

JOAQUIM TENREIRO, ESTUDOS SOBRE MÓVEL COLONIAL E
EXPERIMENTOS PARA UM MÓVEL MODERNO NO BRASIL.

JOAQUIM TENREIRO, STUDIES ON COLONIAL MOBILE AND EXPERIMENTS FOR A
MODERN MOBILE IN BRAZIL.

Marize Malta*
Escola de Belas Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Os estudos sobre mobiliário no Brasil são escassos e ao se desenvolverem nos anos de 1930 e 1940 privilegiaram os móveis do período colonial (do século XVI ao início do XIX). Os trabalhos, divulgados em livros e artigos de revistas, foram importantes fontes para alguns artistas que se propuseram a criar móveis modernos com feições brasileiras, a exemplo de Joaquim Tenreiro (1906-1992). O presente trabalho pretende contrapor as imagens de mobiliário colonial divulgadas nos anos 1930 e 1940 e os móveis criados por Joaquim Tenreiro, um português, natural de Melo, que se fixou definitivamente no Rio de Janeiro a partir de 1928, considerado o pai do móvel moderno no Brasil, cuja produção autoral se desenvolveu a partir dos anos 40 e alcançou grande reconhecimento nos anos 50.

Palavras-chave: Joaquim Tenreiro, móvel moderno, móvel colonial, Brasil.

Abstract

The studies about Brazilian furniture are scarce and when they began to be developed by 1930's and 1940's there was preference for furniture from colonial period (from 16th to earlier 20th centuries). The studies, published in books and articles in journals, were important sources used for some artists who wanted to create modern furniture with Brazilian accent, like Joaquim Tenreiro (1906-1992). This paper intends to confront colonial furniture images, published in 1930 e 1940's, with furniture designed by Joaquim Tenreiro, a Portuguese craftsman, from Melo, that fixed definitively in Rio de Janeiro in 1928 and was considered the father of the Brazilian modern furniture, whose authorial production developed from 1940's and achieved great recognition in the 50's.

Keywords: Joaquim Tenreiro, modern furniture, colonial furniture, Brazil.

*E-mail: marizemalta@eba.ufrj.br

1. Móvel moderno no Brasil

Joaquim Tenreiro¹ é reconhecido no Brasil como o pai do móvel moderno, cuja produção autoral ocorreu entre os anos 40 e 60, sendo os anos 50 o período de auge de sua produção e consolidação da sua linguagem. Antes de Tenreiro, não se ponderava haver móveis modernos que fossem nitidamente reconhecidos como de identidade brasileira.

O que era avaliado móvel brasileiro, o que se entendia como móvel autêntico, quais modelos eram considerados mais afeitos ao caráter brasileiro e quais seriam aqueles que melhor se adaptariam a uma interpretação modernista são algumas das questões interpostas pelos intelectuais a partir dos anos 30. Junto à demanda por móveis compatíveis aos espaços modernistas recém-construídos, propalados em revistas, e aos experimentos de Tenreiro no Núcleo Bernardelli, junto com sua atuação em lojas de móveis como desenhista, é possível traçar um panorama que favoreceu a criação de móveis modernos por um português que passou a falar brasileiro.

Os estudos sobre mobiliário no Brasil são escassos se comparados a outras produções artísticas e ao se iniciarem nos anos de 1930 e 1940 privilegiaram os móveis do período colonial (do século XVI ao início do XIX). Os trabalhos, divulgados em livros e artigos de revistas, foram importantes fontes para alguns artistas que se propuseram a criar móveis modernos com feições brasileiras, a exemplo de Joaquim Tenreiro (1906-1992).

Confrontando imagens dos móveis coloniais divulgados nos periódicos e o mobiliário criado por Tenreiro, podemos visualizar as aproximações formais e as sínteses plásticas realizadas, capazes de identificar Tenreiro como autêntico designer-artista dos anos 40-50 no Rio de Janeiro e seus móveis como inconfundivelmente brasileiros.

2. Brasil moderno – anos 50

Os anos 50 no Brasil foram marcados por um clima de euforia e credibilidade na potencialidade e nas riquezas do país, acarretando a exacerbação do espírito nacionalista, especialmente após Juscelino Kubitschek ter assumido a presidência da República. O Brasil estava em voga:

(...) o país mostrava-se para o mundo por todos os lados: campeão mundial de futebol, vencedor do Festival de Cannes, a bossa-nova, o cinema novo, Marta Rocha e Terezinha Morango, a cada momento tínhamos mais consciência de que éramos um povo em diferenciação que finalmente acordara do berço esplêndido e a grandeza espelhada no futuro estava próxima².

Na arquitetura, o país se destacava com uma linguagem moderna própria, que despontara nos anos 30, mesclando linhas retas e curvas, racionalidade e

fantasia, cor e textura, tradição e modernidade. Nas impressões de Sigmund Gideon, as contribuições da arquitetura brasileira para o movimento foram a generosidade do desenho e da construção, as soluções simples para problemas complicados e o sentido que permite animar grandes superfícies por meio de estruturas vivas e multiformes³.

Considerava-se que o país havia atingido uma modernidade autêntica, legítima e duradoura, que, disseminando-se, modificara o cotidiano e se desenvolvia em várias áreas artísticas. Os diferentes estratos sociais desejavam consumir e exibir essa modernidade conquistada. Era preciso possuir móveis modernos.

Junto com o pioneirismo de muitos trabalhos, as revistas foram grandes responsáveis pelo esclarecimento da linguagem moderna e pelo incentivo ao móvel dessa linha. Revistas como Módulo, Arquitetura e Habitat, as duas últimas principalmente, publicavam artigos sobre mobiliário e foram as maiores divulgadoras dos primeiros exemplos de móveis modernos fabricados no Brasil e encontraram reforço com Casa e Jardim, um periódico voltado para a decoração do lar.

Praticidade, conforto e beleza eram as palavras mais expressadas pelas revistas de arquitetura e decoração para designar os interiores modernos e, neles, os móveis do passado foram substituídos por outros modelos condizentes com novo modo de morar. A revista Casa & Jardim assim anunciava:

Eis o apartamento típico com seus recantos principais. Os móveis contemporâneos e alegres são mais condizentes com a maneira de viver atual, esportiva e informal. O grande armário, as pesadas mesas e cadeiras, a cristaleira – onde se enterravam as preciosidades familiares de louça e cristal – foram-se para sempre. Vieram o armário embutido, eficiente e discreto, a mesa com etéreas cadeirinhas, o indefectível barzinho. Há vinte, há trinta anos aqueles móveis, daqui a vinte a trinta anos – o quê?⁴

Com um crescimento considerável em termos de industrialização do mobiliário e dos derivados da madeira, o afluxo de oferta de móveis pôde alcançar produções em larga escala e permitir acesso a variadas classes sociais. Assim, na década 50 conviveram iniciativas de produção de pequeno, médio e grande porte que preconizavam as formas leves, esguias e orgânicas, empregando maior variedade de tipos de madeira (imbuia, pau-marfim, peroba, freijó e mogno), apesar de o jacarandá ainda ter grande preferência, especialmente nos móveis artesanais.

Várias foram as iniciativas para fabrico dos móveis modernos para classes medianas, alguns iniciados nos anos 40. José Zanine Caldas (Móveis Z), Michel Arnoult (Móveis Contemporânea), Carlo e Ernesto Hauner (Móveis Artesanal, depois Forma), Geraldo de Barros (Unilabor), Móveis Branco e Preto, dentre outras⁵. Todavia, os móveis que melhor traduziriam a modernidade brasileira dos anos 50 vieram de um nativo de Portugal, um artesão que se transformou em artista e designer no Brasil e aprimorou seu ofício nos anos 20 e 30 na cidade-capital, vivenciando um momento e um lugar em que a discussão entre nacionalismo e modernidade estava em voga. O grande diferencial de Tenreiro foi

o alcance de uma linguagem particular que aliava linhas contemporâneas com referências à tradição moveleira brasileira.

Joaquim Tenreiro nasceu em 1906, em Melo, aldeia da Serra da Estrela, ao norte de Portugal, recebendo de herança familiar o trabalho artesanal com a madeira. Avô e pai eram marceneiros e desde cedo aprendeu o ofício, mas, mesmo sendo bom artesão, Joaquim queria mesmo ser arquiteto ou artista. Esteve pela primeira vez no Rio de Janeiro de 3 aos 8 anos. Dos 12 aos 14 anos viveu no Porto, na casa de um tio, e aos 19 anos retornou ao Rio de Janeiro com o pai. Resolveu não mais voltar à sua província e investir no talento artístico, porém, por pressões paternas voltou a Portugal para honrar compromissos de noivado, retornando casado ao Rio de Janeiro.

Não tendo condições de se dedicar a um curso superior (tinha intenção de fazer arquitetura), inscreveu-se, no ano de 1929, no Liceu Literário Português para receber aulas de desenho geométrico e, logo depois, cursou o Liceu de Artes e Ofícios. Nos anos 30 participou do Núcleo Bernardelli (1931-1941)⁶, em cujos encontros noturnos e de finais de semana desenhava e pintava, como os demais que, com posses limitadas, precisavam trabalhar durante o dia para garantir o sustento. Nele, teve contatos com artistas (Pancetti, Campofiorito, Dacosta, Edson Motta) que pleiteavam maior liberdade de expressão nos espaços oficiais de exibição, como as Exposições Gerais, sendo reconhecidos como afeitos a um modernismo moderado, mas exercitavam as sínteses das representações. O sonho de se tornar exclusivamente artista precisou hibernar por alguns anos, retomado somente em 1967, nunca deixando por completo de produzir e expor.

3. Nacionalismo e patrimônio – anos 20 e 30

A partir da década de 1920, foi intensa a atividade em prol da preservação do patrimônio nacional, acompanhada do movimento de levantamento de obras de arte brasileiras que comprovassem materialmente um passado e uma tradição artística nacional. Com o Estado Novo (1937-1945), diversos intelectuais assumiram protagonismo nos projetos para a instituição de uma política preservacionista do patrimônio, como Mário de Andrade⁷, Lúcio Costa⁸ e Rodrigo Melo Franco de Andrade⁹, este o primeiro e longo diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), instituído em 1937.

O esforço de reunir exemplares promoveu iniciativas de desenvolver inventários, identificando os colecionadores de objetos de arte e registrando as peças por meio de registro fotográfico, como fez Luís Saia, que inventariou mais 6 mil peças de coleções paulistanas¹⁰. O país buscava suas raízes¹¹, perseguindo monumentos que fizessem jus a uma história da arte patrimonial brasileira.

Importante iniciativa de divulgação da arte produzida no Brasil foi a Revista do Patrimônio¹² iniciada em 1937, contando, até 2015, com 34 edições. Nos anos iniciais, publicava-se em torno de dez artigos por edição, com periodicidade anual. De mobiliário foram os seguintes artigos:

MOBILIÁRIO NACIONAL (documentação fotográfica)¹³.

COSTA, Lúcio. *Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro*¹⁴.

DIAS, Hécia. *O mobiliário dos inconfidentes*¹⁵.

P., W. [PINHO, José de Araújo Wanderley] *Mobiliário, vestuário, jóias e alfaias dos tempos coloniais. Notas para uma nomenclatura baseada em documentos coevos*¹⁶.

SANTOS, José de Almeida. *O estilo brasileiro D. Maria ou colonial brasileiro*¹⁷.

RODRIGUES, J. W. *Móveis antigos de Minas Gerais*¹⁸.

A maioria dos artigos vinha acompanhada por desenhos e fotografias (figs. 1 e 2), facilitando a apreensão dos formatos selecionados para representarem os móveis brasileiros, além de procurarem compor um repertório que permitisse espelhar escolhas tipicamente nacionais.

Imagens veiculadas em artigos da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

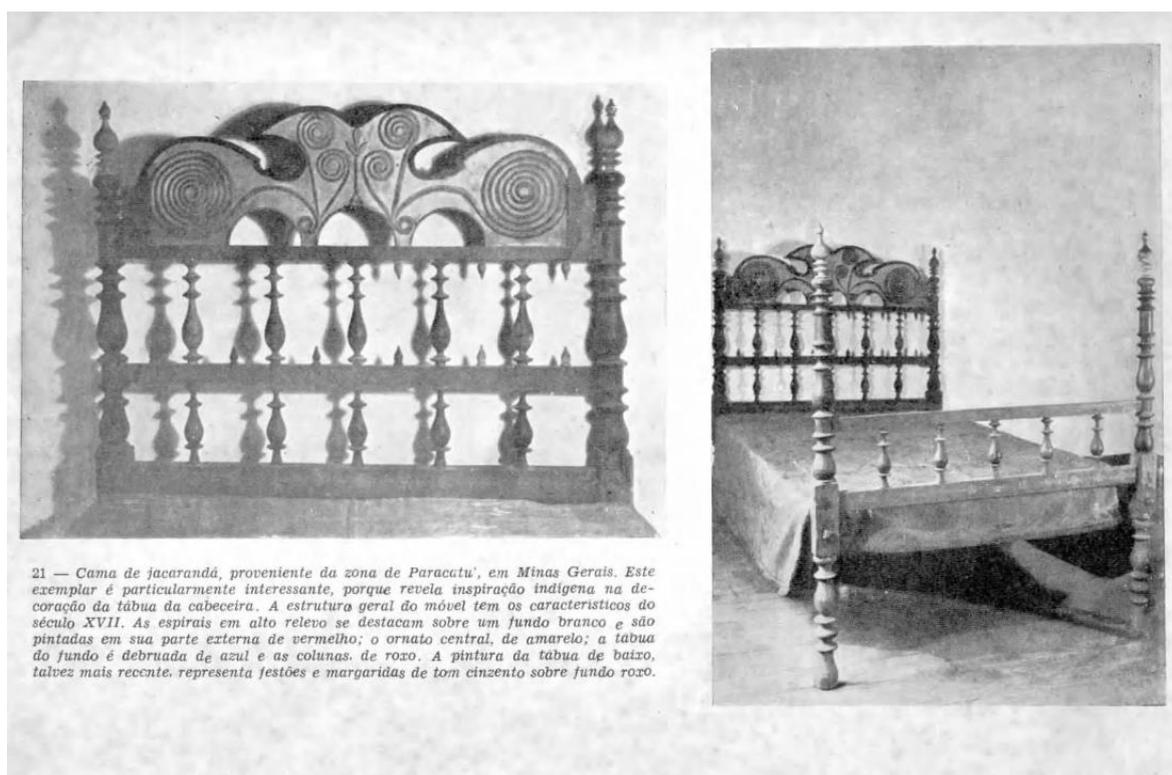


Fig. 1. À esquerda, cama da região de Paracatu, Minas Gerais, com decoração de inspiração indígena (MOBILIÁRIO NACIONAL, 1937, *op. cit.*, p. 56).

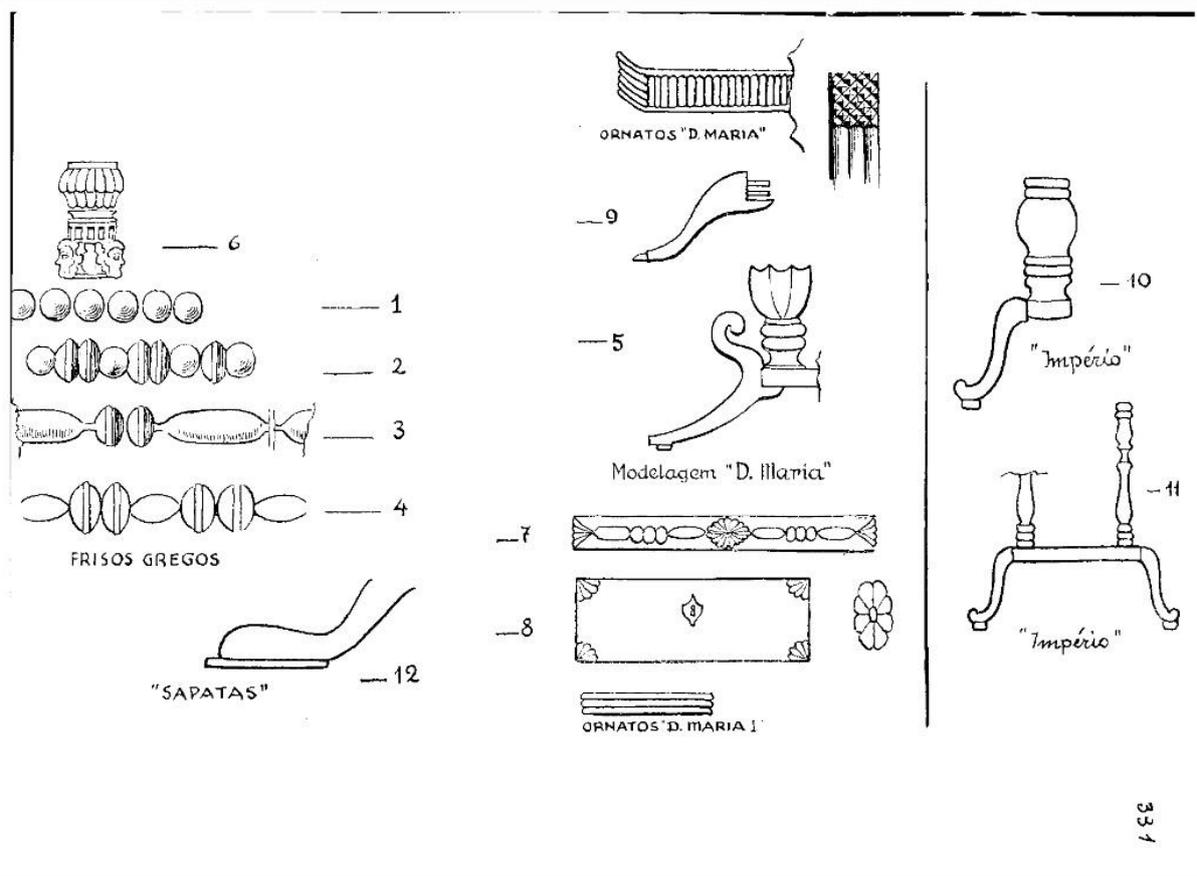


Fig. 2. À direita, prancha com desenhos do repertório ornamental dos estilos D. Maria e Império, (SANTOS, 1942, *op. cit.*, p.331).

Para além dos móveis e afora as belas artes (o maior número de artigos), publicavam-se temas ligados à cultura indígena (padrões de grafismo, cerâmica, artefatos etc.), aos saberes tradicionais (como pesca), arqueologia (sua pré-história), pondo os leitores em contato com um Brasil múltiplo, tanto erudito quanto popular. Em termos arquitetônicos, enfatizavam-se os estudos sobre moradias, seu repertório decorativo e construtivo (portas, janelas, balcões, treliçados, cunhais, pináculos, etc.) e, com especial interesse, igrejas, mosteiros e conventos, cuja decoração interior assumia as adaptações criativas do barroco possível e das variantes rococós, na busca de um barroco brasileiro.

Os móveis que preenchiam as casas dos brasileiros de elite à época, em grande parte, eram vistos como uma apropriação estrangeira, considerados cópias portuguesas, francesas ou inglesas, provenientes do século XIX, quando o gosto historicista e eclético dirigiu as escolhas para a decoração dos lares aburguesados que se desejavam aparentar civilizados como os europeus, com ênfase nos franceses. Com isso, muitos historiadores se negaram a afirmar a existência de um estilo brasileiro em mobiliário no XIX. Houve móveis importados, móveis feitos no Brasil por estrangeiros e móveis em estilos europeus feitos por brasileiros. Face a essa perspectiva, nos anos 1920, alguns intelectuais passaram

a perseguir uma imagem de ultrapassagem, atualizada, em estilo nacional, desenvolvendo-se o estilo neocolonial¹⁹, que obteve grande recepção no Rio de Janeiro, capital do país, e rivalizou com o art déco (decorativo e ainda “importado” da Europa) e o modernismo racionalista (também “importado” e ainda incipiente). Para se desenvolver um repertório neocolonial para decoração de interiores e o mobiliário, as pesquisas e os levantamentos sobre a arquitetura e o mobiliário dos séculos XVI, XVII e XVIII foram fundamentais.

A partir dos anos 30 muitas casas adotaram uma postura revivalista em pleno século XX, preenchidas com móveis que se inspiraram nos estilos luso-brasileiros, com preferência pelos torneados pesados em madeira escura e couro de sola com tachões dourados, e pelos volteios das pernas cabriolés, curvas alongadas e entalhes rocalhas e fitomorfos. Na época foram designados²⁰ de estilos Manuelino²¹ e D. João V²², apesar das controvérsias.

Foi diante desse cenário que Tenreiro começou a trabalhar desenhando e detalhando móveis para execução. Em 1931, Joaquim Tenreiro foi ser auxiliar do francês Maurice Noizières, formado pela École Boule, que trabalhava para uma tradicional firma de mobiliário, a Laubisch & Hirth, pertencente a dois sócios alemães. Essa empresa artesanal de grande porte era especialista em móveis de estilo, familiarizando Tenreiro com todos os detalhes do repertório formal que compôs a história do mobiliário nacional e estrangeiro.

Em 1935, em decorrência da ida de Maurice Noizières para a empresa Leandro Martins, outra grande referência de móveis de qualidade, Tenreiro foi chamado para continuar a auxiliá-lo nos desenhos de móveis de estilo. Entre 1941 e 1942 trabalhou para a empresa Francisco Gomes. Em 1942, voltou para a Laubisch & Hirth com a função de seu antigo chefe francês, doravante projetando ele mesmo os ambientes e os móveis requisitados pela extensa clientela da loja.

Pouco sabemos sobre essas duas grandes empresas moveleiras: quem eram seus artífices, de onde vinham, que especialidades compunham sua produção, os modelos de móveis desenvolvidos. Assim, não temos ferramentas para julgar com segurança quais foram os impactos desses dez anos sobre Tenreiro em relação aos seus conhecimentos técnicos e formais. Contudo, pelas propagandas das duas firmas nos periódicos e alguns exemplares existentes em museus, podemos observar que produziam tanto móveis de estilos europeus, quanto móveis neocoloniais (estilo “Manuelino” e D. José I) e art déco (figs. 3 e 4). Sendo assim, não eram firmas refratárias às demandas contemporâneas, funcionando como laboratórios de experimentações tanto historicistas, de cunho europeu e neocolonial, quanto das sínteses geométricas do art déco.



Fig. 3. Sala de jantar com mobiliário dito de estilo manuelino. Laubisch & Hirth. *A Casa*, Rio de Janeiro, n. 94, março 1932, p.25.

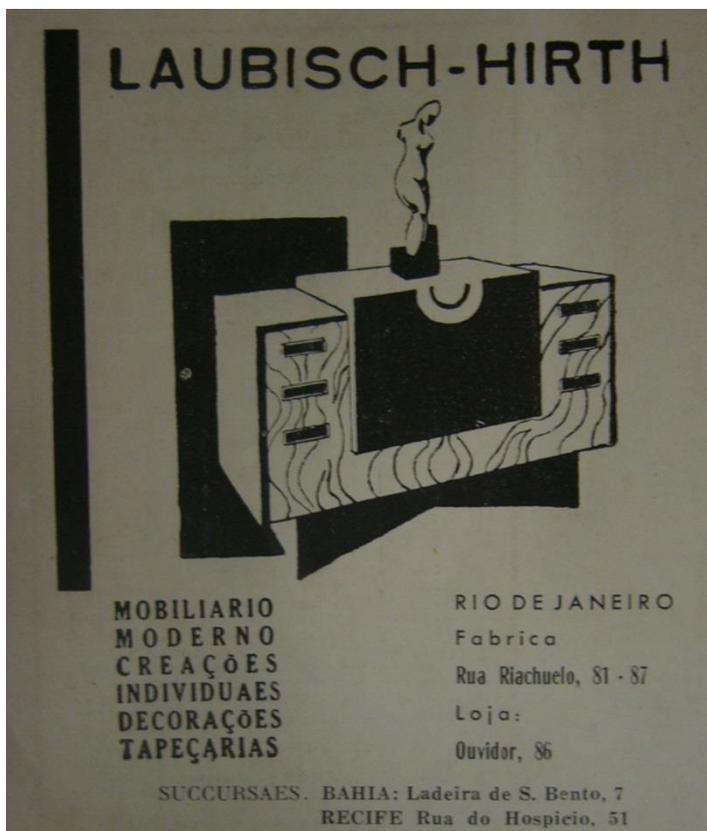


Fig. 4. Propaganda da empresa Laubisch-Hirth com móvel art déco. *A Casa*, Rio de Janeiro, n.98, julho 1932, p. 32.

No ano de 1941, Tenreiro

projeta móveis para a casa de Francisco Inácio Peixoto, nova casa em Cataguases (Minas Gerais), projetada por Oscar Niemeyer, dando os primeiros passos para conquistar um trabalho autoral. Em seguida, Tenreiro resolve partir para seu próprio negócio e associa-se a Langebach, antigo vendendor da Laubisch & Hirth, que ficou responsável pela parte comercial, enquanto ele se dedicaria à criação e à execução dos móveis. Em 1943, surgia Laugenbach & Tenreiro, uma pequena empresa de móveis feitos artesanalmente.

Quando em abril de 1947 a loja da rua Barata Ribeiro, em Copacabana, foi inaugurada, os móveis modernos foram praticamente todos vendidos enquanto os de estilo “encalharam”. A partir de então, a Langenbach & Tenreiro, depois Tenreiro Móveis e Decorações, só executou móveis modernos e, face ao grande sucesso, abriu em 1953 uma filial em São Paulo. Nos anos 50, a empresa contou com até 100 artesãos, coordenados por Tenreiro, limitando-se a tiragens mínimas ou mesmo a peças únicas, planejadas especialmente para os ambientes que requisitavam seus projetos e móveis.

O rigor técnico que exigia de seus artesãos fez com seus móveis permanecessem íntegros até hoje, pois eram extremamente bem executados. O artista conhecia a fundo a potencialidade de cada espécie de madeira e a maneira mais indicada de trabalhá-la. Utilizava eminentemente os encaixes para reunião das peças e, como acabamento, preferia o verniz de “boneca” num aspecto encerado. Tenreiro, diferente de tantos outros criadores de mobiliário do período, não chegou à industrialização. O móvel artesanal, a seu ver, era a única maneira de partir para um trabalho individual naquele momento. De certo, Tenreiro representava o embate ainda insistente entre o papel social do artista, do designer e do artesão, em termos de escala de produção (obra única X obra em série) e as questões autorais.

Tenreiro provavelmente foi o primeiro a se preocupar em adaptar o mobiliário em termos de uso ao modo de viver e à atualidade da época. Investigava a validade de certas dimensões e proporções dos móveis, o que fez com que diminuísse a altura das cadeiras e mesas, no intuito de otimizar o conforto para o padrão antropométrico do brasileiro. A altura do encosto também foi regulada para que não coincidissem com a omoplata. Para Tenreiro, se um móvel não oferecesse conforto ao corpo por várias horas, ele era inútil.

Na busca de um caráter brasileiro, soube manusear com propriedade as espécies nacionais de madeira como peroba, vinhático, imbuia, pau-marfim, cedro, óleo-vermelho, roxinho. Contudo, elegeu o jacarandá como a mais bela e nobre dentre todas, utilizando-a sempre que possível. Também resgatou certos materiais como a palhinha, como ele próprio explica: “Recoloquei a palhinha da tradição colonial. (...). A palhinha era um dos elementos necessários ao móvel moderno.”²³

Mas a maior originalidade de Tenreiro esteve no diálogo com a tradição moveleira do Brasil e resgatou certas características que delegaram aos seus móveis um sotaque inconfundivelmente brasileiro. Tenreiro era um grande interessado na história do mobiliário brasileiro e soube discernir o que melhor se adaptava às demandas da modernidade.

4. Entre o passado e o futuro

No período em que Tenreiro ampliava seu repertório técnico em mobiliário, gestando sua inventividade para a criação do mobiliário moderno, ocorreu várias publicações sobre mobiliário brasileiro dos tempos coloniais. Em 1939, o arquiteto Lucio Costa publicou, na revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o artigo “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro”²⁴. Em 1942, José Marianno Filho editou “Estudos de Arte Brasileira”²⁵, com uma parte dedicada ao mobiliário colonial. No periódico Estudos Brasileiros, publicação bimestral do Instituto de Estudos Brasileiros, em 1939, foi publicada a conferência de Clado Ribeiro de Lessa sobre “Mobiliário brasileiro dos tempos coloniais”²⁶, acompanhada das falas dos debatedores Augusto de Lima Junior, Francisco Marques dos Santos e José Marianno Filho. No ano de 1943, no mesmo periódico, José de Almeida Santos publicou o artigo “Introdução ao Mobiliário Artístico Brasileiro”²⁷. Em 1944, editou o livro com o mesmo nome²⁸. A partir de 1940, Gustavo Barroso publicou vários artigos²⁹ e escreveu em 1945 livro “Introdução à Técnica de Museus”³⁰, onde no segundo volume apresentou Noções de Mobiliário, com 21 páginas sobre o mobiliário brasileiro. Em 1952, José Wash Rodrigues publicou “Artes Plásticas no Brasil – Mobiliário”³¹. Em todas essas referidas publicações havia imagens que acabaram por formar um manancial iconográfico de referência.

Nas décadas de 1930 e 1940, portanto, ocorreu uma das maiores concentrações em publicações sobre mobiliário colonial brasileiro. Alguns móveis, com interpretações por vezes consideradas ingênuas e híbridas, acabavam por representar sínteses das transculturações portuguesas, processos dirigidos por gostos peculiares da terra, com menos controle e maior inventividade e mereceram receber a identificação de móveis brasileiros (diferente dos luso-brasileiros), sublinhando uma autonomia criativa. Eram subdivididos em três grandes estilos: mineiro-goiano, D. Maria I brasileiro (ou Colonial Brasileiro ou D. João VI) e Beranger ou Pernambucano³². Se os nomes e datações eram foco de disputas³³, os esforços confluíam para a ideia de uma brasilidade reconhecível.

Nesse trecho do artigo “Móvel brasileiro: um pouco de sua história”, de 1965, podemos conferir as observações de Tenreiro acerca do móvel colonial:

A maneira honesta, a consciência simples e a humilde execução, deram ao móvel rural de Minas Gerais e de outras províncias uma feição inigualável.

Algumas vezes encontram-se móveis de tratamento precário, de tratamento pobre, mas apesar disso, com um dimensionamento e funcionalidade que, mesmo com aquele tratamento precário, é encantador pelo ajuste de concepção. Mas, quando o móvel, nesta etapa, atinge realmente um alto nível como criação de mobiliário, quando o móvel deixa de ser objeto útil e se imprime uma condição subjetiva que mergulha na índole do povo e do meio que o criou, é no móvel da casa da fazenda, no móvel da província. Este legado, esta etapa, está hoje a mostrar qual o rumo que deve ser seguido qual for o grau de desenvolvimento que chegarmos.³⁴

Um de seus primeiros móveis, uma cadeira de 1942 (fig.5), já apresentava a simplicidade de nossos móveis do passado e uma leveza quase etérea em contraposição à robustez de alguns desses móveis. As pernas finas e esguias já anunciavam a estética dos pés-palito, mas o leve formato fusiforme vinculavam-nas aos variados perfis do mobiliário barroco severo luso-brasileiro. O espaldar era formado por duas faixas horizontais de larguras diferentes, lembrando as singelas composições de D. Maria I no Brasil (fig.6) ou Império brasileiro (fig.7).



Fig. 5. Primeira Cadeira, jacarandá e palhinha, 1942. Joaquim Tenreiro.



Fig. 6. Cadeira D. Maria I, fins século XVIII/início do XIX. SANTOS, 1944, *op. cit.*, p.82.



Fig. 7. Cadeira Império. Início do século XIX. LESSA, *op. cit.*, [s.n.p.].

Tenreiro resgatou alguns tipos de móveis que foram frequentes entre nós, como a mesa de encostar (ou bufete) (fig. 8 e 11), um resgate simplificado dos modelos seiscentistas, obedecendo às características das gavetas sob o tampo (fig. 9), do tampo avançado nas laterais (fig. 10), da estrutura travejada, e do típico entalhe “bico de diamante”. Também empregou os canapés de palhinha em que o encosto é o somatório de vários espaldares (fig. 12) e a cadeira de balanço (fig. 13), tão popular no século XIX (fig. 14).

Dentro da linguagem plástica e orgânica que imperaria na década de 50, Tenreiro, em 1947, criou a “Poltrona de Três Pés” (fig. 15). Os pés-palito, bem cônicos, anunciavam-se em número de três. Assento e encosto formavam uma só peça, de formato trapezoidal, arredondada nas arestas, moldada em uma longa curva. Essa peça consistia na reunião de várias espécies de madeira justapostas, de duas a cinco, como em uma parquetaria, que desenhavam linhas coloridas na superfície recurva. Essa curvatura alongada podia ser encontrada em baquetas e banquinhos coloniais (fig. 16).



Fig. 8. Mesa de encostar em jacarandá, 196?. Joaquim Tenreiro.



Fig. 9. Mesa central de jacarandá, chamada à época de “estilo jesuítico”. Século XVIII. Minas Gerais. MOBILIÁRIO NACIONAL, 1937, *op.cit.*, [s.n.p.].

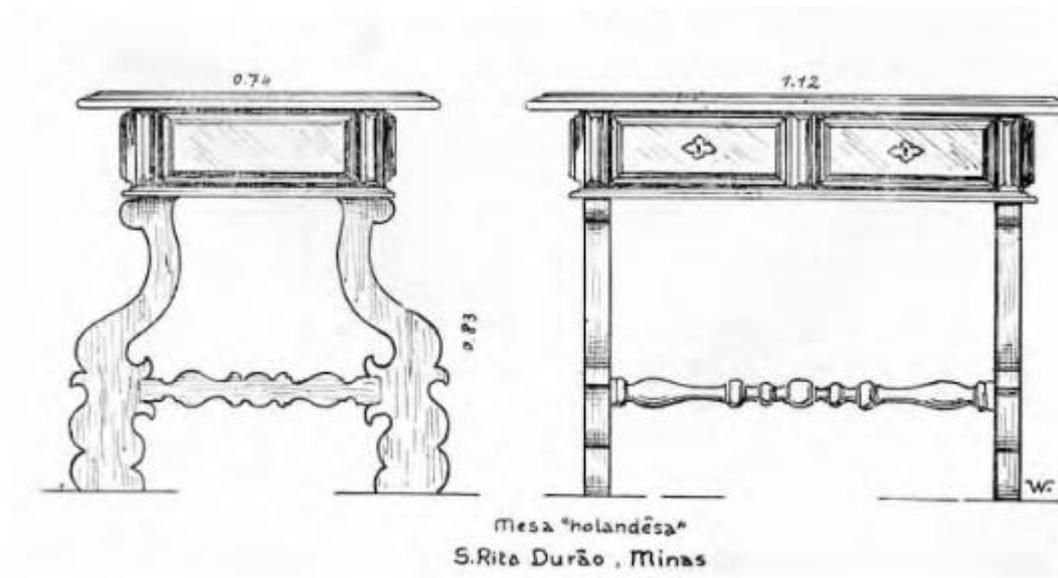


Fig. 10. Mesa de encostar “holandesa”. Século XVIII. Santa Rita Durão, Minas Gerais. RODRIGUES, 1943, *op.cit.*, p.97.



Fig. 11. Mesa de encostar. Joaquim Tenreiro, 1969. Disponível em: https://www.1stdibs.com/furniture/tables/console-tables/console-table-joaquim-tenreiro-brazil-1969/id-f_484550/ Acessado em: setembro 2016.



Fig. 12 . Canapé em jacarandá e palhinha de 3 lugares, 1948. Joaquim Tenreiro.



Fig. 13. Cadeira de balanço, Jacarandá e palhinha, c. 1948. Joaquim Tenreiro.



Fig. 14. Cadeira de Balanço. Madeira e couro. Século XIX. Museu Casa de Benjamin Constant.

A cadeira é de uma simplicidade contundente, remetendo-nos também aos bancos indígenas monoblocos mais singelos (fig. 17), mas que na verdade encobre uma difícil, complicada e primorosa execução. A curva formada pelo encosto e assento, apesar do material rígido que os compõe, delineia a plasticidade têxtil das redes de dormir. A nosso ver, é uma das obras-primas do mestre Tenreiro, um móvel clássico da estética dos anos 50.



Fig. 15. Poltrona de Três Pés – três versões, c.1947. Madeiras variadas. Joaquim Tenreiro.



Fig. 16. Banquinho de costureira. Jacarandá e palhinha. Século XVIII. Paraty, RJ. MOBILIÁRIO NACIONAL, 1937, *op. cit.*, [s.n.p.].



Fig.17. Banco indígena. Tribo Tukano.

A mesma releitura foi experimentada no conjunto de cama e mesas de cabeceira, provavelmente na década de 60. Tenreiro organizou ortogonalmente os “tremidos” e miniaturizou as almofadas, típicos do século XVII, trazendo para a modernidade o trabalho de entalhe das superfícies planas. Já a cadeira de 1960, com seu espaldar formado por uma faixa larga, retoma o esquema do Império Brasileiro, apesar de suas proporções e tratamento retilíneo localizá-la contemporaneamente à sua data de criação.

Muitas outras soluções perspicazes o mestre Tenreiro foi capaz de idealizar, dando-lhes sempre a marca incomparável de sua genialidade artística. Infelizmente, em 1968, fechou as portas da empresa pela impossibilidade de tocar sozinho os negócios, dedicando-se exclusivamente à pintura e à escultura, um sonho que, enfim, pôde realizar.

A importância de sua obra moveleira, contudo, ficou na história. O móvel de elementos essenciais inaugurou uma modernidade brasileira. Tenreiro foi o responsável por criar os primeiros móveis despojados, limpos e que levassem em conta a tradição artesanal e plástica dos móveis brasileiros. O que ele fez tinha tudo a ver com a realidade brasileira e não se confundia com nenhum outro móvel. Era original. Da mesma opinião compartilhava Sérgio Rodrigues, o seguidor de sua ideologia artística, o legítimo herdeiro de um certo móvel brasileiro:

Ele foi o primeiro a fazer móveis com pinta de Brasil. Era uma espécie de Joaquim Cardoso do concreto. Fazia composições maravilhosas com pé de palito. Usava madeiras finas e delgadas como ninguém. Pra mim, Joaquim Tenreiro é um “poeta” da madeira.³⁵

O embate crítico com o passado moveleiro forneceu as premissas dos valores que Tenreiro elegeu como legítimos de uma brasilidade. Provou que para criar uma nova arte não era preciso negar a antiga. Por meio de seus móveis, as possibilidades formais da renovação do passado serviram para a fundamentação do presente. Seus móveis sublinhavam a importância do conhecimento da história do mobiliário para compreendermos as maneiras particulares dos móveis brasileiros.

A marca de Tenreiro foi a simplicidade, a sobriedade e o respeito à tradição e ao passado, sem saudosismos ou revivalismos. Ele mesmo fala da importância de se conhecer o passado e de se renovar para apropriar-se do presente: “A geração que não cria deixa um vazio no arcabouço da constituição e do sentido de humanidade. A geração que subestima o passado falta-lhe seiva”³⁶,

Tenreiro, de origem portuguesa, introjetou o sotaque brasileiro, na medida que soube traduzir as transculturações da língua lusa no mobiliário do Brasil colonial e traduzi-las em modernidade peculiar. As preferências por certos modelos, as adaptações ao clima, as simplificações face à incipiência tecnológica dos tempos de outrora, todas as idiosincrasias locais não foram compreendidas por Tenreiro por um passe de mágica. Tenreiro conviveu com uma geração de brasileiros que estava preocupada em traçar a história do móvel no Brasil, divulgando seus estudos em publicações de instituições que estavam imbuídas em conhecer e preservar o patrimônio nacional. Mais do que seus textos e suas discussões, eram as imagens fotográficas veiculadas nas publicações que formaram um manancial iconográfico, cujo conjunto acabou por desenvolver uma referência visual do que constituiu o móvel no Brasil. As escolhas não só recaíam nos móveis elaborados, mas valorizavam-se os móveis mais simples, ingênuos, rústicos, positivando a criatividade e as soluções de síntese. Somada à educação familiar, à sensibilidade artística pessoal e às oportunidades de trabalho em firmas moveleiras de qualidade, Tenreiro pôde criar móveis originais e modernos, considerados genuinamente brasileiros, cujas características o próprio artista demarcou:

Que não haja luxo, mas sobriedade.
Não haja riqueza, mas distinção.
Não haja ostentação, mas acolhimento.³⁷

Sóbrios, distintos e acolhedores, assim deveriam ser os móveis modernos no Brasil. O luxo, na verdade, foi ter tido Tenreiro entre nós e um ambiente que soube valorizar o seu trabalho e favorecer seu despontar. A riqueza era a abundância de madeira, que ele tão bem explorou e enfatizou sua expressão plástica. A ostentação era ser moderno e brasileiro simultaneamente, algo a princípio improvável até Tenreiro ter aprendido a falar brasileiro.

NOTES

¹ As últimas exposições sobre a obra de Tenreiro ocorreram com curadoria de Janete Costa, iniciando-se em 1998 no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, passando pela Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, terminando no Pavilhão das Artes Padre Manoel da Nóbrega (15 dezembro 1999 a 30 janeiro 2000), realizada pela Pinacoteca do Estado do São Paulo, rendendo duas publicações: CALS, Soraya (org.). *Tenreiro*. Rio de Janeiro: Bolsa de Artes do Rio de Janeiro, 1998. TENREIRO, Joaquim, *O mestre da madeira*, São Paulo, Edições Pinacoteca, 2000.

² SACHACZEWSKI, Antônio Cláudio, Depoimento, in, SAUDADES DO BRASIL – A ERA JK. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1992.

³ GIDEON, S., “O Brasil e a arquitetura contemporânea”, in *1950 – Arquitetura no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, João Fortes Engenharia, 1985, p. 21-25, p.23.

⁴ *Casa & Jardim*, Rio de Janeiro, n.42, maio 1958, p. 23-26.

⁵ MALTA, Marize, *O mobiliário (do) carioca nas décadas de 50 e 60: o mobiliário moderno e um certo móvel brasileiro*, Mestrado em História da Arte (dissertação) Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

⁶ ZANINI, Walter, *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, MORAIS, Frederico, *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982.

⁷ ANDRADE, Mário de, “Arquitetura colonial”, *Diário Nacional*, São Paulo, 23 a 26 de agosto de 1928.

⁸ COSTA, Lucio, *Arquitetura brasileira*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952.

⁹ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de, *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre patrimônio cultural*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/SPHAN/Fundação Pró-Memória, 1987.

¹⁰ NAKAMUTA, Adriana, *Hanna Levy no Brasil: história, teoria e crítica da arte no Patrimônio (1937-1947)*, Rio de Janeiro, Tese (Doutorado em Artes Visuais), Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016, p. 91-92.

¹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1936.

¹² *Revista do patrimônio*, Rio de Janeiro, IPHAN, 1938-2012 [34 edições].

¹³ Trata-se de uma coletânea de imagens com legendas, que fica entre a página 45, fim do artigo de Gilberto Freyre (Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e das Colônias) e a página 46, início do artigo A litografia no Rio de Janeiro, de Francisco Marques dos Santos. *Mobiliário nacional (documentação fotográfica)*, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 1, 1937.

¹⁴ COSTA, Lucio, Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 3, 1939, pp. 149-162.

¹⁵ DIAS, Hércia, “O mobiliário dos inconfidentes”, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 3, 1939, pp. 163-172.

¹⁶ P., W. [PINHO, José de Araújo Wanderley] “Mobiliário, vestuário, jóias e alfaia dos tempos coloniais. Notas para uma nomenclatura baseada em documentos coevos”, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 4, 1940, pp. 251-270.

¹⁷ SANTOS, José de Almeida. O estilo brasileiro D. Maria ou colonial brasileiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.6, 1942, pp. 317-335.

¹⁸ RODRIGUES, J. W. Móveis antigos de Minas Gerais. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.7, 1943, pp. 79-97.

¹⁹ A respeito do movimento neocolonial, veja AMARAL, Aracy (Org.), *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, São Paulo, Memorial Fundo de Cultura Econômica, 1994. E também KASSEL, Carlos, *Arquitetura neocolonial do Brasil: entre o pastiche e a modernidade*, Rio de Janeiro, Jauá Editora, 2008.

²⁰ MARIANNO FILHO, José, *Estudos de arte brasileira*, Rio de Janeiro, edição do autor, 1942.

²¹ Sobre os equívocos a respeito da designação de estilo manuelino para os móveis do século XVII, de gosto barroco severo, vide MALTA, Marize, “Mobiliário estilo manuelino no Brasil nos séculos XIX e XX: entre paixões e equívocos”, in ALMEIDA, Isabel Cruz, NETO, Maria João (Eds.), *Sphera mundi: arte e cultura no tempo dos descobrimentos*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2015, pp.441-455.

²² Muitos móveis denominados à época de D. João V eram D. José I, tendo em vista que alguns intelectuais não aceitavam o rococó como estilo autônomo.

-
- ²³ “Tenreiro por Tenreiro” [Entrevista], in: MMM, Ascânio, MACEDO, Ronaldo do Rego (coord.), *Joaquim Tenreiro – madeira/arte e design*, Rio de Janeiro, João Fortes Engenharia, [1985], p.57.
- ²⁴ COSTA, 1939, op. cit.
- ²⁵ MARIANNO FILHO, 1942, op. cit.
- ²⁶ LESSA, Clado Ribeiro de, “Mobiliário dos tempos coloniais”, *Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, ano 1, nº 6, 1939, pp.5-28.
- ²⁷ SANTOS, José de Almeida, “Introdução ao mobiliário artístico brasileiro. Móveis brasileiros e suas caracterizações. Estilos e deturpações”, in *Estudos brasileiros*, publicação bimestral do Instituto de Estudos Brasileiros, Rio de Janeiro, ano V, nº 29-30, março a junho 1943, pp. 223-237.
- ²⁸ SANTOS, José de Almeida, *Mobiliário artístico brasileiro*, São Paulo, [s.i.], 1944.
- ²⁹ BARROSO, Gustavo, “O mobiliário luso-brasileiro”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v.1, 1940, pp. 5-19, BARROSO, Gustavo, “Classificação geral de móveis antigos”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, v. 4, 1947, pp.587-594.
- ³⁰ BARROSO, Gustavo, *Introdução à técnica de museus. Parte geral e parte básica*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde / Museu Histórico Nacional, 1951. [escrito em 1945]
- ³¹ RODRIGUES, José Wash, *Mobiliário – artes plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1968. Outros trabalhos: *Mobiliário do Brasil antigo, evolução de cadeiras luso-brasileiras*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1958. “Móveis antigos de Minas Gerais” *Arquitetura*, Rio de Janeiro, IAB, nº 31, 1965, pp.8-16.
- ³² SANTOS, 1944, op. cit., pp. IX-XIII.
- ³³ MARIANNO FILHO, 1942, op.cit.
- ³⁴ TENREIRO, Joaquim, “Móvel brasileiro, um pouco de sua história”, *Arquitetura*, Rio de Janeiro, nº 31, jan. 1965, pp.17-24, p. 25.
- ³⁵ SÉRGIO RODRIGUES [Depoimento], Apud. RITO, Lúcia, *Joaquim Tenreiro: moderno ontem, hoje e sempre*, Rio de Janeiro, [s.i], 1991. [Catálogo de exposição]
- ³⁶ “O pensamento de joaquim tenreiro”, *Arquitetura*, Rio de Janeiro, nº 61, jul. 1967, pp.20-21, p.21.
- ³⁷ TENREIRO, Joaquim, “Decoração e desenho do móvel”, *Módulo*, Rio de Janeiro, nº 2, 1985, p.23.