pensamentos design

Cultura material e design no Brasil: confluências entre tradição anônima e o design autoral

Material culture and design in Brazil: confluences between anonymous tradition and authored design

Francisco André de Oliveira
Marcelina das Graças de Almeida

Resumo: Este artigo investiga as relações entre cultura material e design no Brasil, examinando as confluências entre a tradição anônima e o design autoral. Adota-se uma abordagem qualitativa, desenvolvida por meio de pesquisa bibliográfica, estruturada como uma revisão narrativa da literatura. O material selecionado foi submetido a uma análise interpretativa e histórico-conceitual, orientada pelas relações entre cultura material, tradição anônima e design autoral no contexto brasileiro. O percurso analítico toma o pensamento de Lina Bo Bardi (1914–1992) como eixo para discutir a tensão entre modelos industriais hegemônicos importados e a inventividade do pré-artesanato e da cultura popular, bem como a dimensão simbólica dos artefatos. A análise indica que memória, identidade e saberes territoriais constituem fundamentos da linguagem projetual brasileira. Conclui-se que o design autoral pode atuar como mediador cultural ao integrar experimentação estética e memória coletiva, desde que estabeleça um diálogo ético com os saberes vernaculares e evite sua apropriação ou apagamento.

Palavras-chaves: cultura material; design autoral; design anônimo; design brasileiro.

Abstract: *This article investigates the relationship between material culture and design in Brazil, examining the confluences between anonymous tradition and authored design. A qualitative approach is adopted, developed through bibliographic research as a narrative literature review. The selected material underwent an interpretive and historical-conceptual analysis, guided by the interplay of material culture, anonymous tradition, and authorship-based design within the Brazilian context. The analytical framework centers on the thought of Lina Bo Bardi (1914–1992) to discuss the tension between imported hegemonic industrial models and the inventiveness of pre-craft traditions and popular culture, as well as the symbolic dimension of artifacts. The analysis indicates that memory, identity, and place-based knowledge form the foundations of the Brazilian design language. It concludes that authorship-based design can act as a cultural mediator by integrating aesthetic experimentation with collective memory, provided it establishes an ethical dialogue with vernacular knowledge and avoids its appropriation or erasure.*

Keywords: *material culture; authored design; anonymous design; brazilian design.*

Introdução

Os estudos sobre cultura material revelam que os artefatos não são apenas objetos utilitários, mas materializações de histórias, identidades e modos de vida. No campo do design, compreender essa dimensão permite analisar como formas, usos e valores simbólicos dialogam com a sociedade. No Brasil, essa relação é marcada pela coexistência entre produções populares anteriores à institucionalização do design, aqui compreendidas como tradição anônima, e a posterior consolidação do design industrial e autoral. O anonimato, nesse contexto, não significa inexistência de autoria, mas seu desconhecimento, apagamento, supressão ou ausência de registro.

Este artigo aborda as confluências entre essa tradição e o design autoral, entendido como a produção vinculada à identificação de seus criadores, considerando o percurso entre a institucionalização do design no Brasil, em meados do século XX, e a produção autoral contemporânea. Parte-se da seguinte questão: de que maneira os saberes associados à produção anônima e vernacular, especialmente ao pré-artesanato[1] contribuíram para a constituição do design autoral brasileiro? A investigação justifica-se pela necessidade de reconhecer a cultura material produzida antes da institucionalização do campo e de superar a frequente separação entre a história institucional do design e as tradições coletivas que a antecedem e alimentam.

O objetivo é analisar como os saberes da produção anônima e vernacular participam da construção do design autoral brasileiro, considerando suas dimensões históricas, simbólicas e éticas. E assim, busca-se discutir a dimensão simbólica dos artefatos; examinar as relações entre cultura popular, produção anônima e formação do design brasileiro; analisar a contribuição de Lina Bo Bardi para o diálogo entre pré-artesanato, indústria e autoria; e refletir sobre os limites entre valorização, apropriação e apagamento dos saberes vernaculares.

De abordagem qualitativa, o artigo desenvolve-se por meio de pesquisa bibliográfica e revisão narrativa da literatura. As obras foram selecionadas segundo sua relevância e conexão com os eixos da cultura material, da história do design brasileiro e do design autoral. Nesse percurso, o pensamento de Lina Bo Bardi constitui um ponto de interseção entre os eixos analisados. Embora arquiteta de formação, sua contribuição para o design é amplamente reconhecida, sobretudo por suas investigações sobre a produção popular como manifestação de identidade e por suas reflexões acerca das relações entre pré-artesanato e produção industrial.

Durante a elaboração deste texto, foram utilizadas ferramentas de inteligência artificial generativa da OpenAI, por meio do ChatGPT/Codex, como apoio à revisão e reformulação de trechos, identificação de problemas de coesão e padronização preliminar de referências bibliográficas. As ferramentas não foram utilizadas como fontes de evidência, não substituíram a leitura das obras citadas e não participaram da definição autônoma do problema, dos objetivos, das escolhas teóricas ou das decisões metodológicas da pesquisa. As sugestões produzidas foram examinadas, selecionadas, modificadas e validadas pelas pessoas autoras, que assumem integral responsabilidade pela autoria intelectual, pela precisão das informações, pela interpretação dos referenciais e pela versão final do texto.

1 Lina Bo Bardi distinguia o artesanato, baseado na organização coletiva do trabalho, do "pré-artesanato", ligado às necessidades de sobrevivência.

A dimensão simbólica do artefato e a construção do valor agregado na cultura material e no design

A cultura é o patrimônio social e o conjunto de modos de vida, percebidos e compartilhados simbolicamente entre gerações, que se materializam de forma tangível em seus artefatos (Ribeiro, 2013). No entanto, a compreensão do que constitui essa cultura material passou por uma transformação significativa. Historicamente, os artefatos foram desvinculados dela, sendo classificados como arte antiga ou antiguidades, enquanto os objetos de culturas antigas eram marginalizadas por uma visão etnocêntrica (Cardoso, 1998). A perspectiva sobre a cultura material se transformou, passando a incluir todos os artefatos de qualquer sociedade e entendendo-os não apenas como meros objetos, mas como a materialização de histórias, identidades e modos de vida. Essa abordagem permite analisar como os artefatos se inserem em sistemas simbólicos e processos culturais complexos (Cardoso, 1998; Mendes, 2012).

O significado de um artefato é flexível e moldado por seis fatores interligados: uso, entorno e duração como fatores materiais; ponto de vista, discurso e experiência como fatores perceptivos. O significado reside na percepção das pessoas usuárias, pois, sem a atribuição de sentido, o artefato é apenas uma existência. O tempo é um fator crucial ao redefinir o significado dos artefatos. Com a passagem do tempo, o uso mutável se torna "propósito", a duração vira "história" e o entorno "permanência". Da mesma forma, o ponto de vista se estabiliza como "atenção", o discurso como "consagração" e a experiência como "memória", ressaltando a fluidez de todos os significados. Com isso, o uso de um artefato não pressupõe uma única vocação, e a sua duração é determinante para que ele altere seu significado (Cardoso, 2013, p. 37).

Artefatos existem em um fluxo contínuo de tempo e espaço, tendo seus sentidos transformados e redefinidos conforme o contexto muda. Embora sua forma permaneça constante como significante, as suas representações são inerentemente dinâmicas. Os significados estabelecidos durante a produção e distribuição tendem a ter maior permanência em comparação com aqueles que surgem do consumo e do uso. Contudo, esses artefatos são notavelmente resilientes, mantendo seus significados essenciais mesmo após a desintegração de seu ambiente original (Cardoso, 1998).

Compreender esse fluxo de significados e a resiliência dos objetos exige aproximar a pesquisa em cultura material, dedicada à produção e aos sentidos dos artefatos, da pesquisa em design, centrada nos processos de criação. Essa intersecção é fundamental para compreender tanto o trabalho do designer (autoral) quanto o do artesão (anônimo). Essa aproximação também favorece uma prática profissional que integre a memória como parte essencial da identidade. A relação entre o autoral e o anônimo na arte popular coloca em pauta questões contemporâneas, nas quais o anonimato muitas vezes se vincula à apropriação indevida, ao apagamento de registros ou à ausência deles. Enquanto a história contextualiza a cultura material na experiência humana, o design a enriquece com novas perspectivas, tornando crucial a incorporação da memória na pesquisa de cultura material para fortalecer a conexão com valores coletivos e questões identitárias dos territórios (Costa; Almeida; Dornas, 2013).

A relação entre cultura material e design evidencia-se na maneira como os artefatos incorporam e comunicam valores, práticas e contradições sociais. Esses artefatos não constituem simples extensões das intenções de seus criadores, pois seus significados também são redefinidos pelos contextos de circulação, pelos usos e pela passagem do tempo. Desse modo, participam

da construção de identidades coletivas sem determiná-las de maneira fixa. No contexto da globalização e da expansão das lógicas capitalistas de produção e consumo, observa-se uma tensão entre a padronização dos bens e a permanência de particularidades culturais. Ao articular práticas industriais, artesanais, culturais e tecnológicas, o design participa tanto dos processos de homogeneização quanto da reelaboração dos significados associados à produção material (Cosulich, 2007; Roizenbruch, 2009).

A Revolução Industrial, evento que teve início no século XVIII, na Inglaterra, considerada a partir da experiência ocidental, ampliou a produção mecanizada e criou condições para a posterior consolidação do design como atividade vinculada à concepção de artefatos destinados à fabricação em série. Esse processo não eliminou o artesanato, mas estabeleceu uma separação mais acentuada entre concepção, fabricação e consumo, conferindo centralidade econômica à produção industrial e à expansão dos mercados. Ao mesmo tempo que favoreceu a padronização dos artefatos, essa lógica ampliou sua circulação e possibilitou que fossem apropriados e ressignificados em diferentes contextos sociais. Nas sociedades contemporâneas, a valorização de experiências, vínculos afetivos e formas imateriais de bem-estar ampliou as demandas dirigidas ao design. Além de responder a necessidades funcionais, os projetos passaram a articular dimensões simbólicas, emocionais e culturais. Nesse cenário, o caráter multidisciplinar do design permite aproximar conhecimentos e práticas distintos para interpretar essas demandas e convertê-las em produtos, serviços e experiências socialmente significativos (Cardoso, 1998; Cosulich, 2007; Belchior, 2014; Mendes, 2012).

Compreender os artefatos como um processo contínuo de significação é fundamental para o design, revelando que sua capacidade comunicativa vai muito além dos significados impostos pela fabricação ou pelo consumo (Cardoso, 2013). Essa significação é um tecido complexo, moldado por quatro fatores essenciais: a materialidade do objeto (sua construção e forma), o ambiente que o cerca (contexto social), o usuário (seu repertório e intenções) e a passagem do tempo, que reconfigura constantemente seu sentido. Essa dinâmica transforma os artefatos em verdadeiros objetos retóricos (Figura 1) que, ao transcenderem a mera funcionalidade, comunicam emoções, identidades e espelham a cultura (Cardoso, 2007).



Figura 1: Filtro de barro. Fonte: Revista Casa e Jardim.

Essa retórica, embora pouco explorada pelo design, busca influenciar as emoções. Para isso, ela ainda requer ferramentas analíticas que reconheçam o papel central da imagem na comunicação contemporânea (Bonsiepe, 2011). Como signos, os artefatos falam de si, remetendo aos discursos que os cercam. Sua linguagem é traduzida pela semântica do produto, um campo que estuda como as características visuais e morfológicas sugerem significados, associando-os a conceitos abstratos como estilo e identidade (Cardoso, 2013).

De fato, essa materialização de valores e experiências aproxima o design do fetichismo. Assim como outras atividades projetuais, o design busca a objetivação, transformando conceitos abstratos em algo concreto. Nesse processo, o fetichismo desempenha papel central ao atribuir valores subjetivos e conferir aos artefatos um valor simbólico que transcende sua existência material. Embora abordagens históricas muitas vezes isolem o design como uma atividade predominantemente mental em contraposição ao artesanato (Cardoso, 1998), reconhece-se hoje que todas essas práticas compartilham profunda elaboração intelectual. O que singulariza o design nesse contexto é a maneira como sua capacidade de materializar demandas e valores abstratos de consumo o aproxima diretamente dessa dimensão fetichista, na qual a função do designer vai além de dotar o artefato de propriedades inerentes, enriquecendo-o com camadas simbólicas.

Nesse sentido, a semiótica nos ajuda a entender a relação entre os signos estéticos, as mensagens dos produtos e a atribuição de significado pelo receptor. Mesmo em produtos de design anônimo, a semântica é vital ao evidenciar função e operação na interação com o usuário. Contudo, o conteúdo simbólico, o valor estético e a atratividade são igualmente fundamentais, pois, como as emoções guiam as decisões diárias, a relação humana com os artefatos é profundamente afetiva (Afonso, 2019).

É por meio desta complexa articulação entre linguagem, fetichismo e afeto que o design consolida o valor incorporado, ou seja, um benefício que transcende a mera funcionalidade e reside na dimensão simbólica do objeto. A chave para compreender essa dinâmica está em reconhecer que a aparência dos artefatos evoca memórias, hábitos e emoções. A memória atua como o principal mecanismo desse processo, criando associações que resultam na transferência psíquica de valor. Assim, se «povos e sociedades se dão a conhecer através dos objetos que produzem» (Cardoso, 1998, p. 38), é na capacidade associativa do design que o significado atribuído à matéria se converte, em última análise, na percepção de valor pelo consumidor.

Cultura popular e design: diálogos na construção do cotidiano

A compreensão da cultura, especialmente em sua dimensão popular, passou por transformações profundas ao longo da história recente. O conceito humanista foi gradualmente erodido por fenômenos como o colonialismo, que destruiu e hibridizou manifestações não ocidentais e pelo avanço da sociedade industrial, que deslocou referenciais éticos e estéticos. Sob a lógica do Estado industrial, a cultura tendeu a transformar-se em um sistema administrado por normas e símbolos corporativos, convertendo-se em espetáculo comercial e dissolvendo a antiga unidade entre formas de vida, valores éticos e religiosos (Borges; Barreto, 2010).

Em contraponto a esses processos de alienação, expoentes do modernismo brasileiro, como a artista Tarsila do Amaral (1886–1973) e a arquiteta Lina Bo Bardi, buscavam revelar o perfil social, estético e espiritual inerente às manifestações populares. Nessa perspectiva, alinhada ao

pensamento de intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda (1902–1982) e Oswald de Andrade (1890–1954), a criação popular deixava de ser vista como um vestígio passivo do passado e passava a ser compreendida como uma força viva e dinâmica. Trata-se de um processo criativo fundamentado na fusão de matrizes culturais e cosmovisões que inventa constantemente novas formas de expressão (Borges; Barreto, 2010).

O termo popular, contudo, carrega interpretações ambíguas. Para a tradição folclórica surgida na Europa diante do declínio das comunidades rurais, o popular associa-se à preservação de saberes de grupos isolados, visão que frequentemente alimentou o estigma de atraso e nostalgia. Em contrapartida, a indústria cultural e a mídia de massa redefiniram o popular como sinônimo de alta audiência, aceitação mercadológica e consumo efêmero (Borges; Barreto, 2010; Roizenbruch, 2009).

Essa lógica de mercado desvincula o popular de suas raízes históricas, priorizando bens descartáveis e promovendo uma homogeneização em que o *pop* se sobrepõe ao popular tradicional. A reprodutibilidade técnica e a banalização dos símbolos ameaçam diluir a memória coletiva. No entanto, as culturas populares revelam-se notavelmente resilientes: estruturadas a partir da tradição oral, artística e de valores comunitários, elas continuam a operar como territórios vivos de resistência simbólica e afirmação de identidade (Borges; Barreto, 2010; Roizenbruch, 2009).

Nesse cenário complexo, o design emerge como um campo de mediação crítico. Se por um lado ele pode atuar como vetor de massificação ao instrumentalizar signos populares de forma superficial, por outro possui o potencial de reinterpretar essas matrizes com responsabilidade ética e sensibilidade histórica. Ao valorizar a memória e a sabedoria artesanal, o projeto contemporâneo conecta a tradição às demandas do presente. Essa tensão entre a criação coletiva tradicional e a intervenção projetual consciente é precisamente o ponto de partida para compreender o design brasileiro como um território em constante negociação entre a força do saber anônimo e a autoria contemporânea.

Design brasileiro: tradição anônima e design autoral

A história do design no Brasil não se inicia com sua formalização institucional em meados do século XX, mas sim em um passado mais profundo. Nesse cenário de descentralização e pioneirismo na história do ensino de design no país, a importância da Universidade Mineira de Arte (UMA)[2], posteriormente conhecida como FUMA (Fundação Mineira de Arte – Aleijadinho) e, atualmente, Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED/UEMG), reside justamente no fato de representar um marco temporal e de atuação ininterrupta no ensino superior de design no Brasil desde 1960 (Freitas, 2017). Embora a criação do Instituto de Arte Contemporânea do MASP (1950) e da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) (1962) tenha sido fundamental para institucionalizar o design como conceito e profissão a partir dos anos 1960, ignorar a produção pré-moderna (1870–1960) limita a compreensão do campo (Cardoso, 2005; Silva, 2016). Essa tradição rica e autenticamente brasileira, alinhada ao longo processo de formação da identidade

2 A instituição integrou as primeiras iniciativas de ensino da área no país, estruturando seu curso de Desenho Industrial inicialmente com base no modelo pedagógico da Bauhaus e, posteriormente, incorporando tendências nacionais e internacionais. Desse modo, a UMA destaca-se por sua trajetória contínua de relevância nacional, preenchendo lacunas de um histórico muitas vezes negligenciado pelas narrativas hegemônicas centradas nos eixos Rio de Janeiro e São Paulo (Freitas, 2017).

nacional, antecede os cânones europeus. Conhecer esse passado é essencial para decodificar a cultura material e o papel histórico do design na sociedade brasileira, especialmente em um mundo globalizado onde a singularidade cultural ganha centralidade.

O modelo de design consolidado na Europa com a Revolução Industrial, calcado na separação entre trabalho manual e intelectual, ecoou no Brasil, influenciando fortemente a formação do campo por meio de referenciais como a Escola de Ulm[3]. No entanto, enquanto essa influência externa se consolidava no ambiente acadêmico e industrial, o artesanato brasileiro continuava a se desenvolver à margem, muitas vezes isolado do ritmo do desenvolvimento econômico hegemônico do país (Costa; Almeida; Dornas, 2013; Santana, 2013).

Enquanto a Europa se industrializava e propagava o liberalismo, o Brasil seguia um caminho distinto, marcado por uma matriz agrícola e por uma liberdade condicionada por sua formação social (Costa; Almeida; Dornas, 2013). A tentativa de importar modelos europeus para um território de condições naturais e culturais tão diversas gerou um distanciamento de nossas próprias raízes, alimentando uma sensação de "desterrados em nossa terra", que alienou gerações ao rejeitar o que era nacional e popular (Holanda, 1995, p. 31; Ribeiro, 2013).

A desvalorização dos saberes nacionais possui raízes coloniais profundas, manifestadas na hierarquização entre os modelos importados, reconhecidos como referências legítimas de criação, e o artesanato local, frequentemente tratado como produção secundária. Paradoxalmente, a revalorização dessa cultura material também foi impulsionada pelo olhar de intelectuais estrangeiros radicados no Brasil, entre os quais se destaca Lina Bo Bardi[4], cuja atuação contribuiu para transformar a cultura popular em uma importante referência para os processos criativos do design brasileiro (Silva, 2016). Em seu pensamento, os limites entre arquitetura e design eram permeáveis, uma vez que ambas as práticas participavam da organização dos espaços, dos objetos e da vida cotidiana (Moreira, 2026). Nesse contexto, o artesanato constituía uma alternativa aos modelos europeus de design e oferecia uma base antropológica para a construção de uma identidade projetual vinculada às condições culturais brasileiras (Cosulich, 2007).

É no vasto universo dessa cultura material renegada que se encontra a produção anônima. No design, a categoria de anônimo não nega a existência de um criador, mas marca o desconhecimento ou a diluição de sua autoria individual (Afonso, 2019). Diferentemente do design autoral tradicional, que frequentemente busca a assinatura e o reconhecimento do indivíduo, os artefatos anônimos emergem da necessidade concreta, priorizando a utilidade, a usabilidade e a função social acima de qualquer ego criativo (Borges, 2007).

Como manifestações do pensamento humano, esses artefatos são elos de uma longa cadeia evolutiva em que cada nova criação incorpora a história de seu próprio passado, aprimorando soluções ao longo do tempo. A ausência de uma autoria nominal não impede sua integração cultural, pois eles estão profundamente enraizados no tecido social. Por intermédio da memória,

3 A Escola Superior da Forma de Ulm *(Hochschule für Gestaltung Ulm*, ou HfG Ulm), que operou na Alemanha de 1953 a 1968, é considerada uma das instituições de design mais influentes do pós-guerra, muitas vezes vista como uma sucessora e evolução da Bauhaus.

4 Achilina di Enrico Bo Bardi, mais conhecida como Lina Bo Bardi nasceu em Roma em 1914 e em 1946, se muda para o Brasil com o marido Pietro Maria Bardi (1900–1999).

da experiência e da intuição, a coletividade atribui nome e sentido a esses objetos, absorvendo as mensagens de sua época e conferindo-lhes uma interpretação física e cultural que os consolida no grupo (Afonso, 2019).

Nessa dinâmica, a força do design anônimo reside em sua capacidade de adaptação e resistência. Trata-se de uma produção caracterizada por alta inteligência semântica e funcional, alheia à vaidade de quem a projetou. Sua constante reinterpretação surge da necessidade premente de resolver problemas e expressar modos de vida. Do ponto de vista antropológico, embora a criação transcenda o indivíduo, a identidade coletiva dessas peças assume uma forma de autoria comunitária que se integra ao domínio público, inspirando soluções éticas, sustentáveis e alinhadas ao bem-estar social (Afonso, 2019).

Por isso, torna-se fundamental não subestimar o design anônimo em relação ao design acadêmico ou de elite. A distinção reside na motivação e na finalidade do projeto (Figura 2). O design vernacular[5], expressão seminal desse anonimato, surge em um contexto de liberdade estética, desvinculado das pressões de padronização do mercado de consumo e da academia (Caccere; Fabris, 2013). Em nações periféricas, essa abordagem é profundamente representativa, pois mobiliza recursos e processos locais com baixo investimento de capital (Bonsiepe, 2011). É um universo moldado pela relação visceral com o território e transmitido entre gerações, cuja identidade própria resiste e se perpetua no tempo (Afonso, 2019).



Figura 2: Bule feito de uma lata de manteiga salgada. Fonte: BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o design do impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1994.

Reconhecer o valor desses artefatos comuns, frequentemente invisibilizados por modas globais, é o passo inaugural para um novo paradigma no campo projetual. Ao integrar a memória, a adaptabilidade e o saber territorial na cultura do produto, o modelo anônimo revela que a verdadeira inovação brasileira sempre esteve impregnada em seu cotidiano. Longe de ser um capítulo ultrapassado, essa sabedoria artesanal e anônima tornou-se o próprio alicerce sobre o qual os projetistas contemporâneos passaram a se debruçar. É justamente a partir do atrito criativo e da assimilação consciente dessa herança vernácula que se pavimenta o caminho para a consolidação do design autoral no Brasil como uma prática que deixa de copiar modelos hegemônicos para traduzir a memória coletiva em linguagem projetual própria e reconhecida globalmente.

5 Compreende-se que o design anônimo é também design vernacular. Contudo, como a proposta deste trabalho é tensionar o anonimato e autoria dentro do design, o termo vernacular não foi explorado.

A consolidação do design autoral no Brasil

Historicamente, ao longo do século XX, o mobiliário assinado era um luxo acessível predominantemente às elites. Essa exclusividade permaneceu como traço marcante, a despeito dos esforços pioneiros de mestres como José Zanine Caldas (1919–2001), Geraldo de Barros (1923–1998) (Figura 3) e Sérgio Rodrigues (1927–2014) em democratizar suas criações (Cardoso, 2007). Contudo, a agilidade e o menor custo produtivo no setor moveleiro atraíram gradativamente novos talentos, viabilizando experimentações formais e convertendo o móvel em uma expressiva manifestação da cultura contemporânea (Borges, 2007).



Figura 3: Cadeira MTF600 desenhada por Geraldo de Barros para a Unilabor em 1954. Fonte: Revista Casa Vogue.

A redemocratização[6] brasileira na década de 1980 não apenas marcou uma transição política decisiva, mas também inaugurou uma etapa efervescente para o design nacional. Nesse cenário de liberdade e expansão econômica, uma nova geração de designers emergiu impulsionada pelo legado modernista, alçando o design nacional ao reconhecimento internacional. O setor moveleiro, em particular, floresceu ao superar a condição de mero reprodutor de tendências externas para se posicionar como um protagonista autêntico e inovador no cenário global (Borges, 2007; Moura, 2019).

Essa geração, representada por nomes como Carlos Motta (1952–), Claudia Moreira Salles (1995–), Marcelo Ferraz (1955–) e os irmãos Campana[7] (Humberto Campana 1953– ; Fernando Campana 1961–2022), recuperou o interesse pela escala artesanal e pelo apuro detalhista, sobretudo no trabalho com a madeira. Essa vertente desafiou a rigidez do funcionalismo ortodoxo, que subordinava estritamente a forma à função e eliminava elementos ornamentais. Em contraposição à hegemonia funcionalista, que muitas vezes desconsiderava as especificidades locais, essa

6 A redemocratização do Brasil, na década de 1980, foi o ápice de um processo gradual e complexo de transição da ditadura civil-militar (1964–1985) para a democracia, embora suas raízes remontem à década de 1970.

7 Os irmãos Fernando Campana (1961–2022) formado em direito e Humberto Campana (1953–) formado em arquitetura, fundaram o Estúdio Campana em 1989 em São Paulo. Embora já trabalhassem desde 1983, foi com a coleção "Desconfortáveis" que formalizaram a parceria.

corrente projetual passou a expressar a brasilidade não apenas na escolha das matérias-primas, mas na atitude e na capacidade do povo brasileiro de improvisar e criar a partir das adversidades (Borges, 2007).

Nos anos 1990, a icônica mostra Desconfortáveis (Figura 4), dos irmãos Campana, selou uma ruptura estética ao propor a contestação das formas tradicionais dos artefatos. Nesse período, o design brasileiro, antes distante das particularidades culturais, absorveu as contribuições do pós-modernismo italiano com destaque para o Studio Alchimia (1976), fundado por Alessandro Mendini (1931–2019), e o Grupo Memphis (1981), liderado por Ettore Sottsass (1917–2007), ambos em Milão. Esses movimentos romperam com o rigor modernista ao valorizar a dimensão comunicativa, estilística e semântica do artefato, buscando inspiração em narrativas históricas e em matrizes não eurocêntricas (Borges, 2007, p. 18).

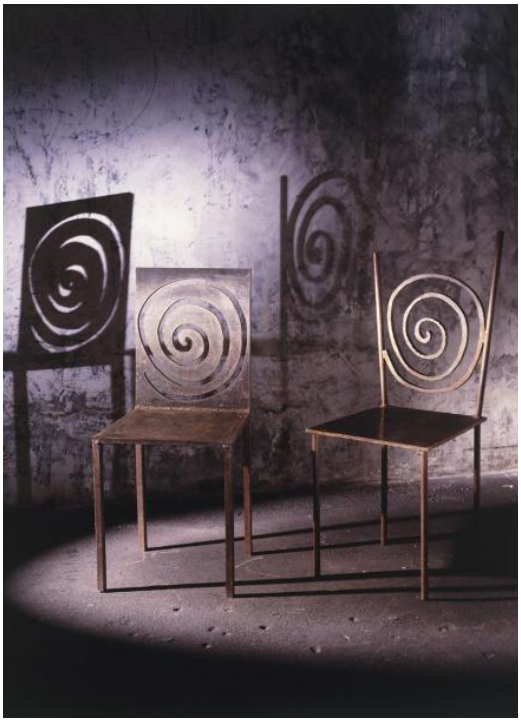


Figura 4: Desconfortáveis – Irmãos Campana. Fonte: Estudio campana.

No entanto, a indústria nacional da época ainda se mostrava despreparada para absorver a ousadia desses projetos. Sem espaço no setor fabril tradicional, muitos projetistas optaram pela produção independente, assumindo todas as etapas do processo, do conceito à comercialização. Embora libertadora, essa autonomia gerou um gargalo produtivo: a limitação de capital resultava em tiragens restritas e custos unitários elevados, o que tornou o design autoral distante do grande público e, paradoxalmente, estimulou a proliferação de cópias no mercado (Borges, 2007).

A inflexão nesse cenário produtivo ocorreu com a abertura de mercado e o fim das barreiras de importação na década de 1990. Se, por um lado, a concorrência externa levou empresas obsoletas à falência, por outro, motivou a indústria nacional a abandonar o ciclo das réplicas para investir em design próprio. Na virada para o século XXI, o mobiliário brasileiro consolidou-se por sua diversidade conceitual, linguística e fabril (Borges, 2007). Foi a partir dessa resiliência e da busca por uma linguagem nacional que o design autoral se afirmou: um campo que transcende o utilitário ao se conectar profundamente com a identidade e a cultura de um país em constante reinvenção.

No contexto contemporâneo, o design autoral atua como um catalisador cultural ao interpretar a pós-modernidade de forma crítica. Sua singularidade reside na capacidade de evocar conceitos e emoções que extrapolam as necessidades físicas, atendendo a anseios imateriais e simbólicos (Silva, 2016). Ao adquirir um artefato autoral, a relação do usuário com o objeto desloca-se da pura função para o campo das ideias e dos valores. Trata-se de uma produção que não se limita à estética, mas que propõe um sistema de personalidade e pertencimento, comunicando significados profundos por meio da forma (Moura, 2019).

A complexidade da autoria no design reside na forma como o discurso do criador se materializa no objeto. Para além da figura romantizada do designer gênio, a autoria contemporânea abrange também criações coletivas, escritórios e processos colaborativos (Afonso, 2019). Diante da globalização, o mercado passou a demandar objetos ricos em narrativa, estimulando produções de pequena escala e peças de colecionismo. Nesses universos, a exclusividade e a provocação estética sobrepõem-se ao utilitarismo, diluindo as fronteiras entre o design e as artes plásticas (Afonso, 2019; Borges, 2007).

Em uma nação de dimensões continentais como o Brasil, essa identidade autoral recusa abordagens singulares ou homogêneas: ela é necessariamente plural, estando ancorada na artesania, na miscigenação e na diversidade territorial. Essa perspectiva promove a integração entre saberes tradicionais e técnicas contemporâneas, fortalecendo a memória local e fundamentando-se no tripé conceitual formado por artesanato, arte e design (Borges, 2007; Silva, 2016). Distinguindo-se da fabricação em massa, o designer autoral atua como um inovador de valores que rompe com a padronização dos bens seriados (Thomaz *et al.*, 2024).

Na prática projetual, o designer precisa articular estrategicamente os signos para que o artefato comunique sua mensagem e desperte reações emocionais no interlocutor (Silva, 2016; Thomaz *et al.*, 2024). A liberdade de criar em pequenas tiragens permite desconstruir formas e atribuir novos sentidos a objetos do cotidiano. Assim, a cultura torna-se o ponto de convergência entre a arte e o design, tendo a estética como condutora das reflexões intelectuais que conectam esses dois campos.

Essa postura ética e poética de encarar o artefato não como mero produto industrial, mas como um manifesto cultural calcado na sabedoria popular e na liberdade inventiva, possui raízes profundas na historiografia do design nacional. Para compreender a gênese desse olhar que eleva o vernáculo e o cotidiano à condição de alta expressão simbólica, torna-se indispensável investigar a trajetória e o pensamento pioneiro de Lina Bo Bardi, arquiteta e designer, cuja visão sobre a cultura material brasileira revolucionou a forma de compreender a relação entre o artefato, o saber popular e a autoria projetual.

Lina Bo Bardi dedicou especial atenção ao artesanato e à produção que denominou pré-artesanato. Em sua formulação, o artesanato pressupunha uma organização coletiva do trabalho e da produção, enquanto o pré-artesanato estaria mais diretamente relacionado à necessidade e à sobrevivência. Essa distinção, contudo, pode ser relativizada. Jacques e Pereira (2019 *apud* Moreira, 2026) argumentam que a ausência de corporações formalmente constituídas não implica a inexistência de organização social, sobretudo em contextos nos quais os saberes e as técnicas eram transmitidos entre gerações. Apesar dessa ressalva, a perspectiva de Lina foi inovadora

ao reconhecer a inteligência criativa das tradições locais e ao propor sua aproximação com o design que se consolidava nos centros urbanos, em oposição à incorporação acrítica de modelos e cânones europeus (Carvalho; Souza, 2023; Moreira, 2026).

No cenário do design brasileiro, fortemente marcado no século XX pela influência funcionalista da Bauhaus e da Escola de Ulm, a produção artesanal foi, paradoxalmente, relegada à margem. Apesar dessa institucionalização tardia, o design autoral no país viria a se distinguir justamente por sua intrínseca ligação com o artesanato e a hibridação cultural. Esse distanciamento inicial, nocivo à consolidação de uma identidade projetual autêntica, passou a ser energicamente questionado por vozes como as de Lina Bo Bardi e do artista e designer gráfico Aloísio Magalhães (1927–1982). Ambos clamavam por um reencontro com os saberes e técnicas ancestrais, compreendendo a autoria no design como uma reconexão vital com a arte popular que muitas vezes permanecia "disfarçada sob o verniz industrial" (Silva, 2016, p. 30).

Dedicada a compreender as manifestações culturais intocadas pela hegemonia eurocêntrica, Lina imergiu na Bahia para investigar o pré-artesanato e seus processos produtivos singulares (Figura 5). A partir dessa vivência, a arquiteta teorizou sobre a viabilidade de articular a cultura popular ao design em ascensão, advogando por políticas públicas e por um modelo de ensino fundado no diálogo entre esses universos, ambição que se materializou em sua atuação no Museu de Arte Moderna da Bahia, instalado no Solar do Unhão (Carvalho; Souza, 2023).

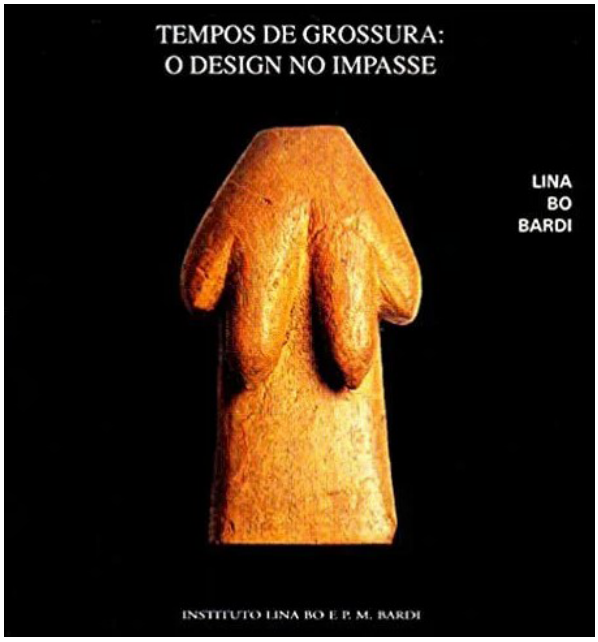


Figura 5: Capa do livro Tempos de grossura.
Fonte: BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o design do impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1994.

Lina Bo Bardi criticava veementemente a noção tradicional de folclore, argumentando que ela descaracterizava o sujeito popular ao transformá-lo em espetáculo pitoresco. Para a arquiteta, a cultura material periférica não devia ser fetichizada por um paternalismo condescendente. Sua contribuição fundamental residiu em enxergar o artesanato sob a ótica histórica, econômica e produtiva como o resultado digno de um processo de trabalho condicionado pelo seu tempo. Ao notar que o artesão brasileiro de meados do século XX atuava como um executor desprovido de

capital, caracterizou essa produção como pré-artesanato, uma condição decorrente da escassez material, mas portadora de uma inteligência criativa exemplar (Carvalho; Souza, 2023).

Longe de propor uma dicotomia entre tradição e modernidade, Lina defendia que o pré-artesanato e a tecnologia industrial eram manifestações contemporâneas que deveriam se nutrir mutuamente. Sua intenção não era cristalizar as formas ou materiais do passado, mas preservar a essência estética e social de uma civilização em transformação. Para a autora, tentar manter o objeto vernáculo intocado significava estagnar a tradição. A verdadeira originalidade do design brasileiro residiria, portanto, na capacidade de canalizar a sabedoria popular por meio das ferramentas da indústria contemporânea (Carvalho; Souza, 2023).

Em suma, a visão de Lina Bo Bardi ultrapassou a mera discussão formal para fincar raízes na dimensão ética e produtiva da cultura material brasileira. Ao recusar a folclorização e propor a integração entre o saber tradicional e a tecnologia industrial, seu pensamento estabeleceu a base para uma identidade projetual autêntica, na qual a herança popular não é vista como vestígio do passado, mas como matriz viva de inovação para o futuro (Carvalho; Souza, 2023).

Ao revisitar a trajetória do design brasileiro, da riqueza anônima e vernacular do pré-artesanato à consolidação do design autoral contemporâneo, evidencia-se que a busca por uma identidade própria nunca dependeu da cópia de manuais estrangeiros. A investigação do pensamento pioneiro de Lina Bo Bardi revela que o verdadeiro valor do design autoral no Brasil reside em sua capacidade de traduzir a memória, a improvisação e a linguagem do cotidiano em discursos estéticos e funcionais de relevância global. Assim, ao articular a herança popular à liberdade criativa da autoria, o design nacional não apenas afirma sua soberania cultural, mas reafirma a cultura material como o espelho mais fiel e dinâmico da identidade de um país.

Tensões entre o vernáculo e o autoral

A investigação sobre a cultura material e o design brasileiro demonstra que os artefatos operam como dispositivos complexos de comunicação, memória e resistência identitária. O percurso analisado revela que a trajetória do design no Brasil foi marcada por um distanciamento inicial de suas raízes produtivas, impulsionado pela importação acrítica de modelos funcionais europeus. Contudo, a força expressiva do pré-artesanato e da cultura popular, interpretada com propriedade por figuras como Lina Bo Bardi, abriu caminho para a consolidação de um design autoral original e inventivo.

A análise aponta que o design autoral contemporâneo transcende a mera dimensão estilística ao atuar como um vetor de valores simbólicos e afetivos. No entanto, essa aproximação entre o universo erudito do projeto e o saber vernáculo exige uma postura profundamente crítica e ética. É fundamental superar as armadilhas de uma lógica colonial que reduza as manifestações populares a mero exotismo ou matéria-prima para a apropriação individual.

Conclui-se que o verdadeiro potencial do design brasileiro reside na capacidade de dialogar horizontalmente com a memória coletiva e os territórios. Ao respeitar a autonomia dos detentores dos saberes tradicionais e reconhecer suas formas individuais ou coletivas de autoria, o designer contemporâneo deixa de atuar apenas como um agente de consumo para se consolidar como um mediador cultural essencial na valorização e na reinvenção da identidade nacional.

Referências

AFONSO, Ana Carla Silva. **O contributo da cultura material anónima para o desenvolvimento em design**. 2019. Tese (Doutorado em Design) – Universidade de Aveiro, Portugal, 2019.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura:** o design do impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1994.

BELCHIOR, Camilo de Lelis. **Reciclando os sentidos**. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2014.

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

BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana. **Pavilhão das culturas brasileiras**: puras misturas. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.

BORGES, Adélia. Apresentação. *In*: BORGES, Adélia; MOURA, Carlos de Azevedo; AQUINO, Alfredo. **Desenho anônimo**: legado da imigração no sul do Brasil: coleção Azevedo Moura. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2007.

BORGES, Adélia. O pensamento móvel. *In*: BORGES, Adélia; HERKENHOFF, Paulo; CARDOSO, Rafael. **Móvel brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Aeroplano FGV Projetos, 2013.

CACCERE, João Paulo Amaral; FABRIS, Yasmin. **Design vernacular:** experiências urbanas e modos de interação entre pessoas e artefatos. 2013. TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

CARDOSO, Cilene Estol; PACHECO, Joyson Luiz. Método de análise semiótica na perspectiva do design. **Design & Tecnologia**, Porto Alegre, v. 7, n. 14, p. 91–107, 2017.

CARDOSO, Rafael. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 1, n. único, p. 14–39, 1998.

CARDOSO, Rafael. Introdução. *In.*: **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870–1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 7–16.

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

CARVALHO, Maria Beatriz; SOUZA, Eduardo Antonio Barbosa de Moura. Folclorização de letreiramentos populares por meio da digitalização: as contribuições de Lina Bo Bardi para o design vernacular. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 446–463, jan. 2023.

COSULICH, Roberta Daniela de Marchis. **Lina Bo Bardi**: do pré-artesanato ao design. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

COSTA, Andreia; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DORNAS, Adriana. Cultura material e memória no design e produção artesanal. *In*: PAIVA, Francisco, MOURA, Catarina. **DESIGNA 2013 - Interface, Proceedings**. 2013, p. 427–432.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos. *In*: BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, Maria Regina Álvares Correia (Org.). **Histórias do Design em Minas Gerais**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MENDES, Mariuze Dunajski. Cultura material e design: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. *In*: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (Ed.). **Design & cultura material**. Editora UTFPR, 2012.

MOREIRA, Susanna. **Lina Bo Bardi e o fazer popular:** Artesanato e acessibilidade no design. ArchDaily em Português, 2026. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/pt/1184101/lina-bo-bardi-e-o-fazer-popular-artesanato-e-acessibilidade-no-design. Acesso em: 3 set. 2026.

MOURA, Adriana Nely Dornas. **Design Arte**: um olhar sobre uma das vertentes do design brasileiro no século XXI. 2019. 249 f. Tese (Doutorado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

RIBEIRO, Darcy. **Teoria do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

ROIZENBRUCH, Tatiana Azzi. **O jogo das diferenças**: design e arte popular no cenário multicultural brasileiro. 2009. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. 2009.

SANTANA, Maíra Fontenele. Design e artesanato: fragilidades de uma aproximação. **Cadernos Gestão Social**, v. 4, n. 1, p. 103–115, 2013.

SILVA, Patrícia Gomes de Freitas. **O design e o processo criativo no design autoral,** uma assinatura plural. 2016. Dissertação (Mestrado em Design Estratégico) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre, 2016.

THOMAZ, Danielle Comitre; PRADO, Gheysa; ZACAR, Cláudia; FABRIS, Yasmin. Estatuto da BRADA e a construção da noção do Design Autoral no Brasil. *In:* Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 15., 2024, Manaus. **Anais do XV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design – P&D Design**. Manaus: EDUA – Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2024.

Sobre os autores

Francisco André de Oliveira é Arquiteto e Urbanista (UIT), doutorando em Design (UEMG), Mestre em Design (UEMG) e especialista em Design de Móveis (UEMG), com formação técnica em Edificações (IFMG). Atua com escritório próprio desde 2016, desenvolvendo projetos que articulam arquitetura, design de produto e memória cultural. Sua trajetória acadêmica e profissional investiga a convergência entre o saber fazer artesanal e as práticas projetuais contemporâneas, com ênfase na pesquisa da cultura material rural. Sua atuação é pautada pela valorização do diálogo interdisciplinar, pela troca de saberes e pela aplicação de signos da cultura material brasileira na concepção de ambientes e artefatos.

E-mail: contatofranciscoarq@gmail.com
Lattes: https://lattes.cnpq.br/3187826276344797
Orcid: https://orcid.org/0009-0007-9374-4381

Marcelina das Graças de Almeida é graduada, mestra e doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Docente nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Coordenadora do Arquivo de Som e Imagem, da UEMG. Possui experiência docente no campo da História, História do Design e cultura material com pesquisas em história da cultura e arte, memória e história urbana, educação para o patrimônio, morte e culto aos mortos, cemitérios oitocentistas, história e memória do design e suas conexões com os temas relacionados à diversidade, inclusão e gênero. Sócia da Associação Nacional de História e sócia fundadora da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais e editora colaboradora da Revista M. Estudos Sobre a Morte, os Mortos e o Morrer.

E-mail 1: almeida.marcelina@gmail.com
E-mail 2: marcelina.almeida@uemg.br
Lattes: https://lattes.cnpq.br/6813138729924319
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-5174-0103