

# Joaquim Tenreiro: o patrimônio artesanal da madeira no móvel moderno brasileiro

## *Joaquim Tenreiro: the artisanal patrimony of wood in the modern Brazilian furniture*

*Wanderley, J. Lana, S. Ozanan, L.*

UEMG - Design na Universidade Estadual de Minas Gerais  
UEMG - Universidade Estadual de Minas Gerais  
UEMG - Universidade Estadual de Minas Gerais

Retirado de: <http://convergencias.esart.ipcb.pt>

**ABSTRACT:** Joaquim Tenreiro is considered the founder of modern Brazilian furniture. His work can be considered the beginning of a modern tradition in furniture design when he incorporates the artisanal heritage in woodwork to the conception of a new style according to its own time and to the functional needs that a furniture should accomplish. Being a talented woodworker, born in Portugal, he figured this synthesis that is a manifest for the definition of the modern Brazilian furniture. Contradicting the internationalist character of the Modern Movement, furniture in Brazil gained singular aspects when incorporated elements of the national culture to its repertoire, becoming an exceptional case inside this movement.

**KEYWORDS:** Joaquim Tenreiro, modern furniture, furniture design, Brazilian furniture design, Brazilian design.

**RESUMO:** Joaquim Tenreiro é considerado o criador do móvel moderno no Brasil. Sua obra marca o início de uma tradição moderna no design de mobiliário ao incorporar o patrimônio artesanal da madeira à formulação de uma nova linguagem condizente com os ideais de sua época e as demandas funcionais que o móvel deveria cumprir. Sendo ele hábil marceneiro, nascido em Portugal, soube realizar esta síntese que é um manifesto para a definição do móvel brasileiro. Contrariando o caráter internacionalista do Movimento Moderno, o móvel no Brasil adquiriu características singulares ao incorporar elementos da cultura nacional em seu repertório, tornando-se um caso excepcional dentro deste Movimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Joaquim Tenreiro, móvel moderno, design de mobiliário, mobiliário brasileiro, design brasileiro.

## 1. Contextualização

O Brasil passou por profundas transformações durante o século XX, afirmando sua autonomia para superação do passado colonial através de um esforço conjunto empreendido por diversas áreas, como artes plásticas, literatura e arquitetura. Houve um processo de urbanização acelerado, impulsionado pela crescente industrialização, que criou uma organização social e cultural.

O Movimento Moderno ganha no Brasil características próprias ao assimilar as influências estrangeiras através do olhar crítico de uma suposta identidade local, que estava a ser construída, adaptando-a ao seu contexto. A busca por novas formas de expressão, a radicalização da busca pelo novo, seu caráter totalizante e multidisciplinar fez com que o Modernismo tivesse grande adesão no Brasil, configurando-se como uma vertente única dentro do panorama mundial do movimento.

A Semana de Arte Moderna de 1922 é considerada um divisor de águas no processo de modernização da cultura brasileira. Os movimentos de vanguarda surgiram no Brasil rompendo com o academicismo Neoclássico vigente, assimilado de forma quase literal, para buscar referências tanto na produção das vanguardas europeias quanto nas raízes culturais regionais que consideravam mais autênticas.

A metáfora da antropofagia, tal como foi explorada pelo Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, em 1928, pode ser usada como base conceitual que explica o processo de introdução dos movimentos de vanguarda no Brasil. Através do ritual indígena do canibalismo como forma de absorver as qualidades do inimigo, Oswald assume a miscigenação como força criativa e transformadora. A antropofagia seria a atitude intelectual capaz de resolver o dilema da dependência cultural em relação, principalmente, à Europa, sem submeter-se a uma mera imitação dos modelos estrangeiros nem se refugiar nos temas puramente regionais, contaminados por tendências nacionalistas (Schwartz, 2002).

No Brasil, o Modernismo ganhou espaço para se disseminar, partindo de um grupo vanguardista para se tornar a linguagem oficial, amplamente empregada pelo Estado como representação de um país jovem e moderno, culminando na construção de Brasília (1956-1960) (Santos, 1995). No campo da arquitetura, o Ministério da Educação e Saúde (1936-1943) foi o marco inicial de uma sequência de grandes obras públicas que representavam a nova imagem institucional incentivada pelo governo autoritário de Getúlio Vargas (1882-1954).

O design de mobiliário desse período foi impulsionado pela difusão da arquitetura moderna. O mercado era deficiente em móveis que pudessem equipar a casa moderna brasileira, motivando arquitetos, artistas e artesãos a desenvolver peças que estabelecessem um diálogo entre a arquitetura e seus espaços interiores (Santos & Sakurai, 2017). A partir das residências, o móvel moderno passou a ocupar os interiores institucionais na medida em que a arquitetura moderna passou a protagonizar as grandes obras públicas.

De acordo com Santos (1995), um dos aspectos particulares do desenvolvimento do móvel moderno brasileiro é incorporação da herança do patrimônio artesanal da madeira. A riqueza deste patrimônio acumulado por mais de quatro séculos e o apuro da mão de obra, em conjunto com a diversidade de nossa flora, deram origem a uma consistente tradição do móvel em madeira no Brasil, que voltará a se destacar na obra de alguns designers do século XX, particularmente com a produção de Carlos Motta, Joaquim Tenreiro, José Zanine Caldas, Maurício Azeredo e Sérgio Rodrigues (Santos, 1995).

Nesse contexto, a obra de Joaquim Tenreiro representa o momento de transição para o encontro da expressão de um design de mobiliário que é ao mesmo tempo, e contraditoriamente, moderna e brasileira. Sendo ele talentoso marceneiro e artesão, soube identificar na madeira o material essencial do móvel nacional. Sua obra pode ser considerada síntese e manifesto do mobiliário moderno brasileiro.

## 2. Joaquim Tenreiro, o artífice da madeira

Joaquim Tenreiro é considerado o criador do móvel moderno brasileiro, pois foi o primeiro a desenvolver um mobiliário com características claramente brasileiras, desenvolvido durante a sua produção autoral entre as décadas de 40 e 60 (Malta, 2016).

De todos os designers de seu período, Tenreiro (1906-1992) é, certamente, o mais representativo, pelo vigor e inovação da sua obra, pela alta qualidade artesanal da sua produção, que nos remete às mais profundas tradições do móvel colonial (Santos, 1995).

Nascido em Melo, região da Serra da Estrela em Portugal, ele fixou-se definitivamente no Rio de Janeiro, Brasil, em 1928. Filho e neto de habilidosos marceneiros, aprendeu o ofício com seu pai, com quem começou a trabalhar na oficina a partir dos oito anos de idade. É, portanto, um legítimo herdeiro das tradições da marcenaria portuguesa (Santos, 1995; Macedo & Monteiro, 1985).

Sua carreira como designer pode ser dividida em duas fases muito distintas: a produção de móveis de estilo em tradicionais casas de mobília (1932-1942); e seu período autoral (1942-1968), quando desenvolveu móveis modernos marcados pela sobriedade dos desenhos, o apuro da forma, a adequação ao uso, a utilização de elementos da cultura nacional e a fabricação artesanal (Santos, 1995).

No início da carreira, Tenreiro trabalhou em duas grandes marcenarias cariocas: a Laubisch & Hirth, entre 1931 e 1935 e novamente entre 1940 e 1942, e a Casa Leandro Martins, entre 1936 e 1940. Nelas, começou como marceneiro e foi adquirindo maiores responsabilidades, chegando a conceber projetos de móveis e interiores. Apesar de não concordar com a fabricação de móveis de estilo e almejar desenvolver um mobiliário de acordo com seu tempo, essa experiência profissional possibilitou o aprimoramento de sua técnica e a criação de um repertório de todos os estilos: Luís XIV, Luís XV, Chipandale, italiano, francês, espanhol, português, entre outros, criando uma base consistente para suas futuras inovações (Macedo & Monteiro, 1985; Santos, 1995).

A oportunidade para criar seu primeiro móvel moderno aconteceu em 1941, quando a Laubisch & Hirsch foi contratada para desenvolver o mobiliário da casa de Francisco Inácio Peixoto em Cataguases, MG, projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer e com paisagismo de Burle Marx. Tenreiro ficou responsável por desenvolver o projeto de interiores. Naquele momento ainda era difícil encontrar móveis coerentes com arquitetura moderna da casa, como desejava o cliente, e sua proposta foi rapidamente aceita (Santos, 1995).

Fig. 1 – Interior da Residência de Francisco Inácio Peixoto em Cataguases.



Fonte: Cals, 1998.

Fig. 2 – Chaise-longue de tiras para residência de Francisco Peixoto, Cataguases, 1942.



Fonte: Cals, 1998.

Aproveitando a chance oferecida pelo projeto de Cataguases, em 1942 ele fundou a Langenbach & Tenreiro, em sociedade com um antigo vendedor da Laubisch, o alemão Langenbach. Por exigência do sócio, a loja deveria oferecer móveis modernos e de estilo. Joaquim Tenreiro era responsável pelo desenvolvimento dos produtos, enquanto o sócio cuidava da parte comercial. Quando a loja foi aberta no Rio de Janeiro, não se vendeu um único móvel de estilo, enquanto os móveis modernos tiveram grande adesão e seguiram nesse caminho (Macedo & Monteiro, 1985).

Ao contrário dos pesados móveis que se faziam na época, ele preocupou-se em criar peças leves e ergonômicas. Seus móveis simbolizavam a vontade de renovação formal, adequando o mobiliário às necessidades de sua época, às particularidades locais e às necessidades do uso. Por outro lado, enquanto o design moderno fundava-se na fabricação em série e no advento da industrialização, sua produção era essencialmente artesanal, com pequenas tiragens e geralmente feita sob medida para seus clientes (Santos, 1995).

**Fig. 3** – Cadeira Estrutural de jacarandá com assento estofado em couro (déc. 1950).



Fonte: foto da autora.

A contradição entre a forma moderna e a produção artesanal torna a obra de Tenreiro mais rica e complexa. Vale ressaltar que a nesse momento a indústria brasileira tinha uma abrangência pequena, se consolidando nas décadas seguintes, e que o mobiliário de alto padrão em estilo eclético era produzido em grandes marcenarias, pois sua clientela ainda demandava peças exclusivas. Tenreiro declarou, em entrevista a Macedo & Monteiro, que:

Ela (a Langenbach e Tenreiro) veio realmente da necessidade que eu tinha de fazer alguma coisa que me parecia nova. Movimentando a oficina a meu gosto fazia aquilo que achava certo e era melhor para a época. Por isso parti para o móvel artesanal, que era a única maneira que tinha de fazer móveis individualmente. Se quisesse fazer naquela altura uma indústria não teria como fazê-la. Não teria recursos (1985, p. 18).

Os móveis de Joaquim Tenreiro fizeram tanto sucesso que ele abriu uma filial em São Paulo, no Conjunto Nacional. Suas lojas também tinha um formato inovador, muito similar às atuais, organizadas em ambientes decorados em composições harmoniosas, com complementos, iluminação e obras de arte (Santos, 1995).

Uma série de problemas financeiros e administrativos, o desligamento de seu sócio por motivos pessoais, fizeram com Tenreiro encerrasse suas atividades em 1968. Ele passou a dedicar-se às artes plásticas. Retomou pintura, que praticava com o Núcleo Bernardelli na década de 1930 e teve que interromper durante os anos em que se dedicou à produção e às lojas. Suas peças mais conhecidas são as esculturas em madeira, que remetem muito ao seu mobiliário, demonstrando a coerência de sua obra e configurando-se como outra vertente da sua experimentação com o material.

Sua obra revela uma afinidade ancestral com a madeira, trabalhada com a intimidade de quem conhece profundamente o material. Seu trabalho como artista plástico indica que, desde o início, trabalhou o móvel com plasticidade e apuro estético que vão além do conhecimento técnico, inspirando a experimentação formal do material.

### 3. O Patrimônio Artesanal da Madeira

A herança da marcenaria trazida pelos portugueses foi determinante na evolução do mobiliário brasileiro. A união da tradição técnica e a diversidade das nossas madeiras consolidaram uma habilidade extraordinária no trabalho do material, tanto na produção artesanal quanto na sua transição para a fabricação industrial.

Santos afirma que é fundamental considerar o patrimônio artesanal dos trabalhos em madeira, herança portuguesa que marcou a evolução do mobiliário e dos interiores da casa brasileira (1995, p. 15).

Durante o período colonial, os móveis eram inicialmente confeccionados por marceneiros portugueses ou descendentes deles, organizados conforme as corporações de ofícios estabelecidas na Metrópole (Valladares, 2012; Canti, 1980). O mobiliário na colônia acompanhava o desenvolvimento da metrópole, incorporando as influências estilísticas da época, porém com alguma defasagem (Canti, 1980). Lucio Costa afirma que o mobiliário brasileiro colonial é um desdobramento do português, pois ainda que tivessem inspiração italiana, francesa ou moura, estas chegavam ao Brasil sempre através de Portugal (1939).

O mobiliário colonial era bastante essencial e austero. Havia poucos móveis, apenas aqueles que cumpriam uma função essencial como oratórios, camas, cadeiras, mesas e baús. Apesar de despreziosas, as peças eram bem executadas e bonitas, pois “a tradição do ofício era fazê-las assim” (Costa, 1995, p. 464).

Se a mão de obra era predominantemente portuguesa, a matéria prima era brasileira. A incorporação das madeiras brasileiras, como o jacarandá, a caviúna e o vinhático, trouxe novas possibilidades formais para o móvel português, sobretudo nos torneados (Canti, 1980).

A mudança de corte para o Rio de Janeiro em 1808, transferindo a capital do Império para a Colônia, é um momento de ruptura para a cultura brasileira. Houve um grande investimento na modernização e atualização da nova capital. A chegada da Missão Francesa, trazida por D. João VI em 1816, introduz o academicismo eclético que passa a vigorar como gosto dominante até o século XX, assim como acontecia nos países Europeus, com sua natural defasagem.

Em paralelo à chegada da Missão Francesa, a mudança da Corte motivou a vinda de vários profissionais estrangeiros – marceneiros, artistas, comerciantes e artesãos; que se fixaram sobretudo no Rio de Janeiro e trouxeram as tendências predominantes em seus países. Além disso, a abertura dos portos possibilitou a importação de todo tipo de produtos, inclusive móveis (Milheiro, 2005).

Aos poucos essas novidades foram assimiladas pela elite brasileira, que se referenciava nos costumes e na cultura europeia. Os interiores austeros de antes deram lugar a um novo padrão de moradia e de consumo, gerando um investimento maior em móveis e objetos de decoração e introduzindo o uso de objetos supérfluos. A casa tornou-se uma forma de ostentar superioridade financeira e alcançar um destaque social (Malta, 2016).

O mobiliário das casas da elite da época eram cópias de móveis estrangeiros, sobretudo franceses, portugueses e ingleses, conforme o gosto historicista e eclético para os lares que desejavam parecer tão civilizados como os europeus. Desta forma, alguns historiadores negam a existência de um móvel brasileiro do século XIX (Malta, 2016).

Nos anos 1920 e 1930, tanto no mobiliário quanto na arquitetura, a busca por uma expressão nacional deu origem ao neocolonial, o historicismo versão brasileira, que coexistiu com o móvel *art déco* e as primeiras experiências do móvel racionalista numa versão ainda “importada” (Santos, 1995).

Paralelamente, os movimentos de vanguarda buscavam fundar a base para uma arte genuinamente brasileira. No caso específico da arquitetura, buscaram no passado, sobretudo no Barroco Mineiro e na arte indígena, a raiz de uma suposta originalidade brasileira. Durante a Semana de Arte de Moderna que aconteceu em 1922, por exemplo, a arquitetura foi representada pelo estilo Neocolonial.

Junto a isso, intensificaram as atividades para conservação do patrimônio histórico, o que deu origem à criação, em 1937, do SPHAN – Superintendência Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em conjunto com o levantamento das obras de arte que justificasse uma tradição artística nacional, se desenvolveram também estudos sobre o móvel colonial. Nas décadas de 1930 e 1940 ocorreu uma das maiores concentrações de publicações sobre mobiliário colonial brasileiro (Malta, 2016). Em 1939, Lucio Costa escreveu que a casa brasileira precisava se desentulhar para readquirir, com peças adequadas à época, a sobriedade tão característica no passado, que considerava seu maior encanto (Costa, 1995).

Foi nesse contexto de transição que Joaquim Tenreiro começou a trabalhar como designer de móveis. Unindo a herança artesanal da marcenaria, a identificação da tradição portuguesa no móvel colonial, sobretudo o barroco, e a ansiedade em construir um móvel íntegro às necessidades de seu tempo, Tenreiro conseguiu compreender a síntese da identidade do móvel moderno brasileiro.

Fig. 4 – Aparador e poltronas Leve, de Joaquim Tenreiro. Galeria Bolsa de Artes, São Paulo, 2018.



Fonte: foto da autora.

## 4. Joaquim Tenreiro, o móvel moderno brasileiro e a madeira como matéria prima principal.

A partir da década de 40 inicia-se um período de experimentações na área do mobiliário, não só por uma nova forma para o móvel, mas também pela identificação dos materiais e referências locais. A simplicidade do uso de materiais naturais, junto ao despojamento da forma, trouxe organicidade ao móvel brasileiro, que é a essência de sua originalidade (Santos, 1995).

É relevante destacar a importância dos profissionais estrangeiros, arquitetos, designers e artistas. Eles trouxeram para o Brasil os conceitos modernistas que estavam sendo desenvolvidos na Europa, mas souberam adaptá-los à realidade local, identificando as potencialidades brasileiras na renovação cultural que estava acontecendo no mundo

A madeira é, tradicionalmente, a matéria prima principal do móvel brasileiro. Joaquim Tenreiro foi inovador ao utilizá-la de forma moderna e autoral, unindo o design moderno às referências tradicionais do móvel colonial. Ao contrário da maior parte dos designers da época, ele não só concebia o móvel, mas sabia exatamente como construí-lo. Sua habilidade de artesão deu-lhe sensibilidade para trabalhar as possibilidades formais da madeira, que conhecia intimamente.

O Jacarandá foi a madeira que mais utilizou. Dizia que era uma madeira tão linda que dava pena que fosse mal-usado, pois fazer uma má cadeira de jacarandá era um crime (Macedo; Monteiro, 1985). Além dela, usou bastante pau marfim, cabriúna, imbuia, roxinho e cedro.

O processo de concepção do móvel acontecia geralmente de duas formas. Fazia os desenhos em escala 1:20, mas não os entregava simplesmente aos marceneiros da oficina. Passava parte do dia a explicar os desenhos a cada um deles. Já quando trabalhava em casa, fazia um esboço rápido e executava o móvel da maneira que preferia, depois levava à oficina para ser copiado e os desenhos passados à limpo. Não costumava fazer maquetes, o protótipo era o próprio móvel (Macedo & Monteiro, 1985).

Além da questão da construtiva, ele estava preocupado com a anatomia, em criar um móvel que fosse confortável e adequado à sua função. O sentido do móvel é seu relacionamento com o usuário.

Em 1947 ele criou a icônica “Poltrona de Três Pés”. O assento e o encosto formavam uma só peça em formato trapezoidal, arredondada nas arestas e moldada em uma só curva. Ela era formada por várias madeiras justapostas, de duas a cinco, que desenhavam linhas coloridas na superfície. Esse tipo de curvatura alongada era encontrado em banquetas e banquinhos coloniais. A aparente simplicidade desta cadeira revela uma complexa e primorosa execução (Malta, 2016).

Fig. 5 – Poltrona de Três Pés (1947) e escultura, Joaquim Tenreiro.



Fonte: Vargas, 2016.

Joaquim Tenreiro sempre se preocupou em fazer móveis com características brasileiras e criticou duramente os móveis de estilo que preenchiam as casas da elite nacional, uma importação trazida pelos próprios portugueses: “Acho que o neoclássico não tem nada a ver com o Brasil. (...) Algumas cadeiras que eram feitas antes, tinham outro caráter, eram de um ou dois séculos antes. Agora, aquela interrupção eu acho errada” (Tenreiro in Macedo & Monteiro, 1985, p. 62).

Na citação acima Tenreiro chama atenção para a ruptura que foi a chegada da Missão Francesa no Brasil, impondo uma cultura que tinha pouca relação com o país e que ignorava toda uma tradição na construção do móvel durante o período colonial. Apesar de reforçar a necessidade de uma nova linguagem adaptada ao seu tempo, ele declara uma filiação ao patrimônio artesanal da madeira que remete aos séculos anteriores à chegada de D. João VI, como se estivesse num processo de continuidade com essa tradição.

Sobre o móvel brasileiro, ele afirma que seu período áureo foi entre os séculos XVI e XIX, quando era concebido com uma consistência própria, correspondendo a sua utilidade e integrado a um ambiente. Interessava-lhe sobretudo o móvel rural, que primava pela autenticidade sem imitar o pretensioso móvel urbano. Segundo ele, eram uma lição a aprender: “A maneira honesta, a consciência honesta e a humilde execução, deram ao móvel rural de Minas Gerais e de outras províncias uma feição inigualável” (Tenreiro, 1965).

Joaquim Tenreiro defende que o móvel brasileiro possui qualidades inconfundíveis, evidenciadas pelas madeiras nacionais. Ele aponta também a palhinha como material característico, pois, apesar de não ter origem no Brasil, adaptou-se muito bem ao clima e ganhou características próprias, fazendo parte da tradição do móvel colonial. Para ele, a palhinha era necessária ao móvel moderno (Macedo & Monteiro, 1985). Para criar sua chaise-longue (década 1950), em jacarandá e palhinha, Tenreiro buscou inspiração nas redes nordestinas. Se sua nacionalidade era portuguesa, sua formação e inspiração vinham do Brasil, da observação de seus costumes e sua cultura material. Sobre a cadeira Leve, seu primeiro móvel autoral criado em 1942, ele afirma que “a cadeira foi feita por mim, que sou português. Eu não dei meu sangue à cadeira, dei minha sensibilidade. A minha sensibilidade vem do lugar onde eu vivo” (Tenreiro in Macedo & Monteiro, 1985, p. 62).

Sobre sua contribuição para o desenvolvimento do móvel brasileiro, Joaquim Tenreiro afirma que: “Não fui eu quem criou o móvel moderno, apenas procurei dar uma característica moderna ao móvel brasileiro. (...) Criei móveis despojados, limpos, levando em conta a tradição artesanal brasileira.” (Tenreiro in Macedo & Monteiro, 1985, p. 72).

## 5. Considerações finais

A obra de Joaquim Tenreiro representa um momento de transição no design de mobiliário brasileiro. É um manifesto para um novo design de móveis. Seja por sua formação como marceneiro, seja por sua origem portuguesa, ele indicou o caminho através da escolha da matéria prima, a madeira. E assim como em outras disciplinas que compunham juntas o chamado Movimento Moderno no Brasil, o design de mobiliário também foi buscar na sua tradição colonial a raiz de sua originalidade.

O design de móveis ainda é pouco estudado no contexto do Modernismo, sobretudo em relação à arquitetura ou artes plásticas. Com o protagonismo que o móvel moderno brasileiro alcançou, tornando-se referência no contexto global, infiltrando-se nas coleções e galerias de arte, é preciso voltar as atenções para ele. A consistência de uma tradição é determinante para criar um cenário propício à inovação.

A madeira não deu forma ao móvel moderno como coadjuvante, mas possibilitou uma experimentação formal que só foi possível pelas características e potencialidades plásticas que o próprio material oferece. Ao mesmo tempo, possibilitou aos designers da época acompanhar o movimento internacional apesar da defasagem da indústria local, pois a fabricação de móveis em madeira admitia o modelo artesanal sem prejuízo das qualidades formais. Ela traz ao mesmo tempo a ideia de ancestralidade e ruptura, conceitos aparentemente contraditórios, mas que definem a apropriação do Modernismo no Brasil.

## Referências Bibliográficas

- Bleich, Marcia C. Joaquim Tenreiro: Mobiliário Moderno Artesanal. *Jangada*, 01 February 2017, Issue 8, pp.138-156.
- Canti, Tilde. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. 2nd ed., Rio de Janeiro: CGPM, 1985.
- Costa, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo : Empresa das Artes, 1995.
- Malta, Marize. Joaquim Tenreiro, estudos sobre móvel colonial e experimentos para um móvel moderno no Brasil. *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 2016, Vol.5(6), pp.439-461.
- Macedo, Ronaldo do Rego; Monteiro, Ascânio M. M. M. (orgs.). *Joaquim Tenreiro: Madeira / Arte e Design*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio – João Fortes Engenharia, 1985.
- Milheiro, Ana Vaz. *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*. Porto: FAUP Publicações, 2005.
- Mindlin, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1956.
- Santos, Maria Cecilia Loschiavo dos. *O Móvel Moderno no Brasil*. São Paulo: Ed. Olhares, 1995.
- Schwartz, Jorge, ed. *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- Tenreiro, Joaquim. Móvel Brasileiro: um pouco de sua história. *Revista Arquitetura*, nº 31, 1965.
- Vargas, Jayme. *Desenho da Utopia: mobiliário moderno brasileiro*. São Paulo: Ed. Olhares, 2016.
- Valladares, Porfírio. 2012. *Da construção à Montagem*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Santos, M. C. L.; Sakurai, T. (2017). A Força do Móvel Moderno Brasileiro: Formas e histórias. In Vasconcellos, A. *Móvel Moderno Brasileiro* (pp. 23-47). São Paulo: Ed. Olhares.

### Reference According to APA Style, 5th edition:

Wanderley, J. Lana, S. Ozanan, L. ; (2019) Joaquim Tenreiro: o patrimônio artesanal da madeira no móvel moderno brasileiro. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL XII (23) Retrieved from journal URL: <http://convergencias.ipcb.pt>