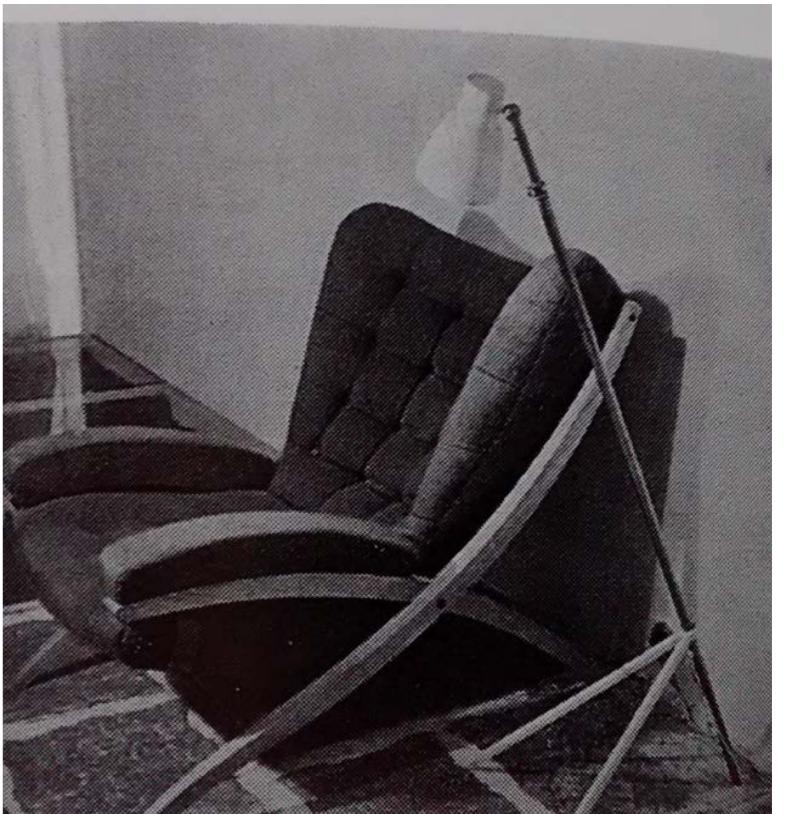
71 Acesso em: 21 ago. 2017



Poltrona / Fonte: Acervo do artista

3.1.2. Designers e tendências das décadas de 1940 e 1950

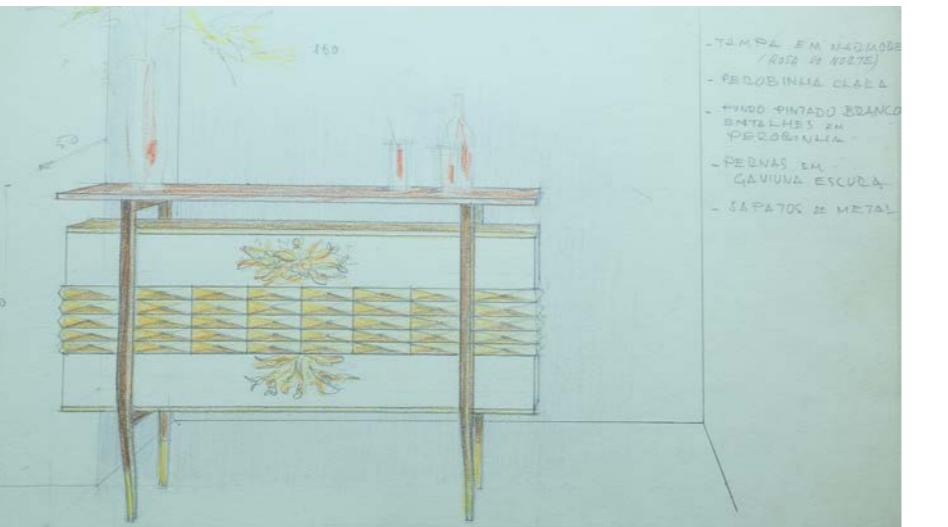
A produção moveleira nessas décadas sofreu com as restrições causadas pela guerra. Apesar do receituário da época pregar o uso do metal como símbolo de modernidade e funcionalidade, a madeira persistiu por motivos econômicos tanto na Europa quanto no Brasil. Os principais designers dessa época fizeram seus principais projetos tendo a madeira como matéria-prima. Rosso nunca se envolveu com produção industrial de mobiliário, foi um artesão durante toda sua vida e contou muitas vezes com a perícia do Liceu de Artes e Ofícios para transformar em realidade seus projetos. Trabalhar a madeira era uma tradição que vinha desde o Brasil Colonial e que foi renovada por nomes como Joaquim Tenreiro, Lina Bo Bardi, Gregori Warchavchik e John Graz. Na Itália, o uso de compensados e madeiras locais foram a solução para a ausência de materiais como aço e uma indústria moveleira sólida. Nos desenhos de Rosso encontramos todas as principais tendências daqueles anos. Como seria natural prever, ele trouxe para o Brasil todo o peso de sua formação durante o período do racionalismo italiano. Como é o caso dessa a um criado pelo arquiteto Franco Albini.



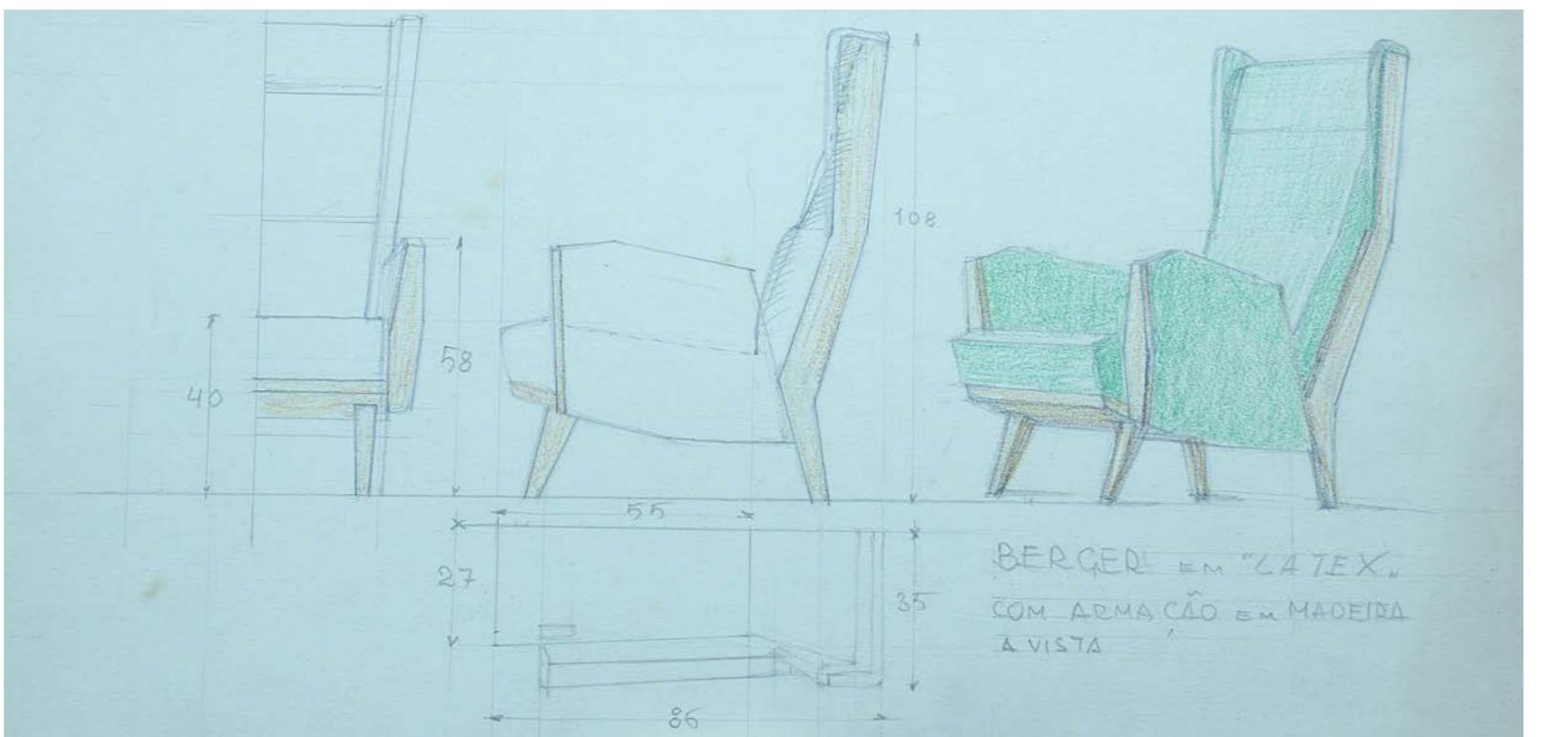
53 - Poltrona de Franco Albini / Fonte: GUTTRY, 2010

52 - (ilustração anterior) semelhante a poltrona criada pelo arquiteto Franco Albini.

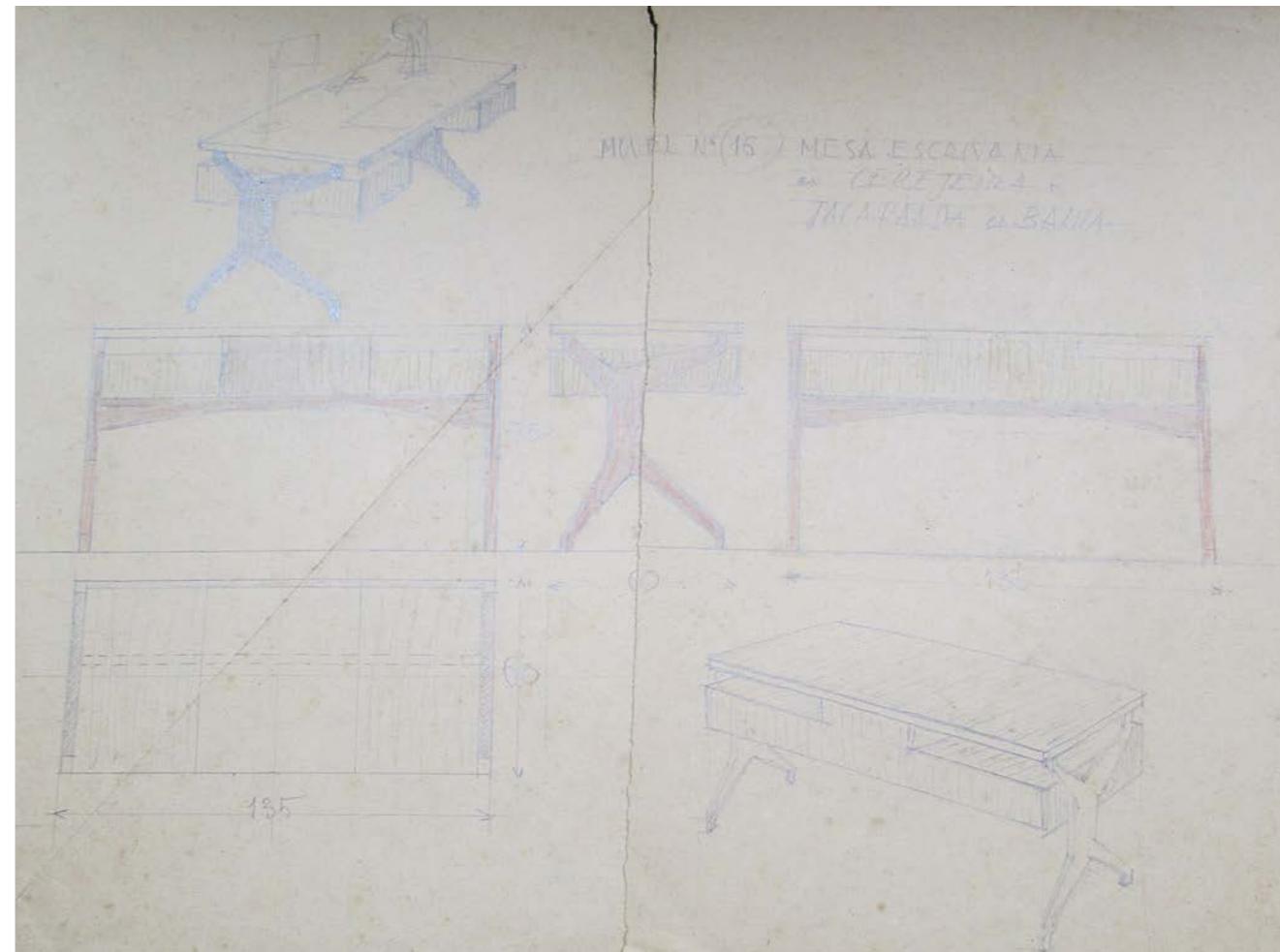
A estrutura à mostra, design limpo de ornamentos, uso de madeiras locais, diminuição do uso de estofados e veludo e travas em "x" e "y" foram outras características de seus projetos, fatores recorrentes nas obras de seus contemporâneos.



54 - Peça com descrição das madeiras brasileiras utilizadas / Fonte: Acervo do artista



55 - Cadeira tradicional com látex no lugar de estofado e estrutura visível / Fonte: Acervo do artista



56 - Projeto de escrivaninha com madeiras brasileiras e pernas em "Y" / Fonte: Acervo do artista



57 - Cadeira de embalo de Joaquim Tenreiro em pau-marfim e revestimento de couro, 1947 / Fonte: <http://www.mcb.org.br/pt-BR/acervo/museologico/poltrona-de-embalo>⁷⁷



58 - Projeto de sala em estilo anterior ao século XX / Fonte: Acervo do artista

3.2. Clientela diversificada

Apesar de constatar a busca pelo moderno em seus desenhos e esboços, não foram poucas as vezes que Giulio Rosso planejou ambientes e mobiliários para um gosto mais conservador, reflexo das exigências de seus clientes resistentes a padrões diferentes dos adotados no começo do século XX pela elite do café. A linguagem moderna definitivamente ainda não tinha sido aceita ou compreendida por completo.



59 - Ambiente composto com móveis de diferentes estilos e épocas / Fonte: Acervo do artista

3.3. A importância do acervo e de sua pesquisa

O arquivo pessoal do artista possui alguns álbuns de residências com seus projetos de arquitetura de interiores prontos. Essas casas não existem mais em razão da verticalização da cidade, e essas fotos talvez sejam os únicos registros disponíveis de seus interiores. Um material de muito valor para qualquer pesquisador que se interesse por temas diferentes, como a história do mobiliário brasileiro e seus usos e costumes pela elite industrial paulista.

60 - Residência Farab Dabus / Fonte: Acervo do artista



62 - Móvel da residência de Francisco Pinto Duarte / Fonte: Acervo do artista



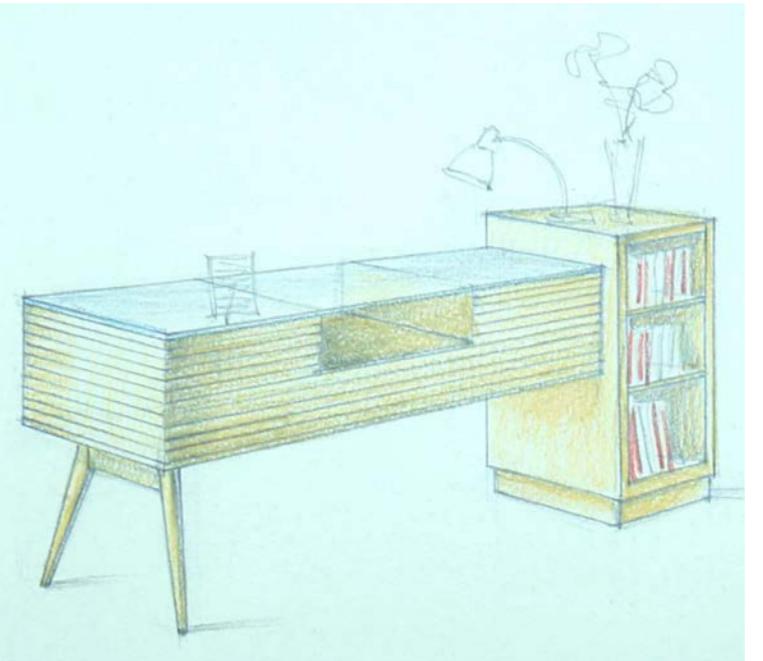
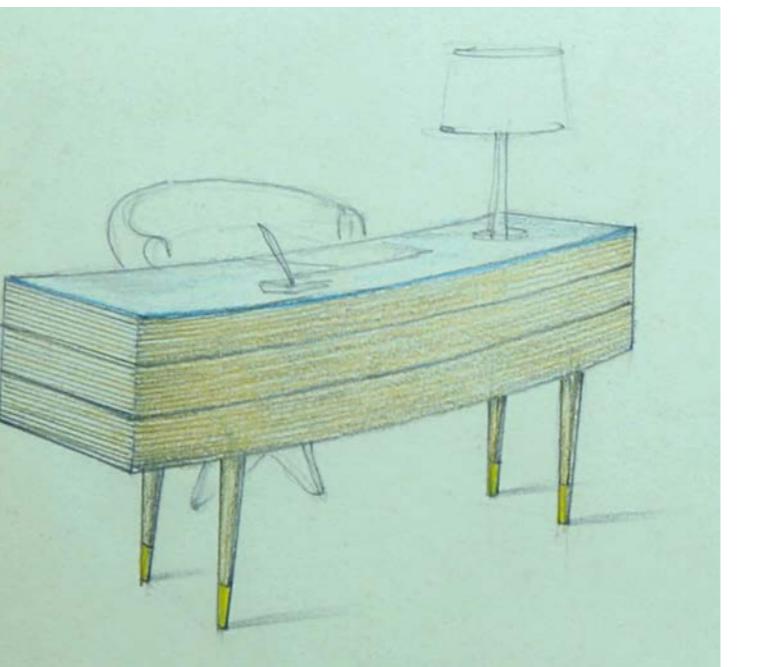
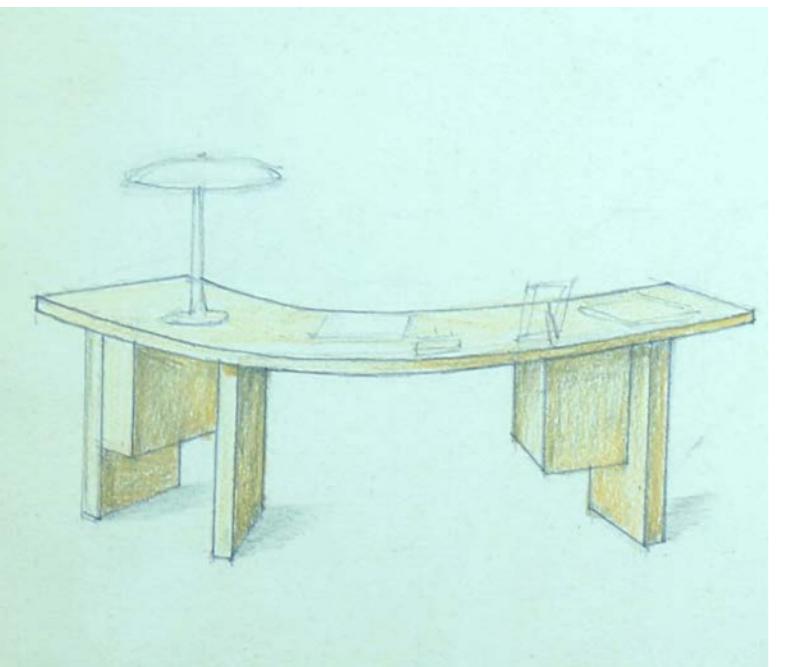
61 - Residência Julio Victor Llorente / Fonte: Acervo do artista

Edoardo, filho de Giulio Rosso, lembra do pai sempre com um lápis na mão desenhando alguma coisa. Basta uma olhada no vasto acervo por ele deixado para ter certeza de que essa lembrança é verdadeira. Rosso desenhava incansavelmente e produziu todo um variado mostruário de mobiliário em cartões de papelão.

63 - Modelos de cadeiras / Fonte: Acervo do artista



Vistos em conjunto, esses esboços encantam pela beleza dos traços e cores. Não há como ficar indiferente a tantas “famílias” de mesas, cadeiras e estantes reunidas como em uma exposição dentro de gavetas e mais gavetas de mapotecas. Esta monografia não tem a pretensão de esgotar o estudo sobre este acervo, sua importância é, pelo contrário, trazer a público essa produção e incentivar outras pesquisas.



Considerações Finais

Estudar um artista que se dedicou à arquitetura de interiores há mais de 50 anos em São Paulo, é estudar um artista anônimo, que fez um trabalho invisível. Conhecemos os nomes consagrados do design e da arquitetura da primeira metade do século XX no Brasil, mas não costumamos ouvir falar dos inúmeros artesãos, tapeceiros, marceneiros e artistas plásticos que deram vida, multiplicaram e reinterpretaram as ideias inovadoras e transgressoradas.

Acredito que a curadoria é, antes de tudo, uma atividade de pesquisa e reflexão. Por esse motivo, considero o presente trabalho um exercício de curadoria. Para valorizar e entender o trabalho de Giulio Rosso, foi necessário estudar a evolução do design desde o século XIX, quando os paradigmas sobre arquitetura e arte estavam sendo questionados e, ao mesmo tempo, as artes aplicadas começavam a ser encaradas mais seriamente.

Entrando no século XX, tratei brevemente da situação política na Europa, em especial na Itália. Toda a formação acadêmica e a maior parte da atuação profissional de Giulio Rosso aconteceu durante o fascismo e o embate entre rationalistas e defensores da tradição pelo neoclassicismo. Por fim, levantei os principais nomes e eventos do movimento modernista no Brasil, que teve a característica peculiar de ser uma busca pela identidade nacional. Identidade nacional construída, pelo menos no caso do design e arquitetura, por vários estrangeiros. Um país de contradições.

Giulio Rosso e seus desenhos encantadores me fizeram prestar atenção a linhas, cores, formas e materiais de forma inédita. Descobri, assim, relações entre autores e tendências, cenários políticos e produção artística. Esse acervo possui potencial para mais relações e diálogos. Há mais o que pesquisar desse tipo de produção que permanece sem o devido reconhecimento. Para que novas linguagens e experiências sejam entendidas e aceitas pela sociedade, elas precisam circular e estar presentes no dia a dia. Esse é o trabalho de um profissional como Giulio Rosso e tantos outros que sequer imaginamos que existiram.

Referências Bibliográficas

- _____. História do design do mobiliário no Brasil. A trajetória 2. São Paulo: Editora Móveis, 1991.
- _____. História geral da arte – artes decorativas II. Espanha: Ediciones Prado, 1996.
- _____. Mobiliario del siglo XX. Madrid: Edimat Libros S.A., 1999.
- BULEGATO, Fiorella; DELLA PIANA, Elena. Il design degli architetti italiani (1920-2000). Milano: Electa Arquitetura, 2014.
- CARA, Milene Soares. Difusão e construção do design no Brasil: o papel do Masp. São Paulo: Tese de doutorado FA-USP, 2013.
- GUTTRY, Irene de; MAINO, Maria Paola; CRISTOFARO, Alessio de. Rivista Forme Moderne. Rivista di storia delle arti applicate e del design italiano del XX e XXI secolo. ROMA, n°5/10, 2010.
- GUTTRY, Irene de; MAINO, Maria Paola. Il mobile italiano degli anni 40 e 50. Roma-Bari: Editora Laterza, 2010.
- IRACE, Fulvio. Gio Ponti. São Paulo: Coleção Folha Grandes Designers Vol. 11, 2012.
- MELO, Alexandre Penedo Barbosa de. Design do Mobiliário Moderno Brasileiro: Aspectos da forma e sua relação com a paisagem. São Paulo: Tese de doutorado FAU-USP, 2008.

ORTEGA, Cristina Garcia. *Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre moderno e local.* Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design.* São Paulo: Martins Fontes, 2010.
PICA, Agnaldomenico. *Storia della Triennale (1918-1957).* Milano: Edizione del Milione, 1957.

PONZIO, Angelica Paiva. A casa equipada de Gio Ponti: o mobiliário como elemento de projeto. *Arqtexto*, n. 13, p. 58-81, 2008.

RIBEIRO, Hélcio Pupo. *Artes industriais, do decorativo rococó ao funcionalismo Industrial.* Editora Jalovi, 1985.
SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico.* 22a ed., rev. e ampl. São Paulo: Editora Cortez, 2002.

TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

TOGON, Marcos. *Arquitetura italiana no Brasil – “A obra de Marcello Piacentini”.* Campinas: Editora Unicamp, 1999.

ZEVI, Bruno. *História da arquitectura moderna.* Lisboa: Editora Arcádia, 1970.

Referências Eletrônicas

ALBINI, Fondazione Franco. *Franco Albani.* Disponível em <<http://www.fondazionefrancoalbini.com/franco-albini/>>. Acesso em: 22. ago 2017.

ANELLI, Renato. *Design moderno e a produção nacional hoje.* Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/noticias/as-raizes-do-design-brasileiro-por-renato-anelli/>>. Acesso em: 17 set. 2017.

HEITLINGER, Paulo. *Bauhaus – móveis.* Disponível em: <<http://www.tipografos.net/bauhaus/bauhaus-moveis.html>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *Presença da Itália na produção do móvel e do desenho brasileiros: "Fábrica de Móveis Federico Oppido & Irmão".* Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43750>>. Acesso em: 4 mai. 2017.

NOVECENTO. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.* São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo886/novecento>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

SANCHES, Aline Coelho. *O Studio d'Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil.* *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)*, n. 1. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/risco/article/view/44614>>. Acesso em: 10 set. 2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Anatomia de um móvel moderno: algumas questões em torno do mobiliário da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik.* *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 10, n. 20. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202012000200046&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 set. 2017.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC/SP