

# HISTÓRIAS DO DESIGN NO RIO GRANDE DO SUL

---

Marcos da Costa Braga

Maria do Carmo Gonçalves Curtis  
Organizadores



# HISTÓRIAS DO DESIGN NO RIO GRANDE DO SUL

---

Marcos da Costa Braga  
Maria do Carmo Gonçalves Curtis  
Organizadores

HISTÓRIAS DO DESIGN NO RIO GRANDE DO SUL

© dos autores – 2021

Projeto Gráfico: Dennis Messa da Silva

Imagem da Capa: Cadeira Bauhaus, de Gerhard Reeps,  
1928. Editado por Dennis Messa da Silva.

Revisão: Victor Lourenço

---

H673 Histórias do Design no Rio Grande do Sul / organiza-  
dores Marcos da Costa Braga e Maria do Carmo  
Gonçalves Curtis; posfácio de Fábio Gonçalves  
Teixeira. – Porto Alegre: Marcavisual, 2021.

284 p. : 16 x 21 cm, digital.

Inclui referências.

ISBN 978-65-89263-23-4 (impresso)

ISBN 978-65-89263-22-7 (digital)

Originalmente apresentado como trabalhos de  
conclusão de curso da disciplina – História Social do  
Design no Brasil (Programa de Pós-graduação), Escola  
de Engenharia e a Faculdade de Arquitetura da Uni-  
versidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

1. Design – História - Rio Grande do Sul. I.  
Braga, Marcos da Costa. II. Curtis, Maria do Carmo  
Gonçalves. III. Teixeira, Fábio Gonçalves. II. Título.

CDU 745.6

---

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

# Hibridismo Cultural na trajetória da Fábrica de Móveis Reeps, no Vale do Taquari/RS

*Christiano Hagemann Pozzer  
Vinicius Gadis Ribeiro*

## Introdução

O presente trabalho pretende analisar a trajetória da pequena fábrica familiar de móveis Reeps, fundada em 1948 na cidade de Lajeado, por imigrantes alemães. Desde sua fundação, a fábrica prioriza a qualidade técnica e conceitual de seus produtos, atuando no segmento de mobiliários de alto padrão (REEPS, 2019). A partir desta análise, pretende-se explorar os aspectos das relações culturais entre os membros de comunidades coloniais germânicas na Região do Vale do Taquari, no Rio Grande do Sul, Brasil, em meados do século xx.

Até as primeiras décadas do século xx, o Vale do Taquari, assim como outras localidades tradicionalmente compostas por colônias de imigrantes de origem europeia, permanecia isolado, econômica e culturalmente, do restante do estado e da nação. Apesar de breves contatos com o mercado externo, por meio da comercialização de excedentes da produção agrícola, as colônias produziam predominantemente para subsistência familiar (NICOLINI, 2013). Há uma mudança no cenário do Vale a partir de 1930, quando se inicia um processo de intensa reorientação produtiva com foco no progresso econômico, ampliando sua participação no desenvolvimento do estado (BARDEN *et al.*, 2001). Nesta conjuntura, nota-se um aumento nas áreas de comércio e de produção de bens em pequenas indústrias na região imigrante (PESAVENTO, 1985; SEYFERTH, 1999).

Neste contexto, estabeleceu-se em Lajeado, o maior polo econômico do Vale do Taquari, a marcenaria Reeps, de produção essencialmente familiar. O escultor Gerhard Reeps, imigrante alemão instalado na cidade em meados dos anos de 1920, fundou a fábrica com o objetivo de formalizar sua produção de escultura e marcenaria (SANDER e SANDER, 2019). Posteriormente, a empresa foi assumida por seu filho, Harmuth Reeps, nascido na Alemanha em 1922. Seguindo o movimento de reorientação econômica da região em meados do século, H. Reeps alterou profundamente a gestão da fábrica. Buscou organizar e ampliar sua produção, estabelecendo a Reeps com mais vigor no mercado de móveis na região do Vale do Taquari e do estado do RS (REEPS, 2019; SANDER e SANDER, 2019).

Tanto Gerhard quanto Harmuth Reeps possuíam formação superior em artes e ofícios em instituições europeias cujas diretrizes curriculares se pautavam em cânones artísticos tradicionais do início do século XX (SANDER e SANDER, 2019). Essa formação os diferenciava da classe produtiva local de Lajeado, nos níveis técnico e conceitual, durante os anos em que estabeleceram a fábrica de móveis. Tal diferença possivelmente implicou em tensões de caráter cultural entre os valores decorrentes da formação acadêmica e aqueles da comunidade local.

Conforme aponta Neumann (2014), no contexto social de antigas colônias de imigrantes germânicos, havia um movimento bivalente de identificação cultural. De um lado, o constante esforço homogeneizador e de auto afirmação germânica dos imigrantes frente ao contexto social brasileiro. De outro, uma profunda divisão interna entre os membros dessas comunidades, uma vez que eram formadas por migrantes naturais de diferentes regiões da Alemanha ou de diferentes períodos na história (NEUMANN, 2014). Para a

autora, esta complexa estrutura étnico-identitária assume um caráter de afirmação social e política, influenciando o dia-a-dia dessas comunidades. Nicolini (2013) defende que a manifestação complexa de culturas no contexto colonial germânico no Brasil muitas vezes gera *estruturas culturais híbridadas*, uma composição de referências culturais distintas que buscam coexistir em um ambiente de diversidade cultural. A *hibridação cultural* é definida por Canclini (2013:xix) como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Tendo em vista que as duas primeiras gerações da família Reeps a se alocarem na região receberam sua educação sob cânones contemporâneos da Alemanha, considera-se plausível que sua identidade cultural e relação com a comunidade local se enquadrem no movimento bivalente de identificação cultural teorizado por Neumann (2014) e Nicolini (2013). Indo além, tal bivalência pode se apresentar no conceito do mobiliário projetado pela família Reeps, podendo se configurar como manifestação cultural híbrida, conforme teoriza Nicolini (2013).

De acordo com Riul *et al.* (2015), produções alternativas de cultura material, em especial aquelas comuns a comunidades locais, são formadoras significativas de valores culturais híbridos. Para as autoras, na produção artesanal local, quando em face de ambientes culturalmente diversos, há alterações de caráter híbrido com o objetivo de viabilizar a aceitação e uso de seus produtos. Isto se configura em um processo reflexivo comum ao campo do design, mais precisamente no estado de *pré-design* – defendido por Riul *et al.* (2015), referenciado em Magalhães (1997). Portanto, o presente capítulo pretende verificar se a produção artesanal de móveis da família Reeps pode se enquadrar tanto como

processo de pré-design, como manifestação de valores culturais híbridos que representem o contexto sociocultural da região do Vale do Taquari entre os anos 1920 e 1960.

### *Aspectos metodológicos*

O capítulo se enquadra como uma pesquisa de caráter qualitativo, utilizando-se do método da história oral (NEVES, 2003) aplicado em entrevistas temáticas e de trajetória de vida, orientado pela perspectiva da micro história (BARROS, 2007), assim como a coleta de dados bibliográficos e documentais de apoio. O capítulo se estrutura em três seções:

[1] historiografia regional com base na revisão bibliográfica do contexto econômico e cultural do Vale do Taquari e da cidade de Lajeado, contextualizando a sociedade colonial germânica em termos de suas relações produtivas até meados do século xx;

[2] descrição e análise micro histórica (BARROS, 2007) da Fábrica de Móveis Reeps em duas etapas: [2.a] de sua origem, no comando do fundador Gerhard Reeps. Nesta etapa, a trajetória de G. Reeps como escultor e artesão é analisada a partir das condições culturais do 'ser alemão' em regiões coloniais do estado (NEUMANN, 2014); e [2.b] sobre o período de reorientação de mercado da Fábrica Reeps, já sob tutela do filho do fundador, Harmuth Reeps, por volta do anos 1950 e 1960. Nesta etapa, a atuação de H. Reeps é analisada a partir de comparativos com a dinâmica econômica da região no mesmo período. A principal fonte de referência para esta seção [2] foram três entrevistas temáticas com dois descendentes diretos dos fundadores – Wilson Sander<sup>1</sup> e Mathias Reeps Sander<sup>2</sup> – e uma entrevista de história de vida com Tânia Magadan<sup>3</sup>. O trabalho se complementa com materiais de divulgação oficial da marca Reeps, conforme a plataforma digital, além de registros fotográficos feitos

1. Wilson Sander foi professor de história pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RS – entre 1975 a 1986, quando tomou parte nos negócios da Fábrica de Móveis, onde atua até hoje.

2. Mathias Reeps Sander é graduado em Administração pela Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio Grande do Sul – ESPM SUL – e atua na fábrica da família desde 2006.

3. Tânia Magadan atua como decoradora e representante de vendas para a Móveis Reeps desde 1979, tendo trabalhado com Harmuth Reeps ao longo dos anos 1980, período em que a marca já gozava de presença no mercado moveleiro nacional de elite.

pelo autor durante a visitação à fábrica e à sede da Igreja Luterana de Lajeado (IECLB-Lajeado).

[3] uma análise sobre a possível correspondência entre a visão de negócio e o conceito dos móveis da marca Reeps nos anos 1950 e 60, durante a gestão de Harmuth Reeps, com o contexto sociocultural da região do Vale do Taquari, identificando valores culturais híbridos materializados no projeto dos móveis (RIUL *et al.*, 2015). A seção também mostra registros fotográficos obtidos no acervo de dois museus – o Museu da Família Colonial, em Blumenau, sc, e o Museu do Imigrante, em Teutônia/RS – de modo a oferecer uma fonte comparativa do mobiliário tradicional das colônias germânicas do início do século XX.

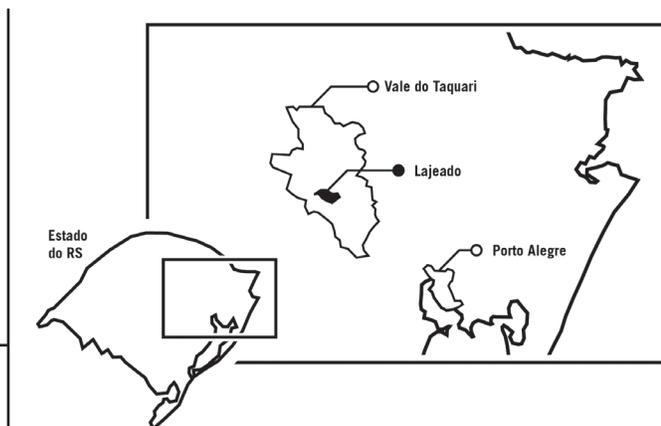
### **O contexto socioeconômico do desenvolvimento industrial do Vale do Taquari na primeira metade do século XX**

A família Reeps se insere na economia de Lajeado pela atividade artesanal da marcenaria na década de 1920 e sua evolução à escala semi-industrial, entre as décadas de 1950 e 1960, está interligada ao desenvolvimento da região. Para se compreender a industrialização da metade norte do estado do Rio Grande do Sul, onde se encontra a região do Vale do Taquari (figura 1), é importante contextualizar a estrutura social das antigas colônias de imigrantes europeus e como estas foram estabelecidas ao longo do tempo (BARDEN *et al.*, 2001). Estima-se que o modelo de ocupação de terras por colonos no século XIX no meio norte do estado permitiu o avanço de uma estrutura social dinâmica que contribuiu para o surgimento de um campo industrial robusto.

Barden *et al.* (2001) apontam que, em parte, as razões por trás das políticas de imigração de povos europeus no séc. XIX derivam da emergência de se ocupar os territórios pouco

densos do estado e afirmar a soberania do Império Brasileiro sobre a região. Nicolini (2013) relata que esta baixa densidade demográfica decorre do pouco interesse econômico da Coroa Portuguesa na região durante o Período Colonial e no posterior investimento em grandes sesmarias e latifúndios em sua maioria localizados na metade sul do estado. Em contraposição, a metade norte recebe os primeiros colonos germânicos a partir de 1824, inicialmente nas regiões próximas da capital, Porto Alegre, sob uma gestão de terras focada na pequena propriedade rural familiar (BARDEN *et al.*, 2001).

Figura 1: localização do Vale do Taquari e do município de Lajeado em relação à Capital, Porto Alegre, e ao estado do Rio Grande do Sul.



Nicolini (2013) aponta que o processo de chegada de imigrantes ao Rio Grande do Sul ocorreu em três períodos: o primeiro entre 1824 e 1847, quando formaram-se pequenas comunidades coloniais em regiões próximas da capital, predominantemente às margens dos rios Caí e Sinos; o segundo entre 1848 e 1874, quando a vinda de europeus diminuiu e a formação de colônias se deu principalmente a partir da aquisição de terras mais afastadas pelos descendentes dos colonos estabelecidos na primeira fase. Tanto o segundo quanto o primeiro período da imigração estavam

organizados economicamente em torno da produção agrícola de subsistência (BARDEN *et. al.*, 2001); o terceiro período do processo imigratório germânico no estado, entre os anos 1890 e a década de 1920, caracterizou-se pela chegada de europeus após o final da I<sup>a</sup> Guerra, em parte devido ao cenário de falência econômica na Alemanha durante os anos da República de Weimar, a partir de 1919. Neste último período, chegam imigrantes que, em sua maioria, já desenvolviam atividades comerciais, artesanais ou industriais em sua terra natal (NICOLINI, 2013:51).

O modelo de colonização em pequenos lotes de terras organizados entre famílias ao longo da segunda metade do século XIX logo transformou o padrão das atividades econômicas da região. Com a divisão das terras entre herdeiros de colonos originais e a escassez da oferta de novas propriedades nas regiões das antigas colônias, foi necessária uma reorganização econômica (BARDEN *et al.*, 2001). Desde cedo foram produzidos excedentes na agricultura de subsistência, condição que gerou matéria para uma atividade comercial básica. Herrlein (2000) indica que este modelo permitiu um intenso processo de diferenciação dos produtos agrícolas, desdobrando-se em atividades comerciais e na posterior formação da maior parte da indústria regional.

As primeiras indústrias do estado se estabeleceram em torno do avanço tecnológico da produção agrícola de bens primários (em especial fumo, banha e grãos), o que reafirmou a alcunha de "Celeiro do País" ao Rio Grande do Sul (PESAVENTO, 1985:78). No contexto do Vale do Taquari, as indústrias da banha, do leite e do fumo ocuparam as posições de controle econômico ao longo das três primeiras décadas do século XX, mantendo-se assim pelas décadas seguintes (BARDEN *et al.*, 2001).

Ressalta-se que até o período da IIª Guerra, de 1939 a 1945, as colônias germânicas e italianas gozavam de grande independência social, cultural e econômica (PESAVENTO, 1985; SEYFERTH, 1999). Embora estivessem minimamente inseridas no mercado nacional, por meio da atividade comercial com Porto Alegre, apenas durante o Estado Novo se deu alguma atenção na integração destas regiões no quadro de gestão política e econômica nacional (PESAVENTO, 1985:81). Via-se com receio a existência de redutos germânicos e italianos independentes, visão alimentada por discursos nacionalistas decorrentes da adesão do Brasil ao lado dos Aliados na IIª Guerra (SEYFERTH, 1999). O processo de integração socioeconômica seguiu ao longo da década de 1950, guiado pelo ideal 'desenvolvimentista' das gestões populistas de Getúlio Vargas (1950-1954) e Juscelino Kubitschek (1956-1961). Neste cenário, o Rio Grande do Sul diversifica sua indústria e amplia sua participação na economia nacional. Entre 1948 e 1951, houve um crescimento de 10,5% na indústria gaúcha. Os teuto-rio-grandenses dominavam cerca de 34% de toda a indústria de transformação (PESAVENTO, 1985:98).

### **Móveis Reeps: da marcenaria à produção semi-industrial**

A segunda seção do trabalho apresenta a descrição e análise micro histórica da evolução da produção da Móveis Reeps, cruzando informações a respeito de seus primeiros diretores, Gerhard e Harmuth Reeps, com os dados históricos levantados na seção anterior.

#### *Gerhard Reeps: marcenaria artesanal artística*

Nascido na Alemanha em 15 de maio de 1890, Gerhard Reeps formou-se escultor em madeira em Colônia em meados de 1910 (SANDER e SANDER, 2019). Os entrevistados para

a presente pesquisa apontam que a educação do escultor ocorreu na Escola de Belas Artes de Colônia, porém, não foi possível levantar documentos que corroborem a afirmação. É possível que os registros de sua formação tenham se perdido em decorrência da crise política que se instaurou na Alemanha com o final da I<sup>a</sup> Guerra, incentivando alterações na organização da educação superior neste país (ARGAN, 1951). Ainda assim, seus descendentes, entrevistados para este trabalho, afirmam que a formação de G. Reeps correspondia aos *cânones tradicionais*<sup>4</sup> da cultura europeia durante os primeiros anos do século XX (SANDER e SANDER, 2019).

Sander e Sander (2019) indicam que Gerhard Reeps teve amplo contato com a esfera artística e intelectual alemã entre 1900 e 1910. A principal referência neste contexto foi seu sogro, Richard Kieser, que dirigiu a Escola de Artes e Ofícios de Dessau entre 1912 e 1925, também atuando como professor de história da escultura. Em 1925, a *Staatliches Bauhaus*<sup>5</sup> substituiu a antiga escola onde atuava Kieser, devido a iniciativa do *Lord Mayor* de Dessau, Fritz Hesse. O professor permaneceu por alguns anos no quadro docente da Bauhaus Dessau, mas em decorrência de conflitos com a organização pedagógica modernista, foi gradualmente se afastando da instituição e iniciando sua atuação como escultor – *freelancer* (SCHREIBER, 2020). Representante e defensor dos *cânones tradicionais* da virada do século, o escultor transmitiu seus valores para a família, incluindo o gênero (SANDER e SANDER, 2019).

Diante da crise econômica que se instaura na Alemanha durante o período da República de Weimar (1919-1933), Gerhard Reeps, buscando oportunidades de emprego, imigra para o Brasil junto de sua esposa e filhos entre os anos de 1923-26. Instalam-se em Lajeado por recomendação da família da esposa, que possuía conhecidos que haviam

4. Os entrevistados usam também os termos *clássico*, *ecletismo* e *art nouveau* para definir os cânones que guiaram sua formação. Porém, supõe-se que se refiram aos padrões acadêmicos formais das artes plásticas predominantes durante as primeiras décadas do Século XX, também conhecidos por *arte acadêmica* ou *academismo* (DENIS, 2000).

5. A escola criada por Walter Gropius em 1919 procurou concluir os esforços inaugurados pelos movimentos do *Arts and Crafts*, do *Kunstgewerbeschule* e do *Werkbund* alemães, no sentido de “restabelecer o contato entre o mundo da arte e o mundo da produção”. Para Argan, a Bauhaus de Gropius representou a insurreição das artes “menores” ou “aplicadas” contra a arte “pura”, uma reação ao classicismo estético e à fundação de uma teoria da arte como ciência do *fazer humano* (ARGAN, 1951, p.29).

emigrado anteriormente para a cidade (SANDER e SANDER, 2019). Uma vez alocado, G. Reeps logo começa a atuar como artesão e marceneiro para a comunidade local. Em grande parte, trabalhava para pastores também imigrantes alemães que percebiam um valor diferenciado em sua atividade artística. Ainda que possuísse alguma prática com a produção de móveis, G. Reeps buscou se destacar pelo trabalho como escultor. Trabalhou como ornamentista para alguns templos locais, mas logo percebeu que este mercado não representava capital o suficiente para a manutenção de sua família. Seria necessário se adaptar e assumir outros serviços de marcenaria. Graças à sua formação artística e amplo domínio da técnica, G. Reeps pode facilmente atuar em projetos complexos para altares em madeira, acabamentos de telhados e instrumentos musicais (SANDER e SANDER, 2019). São exemplos de seu trabalho neste período um crucifixo esculpido em madeira, em 1927, e o projeto de um órgão de tubas, em 1938, ambos para a Igreja Luterana de Lajeado (COMUNIDADE, 2015; SANDER, 2017).

Figura 2: o crucifixo entalhado em 1927, exibido no altar do Templo da IECLB – Igreja Luterana, em Lajeado (a direita), e o órgão de tubos projetado em 1938.



Conforme Pesavento (1985), o artesanato como produção pré-industrial só viria a ganhar destaque no contexto do Rio Grande do Sul com a ascensão das políticas desenvolvimentistas dos anos 1940 e 1950. Ainda assim, G. Reeps encontrou

em um público de imigrantes recém alocados na região o contexto necessário para explorar sua atividade (SANDER e SANDER, 2019). Vale ressaltar que o mercado ocupado pelos Reeps até 1930 não alcançava a totalidade da região do Vale do Taquari (MAGADAN, 2019; SANDER e SANDER, 2019), porque ainda se mantinha vinculado às tradições culturais, estéticas e econômicas das primeiras etapas da imigração (NICOLINI, 2013). Sander e Sander (2019) ressaltam que, apesar da estética acadêmica tradicional, G. Reeps estava aberto às expressões contemporâneas que vinham da Europa ao longo dos anos de 1920 e 1930, representadas em parte pelo movimento modernista. A abertura de Gerhard Reeps à estética moderna e funcionalista pode ser identificada em um modelo de cadeira projetada para uso pessoal em Lajeado, em 1928 – hoje comercializada pela Móveis Reeps como *Cadeira Bauhaus*, apresentada na figura 3.

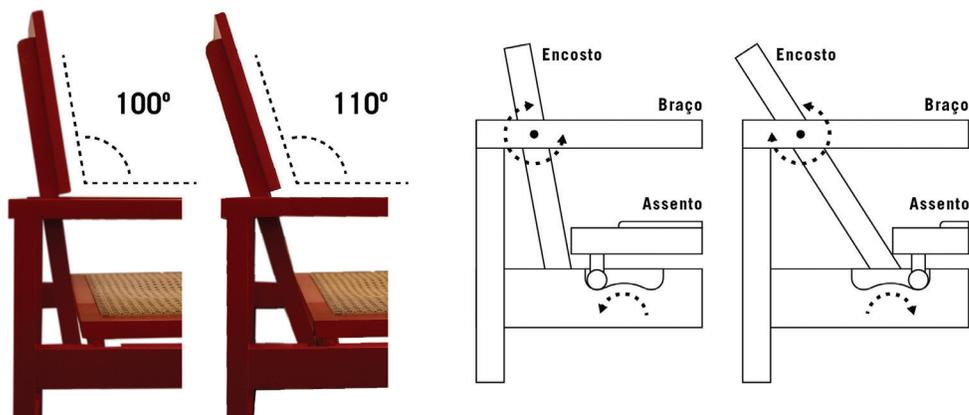


Figura 3: exemplares da Cadeira Bauhaus. À esquerda, a peça original de 1928, utilizada por G. Reeps em sua residência. À direita, uma peça atual comercializada na Loja Reeps – (esq.) Imagem do autor, 2019; (dir.) João Arthur Moroni.

De desenho simples, a *Cadeira Bauhaus* demonstra a intenção do projetista em propor uma solução prática, de fácil produção e baixo custo com processamento de materiais. Produzida a partir de fragmentos de chapas de madeira

envernizada, sua estrutura é montada com junções mistas de parafusos e encaixes simples. A preocupação com a funcionalidade fica evidente em detalhes formais, como na largura generosa das chapas compostas junto de angulações bem definidas, nas dimensões do assento e encosto que permitem uma liberdade nas posições possíveis, ou no uso da tradicional tela de vime<sup>6</sup> para o assento, oferecendo maciez e conforto. Porém, o atributo que se destaca no desenho da cadeira é o sistema de eixo livre para a regulagem conjunta do assento e do encosto, oferecendo duas possibilidades de inclinação. A solução projetual é simples e demonstra uma preocupação com o conforto e um espírito criativo e explorador por parte de Gerhard Reeps, expondo suas inspirações funcionalistas e referências ligadas ao novo movimento moderno que ganhava espaço na Alemanha dos anos 1920<sup>7</sup>. A figura 4 apresenta o sistema de eixo livre para o nivelamento do encosto e assento descrito anteriormente.

Figura 4: detalhe do sistema de nivelamento de encosto da cadeira Bauhaus. Fonte: o autor, 2019; (fotografias) João Arthur Moroni, 2019.



Apesar das referências funcionalistas identificadas no trabalho de Gerhard Reeps, o modernismo só ganhou espaço na produção da fábrica nos anos 1960, sob tutela de Harmuth

Reeps, a partir da industrialização do modelo de produção (SANDER e SANDER, 2019). Ainda assim, os referenciais artísticos germânicos contemporâneos do artesanato demonstram sua sensibilidade ao modernismo. Essa relação, aliada a afinidade com outros imigrantes alemães recém alocados na região, sua principal clientela (SANDER e SANDER, 2019), indica certa correspondência entre a possibilidade de exercer o ofício de artesanato e o contexto sociocultural da comunidade imigrante na região do Vale do Taquari durante as primeiras décadas do século xx. Tal condição será explorada a seguir.

### *Tensões do 'ser alemão' nas colônias de imigrantes germânicos no RS*

Para Seyferth (2011), o processo de identificação do povo germânico com o novo território ocupado organiza-se em torno da afirmação de sua cultura nativa, reconhecida na língua e nos costumes tipicamente germânicos. Este processo se materializa na construção da *neue Heimat* – o 'novo lar' –, que se ativa como enclave alemão no estrangeiro, “assentada no binômio lar-língua materna e na percepção da diferença cultural em relação à sociedade nacional receptora [a brasileira]” (SEYFERTH, 2011:60). Porém, o isolamento cultural dos povos germânicos no sul do país não produziu distinções culturais apenas frente ao contexto nacional brasileiro, mas também na própria identidade germânica (SEYFERTH, 2011). Neumann (2014) aponta que esta nova identidade do imigrante se sustenta na 'presença de uma ausência', ou seja, o *ser alemão* permanecia apenas no imaginário teutobrasileiro na forma de pequenas narrativas metafóricas, já que no plano físico a pátria-mãe alemã estava ausente (NEUMANN, 2014). Este contexto sociocultural tinha como motivo unificador a afirmação identitária do 'nós', imigrante alemão, contra o 'outro', brasileiro. Porém, internamente, prevaleciam as

6. Tela de fibras de Rattan, uma espécie de cipó natural da Malásia que ganhou notoriedade mundial no início dos anos 1900 como acabamento para mobiliário de jardim. Hoje é produzido globalmente (SIEBERT, 2012).

7. O movimento modernista do Século xx na arquitetura e no design defendia valores funcionalistas, argumentando em favor da produção de objetos e ambientes organizados a partir de referências geométricas e cores básicas, com foco na industrialização de processos e no acabamento puro dos materiais. Propunha produção de móveis seriados e modularizados, organizando-se segundo valores projetuais que consideravam o espaço arquitetônico e seus componentes como um todo, em todas as escalas de projeto (SANTOS, 2015).

“diferenças entre os próprios grupos de colonos, oriundos de regiões distintas da Alemanha e de territórios ocupados pelos alemães em diferentes épocas, e em fluxo contínuo, por mais de um século, carregando as marcas de sua origem” (NEUMANN, 2014:95). Tais diferenças geraram tensões na relação entre os teuto-brasileiros ocupantes das colônias já há algumas gerações, onde a nova etnicidade se estabeleceu, e os novos imigrantes recém alocados. O grande fluxo imigratório de alemães após o final da Iª Guerra, muitos dos quais profissionais liberais e técnicos, intensificou esta tensão identitária. Neumann (2011) afirma que no vocabulário cotidiano da colônia, os termos *Kolonist* – o antigo colono – e *Deutschländer* – o novo imigrante – delimitavam identidades em oposição, embora tratassem do mesmo grupo étnico. Fica evidente a posição social ocupada por Gerhard Reeps. Imigrante alemão alocado em Lajeado na década de 1920 e representante de uma formação acadêmica germânica sólida, G. Reeps corresponde à descrição do *deutschländer*. Para Neumann (2014), a condição do alemão nativo nas antigas colônias assumia clara afirmação social e política. Porém, a condição de escultor e marceneiro especializado pode ter contribuído a uma condição social distinta, o que explicaria sua atividade profissional manter-se restrita à comunidade alemã idêntica, os imigrantes recém alocados.

### *Harmuth Reeps: a reorientação e expansão do modelo de produção*

Harmuth Reeps nasceu na Alemanha em 09 de maio de 1922, tendo imigrado para o Brasil com seus pais entre 1923 e 1926. Quando alcançou a maioridade, os pais o enviaram de volta à Alemanha para obter formação superior em artes e ofícios, e assim poder auxiliar o pai no trabalho. Com a eclosão da IIª Guerra, porém, tornou-se

mais viável para o jovem se alocar na Áustria, onde se graduou como mestre marceneiro pela Universidade de Artes Aplicadas de Viena. O retorno ao Brasil após concluir os estudos foi adiado devido às dificuldades de trânsito durante o pós-guerra. Harmuth Reeps trabalhou na Europa até garantir os recursos necessários para o retorno. Ele se estabeleceu novamente em Lajeado apenas em 1952 (SANDER e SANDER, 2019).

Gerhard Reeps, procurando organizar a produção, decidiu oficializar a marcenaria Reeps como empresa em 1948. Entretanto, mesmo no período que se seguiu, a estrutura da fábrica ainda era simplificada, com espaço, maquinário e pessoal reduzidos, além de não haver uma orientação conceitual clara para os projetos, alterando-os segundo cada encomenda. Este foi o contexto no qual Harmuth Reeps se inseriu logo ao retornar da Europa (REEPS, 2019; SANDER e SANDER, 2019). Após sua chegada, Harmuth Reeps entrou em conflito com o pai em razão do modelo de gestão da empresa. Para o filho, a marcenaria deveria dar prioridade à organização de seu modelo de negócio, que até este ponto dependia apenas de serviços complexos, mas pouco rentáveis (SANDER e SANDER, 2019). H. Reeps pressionou o pai para buscar especializar a fabricação em um nicho estratégico de marca, visando maior rentabilidade. Enfatizava a necessidade de atingir algum nível de industrialização no processo produtivo da empresa. Gerhard Reeps percebeu as vantagens de uma nova orientação produtiva, dando autonomia a seu filho na administração da empresa da família, que assumiu a direção oficial em meados da década de 1950 (SANDER e SANDER, 2019).

Inicialmente, o mercado consumidor da marcenaria Reeps, sob gestão de Harmuth Reeps, seguiu o mesmo da gestão anterior – ricos membros da sociedade regional das colônias

e líderes de templos religiosos locais, todos imigrantes recentes. Encomendas de mobiliário ainda eram poucas e normalmente por conjuntos – copa, estar, dormitórios etc. – feitos sob medida. Mesmo assim, Harmuth Reeps logo percebeu o potencial em investir na produção de móveis exclusivos, numa tentativa de iniciar o processo de industrialização da fábrica (SANDER e SANDER, 2019). Porém, a assimilação do modelo de produção industrializado de móveis foi lenta, acontecendo em paralelo com muitos dos projetos tradicionais do período anterior. Vale salientar que Harmuth Reeps iniciou a atividade administrativa em meados de 1950, quando o contexto nacional brasileiro vivia os anos do 'desenvolvimentismo' industrial populista, conforme exposto na seção anterior. Como apontam Barden *et al.* (2001), a região do Vale do Taquari presenciou neste período a crescente atuação do estado brasileiro em sua organização política, econômica e sociocultural. Iniciava-se, assim, um movimento de fortalecimento da indústria nacional e do protagonismo das economias imigrantes no estado do Rio Grande do Sul, em que os teutobrasileiros predominavam (PESAVENTO, 1985). Desse modo, é possível inferir que a motivação de Harmuth Reeps em ampliar a produção da marcenaria familiar correspondia à condição favorável da época.

8. Segundo Woodham (1997), os países da Escandinávia – Dinamarca, Suécia e Noruega – assimilaram a estética modernista, mas a modificaram em favor de uma abordagem mais orgânica, destacando materiais naturais, como a madeira, em detrimento dos industriais, como o aço.

Um dos primeiros movimentos de Harmuth Reeps como administrador da fábrica se caracterizou em um episódio de tensão conceitual entre o projetista e o público local (SANDER e SANDER, 2019). Graças a sua recente formação, H. Reeps se identificava com o mobiliário modernista europeu, afinidade essa que, possivelmente incentivada pelo contexto nacional otimista, impulsionou o gestor a tentar comercializar no mercado local, em 1956, uma linha de móveis inspirados no modernismo escandinavo<sup>8</sup>, a qual

chamou *MonteCarlo*. A figura 5 traz dois exemplares de cadeira e poltrona que integravam a linha original.



Os móveis da linha *MonteCarlo* eram construídos por uma estrutura de madeira esguia, com curvas acentuadas e composição orgânica. Apresentavam poucos elementos de junção aparentes, gerando continuidade na forma. O acabamento escolhido era a própria madeira, envernizada e lusturada. Mathias Sander (2019) indica que o assento e encosto eram produzidos com almofadas estruturadas em tecido de cor neutra, mas aponta que não foram preservados exemplares destes componentes. Outra característica importante desta linha de móveis foi ter sido projetada para produção em escala semi-industrial, processo que ainda não havia sido plenamente dominado pela marcenaria Reeps (SANDER e SANDER, 2019).

A intenção de Harmuth Reeps de modernizar a produção da fábrica ao lançar a linha *MonteCarlo* terminou em fracasso de vendas. Segundo Sander e Sander (2019), a justificativa para isso se relaciona com a condição cultural do mercado imigrante local que apesar da recente integração à economia

Figura 5: exemplares preservados de poltrona e sofá da série MonteCarlo, modelo de mobiliário modernista que Harmuth Reeps tentou comercializar em 1956. Móveis Reeps, 2020.

nacional se mostrava culturalmente alinhado a valores estéticos tradicionais das colônias imigrantes<sup>9</sup>. Outra razão a ter influência neste episódio foi a própria orientação produtiva da marcenaria Reeps, até então caracterizada por produtos exclusivos voltados às classes mais abastadas da região do Vale do Taquari. Possivelmente, este público não percebia valor numa linha de móveis industrial, preferindo a exclusividade de produtos feitos sob medida para seus ambientes. O fracasso da linha de mobiliário modernista, aliado ao desafiador contexto econômico regional para uma pequena marcenaria que buscava expandir sua produção contribuíram para o amadurecimento da gestão de Harmuth Reeps. Em depoimento pessoal, Tânia Magadan (2019), antiga funcionária da empresa, relata que H. Reeps possuía uma postura empreendedora firme, enfatizando sempre a viabilidade comercial de cada conceito de móvel proposto, independente de preferências pessoais. Ainda assim, Magadan (2019) relata que H. Reeps manteve um ambiente de projeto favorável à expressão criativa dos funcionários. Todas as decisões da marca eram tomadas a partir de reuniões em que os responsáveis por cada projeto, incluindo desenhistas ou arquitetos externos, discutiam as vantagens de mercado para cada ideia sugerida (MAGADAN, 2019).

Sander e Sander (2019) relatam que o processo criativo da Móveis Reeps sob gestão de H. Reeps sempre foi dinâmico e democrático, incluindo a diretoria familiar, os funcionários e, quando necessário, colaboradores externos. Revistas e catálogos de móveis e decoração importados periodicamente da Europa constituíam o principal referencial da fábrica. Sander e Sander (2019) descrevem o processo básico de projeto pela seguinte sequência: [1] a atividade partia da escolha coletiva de um modelo de referência dentre aqueles coletados das revistas; [2] este então seria 'interpretado' até sua estrutura mais pura, ou seja, limpo de seus ornamentos, decorações

9. As características e valores da estética tradicional do mobiliário colonial germânico da primeira metade do século xx será aprofundada na terceira seção do presente capítulo.

e acabamentos; [3] eram então debatidas possíveis modificações formais desta 'estrutura'. Todos os marceneiros que trabalhavam na fábrica tinham oportunidade de oferecer alternativas no processo. Desde o princípio, o desenho técnico era amplamente utilizado, sendo estes postos ocupados por desenhistas treinados por H. Reeps.

Com a consolidação da fábrica, foi possível estabelecer orientações produtivas mais eficientes, assinalando nichos que posteriormente permitiram o crescimento da marca como produtora exclusiva de mobiliário e artigos de decoração. O destaque era a produção de cômodos e ambientes inteiros sob medida, incluindo objetos de decoração (SANDER e SANDER, 2019). Esta visão integral do projeto da casa evidencia a tendência de H. Reeps ao *design total*<sup>10</sup>, no qual todos os níveis e escalas do ambiente são considerados no projeto, concepção que atesta sua maturidade referencial orientada por cânones modernistas. Porém, praticada de modo singular, uma vez que compreende a necessidade de adaptar o projeto conforme a sensibilidade estética do mercado local.

Deste contexto de criação, adaptação e atenção ao mercado, destacaram-se expressões estéticas que viriam a marcar a produção da Móveis Reeps. Wilson e Mathias Sander (2019) usam o termo 'móveis clássicos' para identificar o conceito que dominava os projetos da Reeps na segunda metade do século XX. Eles concordam que não seria a denominação mais adequada. Descrevem o ecletismo destes móveis esteticamente tradicionais, inspirados em estilos clássicos europeus e posteriormente coloniais brasileiros, adornados, mas com acabamentos mais 'sóbrios', menos 'pesados' (SANDER e SANDER, 2019). Tânia Magadan afirma que o grande destaque em vendas sempre foram conceitos de móveis 'clássicos', em especial aqueles com menos ornamentos e 'mais leves' (MAGADAN, 2019). A figura 6 expõe dois exemplares de móveis projetados

10. O conceito de *design total* ou *arquitetura total* foi introduzido academicamente por Walter Gropius nos primeiros anos da Bauhaus (GROPIUS, 1962), tendo influenciado a estrutura de ensino da arquitetura e do design na segunda metade do Século XX (ALMEIDA, 2001).

durante a gestão de Harmuth Reeps. A cadeira, denominada *Dorothea*, se destaca pela forma orgânica derivada da estrutura e representada principalmente nas curvas acentuadas dos apoios de braços. Percebe-se que, apesar da forma aludir à uma estética ornamental anterior ao modernismo, o acabamento da peça é liso, com ênfase na ondulação obtida apenas pelo recorte estrutural da madeira.



Figura 6: conjunto formado pela Cadeira Dorothea e escrivaninha tradicionais comercializados pela Fábrica Reeps durante a gestão de Harmuth Reeps. Fonte: João Arthur Moroni, 2019.

Sander e Sander (2019) apontam que o sucesso da Móveis Reeps e a consequente inserção no mercado do mobiliário nacional de alto padrão estavam diretamente relacionadas à popularização do modernismo brasileiro após a inauguração de Brasília em 1960. Neste período, as antigas colônias imigrantes já se sentiam 'integradas' no cenário cultural nacional e, por consequência, às estéticas e conceitos visuais brasileiros. Este processo dialético evidencia-se na figura 7, que expõe duas coleções comercializadas pela Reeps em 1960. À esquerda, uma linha de poltronas, cadeira e mesa projetadas dentro do conceito de 'móveis clássicos' citado

anteriormente; à direita, duas cadeiras e um armário-apanizador de influência modernista.



Nas últimas décadas do século xx, a Móveis Reeps pode gradativamente explorar a estética do modernismo europeu e, mais recentemente, do brasileiro, mantendo-se alinhada com a produção de móveis de alto padrão. O processo de adaptação a um conceito próprio para móveis com design assinado levou pouco mais de duas décadas desde a saída de Harmuth Reeps da diretoria da marca, no final dos anos 1980. Hoje coordenada por Mathias Reeps Sander, neto de H. Reeps, a Móveis Reeps coloca no mercado sua produção assinada pela submarca Drio de projetos de design exclusivos, fundada em 2013, coordenada pelo diretor criativo e designer Luia Mantelli (SANDER e SANDER, 2019).

### **Hibridismo Cultural: tradição e modernismo no projeto dos Móveis Reeps**

Conforme exposto, a trajetória da Móveis Reeps correspondeu à evolução econômica e sociocultural do estado do Rio

Figura 7: exposição da Reeps trazendo duas linhas de móveis, uma “clássica” (esquerda) e outra modernista (direita), março de 1960. Fonte: Móveis Reeps, 1960.

Grande do Sul. Neste âmbito, emergiram tensões no mercado consumidor do Vale do Taquari que exigiram adaptações na produção e no conceito do mobiliário. A presente seção analisa os processos adaptativos realizados pela Móveis Reeps enquanto manifestações das diferentes identidades culturais que compunham o contexto social do mercado visado pela fábrica em meados do século xx.

### *Manifestações de identidades culturais híbridas no mobiliário Reeps*

É possível inferir que, na dinâmica de produção da Móveis Reeps, interagem três esferas socioculturais: [1] a comunidade imigrante alemã do Vale do Taquari, inicialmente isolada do contexto socioeconômico nacional e produtora de uma etnicidade cultural própria, distinta da matriz alemã pura; [2] a comunidade de imigrantes alemães recentes, alocados na região nas primeiras décadas do século xx, representantes de uma classe produtiva mais abastada<sup>11</sup>; e [3] Gerhard e Harmuth Reeps, primeiros diretores da fábrica, que, embora alemães emigrados após 1920, apresentam algum nível de tensão identitária, com ambas esferas anteriores, em especial no conceito do mobiliário.

O fracasso comercial da linha de móveis de inspiração modernista escandinavo, proposta por Harmuth Reeps em 1956, é um indicador da tensão identitária. Inspirado pelos motivos estéticos que ganhavam espaço na Alemanha daqueles anos, H. Reeps acabou percebendo que o mercado local não se alinhava ao modelo modernista da nação alemã contemporânea, apesar de formado por uma comunidade abastada de imigrantes recentes. Este fenômeno pode ser explicado pela análise de Neumann (2014) sobre as estratificações culturais internas nas comunidades de imigrantes. Para a autora, mesmo um alemão recentemente alocado

11. Aponta-se que os principais clientes da Móveis Reeps até os anos 1950 faziam parte desta segunda esfera.

em colônias no sul do país – um *deuschländer* –, apesar de se contrastar da comunidade tradicional da colônia – os *kolonists* –, logo construiria uma nova identidade cultural também distinta da nação alemã (NEUMANN, 2014). Nicolini (2013) complementa a análise descrevendo que a produção de novas identidades no contexto social das regiões de matriz imigratória germânica no estado era profundamente dinâmica, muitas vezes gerando *estruturas culturais híbridas*<sup>12</sup>.

Diante disso, considera-se que o conflito entre as esferas socioculturais identificadas, materializado na produção da Móveis Reeps, é identificado na dinâmica entre dois conceitos estéticos e produtivos. De um lado, a *estética do mobiliário tradicional do imigrante germânico*, consumido pelo mercado local das colônias tanto pela primeira quanto pela segunda esfera sociocultural, e, de outro, a *estética do mobiliário modernista alemão*, representado pela expressão pessoal e preferências produtivas dos diretores da fábrica, destacando-se Harmuth Reeps. Defende-se que o processo criativo da Móveis Reeps a partir dos anos 1950, ainda nos limites do mercado – composto em sua maioria por membros da segunda esfera sociocultural –, representaria em parte a produção de uma cultura material híbrida, passível de aceitação nos diferentes contextos que a constituem.

Em geral, comunidades afastadas dos polos de produção cultural dominantes foram resistentes à estética de ambientes modernistas por considerá-los impessoais e industrializados (SANTOS, 2015). No Brasil, o funcionalismo moderno encontrou obstáculos nos costumes de sua população média, precisando adaptar-se à expressão estética de cada contexto. Espera-se que o mesmo tenha ocorrido entre a comunidade de imigrantes nas antigas colônias do sul do país, afastadas geograficamente do polo cultural da nação e organizadas em torno de uma identidade social que se diferenciava daquelas

12. O autor faz referência ao conceito de hibridismo proposto por Canciani (2013).

identificadas pelo restante do País. Apesar de permanecerem isoladas de referências produzidas no Brasil na primeira metade do século xx, a presente análise revela que a marcenaria Reeps possibilitava que elementos estético-formais do modernismo fossem expostos ao público de imigrantes no Vale do Taquari.

Estima-se que a preferência estética do mercado colonial pelo mobiliário tradicional estivesse relacionada à condição da identidade do 'eu alemão' proposta por Neumann (2014). O gosto por expressões de cultura material que resgatassem valores da terra natal poderia, então, justificar um conjunto de referenciais visuais europeus anacrônicos, anteriores à evolução conceitual que ocorria na Alemanha do Pós I<sup>a</sup> Guerra. Para compreender como eram compostas as referências estético-visuais dessas comunidades, cabe apreciar os ambientes e mobiliários preservados em dois museus da cultura do imigrante germânico no sul do Brasil, apresentados na figura 8.

Figura 8: à esquerda, acervo de mobiliário e decoração tradicional do imigrante alemão, Museu da Família Colonial, Blumenau, sc; à direita, exemplar de guarda-roupa da década de 1920, acervo do Museu do Imigrante, Teutônia, RS. Fonte: (esq.) Angelina Wittmann, 2014; (dir.) Autor, 2019.



O acervo apresentado na figura 8 auxilia no entendimento da *estética tradicional* do mobiliário utilizado por imigrantes germânicos na primeira metade do século xx. Destaca-se

a robustez dos armários, de construção simples, além da presença de adornos sem função estrutural. Diferente do mobiliário europeu anterior ao modernismo<sup>13</sup>, os adornos apresentados são considerados poucos complexos, possivelmente reflexo da escassez de recursos financeiros e técnicos. Supõe-se que os desafios comerciais da Móveis Reeps na iniciativa de oferecer modelos de móveis modernos estariam relacionados ao padrão tradicional priorizado pela comunidade. Soma-se à tradição estética a preferência dos clientes por projetos exclusivos, condição distinta do conceito industrial e funcionalista do modernismo.

Ainda que inspirados nos modelos de mobiliário tradicionais, os móveis de linha produzidos sob coordenação de Harmuth Reeps eram projetados a partir de algumas diretrizes industriais modernistas, como a preferência por ornamentos simplificados, reduzindo o número de processos necessários para a manufatura dos produtos, além da otimização de encaixes e uso de materiais. A figura 9 apresenta três exemplares de cadeiras produzidas segundo os critérios apontados, a partir da década de 1960.



13. Para Santos (2015), o que caracterizava os diferentes estilos de mobiliários anteriores ao modernismo eram os *motivos decorativos*, ou o destaque para adornos e ornamentos trazendo símbolos de acordo com o discurso dominante em sua época. Em alguns casos, como nos móveis imperiais franceses, estas decorações eram de extrema complexidade, representando quase que a totalidade do acabamento do produto.

Figura 9: cadeiras de linha da Móveis Reeps produzidas durante a gestão de Harmuth Reeps entre 1960-1970. Da esquerda à direita: Cadeira Dorothea, Poltrona Bavária e Cadeira Granada.

Ao analisar os modelos de cadeira da figura 9 é possível identificar como o desenho do mobiliário da Móveis Reeps materializa a adaptação da estética tradicional imigrante e

da estética modernista desde os anos 1960 até o momento contemporâneo: de um lado, um desenho de estrutura tradicional, com ornamentos caracterizados nas ondulações do encosto, braços e pernas dos móveis, orientado de acordo com a estética preferida na região; e de outro, a simplificação destes ornamentos, apresentando acabamentos lisos e simétricos, de modo a facilitar a produção em termos de manufatura e montagem. Assim, o conceito dos móveis Reeps contempla tanto a *estética do mobiliário tradicional do imigrante germânico* quanto a *estética do mobiliário modernista alemão*. Propõe-se, portanto, que os móveis produzidos pela marcenaria Reeps representam uma alternativa referencial híbrida, em que o modernismo europeu pode ser manifestado discretamente e consumido pelo mercado local.

#### *Marcenaria artesanal como pré-design culturalmente híbrido*

Sander e Sander (2019) defendem que foi na gestão de Har-muth Reeps que a marcenaria tomou uma dimensão semi-industrial. Além do próprio diretor, participavam do processo criativo dos projetos de mobiliário e decoração desenhistas industriais e arquitetos, orientados a manter o padrão de qualidade pelo qual a fábrica passava a se destacar. Ainda assim, o novo processo semi-industrial preservou modelos artesanais de produção. Mesmo projetistas e marceneiros, em geral, atuavam em todos os níveis da produção dos móveis, do projeto ao acabamento. Como aponta Riul *et al.* (2015:63), no artesanato, “a função projetual e a função produtiva são articuladas pela mesma pessoa, ao passo em que, no design industrial, essas duas funções foram separadas”. Para as autoras, o processo de produção artesanal possui condições vantajosas para gerar valores culturalmente híbridos em seus produtos finais, visto que se articulam segundo

o comportamento das comunidades que estão buscando responder às necessidades (RIUL *et al.*, 2015).

Riul *et al.* (2015) advogam em favor de práticas alternativas no projeto de design que tenham como orientação a preservação de valores culturais híbridos em seus projetos. Para as autoras, o modelo do *pré-design* proposto por Aloísio Magalhães (1997), ao tratar o artesão como agente que dispõe de grande interesse criativo e de inovação, colocando-o como um designer em potencial, vai ao encontro de práticas de projeto culturalmente híbridas (RIUL *et al.*, 2015). Por essa ótica, a prática de criação da Móveis Reeps sob a gestão de Harmuth Reeps está em consonância com os postulados de Riul *et al.* e com o modelo de pré-design de Magalhães (1997), visto que equilibra valores culturalmente diversos em uma comunidade multicultural por meio de ações artesanais criativas. Assim, pode-se definir os modelos 'sóbrios' de mobiliário de produção em série da marca a partir dos anos 1960 como produtos de pré-design de uma cultura material híbrida.

Tendo em vista as circunstâncias apontadas até aqui, é válido considerar que a evolução da Móveis Reeps até o modelo de produção atual – no qual se destacam peças de design autoral, referenciando a estética modernista brasileira e escandinava, mas mantendo a escala de produção semi-industrial ou artesanal – seja também um reflexo da gestão organizada por Harmuth Reeps. Na condição de pré-designers, H. Reeps e seus funcionários buscaram refletir no projeto de móveis conceitos e técnicas funcionalistas a partir de modelos criativos e de inovação típicos do campo do design, mas o fizeram dentro de limites produtivos comuns à marcenaria artesanal. Esta orientação técnico-produtiva ainda é percebida no modelo de produção de móveis atual, como pode ser apreciado na figura 10 que apresenta três exemplos de cadeiras produzidas pela Reeps desde 2013.



Figura 10: cadeiras de linha Reeps produzidas atualmente. Da esquerda à direita: *Cadeira Neus*, *Cadeira Nouveau* e *Cadeira Quadrada*.

Além dos aspectos técnicos apontados, as três cadeiras apresentadas na figura 10 referenciam a estética modernista que inspirava Harmuth Reeps desde a década de 1950. Percebe-se que a Cadeira Nouveau, segundo modelo ao centro da figura, procura reviver a proposta de cadeira apresentada em 1960 presente na figura 7, enquanto a Cadeira Quadrada, modelo à direita da figura, é referência à *Cadeira Bauhaus* projetada por Gerhard Reeps em 1928. Assim, é possível inferir que a produção atual da Móveis Reeps carrega a memória de seus fundadores, avançando em um processo criativo em resposta aos fatores limitantes no mercado, numa dinâmica estético-produtiva similar à desenvolvida por Gerhard e Harmuth Reeps, ao longo do século xx, no Vale do Taquari.

### **Considerações finais**

A trajetória da fábrica de móveis Reeps acompanhou o processo de desenvolvimento industrial, econômico e sociocultural do Rio Grande do Sul e do Vale do Taquari. A interação da fábrica com seu público consumidor refletia as relações sociais no contexto de colônias de imigração alemãs da região sul do país. Assim, a atividade projetual da Móveis Reeps estava condicionada à busca por um equilíbrio entre a

atenção às demandas do mercado local e a própria expressão e inspiração estética de seus primeiros diretores. A prática da história oral, orientada pela perspectiva da micro história, permitiu aprofundar a pesquisa sobre o percurso histórico, as pretensões e as decisões de Gerhard e Harmuth Reeps, de modo a delinear as correspondências entre os dois personagens e o contexto sociocultural e econômico da região.

O estudo verifica a forte relação identitária que Gerhard e Harmuth Reeps mantinham com seu país natal, em especial quanto à expressão estética modernista da primeira metade do século xx. Foi possível perceber uma nítida diferença entre a prática projetual de G. Reeps e a de H. Reeps. Enquanto o pai procurava expressar suas referências primariamente na forma de esculturas e obras artesanais, o entendimento do modelo de produção modernista para seu filho estava condicionado a processos industriais. A análise conclui que as tensões enfrentadas pela Móveis Reeps ultrapassaram a esfera técnica, atingindo também valores culturais representados na sociedade diversificada das antigas colônias germânicas. Propostas de mobiliário com conceitos modernistas não foram inicialmente aceitas pelo mercado local, mesmo pelos imigrantes alemães recentes que compartilhavam da mesma condição da família Reeps. Este público, apesar da familiaridade com a cultura contemporânea do país natal, ainda não era adepto ao modelo de produção industrial modernista.

Na busca por viabilizar a atuação da empresa, Harmuth Reeps iniciou um processo de adaptação no conceito dos móveis comercializados de modo a atender as demandas locais, encontrando a oportunidade para explorar práticas semi-industriais. Assim, a estética da Móveis Reeps gradualmente foi conduzida a expressões híbridas de valores contrapostos, que o presente estudo define por *identidade*

*cultural híbrida* dos produtos. De um lado, a família Reeps buscava aplicar práticas e estéticas funcionalistas, refletindo sua expressão pessoal e o contexto de industrialização brasileiro a partir dos anos 1950. De outro, mantinham um compromisso com a prática artesanal, na qual todos os agentes criativos se mantinham envolvidos em todas as etapas do projeto dos móveis. O presente estudo defende que este modelo produtivo corresponde ao estado de pré-design culturalmente híbrido de Riul *et al.* (2015) a partir de Magalhães (1997).

Por fim, ressalta-se a importância de se verificar a presença da expressão estética e a prática funcional-modernista em um local tão isolado e num período tão prematuro quanto foi o Vale do Taquari entre os anos 1920 e 1950. Se no Brasil o modernismo nas artes decorativas ganhava espaço apenas entre uma elite econômica e artística, uma família de artesãos levava para o interior da colônia de imigrantes referências contemporâneas na prática de projeto. Ainda que a viabilidade econômica destes conceitos tenha demorado algumas décadas para se estabelecer no Rio Grande do Sul, esta presença tão prematura do modernismo no interior do estado expressa a flexibilidade do processo de desenvolvimento industrial e artístico da nação brasileira.

## **Referências**

ALMEIDA, P. R. **Sobre o ensino do projeto**. 234 f. Tese (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande de Sul, Porto Alegre, 2001.

ARGAN, G. C. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005 (publicado originalmente em 1951).

SCHREIBER, R. **Die Künstlerfamilie Kieser | Aus der Geschichte der Auferstehungsgemeinde**. Dessau: Region an

der Elbe, agosto 2020. Disponível em: <<http://www.kirchen-elbe-dessau.de/seite/97425/auferstehungsgemeinde.html>> Acesso em: 31 de agosto de 2020.

BARDEN, J. E.; SILVA, D. F.; AHLERT, L. & WIEBUSCH, F. C. **A economia do Rio Grande do Sul no período de 1920 e 1940**: uma análise da Região do Vale do Taquari. ESTUDO & DEBATE, Lajeado, ano 8, n. 2, p. 7-55, 2001.

BARROS, J. A. **Sobre a feitura da micro-história**. OPSIS, vol. 7, n° 9, jul-dez 2007.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2013.

COMUNIDADE Evangélica vai restaurar vitrais da igreja. **O Informativo**, Lajeado, 20 de abril de 2015. Disponível em: <<https://www.informativo.com.br/geral/comunidade-evangelica-vai-restaurar-vitrais-da-igreja,28335.jhtml>> Acesso em: 15 de outubro de 2019.

DENIS, R. C.; TRODD, C. **Art and the Academy in the Nineteenth Century**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

GROPIUS, W. **Scope of Total Architecture**. New York: Collier Books, 1962.

HERRLEIN, R. **Rio Grande do Sul, 1889-1930**: um outro capitalismo no Brasil Meridional? Tese (Doutorado em Economia) – Instituto de Economia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

MAGADAN, T. **Tânia Magadan**: depoimento. [Outubro de 2019] Entrevistador: Christiano Pozzer, Porto Alegre, 2019, Loja Reeps.

MAGALHÃES, A. **E Triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997. 256 p.

NEUMANN, R. M. **Imigração e identidade étnica**: a construção do “ser alemão” no Sul do Brasil. *História: Debates e Tendências* – V. 14, N. 1, p. 94-107, 2014.

NEVES, L. A. **Memória e história**: potencialidades da história oral. Uberlândia-MG, vol. 5, n°. 6, jan-jun 2003.

NICOLINI, C. **A construção da identidade territorial a partir das manifestações culturais no vale do taquari**: etnografia dos grupos de danças folclóricas alemãs de estrela e do 47º festival do chucrute. Universidade de Santa Cruz do Sul (Dissertação de mestrado) – Santa Cruz, 2013.

PESAVENTO, S. J. **História da indústria sul-rio-grandense**. Guaíba: Riocell, 1985, 123p.

REEPS, M. **História da Fábrica de Móveis Reeps**. Lajeado, 2019. Disponível em: <<http://www.moveisreeps.com.br/>> Acesso em: 11 de outubro de 2019.

RIUL, M.; MEDEIROS, C. M. F.; BARBOSA, A. V.; SANTOS, M. C. L. Design espontâneo e Hibridismos: Artefatos da cidade e artefatos do interior. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro: v. 23, n. 2, p. 59 – 74, 2015.

SANDER, W.; SANDER, M. **Wilson Sander e Mathias Sander**: depoimento. [Novembro de 2019] Entrevistador: Christiano Pozzer, Lajeado, 2019, Fábrica Reeps.

SANDER, W. **Referência ao crucifixo entalhado por Gerhard Reeps em 1927**. Postagem pessoal do autor no site Instagram. com. Lajeado, 30 de outubro de 2017. Disponibilidade restrita em: <https://www.instagram.com/> . Acesso em: 15 de outubro de 2019.

SANTOS, M. C. L. **O móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Olhares. 2015.

SEYFERTH, G. **Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo**. *In*:Repensando o Estado Novo.

Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. 345 p.

SIEBERT, S. F. **The Nature and Culture of Rattan**: Reflections on Vanishing Life in the Forests of Southeast Asia. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012.

WOODHAM, J. M. **Twentieth-Century Design**. New York: Oxford University Press, 1997.