

13 CADEIRAS¹

13 CHAIRS

Alunos do Curso de Desenho Industrial/UNIFRA²

Carlos Eduardo Barichello³

Círia Moro³

Salette Mafalda Marchi³

RESUMO

Neste trabalho propõe-se a livre criação de cadeiras com materiais alternativos, a partir do estudo da obra de *designers* exponenciais do século XX. De posse de tais conceitos, foram elaborados estudos (esboços) para desenvolver, com criatividade, uma livre interpretação (releitura) dos elementos mais significativos que caracterizam a obra dos *designers* selecionados. A proposta desenvolvida pelos alunos do terceiro semestre do curso de Desenho Industrial visou à integração dos conteúdos das disciplinas de Desenho III, Laboratório de Criação I e Desenho Industrial I. Como resultado deste estudo, foi realizada uma mostra intitulada “13 Cadeiras”, a qual fez parte da programação da Segunda Semana Acadêmica do Curso de Desenho Industrial, no período de 21 a 29 de setembro de 2000.

Palavras-chave: design, materiais alternativos.

ABSTRACT

This study has presented as a proposition, the free creation of chairs using alternative materials, based on the relevant designers of the XX century. Utilizing such concepts, studies were done with the purpose of developing with creativity a free interpretation of the more significative elements, which characterize the work of the selected designers. The proposition developed by the 3rd semester students of the course of Design has the purpose of integrating the subjects of Drawing III, Laboratory Creation and Design I. As a result of this study, an exhibition entitled “13 Chairs” was organized and this exhibition was part of the program of the Second Academic Week of the course of Design from the 21st to the 29th of September of 2000.

Key words: design, alternative materials.

¹ Trabalho de Iniciação Científica

² A. A. Pain, A. Fortes, A. Jaeger, C. Bonfada, D. Lenhart, D. Batista, E. Donaduzzi, G. Gonçalves, J. B. Carlesso, J. P. da Silva, J. Cactano, L. Buzatti, L. Filipine, M. L. R. de Souza, M. Prade, R. Gomes, R. Scheid, R. Link, P. Segabinazzi, R. Oliveira, R. Ribas, S. Gomes, T. Miletto, V. Puppini, W. Moreira, W. B. Junior.

³ Professores Orientadores

INTRODUÇÃO

A palavra Cadeira é originada do grego *káthedra* que chegou ao português pelo latim *cathedra*. Por milhares de anos, foi usada somente por nobres, pelo clero, ou pelas classes prósperas como forma de distinção entre elas. A origem deste objeto para sentar é muito antiga, pois ele pode ser reconhecido já no Egito, há cerca de 3.000 a.C. No curso dos últimos 150 anos, a evolução da cadeira é concomitante ao desenvolvimento da arquitetura e da tecnologia, reflete as mudanças de interesses e necessidades das sociedades. Observando-se a história e a evolução da tecnologia empregada na produção de cadeiras até nossos dias, é possível dizer-se que tal artefato sempre exibiu novos materiais, formas, cores etc. Grandes artesãos, arquitetos, artistas e desenhistas industriais celebraram e expressaram as descobertas e os progressos tecnológicos na forma de cadeiras. O conceito de tal artefato chegou a ser pensado muito além de sua função utilitária, pelas vanguardas do início do século XX, como foi o caso da cadeira de Salvador Dalí, de 1918, ou da cadeira de Rietveld, de 1917, que manifestavam os princípios Surrealistas e Neoplasticistas, respectivamente. Com o automóvel, a cadeira foi possivelmente um dos artefatos mais celebrados da era moderna. Pela sua forma, pelos materiais e valores agregados, a cadeira pode remeter seu usuário a diversas relações físicas e psicológicas, que se podem dar sob diferentes planos: intelectual, emocional, econômico, estético, cultural ou mesmo espiritual. Embora, neste século, artistas, *designers* e arquitetos tenham continuado seus experimentos com materiais e técnicas não-tradicionais para criarem novas formas, a cadeira ainda se mantém com o mesmo princípio elementar de sustentar o peso do corpo na posição que a cultura ocidental adotou.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A CADEIRA E SUAS FUNÇÕES

A cadeira é, essencialmente, um móvel para proporcionar conforto, que pode ser obtido de muitos modos, segundo diversas opiniões. No curso dos últimos 150 anos, a evolução da cadeira é concomitante ao desenvolvimento da arquitetura e da tecnologia, reflete as mudanças de interesses e necessidades das sociedades. Dentro dessa visão, FIELL (1997, p.30-32) considera que a história da cadeira ilustra toda a história do desenho de produtos industriais. Nenhum outro móvel, em efeito, ofereceu/oferece tantas possibilidades de interpretações e de conexões com outras áreas de

conhecimento. Isso, segundo o autor, se dá pelo fato de que, por longo período de tempo, ao contrário de outros móveis, foram destinados muitos recursos e esforços à criação de cadeiras. Afora a indústria automobilística, a cadeira é considerada como um dos produtos mais desenhados e celebrados da era moderna.

O sucesso de uma cadeira hoje, no mercado, depende de sua qualidade e da variedade de conexões engendradas dentro de sua proposta desenhística para alcançar objetivos bastante específicos. No plano funcional, com sua forma e material, a cadeira remete seu usuário a diversas relações físicas e psicológicas. Tais relações podem dar-se sob diferentes níveis: intelectual, emocional, econômico, estético, cultural e mesmo espiritual.

O desenho de uma cadeira produzida hoje pode estar conectado a todo tipo de ideologia, de procedimento de fabricação, de teorias econômicas e estéticas. Não só a cadeira, mas também seu desenhador e seu fabricante inserem, nas sociedades, uma série de valores que já presentes em seus produtos. Assim, seria bastante prudente levar em conta as diferenças culturais, o impacto de sua fabricação sobre o meio ambiente e sua eventual destruição.

A cadeira de uso mais específico, como a destinada a escritórios, sofreu consideráveis avanços em seu desenho: ergonomia, materiais empregados, processos de fabricação etc. Dessa maneira, para produzir-se tal artefato, atualmente, faz-se necessário possuir uma tecnologia bastante complexa. A grande competitividade faz com que as empresas que produzem cadeiras para escritório estejam cada vez mais atualizadas em relação aos progressos técnicos e cada vez mais submetidas a uma regulamentação concernente à saúde e à segurança do usuário em seu local de trabalho.

Mesmo com todos os avanços técnicos dos últimos 150 anos, a função da cadeira, como estrutura de apoio para sentar-se, permaneceu imutável. Em princípio, o que se espera de uma cadeira é que suporte pessoas de diferentes morfologias e pesos, que seja confortável, que tenha vida longa e útil. O uso de cadeiras pode ser destinado a auxiliar nas seguintes ações: comer, ler, esperar, repousar, escrever, trabalhar etc. Na posição convencional de sentar-se, o peso da cabeça e do torso são suportados pelos ossos da pélvis e do quadril. Por isso, a cadeira mais adequada deve suportar o peso do usuário na altura correta em que suas pernas repousam naturalmente e seus pés tocam o solo.

No entanto, associado às relações físicas, parece existir um eterno problema: por mais macios que possam ser os assentos, a pressão dos ossos e o peso do corpo será sentido nas nádegas do usuário, causando descon-

forto. O resultado disso é que o ocupante tem que mudar de posição a cada 10 ou 15 minutos. Parece que, quanto mais uma cadeira proporciona uma postura supostamente “ideal”, portanto mais estática, mais ela pode garantir desconforto. Parece também bastante provável que isso possa causar um estresse físico e psicológico em quem não tem uma anatomia padrão, ou não queira adotar tal postura sugerida.

A postura que se toma numa cadeira que se amolda às curvas do corpo, isto é, que elege uma posição como a “ideal”, portanto estática, é importante, especialmente, para realizar-se trabalhos específicos, como em escritórios, clínicas dentárias, automóveis etc. Tais assentos, no entanto, não são tão cruciais para usuários que desejam mudar, freqüentemente, de postura. Neste caso, a cadeira mais indicada seria a que facilitasse mais livremente os movimentos e, ao mesmo tempo, sugerisse uma variedade de outras posturas, tornando-se mais flexível enquanto suporte de apoio.

Além de considerações técnicas e funcionais, as cadeiras ainda podem influir também, psicologicamente, nos usuários, em diferentes contextos, pois são desenhadas e adquiridas por razões de conteúdo simbólico, estéticos, ou moda. Todo tipo de mobiliário, especialmente a cadeira, serve para demonstrar um “gosto”, tanto do plano social, quanto do político. Desse modo, o conforto e a funcionalidade da cadeira, em muitos casos, são submetidos a questões ideológicas dos designers industriais e/ou fabricantes. A atividade do designer industrial, é portanto, “dependente das diferentes estratégias traçadas pela sociedade institucionalizada para a realização de seus membros” BOMFIM (1998, p.13).

A CADEIRA E SEUS ESTILOS NESTE SÉCULO

A partir da segunda revolução industrial, em meados do século XIX, ocorrem significativas mudanças que alteram os rumos do desenho dos produtos utilitários. As cadeiras passam a ser concebidas e/ou produzidas não mais por artesãos, mas sim por arquitetos, engenheiros e designers industriais. Tais cadeiras, devido ao rápido desenvolvimento tecnológico daquele momento, passam a ser produzidas em série e com novos materiais. Cada movimento artístico que surge, nesse período, sofre uma complexa interferência de outros movimentos e de outras culturas que dão forma ao estilo assim chamado de *moderno*.

Partindo, então, dos pensamentos de Willian Morris, que se preocupava em atender às necessidades da população, (naquele momento, grande parte da população não dispunha das mínimas condições materiais à sua saúde, habitação, vestuário, alimentação, educação e trabalho) surgem os

primórdios do desenho industrial. A industrialização e a produção em série abriram espaço para produtos industriais mais práticos e desconsideraram aspectos desnecessários em termos de conveniência à sua produção. Os elementos meramente decorativos são questionados e suprimidos, de modo que toda ornamentação tende a provir da própria estrutura do objeto. Se, por um lado, a produção seriada tornou os produtos mais acessíveis para as massas, por outro lado, a especulação capitalista incitou os industriais a modificarem alguns de seus modelos para incrementarem sua produção. Esta é uma forma do nascimento das artes decorativas.

As raízes da Arte Nova, *Art Nouveau* em francês, podem ser encontradas em um livro publicado, em 1883, por Arthur H. Mackmurdo, cuja capa já apresentava todas as características que sempre estão presentes quando se fala em Art Nouveau: formas assimétricas derivadas da natureza manipuladas com bastante vigor e contrastes. O Art Nouveau tira do mundo vegetal um grafismo gerador de formas orgânicas que tendem à abstração. A estreita união entre o ornato e a estrutura passa por ondulações e torções que submetem o material, ferro, ferro fundido, vidro ou pedra, ao seu objetivo.

Para HULBURT (1999, p. 16), “O Art Nouveau foi o primeiro movimento orientado exclusivamente para o design. Por isso, seu estilo é marcado, algumas vezes, pela decoração elaborada e superficial e pelas formas curvilíneas e sinuosas. Talvez não seja muito elegante (nem muito próprio) designar este estilo como sendo o último suspiro da decoração, mas uma comparação com as tendências do século XX que se seguiram faz esta conclusão parecer adequada”.

As primeiras décadas do século XX caracterizaram-se pelos intentos de muitas nações em introduzirem a arte na indústria. É bastante provável que, nessa época, tenha se estendido a opinião, partida de desenhadores, críticos e fabricantes, de que o conceito tradicional de aplicar “arte” à superfície dos artigos fabricados já havia perdido relevância, agora que a máquina, e não a mão, dominava o processo de produção. A alternativa lógica era desenvolver um estilo desprezioso e racional que refletisse os valores e processos da produção maquinofaturada e, desse modo, simbolizasse o novo século em toda sua glória tecnológica. As curvas do Art Nouveau desapareceram, gradualmente, deixando espaço a uma “estética da máquina”, muito mais simples e geométrica que se converteu em estilo dominante na arquitetura e no desenho de produtos industriais nos seguintes 30 anos.

Com um conceito completamente distinto do Art Nouveau, surge o *Cubismo*⁹ que, derivado diretamente da intenção de Cezanne de simplificar, geometricamente, as formas, insere na pintura visões simultâneas do

objeto que são representadas a partir de vários planos e ângulos. Picasso (1881-1973) e Braque (1882-1962) são considerados os iniciadores e os maiores expoentes do cubismo. Alguns autores consideram que esse movimento foi iniciado com a exposição de *Les Demoiselle d'Avignon*, em 1907, no estúdio de Picasso, em Paris. Em poucos anos, a revolucionária inovação modificava a concepção de muitos pintores europeus e lançava as sementes da maior parte dos movimentos que se verificariam, a seguir, também, no desenho de produtos industriais. Um dos principais pintores a ser influenciado por Picasso e Braque foi o francês Marcel Duchamp (1887-1968) que, com sua pintura de 1913, intitulada *Nu Descendo uma Escada*, torna-se a referência maior dos movimentos Futurista e Dadaísta que, mais tarde, iria influenciar o Art Déco.

No entanto, levando adiante as idéias de caráter cubista de Picasso, surge, na Holanda, o grupo *The Stijl* (1917-1931) que, literalmente, significa o *estilo*. Segundo PIGNATARI (1995), no livro *Semiótica da Arte e da Arquitetura*, o grupo de *Stijl*, em verdade, criou um “estilo para acabar com todos os estilos”, entretanto, buscava dar um sentido de ordem e de objetividade ao caos instituído pelo Dadaísmo. O assim chamado *Neoplasticismo* tinha como centro Pieter Cornelis Mondrian (1872- 1944), Theo Van Doesburg (1883-1931) e Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964) que colocam em discussão a organização espacial em busca de equilíbrio entre vazios, cores e superfícies. Os neoplasticistas dividiam com precisão o espaço, “... algumas vezes contrastando linhas negras; pela tensão e pelo equilíbrio, alcançados com a assimetria; pelo seu arrojado e criativo uso das formas básicas e das cores primárias; e pela máxima simplicidade de suas soluções” HURLBURT (1999, p.34).

Para PIGNATARI (1995, p.99-100), a cadeira de Rietveld, “não é uma cadeira, apenasmente: é um pensamento. É uma cadeira pensando a cadeira, aspirando a ser todas as cadeiras possíveis, *A cadeira*, a idéia da cadeira e das cadeiras. (...) Sintaticamente, esse objeto-escultura-arquitetura é uma estrutura aberta e à vista que, embora volumétrica, exhibe uma tridimensionalidade quase que virtual, apenas indicada por planos, tanto reais como virtuais (reais: encosto, assento e braços; virtuais: indicados pelo suporte e, vazados, incorporam o fundo). Os paradigmas estruturais são codificados por paradigmas cromáticos. (...) As cores puras não se mesclam, apenas se sobrepõem juntamente com os elementos-suporte, o que tende a anular o volume, privilegiando o sintagma geral bidimensional, como um quadro “traduzido para o espaço tridimensional”, ou um objeto “traduzido” para o plano.”

Com o crescente envolvimento com as modernas idéias tecnológicas e industriais, o movimento *De Stijl* influenciou a Bauhaus e a arquitetura contemporânea.

Fortemente influenciada pelas idéias de Morris, surge na Alemanha a *Deutscher Werkbund* (1907-1934), - aliança para o trabalho - que tinha por objetivo reunir arte, indústria e artesanato. A sociedade na qual arquitetos, artesãos e industriais se encontravam e na qual a nova concepção do desenho industrial se desenvolveu, teve como expoente o trabalho de homens como Richard Riemerschimid (1868-1957) e Peter Behrens (1868-1940), os primeiros a trabalharem em grandes empresas industriais. A Alemanha levou ao mundo o desenho para a indústria e se caracterizou por ser genuinamente simples e funcional.

O arquiteto alemão que colaborou de forma importante na exposição da *Werkbund*, de 1914, em Colônia, Alemanha, foi Walter Gropius (1883-1969), que logo foi convidado para, em Weimar, estabelecer a escola Bauhaus. Nasce então a Bauhaus, em 1919, que tinha por objetivo formar arquitetos, pintores e escultores num ambiente de oficina. A idéia básica derivava da estandarização da produção em série, isto é, de que o desenho para a indústria significava fabricação a partir de unidades básicas.

O ensino da Bauhaus combinava-se com o conceito de Willian Morris quanto à fidelidade aos materiais, na tentativa de criar um desenho com base na habilidade técnica. Assim, pois, ao menos em teoria, o desenho da Bauhaus tendia a fazer uma ponte entre a artesanania e a indústria. O curso de desenho para objetos foi muito importante na Bauhaus e grande parte das peças de inspiração moderna devem sua forma aos desenhadores dessa escola. À época, em que a escola Bauhaus encerrou suas atividades em 1943, o desenho moderno já era uma idéia plenamente desenvolvida.

Entre 1945 e 1960, pode-se descrever como o período do racionalismo e/ou funcionalismo do desenho. Os objetos úteis eram belos, porque sua beleza era consequência de sua função. No entanto, dependendo do ponto de vista, esse conceito se altera. "O funcionalismo mostra como a teoria, em princípio, segue a prática. O desenho não desenvolveu primeiro uma teoria de funcionalismo; ao contrário, se desenvolveu um estilo em reação a estilos decorados e elaborados como o Art Nouveau e mais tarde se justificou mediante uma teoria produzida pela evolução" DORMER (1993, p.59).

É importante observar que, pelos estilos e movimentos que antecedem a II guerra mundial, a presença da arte, no projeto de produtos para a indústria foi marcante. No princípio da industrialização, pode-se enumerar uma série de desenhistas de artefatos que contavam com os princípios da arte e da estética para realização de seus produtos; entre eles: Willian Morris, Peter Behrens, Gaudi y Cornet, Van de Velde, Paul Klee, Kandinsky, Tiffany etc...

A escola de vanguarda alemã Bauhaus foi a fonte de informação de alguns dos desenhos mais originais de cadeiras dos anos 20, ou talvez de todo século XX. Os arquitetos Ludwig Mies van der Rohe e Marcel Breuer caracterizaram os modelos de cadeiras mais reconhecidos da Bauhaus. Na Escandinávia, arquitetos e desenhistas industriais, tais como o finlandês Alvar Aalto, produziram cadeiras de madeira laminada que têm sido populares por décadas. Nos Estados Unidos, Charles Eames e o finlandês-americano Eero Saarinen, que, muitas vezes trabalharam em parceria, produziram significativos modelos de cadeiras cujos desenhos, muito freqüentemente, são copiados. Eames produziu, em 1946, cadeiras moldadas em madeira laminada, estofadas de couro, e Saarinen moldou o plástico para produzir o pedestal da famosa cadeira que lembra um copo de vinho. Já o escultor americano, Harry Bertoia, desenhou uma cadeira em 1952 cujo assento e encosto possuíam a forma de concha moldada numa malha de metal. Todas as cadeiras desses principais desenhadores de mobiliário resumem qualidades de diversos tipos: elegância na simplicidade das linhas, conforto, criatividade no uso de materiais, capacidade de produção em massa, bem como larga aceitação do público.

METODOLOGIA

Este trabalho foi desenvolvido em três etapas.

Primeira etapa: na disciplina de Desenho Industrial I, foi desenvolvida uma pesquisa teórica em livros, revistas especializadas e internet. O resultado dessa pesquisa foi um seminário com discussão do tema.

Segunda etapa: na disciplina de Desenho III, foram investigadas questões estéticas com a realização de esboços para gerar possibilidades formais.

Terceira etapa: na disciplina Laboratório de Criação I foi realizada a pesquisa de materiais não convencionais para a construção dos objetos (cadeiras) por meio de diversas técnicas.

A proposta "13 Cadeiras" foi desenvolvida no período de março a julho de 2000.

Os *designers* selecionados para o desenvolvimento da proposta são os seguintes: Rietveld, Niemeyer, Sottsass, Pesce, Irmão Campana, Nogushi, Botta, Gropius, Kuramata, Bellini, Mackintosh, Starck e Rossi.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O exercício desenvolvido propôs aos alunos certas questões relevantes ao processo projetual. Tais questões dizem respeito ao incentivo e ao desenvolvimento da criatividade, à livre interpretação a partir de um modelo (base de todo o processo criativo), ao conhecimento da obra dos *designers* selecionados, bem como, à identificação e/ou à construção de um pensamento estético próprio. O processo criativo foi resultado da aplicação do entendimento dos conceitos mais determinantes que caracterizam as estruturas formais de cada *designer*.

A seguir, serão considerados os elementos nos quais os alunos se detiveram ou aos que deram ênfase, na obra do *designer* selecionado para elaborar seu trabalho.

A obra dos *designers* brasileiros, Irmãos Campana, caracteriza-se pela utilização de materiais alternativos e inusitados na fabricação das peças, tais como: plásticos, carvão, barbantes etc. Do trabalho destes *designers*, os acadêmicos Silvio Gomes e Walter Butzke Junior basearam-se em conceitos e utilizaram o papel cartão.

Baseado em Walter Gropius, *designer* e arquiteto fundador da escola alemã Bauhaus (1919), os acadêmicos Diogo Batista e André fortes se valeram da racionalidade técnico-funcional, característica determinante do pensamento da escola, que preconizava a ausência de elementos decorativos agregados à estrutura do móvel para possibilitar a produção seriada.

A obra de Charles Renné Mackintosh, inserido no período Art Nouveau, caracteriza-se pela utilização de formas geométrizadas da natureza. Suas cadeiras possuem, como característica formal, o uso de linhas horizontais e verticais que refletem sua influência do design japonês. O alto espaldar, que remete a um significado de requinte e elegância, serve também para dividir os espaços da casa. Os acadêmicos Rodrigo Ribas e Thiago Miletto utilizaram-se dessas proporções para realizarem seu trabalho.

A obra do arquiteto e designer brasileiro Oscar Niemeyer remete à leveza das linhas curvas impregnadas de lirismo que dão um caráter monumental a sua obra. Os acadêmicos Rafael Scheid e João Batista Carlesso basearam-se nas formas arquitetônicas da cidade de Brasília (Figura 1).

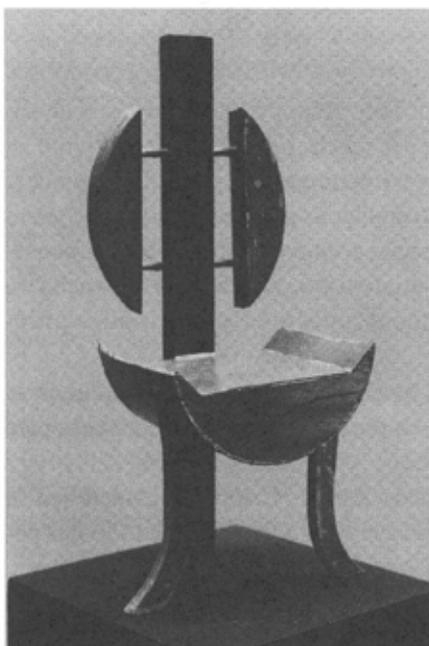


Figura 1

teriais e processos de produção de alta tecnologia. Os acadêmicos Caroline Bonfada e Wagner Moreira se valeram das formas orgânicas e a utilização de resina na construção do objeto. (Figura 2)

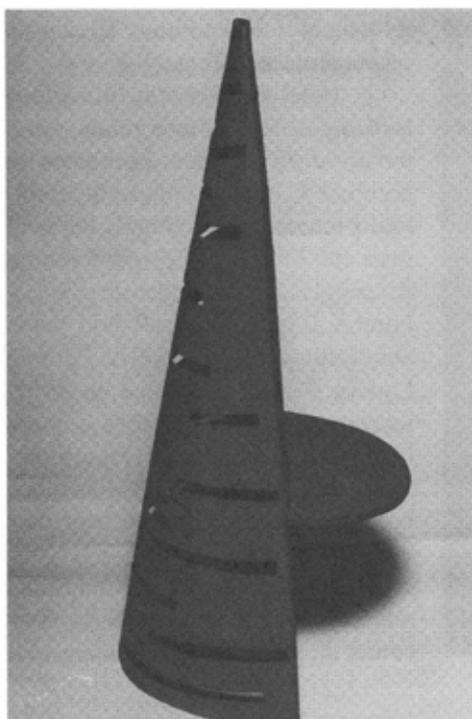
A obra do arquiteto e designer italiano Aldo Rossi tem como base os elementos arquitetônicos racionais que incluíam componentes históricos, regionais e simbólicos. As acadêmicas Viviane Puppini e Melissa Rossi Prade buscaram inspiração nos motivos

O designer italiano Mario Bellini desenvolveu projetos para a Olivetti e Yamaha, consultor de *design* de carros Renault e editor da Revista Domus. Seu trabalho se caracteriza por atender às exigências do corpo humano em seus *designs*. As acadêmicas Daniele Lenhart e Raquel Link basearam-se nas formas orgânicas resultantes dos estudos ergonômicos do *designer*.

Gaetano Pesce, *designer* nascido na Itália, é altamente inovador e um dos expoentes do movimento italiano AntiDesign. Seus móveis possuem formas orgânicas e têm como característica fundamental a utilização de novos ma-



Figura 2



arquitetônicos da Roma antiga, que é um dos componentes utilizados pelo designer. (Figura 3)

A obra do designer Mario Botta caracteriza-se pela utilização de materiais de alta tecnologia e o racionalismo estético. As acadêmicas Juliana Caetano e Maria Luiza Reverbel de Souza valeram-se destes conceitos para estruturarem o seu objeto. (Figura 4)

Isamu Nogushi, escultor e designer, considera-se altamente abstrato, portanto seus móveis esculturais oferecem a essência dos espaços por meio de formas e materiais

Figura 3

naturais. Os acadêmicos José Paulo da Silva e Ariosto Jaeger utilizaram materiais maleáveis que permitiram a construção de formas orgânicas.

Shiro Kuramata caracteriza-se pela escolha dos materiais utilizados, pelo refinamento de suas proporções, senso de espaço e de luz. Os acadêmicos Rafael Gomes e Everton Donaduzzi tiram proveito da transparência (característica inerente da obra do designer) obti-

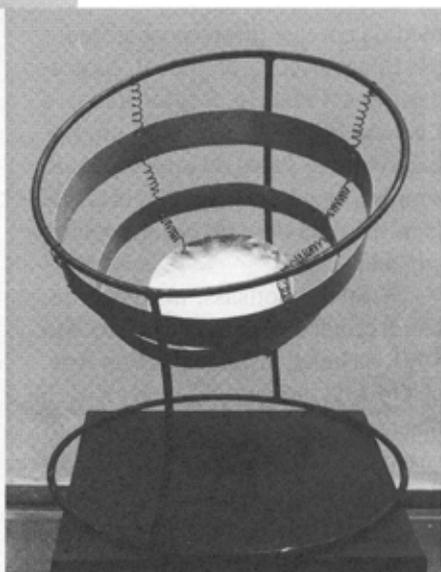


Figura 4

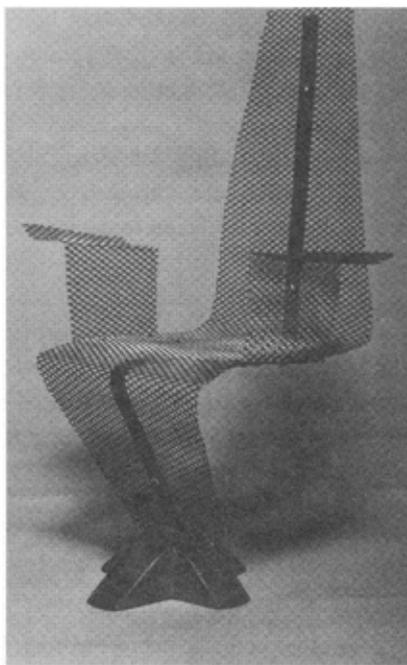


Figura 5

medida em que pesquisava a produção estandarizada do móvel. As acadêmicas Priscila Segabinazzi e Luciane Filipine realizaram um trabalho que se valeu de uma estrutura simples, com linhas puras e cores que identificam a obra do *designer* selecionado.

Ettore Sottsass, *designer* italiano, criador do grupo Memphis, em 1981, na Itália. Inspirado na Pop Arte, na Op Arte, no Art Déco e no Kitsch dos anos 50, e em imagens eletrônicas, ironizando, explicitamente, as pretensões do “Bom Design”, cria móveis, ambientes monumentais e cheios de cor, revestidos de laminados

da pelo uso da trama metálica e da resina poliéster. (Figura 5)

Phillipe Starck, o *enfant terrible*, aclamado pela mídia como um dos *designers* mais excitantes do século XX, atua na criação de mobiliário, interiores, iluminação, embalagens etc. Suas criações são bastante despojadas, impregnadas de crítica e humor. O trabalho realizado pelos acadêmicos Ana Amélia Paim e Larissa Buzatti baseou-se na forma irreverente de um de seus objetos (espremedor de frutas). (Figura 6)

Gerrit Rietveld, *designer* holandês, teve grande influência no movimento De Stijl. Em 1917-1918, desenha a celebrada cadeira “red Blue” que acabou por influenciar os conceitos da escola alemã Bauhaus, na

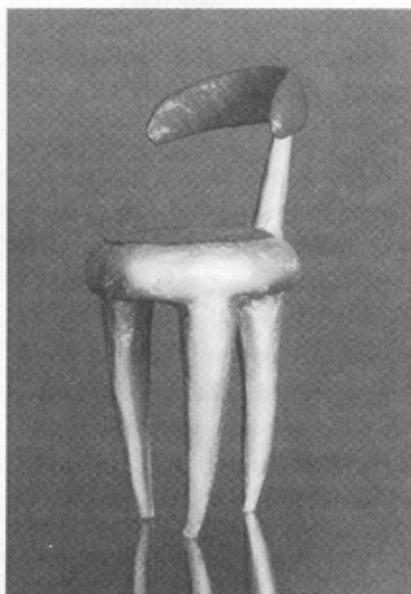


Figura 6

plásticos e estampas têxteis. Os acadêmicos Rodrigo Mallet de Oliveira e Gelson Gonçalves construíram seu trabalho baseado nas formas criadas pelo *designer* e utilizaram revestimentos lásticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOMFIM, Gustavo A. 1998. **Idéias e formas na história do design, uma investigação estética**. João Pessoa: UFPB.

DORMER, Peter. 1993. **El Diseno desde 1945**. Barcelona: Ediciones Destino.

FIELD, Charlotte Peter. 1997. **1000 Chairs**. Koln: Taschen.

HULBURT, Allen. 1999. **Layout: o design na impressão**. São Paulo: Nobel.

PIGNATARI, Décio. 1995. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Cultrix.