1
Introdução

Esta dissertação é resultado de um percurso à procura de interseções entre aspectos da materialidade da leveza e o campo do design, especialmente do design de mobiliário no Brasil, a partir da percepção de que leveza é uma característica de certo tipo de design aqui produzido. Pelo próprio processo de pesquisa, essas interseções definiram-se no campo da forma e visualidade.

Antes de expor o que resultou das possibilidades e escolhas nos capítulos desta dissertação, abordarei brevemente o trajeto percorrido e os balizamentos da pesquisa.

Leveza é objeto de interesse particular desde minha graduação, quando foi tema de pesquisa de projeto de final do curso em Desenho Industrial e resultou na construção de uma série de objetos e estruturas infláveis e voadores. Tendo realizado, alguns anos depois, pós-graduação em design de mobiliário e trabalhado em escritório de design de móveis, chamou-me a atenção a recorrência do uso, desapercebido, do adjetivo *leve* nas conversas sobre projetos, assim como em revistas e livros especializados.

Paralelamente, nas ruas do Rio de Janeiro, vi vendedores ambulantes carregando estruturas portáteis e malemolentes, com leveza igual à dos artefatos usados pelos escravos das gravuras do século XIX de Victor Frond. Artefatos de natureza similar aos da coleção de design vernacular de Lina Bo Bardi, com esse tipo de estrutura leve, assim como as dezenas de redes de dormir penduradas na instalação Riposatevi, projeto de Lucio Costa para o pavilhão do Brasil na Trienal de Milão em 1964.

Ao observar os chamados ícones do design brasileiro, intui-se que muitos se relacionam, de alguma forma, à imagem

FIGURA 1
[esq.] Redes de dormir na instalação Riposatevi, projeto de Lucio Costa para o pavilhão do Brasil na Trienal de Milão, 1964.

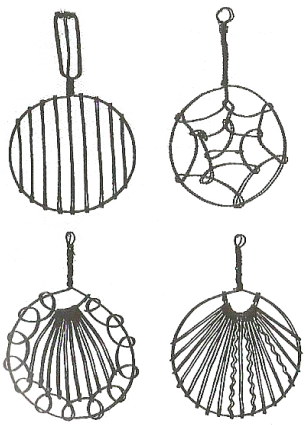

FIGURA 2
[dir.] Grelhas de ferro, provenientes do Mercado de Água de Meninos, Salvador, BA, na coleção de Lina Bo Bardi (Bardi, 1994, p.13)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1113314/CA

da leveza: desde a rede indígena até a Poltrona Paulistano, de Paulo Mendes da Rocha, passando pelos dirigíveis de Santos Dumont, das cadeiras de Tenreiro à série PegLev de mobiliário dos anos 70. Nesses artefatos, a leveza se manifesta como aspecto físico e visual.

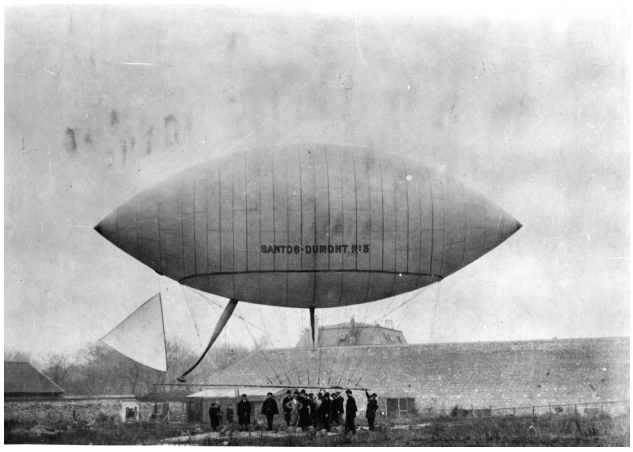

FIGURA 3
[esq.] Dirigível Nº 3, a bordo do qual Santos-Dumont contornaria a Torre Eiffel pela primeira vez, em novembro de 1899 (Visoni, 2010, p.38)

FIGURA 4
Cadeira Paulistano, 1957, design Paulo Mendes da Rocha; aço inox e couro (Braga e Vasconsellos, 2012, p. 285)

Bastante atenção foi dedicada às biografias ou aos contextos históricos que circundam esse tipo consagrado de design, mas não tanta ao exercício de apreender aspectos de sua própria materialidade. Nesse sentido, aproximar-se do mobiliário brasileiro pelo viés da ideia de leveza é investir, também, em outros modos de ver e perceber a existência dos móveis, assim como no aprendizado que disso pode derivar para a prática de projetos. Nigel Cross sugere que os artefatos carregam conhecimento de design:

> ... não podemos esquecer que o conhecimento de design reside nos produtos em si: nas formas e materiais e acabamentos que corporificam atributos de design. Grande parte do trabalho de design de todos os dias implica a utilização de precedentes ou exemplares anteriores − não por preguiça do designer, mas porque os exemplares contêm realmente conhecimento do que o produto deve ser (Cross, 2006, p.101).

Se parte desse conhecimento reside nas formas dos artefatos, então será tarefa valiosa para o designer desenvolver habilidades para ver, elaborar, sintetizar e descrever aspectos formais e visuais, e, no caso dos móveis, considerá-los nas especificidades do espaço tridimensional.

Em resposta a esse questionamento, constitui-se a primeira delimitação do objeto de pesquisa: aspectos formais e visuais da leveza no design de mobiliário produzido no Brasil.

A investigação que conduz esta dissertação insere-se, desse modo, num campo de pesquisa que investe na "linguagem" da "modelagem" como uma "especificidade do design frente às ciências e às humanidades", em inteligências,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1113314/CA

competências e linguagens próprias à prática do design, conforme sintetiza Washington Dias Lessa (2009, p.72) sobre a seguinte afirmação do relatório final da pesquisa Design na Educação Geral (1979):

> como núcleo [do design] está a "linguagem" da "modelagem". É possível desenvolver as aptidões dos estudantes nessa "linguagem", equivalente às aptidões na "linguagem" das ciências (habilidade com números [*numeracy*]) e a "linguagem" das humanidades (habilidade para ler e escrever [*literacy*]). (apud Cross, 2007: p. 17)

O conceito de *aspectos formais e visuais* faz referência à tradição da *linguagem visual* ou *linguagem da forma*, cujas origens, no ensino de design do começo do século XX, se desdobram numa "diversidade de recortes e abordagens que marcaram o ensino de fundamentos formais/visuais até os dias de hoje" (Lessa, 2009, p.70), através de sistematizações práticas e teóricas. Dias Lessa indica uma identidade comum nesse conjunto diverso:

> Apesar da diversidade de propostas tendo em vista a categoria de linguagem da forma/linguagem visual, todas se identificam com uma intenção propedêutica em relação à síntese projetual: a de fornecer referências para o projeto, tendo em vista categorias, relações e elementos básicos da forma e da visualidade (Lessa, 2009, p.71).

Propõe-se como parte do estudo aqui documentado resgatar essa tradição, atualizando-a na perspectiva das especificidades práticas e instrumentais de elaboração e síntese da forma e visualidade no espaço tridimensional, no mobiliário.

A segunda delimitação do objeto de pesquisa diz respeito ao recorte temporal e de tipologia e será tratada a seguir.

Uma frase do livro de Adrian Forty *Objetos de desejo* chamou atenção para o gosto, histórica e socialmente construído, pela leveza no campo do design, em especial no design dos interiores domésticos: o enunciado "as noções do que é apropriado, e portanto belo no lar, deram forma ao design de artigos para uso doméstico" (Forty, 2007, p. 132) acompanha seu relato sobre a transformação dos interiores das casas inglesas, do excesso vitoriano à contenção, leveza e limpeza do final do século XIX, início do XX. Em 1859 entrou em produção a cadeira Thonet 214, notavelmente reconhecida por sua leveza, tanto física quanto visual. Oito anos antes, a construção do Palácio de Cristal, tecnicamente possível graças ao desenvolvimento da construção em ferro fundido, trouxe aos olhos dos espectadores uma nova experiência de materialidade,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1113314/CA

pela transparência e leveza visual. A leveza é aspecto visual marcante desses ícones do design moderno e nesse período adere-se ao vocabulário do campo do design, associada a termos como honestidade, transparência e simplicidade.

Na condição de aspecto de modernidade, a leveza foi incorporada ao móvel produzido no Brasil pelas mãos de estrangeiros, como Lina Bo Bardi e Joaquim Tenreiro, na década de 1940, e se consolidou a partir dos anos 50 em empreendimentos como a móveis Branco e Preto e a cooperativa Unilabor com Geraldo de Barros. Não por acaso Lucio Costa (1962, p. 108) escreve em artigo sobre o mobiliário brasileiro: "o que caracteriza os poucos exemplares de peças brasileiras concebidas com o espírito realmente moderno é a leveza, de aspecto e de peso". A leveza configura-se, até hoje, como característica visual de um certo tipo de mobiliário produzido no Brasil.

Nesse sentido, completa-se a delimitação – temporal e de tipologia – do objeto de pesquisa: aspectos formais e visuais da leveza no design de mobiliário no Brasil, produzido a partir da década de 1950, e a tipologia de *mobiliário assinado*, que costuma ser reconhecida também na categoria dos *clássicos do design,* cuja tradição está ancorada no mobiliário moderno, integram um grupo de móveis reconhecidos pelo próprio campo do design por sua qualidade e maestria. Está além do alcance da pesquisa realizada questionar essa categoria. O fato de se dispor de diversos levantamentos anteriores a respeito desse tipo de mobiliário, dos quais, aliás, se faz uso nesta dissertação, colabora para o objetivo principal de investir maior atenção em seus aspectos visuais e formais.

Desse modo, as referências desta dissertação se situam em tensão entre aspectos formais e visuais da leveza e o "quadro geral de mudanças que caracterizam a sociedade moderna" (Williams, 1969), articulada através do design de mobiliário no Brasil. A tensão se sustenta por aproximação, e não por determinação, entre esses dois campos.

Desdobram-se, a partir daí, as seguintes questões, que ajudam a compreender os objetivos deste trabalho: Que aspectos delineiam a leveza no campo da materialidade do design? Se é verdadeira essa relação entre leveza e design brasileiro, quais as possíveis referências que podem ter gerado essa característica? Como proceder na elaboração e síntese da forma e visualidade da leveza em objetos tridimensionais? Que aspectos visuais delineiam a leveza no mobiliário brasileiro?

Se há um legado valioso contido no mobiliário moderno brasileiro, para o qual designers, mais do que quaisquer outros pesquisadores ou profissionais, podem olhar, aprender, discutir e usar com propriedade, fazem parte dele as relações formais e visuais que apresenta. Lembrando que conhecer com

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1113314/CA

propriedade os aspectos formais do considerado “bom design” é fundamental para poder discuti-lo, seja como for.

A seguir são descritos os capítulos desta dissertação, correspondentes às etapas da pesquisa.

O **capítulo 2** constitui a aproximação inicial ao objeto de pesquisa, através da seguinte pergunta: Que aspectos e princípios podem caracterizar a leveza de um objeto de design, e em qual deles se situará a pesquisa? Trata-se de desmembrar diversas concepções de leveza dos objetos, apontando aspectos e princípios que, sob a perspectiva de diferentes contextos, delineiam alguns sentidos de leveza material no design.

A questão é abordada com base em textos próprios ao campo do design, com a intenção de cercar o tema inicialmente com certa objetividade. Desse modo, o artigo de Krippendorff (1989) publicado sob o título “On the essential context of artifacts or on the Proposition that Design is making sense (of things)” ofereceu fértil base conceitual para investigar a ideia de leveza em textos de Gui Bonsiepe, Ezio Manzini, John Thackara, e em publicação do Neatherlands Design Institute. Embora encontrem-se outras publicações mais recentes de Krippendorff, a escolha desse artigo se justifica pela atenção dedicada aos aspectos da forma – que se tornou fundamental neste trabalho, mas a qual o autor deixa de lado no desenrolar de sua pesquisa sobre semântica e design – e sua relação com o sentido dos artefatos. A partir disso, delimita-se o conceito de forma e visualidade da leveza, que irá conduzir toda a pesquisa, o qual será retomado no capítulo 5.

No **capítulo 3** recorre-se a uma abordagem histórica, no intuito de localizar uma certa identidade visual de leveza reconhecida no design de mobiliário doméstico. Destacam-se dois aspectos do modo como a leveza foi introduzida no cotidiano e incorporada pelo vocabulário do campo do design, no “quadro geral de mudanças que caracterizam a sociedade moderna” (Williams, 1969), principalmente a partir da Revolução Industrial, na Europa e nos Estados Unidos. Primeiro, através da imagem do Palácio de Cristal, trata-se da imagem e visualidade da leveza em relação a uma série de transformações tecnológicas na construção com ferro fundido, com base nas descrições do historiador S. Giedion (2004). Depois, pela imagem da cadeira Thonet, destaca-se o período que vai de meados do século XIX até o início do XX, quando ocorreram profundas transformações nas ideias e nos sentimentos que definem o lar (Forty, 2007), acompanhadas pela simplificação e pela leveza da aparência do mobiliário. É relevante observar que a escolha de retomar esses dois ícones já tão visitados se justifica precisamente por frisar o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1113314/CA

enraizamento de imagens da leveza em referências clássicas da história do design moderno.

No **capítulo 4**, transfere-se a atenção para o mobiliário moderno no Brasil. Destacam-se aspectos formais e visuais da leveza desse mobiliário, em meio à história do processo de modernização do móvel no país, através de avaliação de bibliografia sobre o tema, cuja referência central é o livro *Móvel moderno no Brasil*, de Maria Cecília Loschiavo dos Santos (1995). Antes disso, o capítulo começa recuperando brevemente aspectos formais do mobiliário no Brasil anteriores ao processo de modernização, com base na pesquisa de Tilde Canti, que abrange o longo período que vai do século XVI ao XIX e inclui, além das descrições, material visual – fotos e ilustrações – reunido pela autora.

O **capítulo 5** retoma e desenvolve os conceitos de forma e visualidade no design, introduzidos brevemente no final do capítulo 2. Passa-se pela tradição da forma e linguagem visual no design e em especial no design no objetos tridimensionais, com enfoque final na metodologia desenvolvida pela designer americana Rowena Reed. Fazendo uso de provocações do historiador Adrian Forty e do filósofo Vilém Flusser, traz-se à tona o caráter notável, e ao mesmo tempo ambíguo, da palavra "forma" no campo do design, no qual se diferenciam forma como conceito ou ideia e forma como aspecto visual. Fala-se sobre a tradição da forma como aspecto visual a apartir da Bauhaus, aproveitando conteúdo concisamente reunido por Ellen Lupton, J. Abbot Miller e Jennifer Cole Phillips, delimitando, sob essa perspectiva, questões valiosas para o exercício realizado no capítulo seguinte, tais como: considerar o componente formal parte do pensar e do fazer no design, contribuir para um "arcabouço comum no qual organizar e inventar conteúdo visual" (Lupton, Phillips, 2008, p.8) e reconhecer a diferença fundamental entre descrição e interpretação da forma, ou seja, entre "uma linguagem potencialmente universal do fazer e a universalidade do significado" (p.9). A tradição formal aqui resgatada aponta para uma linguagem do fazer, compartilhável por designers, nesse caso mais especificamente do fazer no espaço tridimensional**.** Ao final do capítulo, apresenta-se a metodologia desenvolvida pela designer americana Rowena Reed, com destaque para elementos e princípios de relações visuais no espaço tridimensional, os quais fundamentam o exercício desenvolvido do capítulo seguinte.

No **capítulo 6** encontra-se a principal contribuição deste trabalho: um exercício de análise visual de oito peças do mobiliário brasileiro, selecionadas por suas características visuais de leveza, conforme explicitadas nos capítulos anteriores. São oito assentos (cadeiras e poltronas) produzidos entre as décadas de 1950 e 1990: Cadeira GB01, de Geraldo de Barros; Poltrona Paulistano, de Paulo Mendes da Rocha;

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1113314/CA

Poltrona Dinamarquesa, de Jorge Zalszupin; Cadeira Dad, Anno Design; Cadeira Rio, de Bernardo Figueiredo; Cadeira Tenreiro, de Joaquim Tenreiro; e Cadeira Cordame, de Eduardo Baroni.

A tipologia dos assentos foi escolhida por seu caráter icônico e pela facilidade de acesso e manuseio. Critério fundamental para a escolha foi o acesso às peças: Era fundamental poder vê-las pessoalmente, observá-las no espaço tridimensional, de diversos pontos de vista. Para tanto, contamos com o apoio de dois acervos no Rio de Janeiro: o do Museu da Cadeira, em Botafogo, e o da loja Arquivo Contemporâneo, em Ipanema.

A metodologia utilizada no exercício é descrita no início do capítulo, e em seguida apresenta-se conjunto de fotos, desenhos e textos, diagramados de modo a construir certa narrativa visual, organizados em grupos correspondentes a cada assento analisado.

O exercício iniciou-se com visita aos acervos e seleção as peças, quando foram também observadas e fotografadas.

Depois disso, desenvolveram-se, em outras três etapas:

1. análise investigativa através de desenhos à mão livre sobre fotografias e de texto descrevendo aspectos da forma e relações visuais;

2. construção de um grupo de critérios através dos quais analisar os oito assentos.

3. transposição e desenvolvimento da análise desenvolvida nas etapas 1 e 2 para desenhos digitais vetorizados, acompanhados de anotações descrevendo aspectos formais e visuais;

Vale frisar que, longe de propor um passo a passo ou um manual para se projetar a leveza, a intenção é exercitar a observação e descrição visual do objeto tridimensional, propondo elementos para dialogar com esses objetos. Quem sabe, contribuir para o ensino e a prática de projetos dessa natureza.

Finalmente, o capítulo 7 encerra a dissertação, retomando rapidamente as questões abordadas em seu desenrolar, apontando lacunas e possíveis desdobramentos. Com maior ênfase, tecem-se algumas considerações a respeito do exercício de análise visual apresentado no capítulo anterior, com a intenção de contribuir para possíveis práticas futuras em torno da questão da forma e visualidade no objeto tridimensional, e em especial no mobiliário.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1113314/CA