

# Das Coisas Belas e Desenhadas

Fátima Pombo

**2.ª Edição**



universidade de aveiro  
theoria poesis praxis

**Título**

Das Coisas Belas e Desenhadas

**Autor**

Fátima Pombo

**Design e serviços de pré-impressão**

Fernando Sousa

**Capa**

"Azul", cianotipia sobre papel de Pedro Leão Neto

**Impressão**

ARTIPOL – Artes Tipográficas, Lda

**Editora**

UA Editora

Universidade de Aveiro

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia

1.<sup>a</sup> edição – Fevereiro 2018

2.<sup>a</sup> edição – Fevereiro 2020

**Tiragem**

300 exemplares

**ISBN**

978-972-789-626-4

**Depósito legal**

465897/20

**Nota**

Por opção da autora, no presente livro não foi utilizado o novo Acordo Ortográfico.

# **Das Coisas Belas e Desenhadas**

Fátima Pombo

**2.ª Edição**

## ***Caros Leitores - 2.<sup>a</sup> edição,***

Dois Outonos passados tem lugar a segunda edição deste livro. Devo, portanto, um agradecimento aos meus leitores que, pelo seu interesse, esgotaram a primeira edição e tornaram possível o incentivo a que “Das Coisas Belas e Desenhadas” continue no mercado à disposição de leitores futuros.

Introduzi um capítulo novo imediatamente antes do capítulo 3 dedicado ao *Belo no Design* e chamei-lhe o *entre-tempo da obra de arte*. Quero reforçar que a arte é um privilégio da aptidão criativa e que, por essa via, pode propor a sua realidade e a sua ordem não repressiva a outras realidades e a outras ordens do quotidiano. As formas que pode assumir são uma oportunidade de alteridade a práticas dominantes estabelecidas. Deste modo, pode justificar-se um lado da arte como *hybris* ao desafiar a sensibilidade e a racionalidade organizadas, convencionadas, pactuadas, vigentes, mostrando uma disposição para expor o que não poderia ser exposto de outra forma. E não é preciso que o artista seja um demiurgo, um visionário,

um mágico. A arte tem raízes no contingente, na circunstância da história, num mundo psicológico e orgânico, numa trama de qualidades formais e, ao mesmo tempo, inicia caminhos para além disto tudo. A pluralidade dos seus espectadores/receptores/fruidores podem descobri-los, escolhê-los, ampliá-los. O tema do *entre-tempo da obra de arte* e a problematização da qualidade do que é belo inspira o tema do *belo no design* e do sentimento ambíguo perante o objecto de design enquadrado na função da eficácia, sem deixar de poder transparecer, provocar e manter a condição de ser belo.

Possa a leitura deste texto ser inspiradora para o reconhecimento do significado distintivo de *certas coisas* que aspiram a mais humanização da existência.

Porto, Outono de 2019

## ***Caros Leitores - 1.<sup>a</sup> edição,***

Este livro pretende responder ao pedido que os meus alunos me fizeram de terem uma publicação que materializasse o fio condutor de ideias mestre das aulas de Estética e de Fenomenologia do Design. Mas, agora que está terminado, tenho a expectativa de que os temas abordados possam atrair o interesse de outros leitores heterogêneos e desiguais.

Neste livro encontra-se uma diversidade de matérias e de autores de diferentes áreas disciplinares, com ênfase na fenomenologia que contribuem, por diferentes vias e em vários contextos, para compreender e interpretar o assunto agregador: o que se quer dizer quando se fala de coisas belas e de coisas desenhadas? O que se quer dizer quando se fazem coisas belas e coisas desenhadas? Que relação existe entre “coisas”, “belas” e “desenhadas”? O que são estas coisas para o sujeito na sua singularidade e na sua condição de habitante da casa privada e do mundo global que, na vida quotidiana, vive o banal e o extraordinário?

O belo é um tema subtil, até misterioso e, por isso, difícil de definir. O belo ocupa nestas páginas um lugar central e, como na música, é inspirador de variações que remetem para o tema por via de diferentes argumentos. Lembro a 18.<sup>a</sup> Carta de Schiller escrita a propósito da educação estética do ser humano quando afirma que “através da beleza, o homem sensível vê-se conduzido à forma e ao pensamento; através da beleza o homem espiritual vê-se reconduzido à matéria e devolvido ao mundo dos sentidos”. [Schiller, 1994, (1795), 69]. Que poderes descobre Schiller na beleza, de modo a enaltecer-lhe tais efeitos curativos?

“Das Coisas Belas e Desenhadas” aborda essa questão da beleza como um legado muito rico para reflectir sobre as vias da arte e do design no mundo contemporâneo.

Este livro não substitui as aulas. Sem a vossa presença as salas de aula são um espaço sem alma, são ocas. Não usei imagens porque pretendo que cada um procure de um modo pessoal os recursos iconográficos que necessitar ou de que tiver curiosidade. Mantive propositadamente algumas citações na língua original que decodificaremos ao longo do semestre.

Sem prejuízo do rigor dos conteúdos, escrevo na primeira pessoa e próxima dos meus leitores-alvo.

Espero que ao longo das aulas tenhamos o prazer de pensar em conjunto as matérias que, de uma forma condensada, aqui proponho.

Porto, Outono de 2017

# Índice

<b>11</b>	<b>1. Sobre a Fenomenologia de Merleau-Ponty</b>
11	1.1. da percepção ao invisível
18	1.2. a pintura dentro da paisagem
22	1.3. o encontro radical com as coisas
<b>29</b>	<b>2. Do belo e da obra de arte</b>
29	2.1. o tempo passa
32	2.2. a arte e o mundo sensível em Platão
39	2.3. a arte e o mundo sensível em Aristóteles
42	2.4. a estética kantiana
56	2.5. o lugar da música para Schopenhauer
58	2.6. o espírito dionisiaco da música para Nietzsche
62	2.7. o entre-tempo da obra de arte
<b>69</b>	<b>3. O Belo no Design</b>
69	3.1. o objecto de design
76	3.2. beleza e usabilidade

<b>85</b>	<b>4. Homo Faber</b>
85	4.1. as qualidades das coisas
94	4.2. a questão da funcionalidade
100	4.3. a crítica ao mundo tal como o conhecemos
<b>107</b>	<b>5. A herança da filosofia de Merleau-Ponty para as disciplinas de projecto</b>
107	5.1 a construção de uma nova racionalidade
<b>115</b>	<b>6. O Espaço Habitado</b>
115	6.1. projectar atmosferas
122	6.2. projectar cenários do habitar
<b>137</b>	<b>7. Referências Bibliográficas</b>



# 1. Sobre a Fenomenologia de Merleau-Ponty

## 1.1. da percepção ao invisível

*“O nosso coração bate para nos conduzir para as profundezas... Estas estranhezas tornar-se-ão... realidades (...) porque em vez de se limitarem à restituição diversamente intensa do visível, elas aí anexam ainda a parte do invisível, ocultamente percebido”.*

Esta afirmação de Paul Klee citada por Merleau-Ponty (1989, 85) lança-nos para o meio do nosso assunto. Merleau-Ponty não encontrou saída no plano da percepção. Ao dedicar-se à percepção, o filósofo reconhece que como experiência primordial, a percepção manifesta uma constituição pré-cognitiva, uma conexão entre essência e existência que não pode ser “pré-suposta”. Há um pacto originário de onde irrompe o sentido que relacionando um sujeito (definido como corpo-próprio) e um mundo (definido como fundo ou horizonte) não deixa de colocar esses elementos como opostos, embora numa correlação constante. Na *Phénoménologie de la Perception* (1945) [Fenomenologia da Percepção] o filósofo faz da percepção um acontecimento inaugural, ao destituir a consciência do seu poder de construção ou de constituição e instalando-a na vida perceptiva. Merleau-Ponty ao perguntar o que somos antes do exercício da reflexão, purificando o olhar que o saber ocidental enevoou – é preciso “fazer aparecer o mundo tal como é, antes de

qualquer regresso a nós mesmos” (Merleau-Ponty, 1987, XI) – depara com uma opacidade que o faz inflectir para uma via de que *Le Visible et l’Invisible* (1964) [O Visível e o Invisível] é testemunha. Esta viragem possibilita acolher aspectos que não são do domínio da percepção. É pela necessidade da fenomenologia se transcender numa ontologia e na medida em que o pensamento se dirige para uma ontologia, que o filósofo aparece mais interessado pela dimensão da ausência, pela face “invisível” da visibilidade. O ser para Merleau-Ponty é o ser bruto, o fundo selvagem que também é o mundo percebido – *Lebenswelt* –, o domínio de todas as nossas experiências vividas.

A primeira experiência com as coisas é pré-reflexiva e está intimamente ligada com o facto de se existir. O indivíduo é uma consciência existencial, liga-se às coisas do mundo, através do seu corpo, que é o correlato de todo o campo das percepções possíveis. O processo de desobjectivação do corpo e de fenomenologização da consciência manifesta a possibilidade de autoco-nhecimento do indivíduo, através da experiência como vivência para uma consciência-corpórea.

Husserl através do método fenomenológico considera que é possível conquistar uma relação nova com “as coisas mesmas”, para encontrar o que está para além do comportamento naturalístico do indivíduo. O homem comum quer conhecer as coisas do mundo, quer conhecê-las para as usar, gozar, manipular, possuir..., mas esse comportamento, segundo Husserl, não é o mais adequado para conhecer a essência das coisas. Para isso, é preciso que o indivíduo se liberte dos interesses práticos que regem a vida de todos os dias, considerando as coisas como puros objectos de contemplação. Deste ponto de vista, a existência das coisas deixa de ser importante; o que é fundamental para quem contempla o mundo é saber a essência das coisas e prescindir da constatação da existência ou da não existência delas. Fica fora de circuito o mundo físico e os produtos da civilização, as obras técnicas e das belas-artes, as ciências, estado, costumes, religião, todas as ciências da natureza e do espírito. Depois de tudo estar entre parêntesis, aparece à consciência, o verdadeiro fenómeno das coisas, que é a sua essência.

O fenómeno não é uma simples aparência para lá do qual se revela uma realidade mais profunda, não é o que aparece por oposição à coisa em si, não é um simulacro. O fenómeno é a manifestação da essência, da verdadeira natureza das coisas. O filósofo procura a estrutura ideal, apriori, essencial, metaempírica do fenómeno. Não se pode dizer que esta estrutura essencial seja retirada por abstracção de casos empíricos; trata-se de qualquer coisa de diverso, a que os fenomenólogos chamam “redução eidética”.

A fenomenologia ao defender que se deve captar o sentido íntimo das experiências, não deixa de colocar na origem de todo o conhecimento, antes de qualquer reflexão, o ser que experimenta o mundo. Mas também argumenta que a experiência só se pode tornar intersubjectiva quando se extrai dela sentido e significado universal (é esta a função da redução eidética). Suponhamos que se ouve uma sonata. Se conseguir destacar da minha experiência tudo o que ela implica de pessoal e descobrir nessa experiência, algo independente das condições que me levaram a ouvi-la, chego a alguma coisa que não é singular, que não é contingente e que é a essência dessa sonata, que pode comunicar-se e universalizar-se. A intuição eidética é a principal regra do método fenomenológico: é preciso ir às coisas mesmas, ou seja é preciso “ver” intelectualmente essas coisas. Segundo os fenomenólogos, no fundo de todo o verdadeiro conhecimento está uma intuição. Intuir é fazer uma enunciação interna, intelectual do fenómeno. A partir da posição “entre parêntesis” ou *epoché* da tese natural acerca da existência do mundo, este torna-se um fenómeno, apresentado em toda a sua pureza. Realizada a *epoché* não se fica perante um puro nada, mas perante o eu transcendental, com o conjunto dos estados vividos e dos objectos intencionais correlativos, quer dizer, a universalidade dos fenómenos, a vida da consciência pura com o mundo objectivo todo inteiro. A *epoché* husserliana encontrou um campo novo, o da explicitação da experiência transcendental do eu, onde existe o fenómeno puro, não mundano. No plano da consciência pura ou transcendental, as vivências mantêm somente a relação pura do sujeito – completamente purificado – com o objecto, apenas significado.

Para Husserl só a consciência pura, por definição, a consciência não mundana, onde se dá o fenómeno puro, é *a consciência de*; o de é dado também absolutamente, correspondendo-lhe um *cogitatum* indubitável, uma vez que se dá na imanência da consciência (cogito).

Suspendendo a atitude natural, pela qual o sujeito se entrelaça com o mundo, a redução descobre o sujeito como fundamento do mundo. Mas, de que modo é que o sujeito pode realizar essa qualidade ontológica? O que parece é que a redução fenomenológica retira o sujeito do mundo, desincarna-o, dobra-o sobre si próprio e enclausura-o solipsisticamente. Com a redução, Husserl procura libertar a consciência das implicações psíquicas e psicológicas, ficando purificada, enquanto veículo de objectividade. Porém, a redução não é completa nem pode ser completa, porque não somos espírito absoluto ou puro. A radicalidade da redução é, precisamente, o meio de tomar consciência da nossa relação indestrutível com o mundo, de fazê-lo aparecer. Por isso, a redução só completa a sua pertinência ao fazer aparecer a necessidade do regresso ao mundo e às suas contingências. A redução fenomenológica como Husserl a perspectivou é impraticável, porque o sujeito puro não pertence a sujeitos de carne e osso. Até onde, então, é praticável a redução fenomenológica e até onde se justifica a sua acção metodológica? Se nos inspirarmos no processo metodológico de Husserl indo às coisas mesmas, ao mundo, o que descobriremos é um mundo que é vivido. Se Husserl recorre à idealidade para explicar a facticidade, a verdadeira mostraçã do mundo, em toda a sua densidade, é impossível de ser apreendida na pureza do conhecimento. A percepção do mundo é inesgotável e não pode ser abarcada pelo sujeito. A redução tem um enorme alcance como método, na medida em que faz realçar o facto de que os dados que constituem a actividade do sujeito só se alcançam em situação. Husserl para ver o mundo rompeu a sua familiaridade com ele, criando uma situação artificial, que só se justifica enquanto procura metodológica. É que a vivência é um fluxo e o sujeito flui com as suas vivências, no espaço e no tempo. O modo de ser da consciência e o modo de ser da coisa não são mundos separados, porque a consciência da coisa é o modo como

a coisa “vive” dentro da consciência que é incarnada, que se alimenta da coisa, que assume um conteúdo de existência individual.

Na *Fenomenologia da Percepção* Merleau-Ponty fala da evidência perceptiva, da experiência primordial, do sentido incarnado, tece os filamentos que ligam o corpo ao mundo e o mundo ao corpo, defende a consciência incarnada como referência à experiência humana integral. Merleau-Ponty ao afirmar a certeza do mundo como anterior a toda a consciência, afirma também a opacidade impenetrável da coisa e desse mundo e coloca-nos perante o problema da sua fenomenologia: como dar conta desse fundo latente e mudo sem o racionalizar?; como dar conta dessa zona implícita de latência sem a empobrecer na explicitação?

Merleau-Ponty reconhece a dificuldade em tematizar a instância pré-reflexiva, ao mesmo tempo que a considera prioritária em relação à reflexão e afirma que “os problemas postos na Fenomenologia da Percepção são insolúveis, porque aí parto da distinção “consciência-objecto”<sup>1</sup>, e que “permanece o problema da passagem do sentido perceptivo ao sentido linguageiro, [a passagem] do comportamento à tematização”. (Merleau-Ponty, 1988, 229-230). O filósofo vai procurar outra via de explicação do fenómeno que não é a da fenomenologia. A partir do “corpo-sujeito” o filósofo irá chegar à instância ontológica última – a carne (*la chair*) – e o corpo que, em *Fenomenologia da Percepção*, era gerador de sentido, torna-se figuração da carne, o que implica uma nova forma de ser caracterizado. É preciso que a reflexão “mergulhe no mundo em vez de o dominar, que ela desça para ele tal como ele é, em vez de dirigir-se para uma possibilidade prévia de o pensar (...) que ela o interogue, que ela entre na floresta das referências que a nossa interrogação levanta em si, que ela lhe permita dizer, enfim, o que no seu silêncio

---

1. Maurice Merleau-Ponty *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1988, p. 253. A publicação póstuma desta obra deixada incompleta pelo seu autor, juntamente com as imensas “notas de trabalho” e um “anexo” que parece dizer respeito à primeira redacção do terceiro sub-capítulo do capítulo intitulado *Interrogação e Intuição*, foi empreendida por Claude Lefort (Gallimard, Paris, 1964). A produção do filósofo é terrivelmente interrompida por uma morte súbita em Maio de 1961.

ele quer dizer (...)” (1988, 61). Em contrapartida o mundo aparece em toda a sua pujança ao deixar de ser o mundo do *Ich kann*, o reino das possibilidades do ego. “Eu percebo” cede lugar ao ver e ser visto simultaneamente: “eu vejo” na medida em que também sou visto, sou vidente, porque também sou visível.

Em *O Visível e o Invisível* o filósofo encontra pela visão uma nova forma de pensar o Ser. Quando as minhas duas mãos se tocam dá-se o ser tocado, toda a coisa se dá a tocar, como na visão, toda a coisa se dá a ver. O filósofo está empenhado em fazer uma análise da experiência da visão como primeiro nível de aproximação de uma experiência primordial, que nos possibilita pensar e dizer o Ser. Merleau-Ponty quer partir do nível “bruto” da coisa, daquilo que se dá ao olhar antes da elaboração do pensamento. É essa ultrapassagem do antagonismo “perceber-pensar” que nos interessa para compreender o devir. O filósofo face à racionalidade de uma filosofia reflexiva, propõe uma “inteligibilidade sem conceito” que seja capaz de encontrar o ser “selvagem”, que está para além dos parâmetros da lógica tradicional. O invisível é apontado como a outra faceta do Ser, dá-se por direito. Após as aporias que o filósofo encontra na *Fenomenologia da Percepção*, encontramos-nos aí, onde as experiências ainda não foram determinadas pela consciência, onde tudo está ligado, o sujeito e o objecto, a essência e a existência, a imanência e a transcendência. Aí, onde tudo está misturado, onde a diferença não implica contradição. Aí, instância “bruta”, “selvagem”.

As expressões de “carne do mundo”, “carne das coisas”, “carne do ser” não são apenas metáforas. Não é por generalização que se passa do ser do sujeito ao ser do mundo, mas é o sujeito que aparece como uma variante do ser do mundo:

*“Queremos dizer (...) que o ser carnal como ser das profundezas, com várias camadas ou com várias faces, ser de latência e apresentação de uma certa ausência é um protótipo do Ser cujo nosso corpo (...) é uma variante muito notável.”*

(1988, 179)

Em resumo, trata-se de reabilitar o ser na sua integridade inaugural e de restituir a densidade, a profundidade e a verticalidade do ser, ou seja, um ser anterior a toda a manipulação intelectual. Este movimento para uma nova significação da indiferenciação inicial, designa-o Merleau-Ponty por quiasma ou entrelaçamento. O quiasma aparece como simultaneidade, implicando que aquele que capta o ser esteja também já captado no *ser*.

*“Dizemos que o nosso corpo é um ser com duas faces, por um lado coisa entre as coisas e por outro o que vê e as toca (...)”*

(1988, 180)

O invisível não é invisível devido ao ponto de observação em que “me” situo, que “me” impede de ver outra coisa num determinado momento. Se assim fosse, eu, ao adoptar outra perspectiva, poderia tornar esse invisível, visível. Mas o invisível é um invisível de princípio, é o invisível do visível. O visível tem uma estrutura invisível, é o lugar em que o invisível transparece. O invisível é o poder do visível, incrusta-se nele. Sobre esta base invisível-visível podemos compreender a abertura de um ser que não é construído, mas que silenciosamente está por detrás de toda a manifestação sensível: a possibilidade do sentir e do ver surge da reversibilidade e da circularidade da carne que nunca se determina completamente. O Ser é o ser bruto, o fundo selvagem que simultaneamente é o mundo percebido – *Lebenswelt, Urheimat* (Husserl) – o domínio de todas as nossas experiências vividas. Merleau-Ponty quer recuperar a esfera do vivido, do existencial, onde se funda toda a actividade doadora de sentido inspirando-se na fase final do pensamento husserliano: o mundo não pode estar submetido a uma consciência pura. Sujeito e objecto pertencem, com cumplicidade, a uma textura que inaugura relações com outros atributos, por ser esfera comum de realidades que já não se defrontam, mas que se envolvem. Merleau-Ponty procura entender essa reciprocidade a partir da relação “visível-invisível”. A reflexão deve dar a ver o olhar que nos impregna com as coisas e com o mundo, a que estivemos sempre ligados

sem nos darmos conta. Na obra *O Visível e o Invisível* a visão aparece como eixo que orienta a reflexão e o centro da filosofia pontyana torna-se a importância de dizer o mundo, de o explicitar a partir do olhar. Reflectir é simultaneamente ver e dizer, o que define uma íntima conexão entre a visão e a linguagem. A linguagem liga-se à reflexão e é a linguagem que pode descrever o mundo originário, sem nunca o descrever na totalidade ou definitivamente. A pintura, para o filósofo, é a manifestação humana mais capaz de tornar o mundo o momento privilegiado para a fulguração de um pensamento do sensível.

## 1.2. a pintura dentro da paisagem

Cézanne é o pintor escolhido por Merleau-Ponty para falar da presença do corpo na pintura à procura, obsessivamente, desse *plus*, que talvez seja a sensação pura, reveladora de toda a sabedoria. Na obra *L'Oeil et l'Esprit* (1964a) [O Olho e o Espírito] o filósofo reforça constantemente a importância fundamental da pintura “que contribui para definir o nosso acesso ao ser”. (Merleau-Ponty, 1989, 42). A pintura restitui toda a pureza que o pensamento científico e objectivador retira à visão. O pintor tem uma atitude desinteressada, deixa-se investir pelas coisas e traduz esse envolvimento na sua obra. O pintor ausenta-se de si e frequenta o mundo para o expressar e expressar-se. O pintor não está defronte das coisas para as conceptualizar, nasce com elas. A pintura abre uma via de acesso ao ser mudo e selvagem. Viver na pintura é viver no mundo. A pintura exhibe o invisível em que se abriga: cada obra é um momento de emergência de um fundo inesgotável, sempre a insinuar-se. A obra é um momento de perplexidade perante o Ser. O que funda a arte e o pensamento é a latência do Ser. *O Olho e o Espírito* marca a perspectiva ontológica da visão, ainda que limitando-a à actividade pictórica. Pensar sobre a pintura permite a Merleau-Ponty concluir que a experiência do mundo não pode ser dada pelo pensamento reflexivo.

Em *Le Doute de Cézanne* (1945)<sup>2</sup> [*A Dúvida de Cézanne*], o filósofo medita sobre a relação de Cézanne com a pintura, isto é, a sua relação com a natureza e com a sua existência. Cézanne é o paradigma do pintor que entra na natureza e a observa lenta e minuciosamente à procura do que se esconde no mundo visível. Para Merleau-Ponty ele é o artista que representa a qualidade ontológica da criação artística: a obra é uma aproximação à origem do significado. Cézanne faz da obra a ressonância da sua instalação na paisagem. Cézanne sai do atelier e, no meio da paisagem, converte-se em homem contemplativo, que se procura a si próprio quando procura o que não vê. Estar horas a fio, no exterior do atelier, à procura do que existe por trás da paisagem. E o que é que existe? Não há uma resposta lógica e definitiva e única. Apenas se sabe que o que existe só pode ser encontrado em processo, em andamento e que a atitude compatível com a sabedoria do mundo é aquela que acompanha o seu circuito. Apenas se sabe da relação demorada com a natureza, tornando cada pincelada um acto intencional, um encontro com a matéria exterior. É uma pincelada que tem volume, cor, cheiro, que traz a natureza para dentro da tela, sem a copiar. A pincelada apoia-se numa outra forma de conhecimento: a intuição, que não é mero palpite ou espontaneidade, mas síntese de um encontro demorado, que quer penetrar o que se esconde naquilo que se vê. Afinal, o pintor e a matéria pertencem à mesma carne; as coisas estão presentes nele, porque ele se situa nas coisas. O seu implacável desejo é a possibilidade de reter o instante, quer na imponderabilidade da sua duração, quer no laço com o outro instante. O pintor quer libertar os olhos do espaço e o pormenor deve ser olhado em perspectiva; submeter os olhos à organização espacial seria constranger a visão às relações limitadas do plano horizontal e do plano vertical. Cézanne repudia a rigidez do contorno, que não pertence ao mundo visível, mas à invenção geométrica. Constata, no entanto, que não definir

---

2 *Le Doute de Cézanne*: ensaio publicado in “Fontaine”, nº47, 1945, mas escrito três anos antes. Está inserido em *Sens et Non-Sens*, Nagel, Paris, 1948. (A edição utilizada é a de 1966).

nenhum contorno seria retirar aos objectos a sua identidade; delimitar apenas uma linha seria sacrificar a profundidade que é a experiência da reversibilidade das dimensões que nos permitem afirmar que a coisa está lá. De facto,

*“a contestação da linha prosaica não exclui de forma nenhuma qualquer linha da pintura, como talvez os impressionistas acreditavam. O que interessa é libertá-la (...) e é sem nenhuma contradição que a vemos reaparecer e triunfar nos pintores como Klee ou como Matisse que acreditaram mais do que ninguém na cor.”*

(Merleau-Ponty, 1989, 73-74)

Cézanne considera que o desenho deve rebentar da cor, porque o mundo na sua espessura é um organismo de cores. À medida que pinta também desenha e o mundo em génese torna visíveis os traços, os volumes, as formas: o instante pictórico eterniza-se e a essência da coisa vai dando-se, ainda que por deflagrações sucessivas. Referindo-se a uma “lógica das cores”, porque as cores “existem” com autonomia, antes de serem escolhidas, o pintor refuta uma “lógica programada” e torna explícito o despojamento do sujeito que só com os olhos pode deixar-se levar.

A devoção às cores e às suas alterações na paisagem ao longo dos dias é uma fuga do mundo humano e a procura da essência do que se mostra. A natureza é a obra perfeita e a pintura a tentativa de trazê-la para o mundo humano, mostrando a estrutura geométrica que esconde. E, no entanto, essa realidade invisível só pode ser captada através da sensação. “A natureza e a arte não são diferentes?”, pergunta-lhe Émile Bernard. “Gostaria de uni-las”, responde Cézanne. (Merleau-Ponty, 1966, 22).

O pintor quer libertar-se de dicotomias e eternizar o que é efémero na natureza. A sensação e o pensamento têm de unir-se para dar conta da ordem espontânea que a natureza prossegue no seu pulsar contínuo. Mas a pintura se olha intensamente a natureza, não a julga, não intervém sobre ela nem tem

de apreciá-la. O pintor está na natureza para captar as ruminações desse mundo vivo para poder chegar mais longe. “O desenho e a cor já não são distintos; à medida que se pinta, desenha-se; quanto mais a cor se harmoniza, mais o desenho se precisa” (Merleau-Ponty, 1966, 26), afirma o pintor que pretende trazer as sensações para mais perto da sensação primordial que as suporta: a sensação de pertencer ao mundo em plenitude e de desejar reiterá-lo na arte, sugerindo sempre a ideia da unidade originária, quer do corpo, quer do mundo.

O acto criativo é infinito: ao procurar o espírito e o invisível em cada criação, manifesta-se uma e outra vez, incansavelmente. Essa atitude incessante de aproximação do invisível, tem-na Cézanne muito conscientemente ao compor cada quadro durante horas e horas, colocando-se durante dias perante as coisas sem as pintar, só a senti-las na sua existência. O pintor quase se cristaliza no acto de captação da ténpera do instante. Cézanne retoma a tradição do pensamento e da arte que coloca o indivíduo junto da natureza e das promessas aí latentes. O olhar do pintor pousa também demoradamente sobre o passado: em Paris, Cézanne visita vezes sem conta o Louvre para estudar os grandes mestres da pintura, porque acredita que pintar se enraíza na sabedoria. E saber não quer dizer coleccionar informação, quer dizer contemplação, meditação. Por isso, a pintura não é uma cópia ou uma imitação mais ou menos conseguida da realidade, é a transfiguração dessa mesma realidade através do mundo do artista que, no entanto, não se afastou daquilo que quer interpretar, apenas deixou viver isso dentro de si. Na finitude da sua condição, o indivíduo reitera essa crença com a obra, que é sempre a promessa de que momentaneamente se ficou mais perto da origem. E o pintor nunca deixou de considerar a sua obra como um ensaio, ao reconhecer que o mundo habitado por densidades múltiplas, não acede à tela por abstracção, mas porque o pintor atrai “um Logos das linhas, das luzes, das cores, dos relevos, das massas, uma apresentação sem conceito do Ser universal” (Merleau-Ponty, 1989, 71).

O esforço do pintor em chegar ao mundo primordial assemelha-se à insistência do filósofo em declarar que o visível quer traduzir o invisível,

do qual podemos dizer que é a profundidade do visível. O pintor é eleito como o exemplo do *In-der-Welt-sein* (estar no mundo): o desejo incessante, quase obsessivo de Cézanne em querer pintar a natureza, é para o filósofo a possibilidade de acesso ao mundo. Paul Valéry diz que o pintor *apporte son corps* e Merleau-Ponty confessa que não sabe como é que um espírito poderia pintar.

### 1.3. o encontro radical com as coisas

Mas não é só a pintura que supõe o encontro radical com as coisas. O pensamento estético de Merleau-Ponty de natureza ontológica, mostra que é a arte, nas suas diferentes manifestações e não só a pintura, que supõe o encontro radical com as coisas.

A música e a metáfora da escuta e do silêncio, ainda que não tivessem sido afloradas por Merleau-Ponty, são caminhos de acesso ao Ser, que poderiam superar os limites da sua estética ontológica, que não deixa de estar encerrada na moldura da sensação e no elogio da atitude natural. Seria caso para pensar como é que a criação musical se relaciona com o paradigma “visível-invisível” e como evoca os enigmas do Ser, procurando o que se vê e o que se esconde através dos sons. Mahler seria o compositor escolhido como paradigma para essa reflexão.

Gustav Mahler, se pudesse, estaria sempre a ensaiar e a ensaiar-se, porque cada nota tem de dar o que tem impregnado nela. O ensaio é um exercício de paciência, de subtileza e de modéstia. Mahler, ensaiando muitas vezes as obras que dirigia, raramente ficava satisfeito. Schönberg podia perceber a razão dessa luta com a invisibilidade da ideia musical que uma partitura representa:

*“escutei um dos seus “colegas” dizer, entre outras coisas, que não há nenhum segredo especial para conseguir boas execuções quando mediarão tantos ensaios. Desde logo não existe segredo nenhum, pois quanto mais vezes se interpreta uma obra, melhor sai e até os*

*piores maestros tiram proveito disso. Mas, é claro, há um segredo para sentir a necessidade de um décimo ensaio, quando se está a ensaiar pela nona vez e se ouvem coisas que podiam estar melhor: é que se sabe que contudo há algo a dizer num décimo ensaio”*

(Schönberg, 1963, 56)

A insatisfação do músico é a mesma do pintor: ambos são personagens da sua arte, numa procura incessante do que através dela podem descobrir sobre o mundo e sobre si próprios.

*“Enquanto sou capaz de exprimir a minha experiência com as palavras, não o faço com a música. A minha necessidade de exprimir-me musicalmente, sinfonicamente, inicia-se apenas no reino dos obscuros sentimentos, às portas do “outro mundo”, onde as coisas já não são destruídas pelo tempo e pelo espaço.”*

(Romolo e Nanni in Volterra, 1995, 87)

A obra provoca no visível e no dizível uma pausa que pode ser um impulso renovado para penetrar no que está encoberto e ainda não tem a forma do “estar aí”.

Cézanne e Mahler podem viver no mesmo lugar ambíguo e difícil em que os indivíduos poderiam encontrar-se consigo e com as coisas. Junto com o poeta. A poesia é a obra suprema da linguagem que ilumina na clareira (*Lichtung*) do Ser (Heidegger). O poeta que fala, pensa a origem do mundo. O pensamento, neste contexto, não equivale a conhecimento ou reflexão teórica, mas significa a ligação íntima ao Ser, pertence-lhe (*das gehören*) e escuta-o (*das hören*).

As palavras têm musicalidade. Segundo Heidegger, o poeta e o músico unem-se numa poética musical cuja metáfora é a escuta. Os sons são uma forma de pensamento, aliás a forma de pensamento que expõe o Ser e o seu carácter enigmático, porque o Ser que se diz pela palavra poética não se define conceptualmente. A música é a da palavra poética; o pensamento é o

que a palavra poética manifesta; a escuta da palavra poética é a escuta do Ser, do que expõe e do que silencia. Heidegger prolonga-se pela tese da linguagem como casa do Ser (*die Sprache ist das Haus des Seins*), destacando os pensadores (*die Denkenden*) e os poetas (*die Dichter*) como guardiães dessa casa, fazendo de Hölderlin e não de Rilke, o poeta dos poetas. Hölderlin canta, segundo o filósofo, a “essência essencial” da poesia, que é a escuta do apelo do Ser. Os *Sonetos a Orfeu* de Hölderlin “falam” da musicalidade das coisas terrestres e divinas afastada do ruído das vozes humanas. Orfeu é o músico, o poeta, o cantor, toca lira e cítara. A música é doce e apolínea, penetrante e dionisiaca. Orfeu é o representante dos *dois reinos*, ao vaguear como espírito errante, sempre acompanhado pela sua lira, símbolo da atitude da escuta, que os humanos já perderam na sua pureza.

A metáfora “canto da terra” é correlativa da metáfora da audição e tal como o canto, também ouvir pressupõe criação. Os sons do canto da terra expõem sinais de esplendor e de vida, que resultam do pulsar cíclico da natureza. Só o silêncio dos mortos pode ser seu par, porque a humanidade afastada do circuito órfico não tem o entendimento da circularidade, não canta o canto da terra.

Rilke constata a experiência de duas realidades sem conciliação: a natureza e a humanidade não experimentam a mesma unidade. O ser humano sofre, porque se afastou da dádiva da natureza, fonte e reserva de todas as forças. O poeta frequentou intimamente os pintores de *Worpswede* e sente-se participante das mesmas intenções desses pintores. *Worpswede* é o reduto onde a paisagem é admirada e respeitada em todo o seu esplendor. Pintores vieram de longe para viver na natureza e admirar e sentir a força criadora que brota dela. Partilhando uma emoção de vida que é comum, pretendem que as suas obras revelem a adesão íntima ao “estado de natureza”. Os pintores de *Worpswede* pretendem honrar a natureza e o laço do indivíduo à terra. A natureza tem os seus mistérios; a inacessibilidade a esses mistérios não dá o direito de os desventrar, porque são desconhecidos. O grupo de *Worpswede* reconhece os enigmas das leis que regem os ciclos do mundo natural e respeitam-no, procurando uma harmonia entre a cadência da vida dos seres humanos e a cadência dos estados da natureza.

A tradição de uma filosofia da natureza que, desde Goethe, passando por Alexander von Humboldt, sustenta a tese de que a natureza é Ser, origem, fundamento, entidade, padrão ontológico e defende que a relação entre sujeito e natureza é, primeiro, uma relação ontológica.

Cézanne que deseja mostrar na sua obra a força matricial da natureza, geradora da sua própria representação artística, conduzirá a pintura à abstracção. A libertação de todos os elementos acessórios para captar a intensidade da forma, sem a tirania do realismo figurativo, conduzirá à arte que, não tendo referência directa com a realidade natural, remete para uma articulação menos visível, mas mais *íntima* com essa realidade. É esse o excesso que pertence à arte: situar o sujeito numa realidade menos explicitável, mas mais apreendida.

É como adulto que o ser humano não vive o sentimento do todo da natureza, não ouve o canto da terra “E a música, sempre nova, vinda das pedras mais frementes, / constrói no espaço inútil a sua casa divina”<sup>3</sup> (II-10) (*Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen, / baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus*). Mas, o canto da terra não deixa de manifestar-se ritmicamente. Na primavera a terra está particularmente esfuziante (I-21, II-21, II-25) depois da invernosa reserva entorpecida em que interrompe a doação. “A primavera regressou. Em tudo / a terra é uma criança e aprendeu inteiras / tantas, tantas poesias... E, pelas canseiras, / recebe o prémio do seu longo estudo. (...) Terra que estás livre, dá-te a jogos felizes / agora com as crianças. Quem te apanha, / alegre terra. A mais alegre ganha” (I-21). (*Frühling ist wiedergekommen. Die Erde / ist wie ein Kind, das Gedichte weiss; / viele, o viele ... Für die Beschwerde / langen Lernens bekommt sie den Preis. (...) Erde, die frei hat, du glückliche, spiele / nun mit den Kindern. Wir wollen dich fangen, / fröhliche Erde. Dem Frohsten gelingt*).

Rilke exprime com as imagens da fonte (II-15, II-16), dos frutos (I-7, I-13, I-14, I-15, II-17), das flores (I-14, I-22, II-5, II-6, II-7), das árvores (II-17, II-21) e,

3. A tradução portuguesa de *Die Sonette an Orpheus* de Rainer Maria Rilke utilizada é a de Vasco Graça Moura, editada pela Quetzal Editores, em 1994.

consequentemente das seivas, dos sucos, dos rumores, dos perfumes, a vitalidade real em que se move a natureza, (re)completando interruptamente o círculo do regresso e da despedida.

A rosa é a flor de Rilke. Cultivou rosas no jardim de Muzot. Dedicou-lhe um ciclo de poemas franceses – *Les Roses* – e escreveu para seu epitáfio *Rose oh reiner Widerspruch. Lust niemands Schlaf zu sein unter so viel Lidern*. Nos *Sonetos* a rosa é uma flor dotada de ser, está dentro do circuito órfico e, especialmente perto de Orfeu, conotada com algo de fundamental, ainda que não seja dito o quê (I-5, II-6, II-21). A rosa é um perfume que percorre os séculos, mas é vão procurar encerrá-la num nome, numa designação. Ela escapa-nos sempre. Rilke “respira” a rosa e deseja que se dê o seu nome a uma variedade de rosas. Tudo é metamorfose, fim e recomeço.

Em *Os Sonetos a Orfeu* o canto da terra é o canto da pulsação do que está aí, numa mistura de diferenças. Cada vida cruza-se com as outras vidas, o corpo entrelaça-se com os outros corpos e com as coisas. “Olha as flores, que são por fiéis da terra havidas, / a quem damos destino, do destino no dorso, / mas, quem sabe! se elas murcham arrependidas, / já passa a ser connosco sermos o seu remorso” (II-14) (*Siehe die Blumen, diese dem Irdischen treuen, / denen wir Schicksal vom Rande des Schicksals leihn, / aber wer weiss es! Wenn sie ihr Welken bereuen, / ist es an uns, ihre Reue zu sein*).

Ver é simultâneo de ser visto, ouvir é simultâneo de ser ouvido e parece ter de renunciar-se a noções como “actos de consciência”, “matéria”, “forma”, “percepção”, porque há um pacto em surdina entre os seres do mundo: o desejo de vida. Rilke, não esconde a exaltação de estar no mundo nem a convicção do indivíduo se envolver na densidade, na espessura desse mundo. Um envolvimento que permita que o invisível comporte o visível tal como a luz comporta a penumbra e a figura comporta a sombra. Rilke ao fazer da emoção de ouvir o ponto nevrálgico do cruzamento da palavra e da música – “das Hören” é a semente dos *Sonetos* – evoca o enigma do princípio e do fim.

Ao considerar a poesia e a música como pertencendo à mesma unidade primordial, Rilke não repudiaria Verlaine que reclama a música antes de tudo.

O som da palavra e o som de uma nota traduzem a mesma metáfora originária da audição – “aí lhes deste um templo no ouvido” (I-1) (*da schufst du ihnen Tempel im Gehör*). A palavra e a lira participam da mesma experiência que é ouvir. Rilke atribui à audição a importância do originário (*Ur*) e faz confluír nesse sentido a plenitude sinestésica. O canto define a existência – “cantar é na verdade um outro alento” (I-3) (*In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch*) –, porque o som e a palavra nos colocam mais perto do som elementar. Prosseguir no canto é perseguir o que o canto celebra e expõe e, simultaneamente, esconde. O canto simboliza, portanto, o paradoxo da arte: encobrir enquanto descobre, descobrir enquanto adensa.

O privilégio do “ante-cantar” traduz a unidade e indistinção dos modos de sentir. Essa indistinção não diminui nenhum desses modos, mas reúne-os numa espécie de abstracção originária: a amálgama sinestésica é ausência de identidade. Na unidade desse *aí anterior*, propõe o Poeta o que é anterior ao movimento e ao tempo: a eloquência do silêncio.

O simbolismo do canto de Orfeu e da sua lira inspira o pensamento de que o indivíduo transcende-se daquilo que lhe é familiar e habitual e traz, num movimento para a luz, o que se perde nos lugares comuns da palavra, do comportamento, da máscara que se sobrepõe à máscara. Uma obra tem de ter mistério. Esse mistério é o apelo da obra, é o desejo que ela desperta para ser conhecida, interpretada, para partir para outras obras, para outra peça musical, livro, quadro, escultura.

Nos *Sonetos*, Rilke medita sobre a lei da metamorfose e da sua implacável aplicação na vida. A pintura da natureza, o canto da terra como fonte criadora, a música como compreensão do Ser, a dança como celebração do corpo são modos de cruzamento do efêmero e da duração dos seres. São, portanto, as formas artísticas o suplemento de ser que inspira o indivíduo a vencer a perda incessante de substância. Se em Worspwede Rilke penetrou no mundo das artes plásticas, nos *Sonetos* constrói a grande festa órfica, fazendo a apologia da música e da palavra poética, concebida na substância da música.



## 2. Do belo e da obra de arte

### 2.1. o tempo passa

As manhãs são o começo de um novo dia, pelo menos em cada despertar há a esperança de que se pode começar, de que se pode deixar para trás o que era de ontem, antes de adormecer. O sono tem essa qualidade de fechar um dia e abrir outro. O sono é o corredor de passagem em que se desloca o esquecimento, ou o seu desejo. *„Dorme que amanhã é um outro dia e as coisas vão parecer-te diferentes.* Esta afirmação cheia de boa vontade apaziguadora, provavelmente já todos a ouvimos ou já a proferimos.

Cioran que sofreu duríssimas insónias tem muito claro a importância de dormir:

*“El extraordinario fenómeno del insomnio hace que no hay discontinuidade. El sueño interrumpe um proceso. (...) El tipo que se levanta por la mañana después de una noche de sueño tiene la ilusión de comenzar algo. Pero, si velas toda la noche, no empiezas nada.”*

(Cioran, 1996, 225)

As manhãs trazem esperança, trazem também a dúvida. Há coisas que vão realizar-se e outras não. As horas do dia são constantes tomadas de decisão. As manhãs, porém, são como a infância, o período em que parece que tudo é possível.

O homem é carne e osso, sangue e nervos, um pequeno mundo mortal que não quer morrer e, por isso, inventa meios para deter a voragem do tempo. Um rosto belo, um monumento belo, uma escultura bela, um poema belo, uma teoria matemática bela, uma sonata bela, uma imagem bela...de que prazer estamos a falar?

Chegados aqui, poderia concordar que o belo não é uma ideia nem um modelo; é uma qualidade presente em certos objectos sempre singulares que nos são dados a perceber. Se dizemos que uma coisa é bela, damos conta da presença de “qualquer coisa” que nos interrompe. O objecto belo solicita! Então, em vez da pergunta *o que é a beleza?* talvez seja mais útil para a nossa reflexão perguntar *o que é um objecto belo?* Dizer por exemplo, esta escultura é bela é um juízo de valor, que destaca a qualidade de um *certo objecto*, quando este objecto é olhado segundo uma *certa atitude* contemplativa. Com esta definição estamos tipicamente no domínio da arte, no domínio do prazer desinteressado que a arte possibilita. Se entrássemos por este tema por uma via histórica e sistemática teríamos de considerar as diferentes teorias da arte que, diversas entre si, propõem uma perspectiva diferente sobre o que é um objecto belo. Os movimentos de vanguarda do princípio do século XX e a irrupção da arte moderna, utilizando novos materiais e procedimentos, ensaiando novas formas, comprometendo a arte no seu tempo, tornam a questão da arte um problema da cultura, interrogando a finalidade e o papel da arte na sociedade moderna.

Para avançar, parto da premissa que um objecto belo é aquele que emociona, é aquele que possibilita mais do que outros atingir uma experiência a que se chama “experiência estética”. A experiência estética é a experiência particular que se faz das coisas do mundo e do significado que isso tem para cada indivíduo. Sendo essa experiência não só empírica, mas intelectual, dar sentido a uma coisa, a um objecto implica também uma atitude crítica. A vivência de uma experiência estética começa com os sentidos, mas não acaba nos sentidos, não é uma reacção puramente orgânica e, por isso, desencadeia reacções cognitivas, afectivas, emotivas. Expressa escolhas, juízos, gostos. É um modo de dar ordem à experiência do quotidiano, sendo também um acto de auto-conhecimento.

É um facto que procuramos soluções estéticas para o dia a dia. O indivíduo ao valorizar um objecto, está a definir uma relação pessoal com ele. Ao escolher os objectos está a revelar-lhe sentido e a comunicá-lo aos outros. Estas escolhas estéticas são também manifestação do indivíduo e da sua presença no mundo dos outros. O indivíduo não é só a sua circunstância, é também os objectos que ocupam (e desocupam) essa circunstância.

E agora ainda uma palavra sobre o simétrico do belo: o feio. Diz-se que qualquer coisa é tanto mais feia quanto mais afastada está do belo. É possível legitimar um discurso sobre o feio com os mesmos argumentos que usamos para discursar sobre o belo, mas com sinal contrário. Ao afastarmos-nos de uma ideia de “belo-em-si”, de um belo transcendente e canónico, introduzimos a qualidade de “relativo” que é tanto válida para o belo como para o feio. Preferimos perguntar “o que é um objecto belo?”, mas é igualmente legítimo perguntar “o que é um objecto feio?”. Há feio nas coisas como há na natureza, na iconografia, em toda a arte, nos mais diversos contextos históricos, nos indivíduos, nas suas atitudes e nos seus pensamentos. Há um mistério no feio, talvez maior do que no belo. Apesar de parecer que o indivíduo prefere o belo ao feio, não deixa de ser uma verdade que o feio também fascina, atrai e perturba. Tal como o belo, também o feio tem associado um elenco de conceitos específicos: desarmonia, assimetria, desequilíbrio, desproporção, grotesco, desagradável, mau gosto... imperfeição!

Parece, porém, que em geral, o indivíduo prefere o belo ao feio e ainda que quando escolhe aquilo que para outros parece feio é, na maior parte das vezes, porque lhe parece belo.

*“Beauty can be consoling, disturbing, sacred, profane; it can be exhilarating, appealing, inspiring, chilling. It can affect us in an unlimited variety of ways. Yet it is never viewed with indifference: beauty demands to be noticed (...)”, começa assim Roger Scruton o prefácio do seu livro intitulado Beauty.*

(Scruton, 2009: IX)

A beleza é também uma força anímica, uma condição necessária para a humanidade. Há o fogo, o ar, a água, a terra... e a beleza que torna flamejante o que é telúrico e que torna etéreo o que é pesado – pelo menos provisoriamente. Difícil é conseguir definir a beleza. Com essa definição poderíamos meditar sobre o estado das coisas e sobre a condição ôntica do ser humano.

Beleza podemos reservar para aquilo que nos arrebatava, para aquilo que quase não temos palavras para descrever e pensamos que ao dizer “é uma beleza” queremos dizer que estamos perante alguma coisa que nos preenche com um consolador deslumbramento, com um completo apelo.

## **2.2. a arte e o mundo sensível em Platão**

Definir o belo ainda é mais difícil se tivermos em conta a história do pensamento ocidental e as diversas definições que foram apontadas ao longo dos séculos por filósofos, poetas e artistas. Recuando até aos Gregos, encontramos a afirmação platónica de que a procura da beleza é um desejo de eternidade, é uma espécie de ânsia de purificação; sem essa procura, o homem ficaria infalivelmente condenado a arrastar-se no mundo da realidade sensível. A beleza não se reduz a nenhum objecto simples e, por isso, declara Platão (428/7-347/6) que na origem de toda a beleza deve haver a primeira beleza (a Ideia de beleza) que pela sua presença torna belas as coisas que designamos por belas. O belo não é uma dádiva mundana; não existe no mundo terrestre. Está acima e para além do mundo. Sócrates, conta-nos Xenofonte, ensinava a Parrísios, o pintor, e a Clíton, o escultor, a maneira de representar o que há de mais agradável no modelo, traduzindo na matéria, a verdadeira beleza da alma. Sob o invólucro corpóreo trata-se de atingir a beleza essencial do espírito. O belo não se reduz a nenhum objecto simples e diz Platão que na origem de toda a beleza deve haver a primeira beleza que pela sua presença torna belas as coisas que designamos por belas. O espírito puro aspira a elevar-se o mais alto possível no conhecimento ideal. O belo não é uma dádiva mundana; não existe no mundo terrestre. Está acima e para além do mundo.

A essência da arte está no paradigma, no padrão do belo eterno que ilumina o mundo estético. O belo-em-si é inatingível, mas é dele que é preciso aproximarmo-nos o mais possível.

Os principais diálogos em que Platão se refere à arte são *Hippias Maior*, *Banquete*, *Fedro* e *República*. Os seus escritos são diálogos ou dramas filosóficos, que elevou a género literário. Por vezes, abandona a discussão dialéctica e exprime ideias de acesso difícil, recorrendo ao poder simbólico do mito. Entre os vários mitos famosos, merecem especial referência, o *Mito do Fedro* e o *Mito da Caverna*.

No *Fedro*, a alma é considerada como um cocheiro que tem de conduzir, no cortejo dos deuses, um carro puxado por dois cavalos, sendo um dócil e o outro indomável. Quando não consegue mantê-los a par, cai, perde as suas asas e a possibilidade de contemplação das ideias puras e tem de incarnar. Quando na vida encontra algo que tem em si a participação de uma dessas ideias puras, toda a alma se entusiasma, porque se recorda dessa beleza que um dia lhe foi dado observar. No *Fedro* o amor é referido como aspiração à beleza e elevação progressiva da alma até ao mundo do ser a que a beleza pertence. O diálogo *Fedro* apela a uma passagem pelo diálogo *Banquete*, no qual Platão considera o objecto do amor, quer dizer, a beleza e procura determinar os seus graus hierárquicos. O *Banquete* reúne convidados que fazem o elogio do amor em termos poéticos. Sócrates é o último a intervir e conta a história de uma profetisa de nome Diótima, que lhe diz que o amor é contraditório: feito de desejo daquilo que não se possui e do gosto por aquilo que não se é, o amor agonizante renasce das suas cinzas. Os discursos que os interlocutores do *Banquete* pronunciam em louvor de Eros exprimem as características subordinadas e acessórias do amor, características que a doutrina exposta por Sócrates unifica e justifica. Pausânias distingue do eros vulgar (que se volta para os corpos), o eros celeste (que se volta para as almas). Erixímaco vê no amor uma força cósmica que determina as proporções e a harmonia de todos os fenómenos, tanto no homem como na natureza. Aristófanes, com o mito dos seres primitivos andróginos, por castigo, divididos

pelos deuses em duas metades, uma das quais caminha no encalço da outra para se lhe unir e assim, reconstituir o ser primitivo, exprime um dos traços que o amor manifesta – a insuficiência – e para o qual a arte pode ser uma tentativa de preenchimento.

É precisamente pelo carácter de insuficiência próprio do ser humano que Sócrates começa o seu discurso: o amor deseja qualquer coisa que não tem, mas de que precisa; o amor é desejo de beleza. O *Fedon* e o *Fedro* irão comprovar a experiência do *Banquete*. Somente o amor é capaz de ajudar a alcançar, pela superação de si próprio, tudo o que existe de eterno e de divino. O amor é uma inspiração infinita na direcção de um além que o transfigura. Deseja-se a *beleza*, porque é o *bem* que torna feliz. A beleza é o fim (*telos*) do amor, mas tem graus diversos a que o ser humano só se pode elevar por aproximações sucessivas, ao longo de uma lenta caminhada.

A ascese que permite esse acesso não é fácil. Contudo, na cúpula dessa ascensão que o *sujeito-amante* consegue, encontra-se a visão do belo absoluto em si e por si, universal e transcendente. Assim, toca-se no modelo dos modelos, na Ideia das ideias. Em função dessa Ideia, realidade suprema, os artistas podem representar as suas individualidades parciais e fraccionárias.

O processo do amor platónico é a procura do belo supremo. O indivíduo procurará, durante toda a sua vida, unir-se a essa beleza desincarnada e primitiva. A procura do belo é um desejo de eternidade, uma ânsia de purificação. Sem essa procura, o indivíduo ficaria, infalivelmente, condenado a arrastar-se no mundo da realidade sensível. A busca do belo é, portanto, espontânea e natural; a arte deve ser a procura da harmonia, o mesmo é dizer, o reencontro com o esplendor que já possuiu na préexistência. Em primeiro lugar é a beleza de um corpo que atrai e prende. Depois, o iniciado nesse amor, inspira-se nele para amar todos os corpos belos. O amor das simples formas sensíveis atrai, seguidamente, para a alma daquele que é objecto do seu amor. O indivíduo compreende que tem de elevar-se acima das formas sensíveis para atingir a beleza da alma, do comportamento humano. O gosto pelas máximas morais supera-se

a si mesmo, pelo amor da moralidade absoluta. Depois da beleza das instituições, das leis e das ciências, aparece a beleza em si, que é eterna, superior ao devir e à morte, perfeita, sempre igual a si mesma e fonte de qualquer outra beleza. É a partir do belo, que tudo o que é belo é belo. Os artistas deverão saber representar a partir dessa Ideia, que é a realidade suprema. É Sócrates quem afirma que o belo torna-se belo por meio do belo. Mas quem poderá afirmar que conhece o Absoluto?

Retomando o mito do *Fedro* encontra-se uma relação das almas com os vários graus de beleza, na medida que a alma que encarnou tem a recordação das substâncias ideais, despertadas pelo amor e, conseqüentemente pela beleza. A beleza faz de mediadora entre o homem caído e o mundo das ideias e o homem responde com amor ao seu apelo. É verdade que o amor também pode ficar preso à beleza corpórea e pretender desfrutar exclusivamente dela. Mas, quando é sentido e realizado na sua verdadeira natureza, o amor torna-se o guia da alma em direção ao mundo do ser. Neste caso, já não é só desejo, impulso, delírio, porque se subordina à procura do ser em si, da ideia. Eros torna-se então, procedimento racional, dialética. Este conceito de dialética, ponto culminante do *Fedro*, é o desfecho da teoria platônica do amor, vindo a tornar-se o centro da especulação platônica nos últimos diálogos.

O *Mito da Caverna* permite exemplificar a Teoria das Ideias, explicando que as coisas sensíveis só são inteligíveis pela sua participação nas ideias, que já foram contempladas numa vida anterior. As almas lembram-se das coisas inteligíveis à vista das sensíveis, o que comprova que a ciência é reminiscência. Este *Mito* possibilita ainda a incursão numa discussão filosófica acerca da relação da luz e da sombra, enquanto processo de libertação da realidade sensível (a sombra da sombra). Para Platão esse processo dura toda a vida e tem de ser entendido como a busca de uma beleza desincarnada, imaterial, que se impõe pela sua pureza essencial e primordial.

A arte deve ser a procura da harmonia, o mesmo é dizer, o reencontro com o esplendor que todos possuímos nas profundezas da preexistência. A filosofia da arte em Platão é o pensamento da transcendência. É preciso participar

nos arquétipos dos objectos para poder sentir a sua beleza profunda. A essência da arte está no paradigma, no padrão do belo eterno que ilumina o mundo artístico, do mesmo modo que o sol ilumina o mundo terrestre ou o *Nous* ilumina o entendimento.

Para Platão, o *Mito da Caverna* aponta para o tema da diferenciação da condição humana, conforme se é, ou não, esclarecido pela educação (no *Ménon* este assunto é o cerne do diálogo). Também nos diálogos *As Leis* e *República*, Platão consagra o planeamento da educação e, mais uma vez, a arte tem de ser entendida no âmbito de uma cidade ideal (exposta na *República*), concebida para trazer uma resposta à decadência da democracia ateniense. No pensamento platónico, não se desliga a reflexão do objecto artístico e da imitação de um pensamento gnosiológico e ontológico global.

Platão pretende uma hierarquização de valores que seja a salvação do indivíduo; essa é a finalidade da cidade ideal. É neste contexto em que Platão se move, em que aparece a noção de imitação e em que o problema do objecto artístico e do belo devem ser interpretados. Platão não aceita a poesia de carácter mimético. Os poetas trágicos praticam a *mímeis*; Homero foi o primeiro mestre e guia de todos os poetas trágicos; o pintor é o imitador daquilo de que os outros são artífices; o pintor não tenta imitar cada uma das coisas que existem na natureza, mas antes as obras dos artífices. A pintura é uma imitação da aparência; a arte de imitar está bem longe da realidade. Se na verdade, o pintor ou o tragediógrafo fosse conhecedor das coisas que imita, aplicar-se-ia muito mais às obras do que às imitações. Um imitador é um fazedor de imagens. A principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade. O imitador é um criador de fantasmas, que não entende da realidade, mas só da aparência. O imitador não tem conhecimentos que valham nada, sem aquilo que imitam, é uma brincadeira sem seriedade. O poeta deve ser colocado em simetria com o pintor, pelo facto de fazer um trabalho pouco importante em relação à verdade e por conviver com a pior parte dela.

Existem razões para não o receberem numa cidade que vai ser bem governada, porque desperta aquela parte da alma que deita a perder a razão. O poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade. A poesia fortalece as paixões da alma que nos tornam piores e mais infelizes. Quanto à poesia só se devem receber na cidade os hinos aos deuses. Platão adverte que se forem acolhidos na cidade, a lírica ou a epopeia, acabarão por governá-la no prazer e na dor, em lugar da lei e do princípio que em todas as circunstâncias a comunidade considere o melhor. Platão tem consciência de que a poesia exerce um encantamento sobre todos os homens, mas só poderá estar presente numa cidade bem governada, se tiver argumentos convincentes. A justiça e outras virtudes não podem ser ensombradas por honrarias e poderes pessoais. A alma, uma vez que é aparentada com o divino, o imortal e o eterno deve voltar-se para coisas desta natureza e sair das numerosas e ímpias excrescências da terra.

Para Platão, o pintor é um produtor de aparências, de falsos louvores, é um imitador da imitação. O filósofo desvaloriza a dimensão da criação individual, porque a preocupação com o Bem leva-o a colocar restrições às formas da actividade humana. O que rege a preocupação do filósofo é uma atenção quase obsessiva pela ideia de Bem, ligada à de Verdade e à de Belo. A desvalorização que Platão faz dos objectos estéticos, não pode ser entendida como uma desvalorização absoluta, mas antes como o reconhecimento de que são perturbadores de um processo que tem por objectivo, a constituição da cidade ideal. A censura refugia-se numa ideia de bem, que preside à coesão necessária da cidade ideal. Num sistema em que o indivíduo é sobrevalorizado, apelando para o prazer como dinâmica fundamental, geram-se perturbações sociais.

Por isso, os seus critérios de selecção são muito rigorosos, em função do que ele considera uma cidade justa, virtuosa e benéfica para todos os cidadãos. Como a arte tem um papel pedagógico na cidade ideal, os critérios assentam mais em exigências morais do que em exigências artísticas e estéticas.

As artes, como por exemplo a música, que se determinam a partir de relações aritméticas e se fundam numa harmonia a partir de relações numéricas, merecem todas as honras. Mas nem toda a música é assim. A música dórica é permitida na cidade por ser uma música viril, gregária, nobre; a música jónica é prejudicial por apelar às determinações irracionais do indivíduo e às suas pulsões. Por consequência, toda a música que se baseia em melodias lamentosas, cantos queixosos, harmonias voluptuosas, ritmos mórbidos deve ser condenada. Também devem ser evitados os instrumentos de cordas muito numerosas e a flauta.

Da cidade é preciso também excluir a forma dramática e substituí-la pela forma narrativa pura, até porque a forma dramática da tragédia e da comédia supõem a imitação de heróis por cidadãos que gostariam de os copiar fielmente. Para a poesia, os critérios de escolha são claros: só são admitidos os hinos em honra dos deuses e os elogios de gente de bem; todos os que cantam o prazer e a volúpia devem ser excluídos da cidade. A intransigência de Platão é mais evidente em relação às artes que imitam, isto é, às artes da aparência. A primeira arte visada é a poesia, designadamente a homérica, que utiliza palavras aterrorizadoras, mórbidas, indolentes. Platão repudia as paixões e as emoções, porque amolecem o espírito. Só devem imitar-se as qualidades e as virtudes como a coragem, a temperança, a sobriedade.

Podemos considerar excessiva a condenação da imitação, a exclusão dos poetas e de certos músicos para fora da cidade, assim como a severidade em relação a Homero. A intenção de Platão é clara: submeter a arte à autoridade da filosofia, à competência e vigilância do rei-filósofo. Só o filósofo é a garantia da cidade justa e harmoniosa e só ele pode saber o que é o bem e o belo, porque é ele que está mais perto das ideias verdadeiras. A educação artística deve seguir a par com a educação do corpo, musculado pela ginástica, ao ritmo de música militar. Se Platão desconfia da arte e teme pelos seus efeitos, é porque reconhece que a arte não é uma coisa menor. A arte tem um papel tão relevante na cidade, que deve ficar sob a alçada do filósofo. Serão precisos vinte e três séculos para que Nietzsche, o anti-Platão, inverta as referências, denuncie o carácter ilusório da Teoria das Ideias e assimile a arte à realidade e à vida.

Concluindo: a arte e a cultura (*paideia* grega) fazem parte de um plano político (de *polis*) global e, nesse âmbito, deve ser entendida a formação artística dos cidadãos. Platão desenvolve, paralelamente, a uma estética idealista, uma estética da recepção do efeito, o que na sua reflexão, antecipa as consequências das componentes sociológicas e psicológicas da arte. Ao lado do mundo da beleza ideal, que aspira à transcendência e ao divino, há o mundo da experiência concreta da arte, vivida pelo indivíduo e pela sociedade. Por um lado, a perfeição absoluta, a esfera do sublime; por outro lado, o mundo sensível, imperfeito, mas perfectível, graças à filosofia. Platão elogia a beleza, mas duvida da arte e dos artistas. Esta desconfiança pela arte, sustentada por razões morais e políticas, mostra a importância que o filósofo lhe reconhece: a arte assume uma importância maior, quando a filosofia se debruça sobre ela e a regulariza. À experiência solar e luminosa do belo, Platão opõe a força tenebrosa do desejo, que anima a arte e que é preciso dominar.

### 2.3. a arte e o mundo sensível em Aristóteles

Se Platão considerava a ideia do bem-em-si, um princípio transcendente ao eu e ao mundo, um arquétipo eterno, uma forma pura exterior à razão que o concebe, Aristóteles (384-322) não vê na ideia de bem-em-si senão uma ideia imanente ao espírito humano, cujo objecto não pode ser procurado fora de nós próprios. O ideal está no homem. A arte é uma produção criadora de formas novas e onde nenhuma foi conhecida anteriormente por aquele que a criou. A comparação entre Platão e Aristóteles quanto ao papel do artista na cidade permite ainda estabelecer dois caminhos distintos de entendimento da arte, que historicamente permitem situar, pelo menos didacticamente, duas tendências perante a experiência estética, quer se trate da criação ou da fruição: a arte sujeita a vigilância e a arte como emancipação. Aristóteles recusa a separação entre o mundo inteligível e o mundo sensível, associando o prazer estético à imitação artística da natureza. Aristóteles não submete a arte à autoridade da filosofia ou da política nem pretende excluir da cidade os artistas inconvenientes.

Aristóteles atribui às artes um carácter nobre, considerando que a poesia, a música, a pintura e a escultura têm virtudes benéficas quer para o indivíduo quer para a sociedade. A arte em geral é antes de tudo, uma técnica; entra na categoria das actividades poiéticas (fabricação de um objecto; por isso, a produção de uma obra de arte é equivalente a uma obra de marcenaria), que são inferiores às actividades teoréticas (como a filosofia) e às actividades práticas (como a política e a moral, que fixam regras para a acção concreta e para a conduta dos indivíduos). Não admitindo a separação entre o mundo das ideias e o mundo sensível – se a ideia existe num mundo a que não temos acesso, é desconhecida e, por isso, ignorada – Aristóteles abre o vasto campo do enraizamento das ideias no mundo sensível. A imitação já não constitui um fracasso ontológico, mas tem um carácter legítimo. Se para Platão a imitação é uma degradação do mundo ideal, é uma cópia pálida do verdadeiro, é o engano e o fracasso, para Aristóteles a imitação é uma tendência natural dos homens que os distingue dos animais, sendo pela imitação que os seres humanos adquirem os primeiros conhecimentos. Além disso, a imitação é uma forma de prazer. Veja-se o interesse que captam os retratos. Aristóteles atribui um significado lato a imitação: o criador ao imitar não copia necessariamente as coisas da natureza, mas imita-as em relação àquilo que elas poderiam ser. O filósofo admite também a evolução possível das formas artísticas, uma vez que a arte não tem de obedecer a uma forma imutável e eterna de beleza.

A imitação é natural ao homem desde a infância e nisto, difere de outros animais, pois que ele é o mais imitador de todos, aprende as primeiras coisas por meio da imitação e todos se regozijam com as imitações. Sendo próprio da natureza, a imitação também é a harmonia e o ritmo. O belo sendo composto de algumas partes, não só deve ter estas em proporção, mas também deve ter uma certa grandeza não arbitrária, considerando que o belo consiste na grandeza e na ordem.

Há três aspectos na imitação que devem ser considerados: O que se imita? Com que meios se imita? Como se imita?

Os vários processos de imitação marcam diferenças em relação à pessoa que imita; toda a imitação implica uma infinita diferença. O imitador manifesta-se através daquilo que imitou; há conteúdos que correm subrepticiamente na representação da forma. A imitação que parece visar um grau superlativo de objectividade, assegura a manifestação de uma profunda subjectividade. O prazer é tanto maior, quanto a imitação se possa tornar verosímil.

A imitação é só de formas exteriores ou actualiza essências estruturais?

Nenhuma imitação é fundamentalmente uma cópia. Uma representação é uma *re-presentação* e portanto há uma distinção com o que é imitado. O mesmo objecto pode provocar a mesma emoção suspensiva perante espectadores tão diversos: então há uma essência que aglutina a diversidade? Uma vez reabilitada a mimésis, a tragédia (que beneficia da música e do espectáculo) é assumida como a forma poética mais refinada, precisamente porque, através da imitação, permite um prazer mais intenso. A tragédia é o encontro do eu com a “moira”, a ironia dos deuses. E se a tragédia é a condensação de uma acção em que se dá o encontro com a fatalidade, então toda a vida pode reger-se pelo carácter da “moira”. Para Aristóteles a tragédia não usa a representação para imitar os costumes, mas vale-se dos costumes para retratar as acções e para fazer acontecer a acção catártica. A catarse dá-se tanto no exercício do fazer como no ver feito. O espectador é co-autor do objecto visto, lido, representado. Os trágicos são imitadores; a tragédia é a imitação dos melhores, enquanto a comédia é a imitação dos piores, o que pressupõe uma axiologia implícita. Perante um espectáculo que representa diferentes acções, o indivíduo sente as emoções que estão a ser vividas no palco, liberta-se delas e do poder que exercem sobre si. Claro que essa identificação tem limites. Não se imagina que um indivíduo que assista à tragédia do Édipo de Sófocles, decida matar o pai e furar os olhos. A tragédia realiza uma espécie de arte total, harmonizando texto, coros, música, dança. Pela catarsis, a imitação torna-se mais do que imitação, ao acrescentar um elemento misterioso na relação da recepção artística com os espectadores.

Mas não é ainda Aristóteles que dá autonomia à arte, porque a arte permanece ligada, de múltiplas maneiras, ao projecto de organização política, embora num sentido diferente do platónico.

## 2.4. a estética kantiana

Ao longo da história da filosofia encontramos várias interpretações acerca do belo e da obra de arte. Pense-se para além de Platão e Aristóteles nas teorias de Plotino, S. Tomás de Aquino, Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Croce, Benjamin, Dufrenne, Eco, Danto, Adorno, Goodman, entre outros. O século XX andou à procura da beleza e da legitimação da obra de arte. O que fazer, então? Ignorar para os nossos dias a pergunta *o que é a beleza?* pela dificuldade da resposta?

Até ao Renascimento, o pensamento sobre a beleza é distinto do pensamento sobre a arte. O ideal humanista proclamado no Renascimento constitui uma etapa decisiva para uma síntese entre a razão e a sensibilidade. Leonardo Da Vinci é o expoente deste ideal. Esta síntese alimentará as controvérsias e as disputas que terão lugar em épocas posteriores, designadamente no século XVII e no século XVIII. Do Renascimento até ao século XVII a reflexão filosófica sobre a beleza deverá, para confirmar a sua autonomia, libertar-se das tutelas da ciência, da religião e da moral. De facto, sendo a reflexão sobre o belo e a contemplação de obras artísticas tão antigas como a filosofia, a Estética é uma das disciplinas filosóficas mais recentes.

A Estética não é uma teoria de arte, se tivermos em conta a especificidade das teorias elaboradas por alguns artistas sobre a sua prática ou sobre as artes suas contemporâneas, como fez Aristóteles na *Poética*, Leonardo da Vinci no *Tratado da Pintura* ou Boileau na *Arte Poética*, para dar só três exemplos. Não é História da Arte que, nascendo no século XVIII, a partir da *História da Arte Antiga* (1763) de Winckelmann, tem um método e um objecto muito específicos: compreensão das obras, dos estilos, das escolas artísticas no espaço e no tempo.

Ästhetica é, em 1750, pela primeira vez, título de um livro de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) que cria esse neologismo a partir do adjectivo *aisthêtikos*. A primeira revista de Estética só será lançada em 1904, na Alemanha, chamando-se *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*.

Baumgarten propõe a Estética como uma teoria geral da sensibilidade, a partir da qual deveria desenvolver-se uma teoria do sujeito e do objecto estético e uma teoria das belas artes. A obra, estando longe de apresentar um carácter sistemático, tem o mérito de apresentar uma reavaliação da sensibilidade, quer através do campo estético quer do artístico, desafiando o racionalismo do pensamento moderno. Baumgarten refere-se a um conjunto de objectos que possibilitam, mais do que outros, atingir um tipo de experiência que ele designa por *estética*. Esses objectos têm ainda a particularidade de se dirigirem quer aos sentidos quer ao entendimento, preenchendo o significado do conceito de beleza. Os objectos belos dão um prazer desinteressado, o prazer estético. Para Baumgarten a Estética, que não poderia ficar reduzida a uma teoria da arte (*Kunstwissenschaft*) ou a uma teoria das diversas artes e das obras de arte ou a uma teoria da criação artística, é uma disciplina que deve tomar sob a sua alçada o domínio da subjectividade ou, segundo a sua definição, o domínio do “belo pensamento” (*schönes Denken*). Influenciado pelo sistema da harmonia pré-estabelecida de Leibniz e pela psicologia de Christian Wolff, considera que o belo é aquilo que emociona.

O início da Estética foi auspicioso, ganhando rapidamente a consideração filosófica de Kant (1724-1804) e, seguidamente, o interesse de todos os grandes filósofos. Kant defendeu que belo é aquilo que apela aos sentidos e que imediatamente agrada sem conceitos. Argumenta a negação de toda a objectividade do belo; o belo não é nem uma ideia em si, nem uma ideia no objecto, nem um conceito objectivamente definível, nem uma propriedade objectiva do objecto; é uma qualidade que atribuímos ao objecto para exprimir a experiência que fazemos de um certo estado da nossa subjectividade. Kant dá uma importância nova ao sujeito e à recepção e apreciação das obras de arte destacando a

faculdade de distinguir, de julgar, de criticar. Interessa-se também pelas relações da arte com a natureza, referindo-se aos pares belo natural/belo artístico, sublime na arte/sublime na natureza.

A primeira vez que Kant se ocupa da problemática estética é no texto *Observações acerca do sentimento do belo e do sublime*, publicado em 1764. Neste texto, não há ainda referência a nenhuma sistematização filosófica. O sentimento do belo aparece nos seus matizes, em particular relação com a vida moral. A problemática estética coloca-se com maior acuidade nos anos seguintes e em relação com o gosto, a capacidade de valorizar e o juízo do belo.

No curso de 1765-1766 há a referência a uma crítica do gosto, que deverá ser entendida como tentativa de encontrar, a partir de um método empírico, os princípios do gosto estético, assente numa lógica da sensibilidade.

A estética kantiana e, muito particularmente, a *Crítica da Faculdade da Julgar* (*Kritik der Urteilkraft*, 1790) têm sido referência de renovados estudos e interpretações, na esteira das três grandes linhas de interpretação de Kant, designadamente a hegeliana, a neokantiana e a heideggeriana. Este facto deve-se também ao interesse que a temática desse texto e especificamente a primeira parte – Crítica da Faculdade de Julgar Estética – assumiu na questão acerca da situação das artes e da sua experiência subjectiva e intersubjectiva. A *Crítica da Faculdade de Julgar* tem a estrutura da *Crítica da Razão Pura*: uma “Analítica” e uma “Dialéctica do Juízo Estético” e uma “Analítica do Juízo Teológico”. Kant que afirma que todas as faculdades da alma se podem resumir a três, sem poderem ser resumidas a um princípio comum – a faculdade cognitiva, o sentimento do prazer ou da dor e a faculdade de desejar – considera o sentimento como a dimensão irredutivelmente subjectiva de toda a representação. O filósofo na *Crítica da Faculdade de Julgar* aceitará ainda que o gosto tem um princípio de sociabilidade por analogia com o campo moral. Com efeito, quanto mais avança nas investigações acerca da moral, mais se sente inclinado a considerar que a importância social da apreciação estética, como afinal, a da ética, é um reflexo da universalidade a priori dos seus princípios e não, empiricamente, em função da comunidade social.

A possibilidade da análise crítico-transcendental do campo estético mantém-se sempre viva em Kant, que numa carta a Reinhold, datada de 28 de Dezembro de 1787, ecoa o sucesso, também neste domínio, do sistema crítico:

*“Ocupo-me agora da crítica do gosto, em relação à qual tenho vindo a descobrir uma nova espécie de princípios a priori. Na realidade, as faculdades da alma são três: faculdade de conhecer, sentimento de prazer ou de desprazer, faculdade de desejar. Estudei os princípios a priori da primeira na Crítica da Razão Pura, os da terceira na Crítica da Razão Prática... Procurava-os também para a segunda...; agora admito três partes na filosofia, cada uma das quais tem os seus princípios a priori... filosofia teórica, teleologia e filosofia prática”.*

Passados dois anos, Kant anuncia a Reinhold que a crítica do gosto se foi de tal modo desenvolvendo, que resultou numa crítica da faculdade de julgar. Efectivamente, *A Crítica da Faculdade de Julgar* é publicada.

A estética kantiana embora tenha o fundamento da sua estrutura sistemática no desenvolvimento geral do pensamento crítico, baseia o conteúdo da sua análise no interesse das temáticas estéticas do século XVIII: os diversos aspectos da experiência estética, a procura de uma lei, de um princípio interior, independentemente de outros princípios da vida espiritual, reconhecendo e justificando simultaneamente a sua relação com esses princípios, a partir de uma concepção unitária da pessoa e da cultura.

As belas artes enquanto constituem uma realidade ordenada, segundo um princípio independente das leis da experiência empírica, têm por finalidade despertar em nós o sentimento estético. O facto estético fundamental é o sentimento de prazer que acompanha a contemplação da beleza. O carácter desinteressado deste sentimento distingue-o do utilitário e do moral. Kant, pela primeira vez, sobre a base do método transcendental, define o sentido e a problemática de uma autêntica estética filosófica. O objectivo não é nem determinar as normas gerais que presidem a partir de

uma análise psicológica a subjectividade estética, mas antes reconhecer o princípio, a lei transcendental que possibilite a priori a esteticidade, que defina a sua esfera e que determine os seus aspectos particulares.

Kant expressou de uma forma eloquentemente simples o modo de realização da experiência estética: as belas coisas mostram que o homem se adequa ao mundo. O campo que esta afirmação nos abre é imenso e inevitável: o belo – e o juízo estético do belo – aparecem no domínio da vida. Num contexto vitalista, nem a arte nem a vida são noções abstractas ou condição de abstracção. O juízo estético aparece imerso num contexto de vida, num contexto em que toda a praxis e pensamento se pertencem inteiramente. Uma obra com a *Crítica da Faculdade de Julgar* é o exemplo de uma obra em que a arte e a vida são o núcleo importante de todo o pensar filosófico. Esta obra é construída à volta de uma constatação filosófica estranha, surpreendente: o juízo sobre o belo, próprio a cada indivíduo, é subjectivo e particular e é, ao mesmo tempo, um juízo universal e objectivo. Kant interessa-se mais pelo gosto, ou mais exactamente, pelo juízo de apreciação aplicado ao belo natural e ao belo artístico, do que pelo belo em si.

A vivência estética aparece verdadeiramente na conformidade a fins sem fim (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*): adequamo-nos ao mundo a partir de certezas intuitivas, “sem fim”, porque a vontade – que tem o estatuto de colocar os fins – está isenta na vivência estética.

Como vemos, o belo aparece como um tipo de experiência que atribui à expressão “conformidade a fins sem fim”, uma dimensão vital, que é a disposição racional de conduzir a vida. A concretização da vitalidade corresponde ao sem-interesse (*Interesselosigkeit*) do comprazimento, isto é, à auto-realização, que não assenta em necessidades determinadas ou finalidades. É a vida o substracto que supõe todas as coisas e não há qualquer *analogon* que permita totalmente apreendê-la. É a expressão “conformidade a fins sem fim”, que mais dela nos aproxima, ou seja através da arte.

*“A beleza da natureza (...) pode com razão ser designada um analogon da arte. Mas a perfeição interna da natureza, tal como é possuída por aquelas coisas que só são possíveis como fins naturais e, por isso, se chamam seres organizados, não é pensável e explicável, segundo nenhuma analogia de uma qualquer faculdade natural ou física por nós conhecida, nem mesmo mediante uma analogia bem adequada à arte humana, até porque nós próprios pertencemos à natureza no sentido mais lato.”*

(Kant, 1989, 194).

No universo estético, Kant estuda particularmente o belo e o sublime. O belo procede do livre jogo da imaginação e do intelecto, distinguindo ainda o filósofo, a beleza livre – que não pressupõe conceito algum acerca do que deve ser o objecto e que procede da simples representação – da beleza aderente – que pressupõe o conceito do que deve ser o objecto e a sua perfeição, a partir desse mesmo conceito. Só na valorização da beleza livre é o juízo esteticamente puro, já que na valorização da beleza aderente, o juízo de gosto não é esteticamente puro: implica um ideal que, sendo determinado pela razão, é mais precisamente, um ideal ético. O mais elevado ideal de beleza é o homem que, enquanto ser racional, tem em si o seu próprio fim.

O sentimento do sublime é que revela com a maior clareza o carácter do sentimento estético. Por sublime, designamos, antes de tudo, o que é “absolutamente grande” (Kant, 1989, 87), devendo ter em conta a distinção entre ser grande e ser uma grandeza (*magnitudo et quantitas*). Ser “absolutamente grande” é igualmente diverso de ser grande: “absolutamente grande” não admite comparações. Com efeito, procurar saber quanto é que uma coisa é grande, implica qualquer outra coisa, de modo que possa ser medida. A afirmação de que uma coisa é não apenas grande, mas “absolutamente grande” sob todas as relações e para além de todas as comparações, remete para o sublime. Sendo assim, o sublime não pode ser procurado entre as coisas da natureza, mas apenas nas nossas ideias.

*“Nada mais podemos dizer senão o seguinte: o objecto é próprio à apresentação de qualquer coisa de sublime, que pode ser reencontrado em espírito; com efeito, o sublime autêntico não pode estar contido em nenhuma forma sensível” (Kant, 1989, 85). Kant precisa ainda mais a definição: “perante o sublime tudo o que se lhe compara permanece pequeno.”*

(1989, 89)

A partir desta afirmação, Kant provará que nada na natureza nem aquilo que possa ser objecto dos sentidos pode ser dito como sublime. De facto, nesses dois casos pode sempre estabelecer-se perante um objecto, a possibilidade de uma relação de grandeza da ordem do maior ou do mais pequeno. Porém, como há na nossa imaginação o sentido do progresso em ordem ao infinito e na nossa razão a pretensão à totalidade absoluta, e a nossa faculdade de avaliação da grandeza dos objectos do mundo sensível não corresponde a essa ideia de totalidade absoluta, desperta em nós o sentimento de uma faculdade supra-sensível, que mais não é do que a disposição do espírito para o sentimento do sublime. Apontemos a definição de sublime ainda mais completa que Kant propõe:

*“É sublime o que, pelo modo como podemos pensá-lo, demonstra uma faculdade da alma, que ultrapassa toda a mediação dos sentidos.”*

(Kant, 1989, 90)

O sublime revela não os objectos, mas as relações de proporção ou de desproporção dos objectos com as nossas capacidades cognitivas. O sentimento sublime pode ser despertado ou pela grandeza desmesurada da natureza (sublime matemático) ou pela sua desmesurada potência (sublime dinâmico). O sublime dinâmico da natureza manifesta-se pelo temor de que o sujeito é assaltado perante o poder imenso da natureza. Contudo, o reconhecimento da impossibilidade de oferecer resistência a esses fenómenos inenarravelmente poderosos da natureza, permite simultaneamente descobrir,

enquanto ser humano, uma autonomia intrínseca em relação a esses poderes, na medida em que esse valor propriamente humano não seria destruído por esses poderes:

*“a sua força irresistível (da natureza) faz-nos reconhecer, enquanto seres da natureza a nossa fraqueza física mas, ao mesmo tempo, desvela uma faculdade que permite considerar-nos como independentes em relação a ela e uma superioridade em relação à natureza, na qual se funda uma conservação de si próprio, diferente daquela que é atacada pela natureza, que nos é exterior e que pode ser colocada em perigo, de modo que a humanidade na pessoa não é diminuída, mesmo se o homem tivesse de sucumbir perante este poder.”*

(Kant, 1989, 99-100)

O sentimento do sublime dinâmico da natureza permite, afinal, transformar uma debilidade física no reconhecimento de uma superioridade, ao constituir-se como uma espécie de apelo à descoberta do valor moral que cada um tem em si. De facto, a natureza é considerada sublime, não propriamente pelo temor que provoca, mas antes pela possibilidade de transformar uma debilidade física no reconhecimento de uma superioridade, ao constituir-se como uma espécie de apelo à descoberta do valor moral que cada um tem em si.

O sublime deriva do livre jogo da imaginação com a razão, baseando-se não na harmonia – como aconteceria com o jogo da imaginação com o entendimento, que mantinham o ânimo numa contemplação serena – mas no conflito. No juízo do sublime pensa-se não na forma limitada de um objecto, como no caso do juízo do belo, mas no ilimitado, no informe. Este pensamento só pode ter origem na razão, na medida em que o ilimitado e o informe é um pensamento que não tem correlato empírico e não é, por isso, representado pela sensibilidade na intuição. Apesar disso, a imaginação também participa na origem desse juízo, nomeadamente devido a um sentimento indirecto de agrado provocado por uma particular relação da imaginação com a razão.

A grandeza desmesurada da natureza provoca no sujeito a consciência da sua insuficiência para a apreciar, o que se traduz num sentimento de pena:

*“O sentimento do sublime é um sentimento de pena, suscitado pela insuficiência da imaginação na avaliação estética da grandeza.”*

(Kant, 1989, 96)

Kant conclui acerca da qualidade do sentimento do sublime do seguinte modo:

*“trata-se de um sentimento de pena que diz respeito à faculdade estética de julgar em relação a um objecto, e que é todavia, ao mesmo tempo representado como final; isto é possível, pelo facto de que a impotência própria do sujeito desvela a consciência de uma faculdade, sem limites, do mesmo sujeito e que o espírito só pode julgar esteticamente esta faculdade pela sua impotência.”*

(Kant, 1989, 97-98)

O juízo do sublime surge do sentimento que em correspondência com uma intuição (a violência do mar, a ilimitada profundidade do céu) obriga o ânimo a afastar-se da esfera da sensibilidade que fica em perigo de perder-se para se lançar numa ordem ideal pura, que se eleva tanto mais puramente, quanto mais ameaçadora é a dissolução da finitude sensível. O sublime elevando o espírito à esfera da razão, prepara-o para a consciência pura da moralidade.

Kant, não se interessando pelo belo em si, dá particular atenção filosófica ao gosto ou mais exactamente ao juízo de apreciação aplicado ao belo natural e ao belo artístico. Como encarar o juízo “isto é belo?” ou seja, o que quer dizer essa espécie de prazer que se sente perante certos objectos? O juízo que se dá imediatamente, sem o uso de um conceito, é um juízo estético; aquele que pode ser dado mediante um conceito de fim é um juízo teleológico. Estas duas formas de juízo, a subjectiva – o juízo estético – e a objectiva – juízo teleológico – constituem a realização do juízo reflexivo. O juízo estético tem por “domínio” o prazer do belo

e a faculdade com que julga esse prazer é o gosto; o juízo teleológico tem por “domínio” a finalidade da natureza, que manifesta o acordo da própria natureza com as exigências da liberdade, com a vida moral do homem.

O juízo estético, não tendo qualquer valor cognitivo, apresentando-se independente dos conceitos e das sensações que implicam na faculdade de desejar, é também autónomo da razão que, mediante o imperativo categórico, determina o indivíduo, sem qualquer relação com o prazer. O juízo de gosto não depende também da conformidade da natureza a fins – procedimento que reclama o uso “regulativo” da razão e a criação de um sistema originariamente explicativo, internamente ordenado – mas antes da pressuposição de que os sujeitos têm capacidades psicológicas, necessárias à própria experiência estética e que, em determinadas condições, pode considerar-se que entram em jogo de modo semelhantes. Um juízo de gosto não é um juízo do objecto, mas antes um juízo que coloca em relação o objecto (obra de arte ou obra da natureza) e a reacção afectiva de prazer ou de desprazer que provoca no receptor, situado perante essa obra, a partir de uma contemplação formal desinteressada. O juízo estético não é um juízo de conhecimento: fundado como é na sensação de prazer ou de desprazer, não visa qualquer resultado de ordem cognitiva, mas antes uma intransitividade da actividade mental, assente sobre uma possibilidade de sentimento e não de conceptualidade.

A afirmação “isto é belo” considerada como um juízo a partir de uma reacção subjectiva, pode ainda tornar-se uma experiência passível de ser partilhada por outros. A pretensão da comunicabilidade da experiência de prazer estético é legítima, porque é suscitada pela forma do objecto e não por uma sensação subjectiva, assim como pelo jogo das faculdades, desde que essa relação seja a mesma em todos os sujeitos.

Em relação ao juízo de gosto, o que parece reivindicar Kant é que um determinado prazer num objecto não aconteceria, se os sujeitos não tivessem as faculdades mentais que permitem o prazer de tipo estético e se não procurassem esse particular estado. A apreensão de uma obra de arte implica uma atitude particular, designadamente a da contemplação desinteressada.

E se uma obra de arte pode abrir para outras funções, que não as estéticas, e ser avaliada em ordem a essas funções, já não se trata de um juízo estético.

*“A universal comunicabilidade subjectiva do modo de representação num juízo de gosto, na sua produção sem pressupor um conceito determinado, só pode ser o estado de espírito no livre jogo da imaginação e do entendimento (...). Este acto de julgar simplesmente subjectivo (estético) do objecto, ou da representação pela qual é dado, precede o prazer que diz respeito ao objecto e é o fundamento do prazer que vem da harmonia das faculdades de conhecimento; ora é apenas sobre esta universalidade das condições subjectivas do juízo transportada para os objectos, que se funda este valor subjectivo universal da satisfação que aplicamos à representação do objecto que chamamos belo.”*

(Kant, 1989, 61)

Apesar dessa universalidade, é preciso admitir que o juízo do gosto não alcança a necessidade do juízo intelectual, porque é inequivocamente um juízo subjectivo. Para admitir a sua necessidade seria preciso admitir, igualmente, a existência de um sentido comum (*Gemeinsinn* e não *sensus communis*) que como princípio, fundamentaria o total acordo sobre o juízo de gosto:

*“Só com a pressuposição de que existe um sentido comum (pelo qual não entendemos um sentido externo, mas o efeito resultante do livre jogo das faculdades de conhecer), não é, digo eu, senão com a pressuposição de um tal sentido comum que o juízo de gosto pode ser colocado.”*

(Kant, 1989, 78).

Contudo, esse sentido comum é uma pura norma ideal, que não determina efectivamente esse tal acordo universal. Kant dá conta desta subtilidade e, nesse sentido, não deixa de afirmar a inequívoca necessidade subjectiva do juízo de gosto:

*“Como um juízo estético não é um juízo objectivo e de conhecimento, esta necessidade só pode deduzida a partir de conceitos determinados e não é apodítica.”*

(Kant, 1989, 77)

Seja como for, um qualquer objecto pode ser considerado passível de contemplação estética se, antes de tudo, o sujeito adoptar uma atitude de apreciação estética. Interessa-nos realçar como o “juízo do gosto” e a experiência estética reflectem o estado anímico do sujeito, profundamente ligado ao sem-interesse desse prazer e a uma intersubjectiva vitalidade daí decorrente: “o juízo de gosto (...) sem depender de nenhum interesse, faz sentir uma satisfação e representa-a ao mesmo tempo *a priori* como convívio à humanidade em geral” (Kant, 1989, 133). O sem-interesse desse prazer a que nos referimos é legítimo, porque o juízo estético não está ligado à realidade do objecto, mas apenas à representação dele: para o juízo estético a realidade do objecto não é apenas importante, porque o que dá prazer ou desprazer é a pura representação do objecto mesmo.

O gosto é a faculdade de julgar uma representação de um objecto, mediante um prazer ou um desprazer, desligado de qualquer interesse.

Kant que distingue a arte da natureza, da ciência e do *métier*, de modo a apontar as particularidades da experiência artística, torna-se ainda mais explícito quando afirma que “as belas-artes são um modo de representação que é em si mesmo final e que contribui, ainda que seja sem finalidade, para a cultura das faculdades da alma” (Kant, 1989, 137). A teoria do génio tem que ser integrada no âmbito da finalidade sem fim que pode ser experimentada no domínio da arte: a possibilidade dessa experiência para além do belo natural só é possível se a obra artística aparecer como se fosse obra da natureza. Esse poder é próprio da obra de génio e das suas capacidades inatas (*ingenium*).

O prazer estético aparece como um modo de aproximação entre os sujeitos, aludindo-se directamente “à comunicabilidade de um prazer” (Kant, 1989, 137), que reflecte a relação vital e sensível entre os indivíduos, aliás necessária para cada indivíduo viver singularmente e segundo a espécie.

Reduzir a estética kantiana à subjectividade do juízo de gosto seria deturpá-la. Para Kant é, aliás, importante a ligação da tese da subjectividade do juízo estético com a sua perspectiva de necessidade e universalidade: o juízo de gosto, sendo um juízo subjectivo – e que parecia condenado à particularidade, à contingência e ao problemático – é subjectivamente necessário e universal. A legitimidade dessa apreensão kantiana funda-se na própria definição de prazer estético puro: experiência de uma finalidade sem fim, dada pela harmonia entre a imaginação e o entendimento, no momento da contemplação do objecto estético. Neste processo, a imaginação não se submete ao entendimento, porque o entendimento, neste plano estético, não é prescritivo, não impõe as suas categorias à actividade da imaginação. O entendimento – “instituição da lei” – não impõe nenhuma lei quando se trata do processo estético, mas antes se limita a seguir a actividade livre da imaginação. No § 9 da terceira *Crítica* Kant analisa precisamente a questão da tomada de consciência no juízo de gosto, do acordo das faculdades, nomeadamente se é pela sensação ou se é intelectualmente. A resposta aparece nos seguintes termos:

*“Se a representação dada, que é a ocasião do juízo de gosto, fosse um conceito, unificando o entendimento e a imaginação na consideração do objecto em ordem ao seu conhecimento, a consciência dessa relação seria intelectual (como no esquematismo objectivo da faculdade de julgar de que trata a crítica). Mas, então o juízo não seria colocado em relação ao prazer e à dor e não se trataria de um juízo de gosto. Ora o juízo do gosto determina o objecto relativamente à satisfação e ao predicado de beleza, independentemente dos conceitos. Segue-se que a unidade subjectiva da relação só pode manifestar-se pela sensação.”*

(Kant, 1989, 62).

É claro que não se pode procurar o “sujeito estético” pelo ângulo da síntese semelhante à do “eu penso” (*Ich denke*), cuja finalidade é garantir

a objectividade dos juízos. A partir do exame da sensação pura, atingimos com a estética essa espécie de minimalismo que dispensa a actividade dos conceitos: o juízo estético.

A pretensão da comunicabilidade universal da experiência de prazer estético aparece legítima, na media em que é suscitada pela forma do objecto e não por uma sensação subjectiva, assim como pelo livre jogo das faculdades, desde que essa relação seja a mesma em todos os sujeitos.

Do § 23 ao § 29 da terceira *Crítica* somos conduzidos por uma passagem (Übergang) que nos leva da capacidade de apreciar (*Beurteilung*) o belo à capacidade de apreciar o sublime. Estes dois sentimentos não correspondem de modo algum a duas capacidades de julgar esteticamente, mas antes a dois poderes dessa mesma faculdade de julgar. Ambos os juízos, embora igualmente sem pretensão quanto ao conhecimento do objecto e apenas direccionado para o sentimento de prazer, têm entre si diferenças consideráveis. Leia-se Kant:

*“O belo da natureza diz respeito à forma do objecto, que consiste na limitação; ao contrário, o sublime poderá ser encontrado perante um objecto informe, de modo que o ilimitado é representado nele graças a ele e contudo, será acrescentado, pelo pensamento, a noção da sua totalidade; assim o belo parece convir à apresentação de um conceito indeterminado do entendimento e o sublime à de um conceito indeterminado da razão. A satisfação relativa ao belo está ligada à representação da qualidade e, no outro caso, está ligada à da quantidade (...); o belo traz directamente um sentimento de despertar da vida e este facto é susceptível de estar ligado a encanto e com uma imaginação que joga; pelo contrário o sentimento do sublime é um prazer, que não brota senão indirectamente, sendo produzido pelo sentimento de uma suspensão das forças vitais, durante um breve instante, imediatamente seguido por um derramamento ainda mais forte.”*

(Kant, 1989, 84-85)

A incursão estética que Kant faz na *Crítica da Faculdade de Julgar* assume um carácter metodológico, na medida em que a importância das vicissitudes estéticas, se coloca em ordem à incondicionalidade da vida prática, conseguida, pela determinação da vontade, que assenta na auto-legislação da razão pura prática. A fundamentação estética no juízo do gosto puro, em última análise, parece tornar impossível o reconhecimento da especificidade do objecto artístico, no meio dos outros objectos. A Kant não interessa a determinação do conteúdo do gosto ou o conhecimento do objecto, quando se refere à capacidade estética do juízo. A verdadeira essência da arte é, para Kant, o que permite o confronto com a expressão de ideias morais, porque é nessa expressão da moral que existe um verdadeiro ideal de beleza. Para Kant a problemática da significação do belo não só na arte, mas também na natureza vai desnudar o núcleo central da sua reflexão: a expressão das ideias morais, porque é nessa expressão da moral que existe um verdadeiro ideal de beleza.

Em Kant, o discurso sobre a arte mantém-se distante da prática concreta das artes. A constituição de uma autonomia estética desempenha um papel primordial nos sucessores de Kant. As filosofias pós-kantianas atribuem à arte um estatuto diferente do que possui na *Crítica da Faculdade de Julgar* e nas concepções anteriores. As ideias românticas, surgidas da reacção anti-Luzes dos poetas e escritores do *Sturm und Drang* estão em uníssono com as teses filosóficas que defendem que a arte é, de todas as actividades humanas, aquela que melhor responde às aspirações essenciais de ordem metafísica.

## 2.5. o lugar da música para Schopenhauer

A reflexão de Schopenhauer (1788-1860) sobre a música é uma das mais belas reflexões românticas sobre a autonomia da música. As artes teleologicamente esclarecem o mundo, que se diz de muitas maneiras, o que excita o pensamento criativo e a contemplação estética. O artista empresta-nos os olhos para vermos o mundo, é uma bela afirmação de Schopenhauer. Só o artista?

Bem, o artista é também um falsificador do mundo e da vida real, tornando-os irreais; é um demiurgo, revelador de forças escondidas, porque a arte é um dar-se a pensar, contém qualidades que faltam na visão do mundo da experiência vulgar. A arte é, portanto, desvelamento, mas todas as artes, à exceção da música têm um suporte físico, enraizam no mundo dos fenómenos. O belo não é o culminar da metafísica. Schopenhauer reclama o sublime de Kant para a música e, nessa medida, apresenta a música como superação do belo e como legitimação da metafísica, por via do sublime constitutivo da música.

*“Se é considerado que a música, bem longe de ser uma simples auxiliar da poesia, é uma arte independente, a mais poderosa de todas as artes, capaz assim de atingir a sua finalidade pelos seus próprios recursos, não é menos certo que ela não tem necessidade das palavras de um poema ou da acção de uma ópera. A música enquanto música só conhece os sons e não as causas que os provocam.”*

(Schopenhauer, 1943, 259)

O princípio de independência da linguagem musical e o argumento de que a música não exprime sentimentos particulares, mas o sentimento na sua forma pura, acentua a componente formalista já existente em Hegel. Porém, a origem do formalismo é qualitativamente diferenciada: em Hegel há uma valorização do conceito (que conduz a poesia ao lugar cimeiro na hierarquia das artes), em Schopenhauer há a valorização da forma pura (que atinge com a música a sua máxima realização). Com a maior parte dos românticos para ser completamente coerente com essa valorização formal, a importância da poesia não está no seu carácter conceptual, mas na sua intrínseca musicalidade.

Para Schopenhauer só a música permite atingir um estado contemplativo absoluto, porque é a mais imaterial, a mais desligada do mundo sensível, como é afirmado em *O Mundo como Vontade e Representação (Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819). Schopenhauer na sua teoria da música

(*O Mundo como Vontade e Representação*, vol. I, § 52 e vol. III, suplemento 39) distingue a música de todas as outras artes, afirmando que só a música pode estabelecer uma relação intrínseca com a essência de todas as coisas. As artes plásticas representam as aparências do mundo dos fenómenos, afastando-se da coisa em si, só exprimem as sombras isto é, são cópias daquilo que já é uma objectificação. A música manifesta a substância íntima de todas as coisas, fala do ser e este argumento permite que Schopenhauer conclua que a sua origem tenha de estar para além das aparências, ou seja na vontade primordial, que determina toda a realidade dos fenómenos.

A música é a arte a partir da qual Schopenhauer poderia ter feito uma teoria do sublime. A música tem um lugar no vértice da pirâmide das artes, mas está desligada delas, porque enquanto as outras artes (arquitectura, escultura, poesia, pintura, tragédia, escalonadas por ordem crescente de representação da incarnação da vontade) são a imagem da vontade, a música é a vontade ela mesma. Para Schopenhauer, o mundo da música é o mundo dos sentimentos, porque representa o que é mais íntimo, mais indizível, mais misterioso da vontade. O compositor desvela a essência do mundo numa linguagem que a sua razão não saberia apreender. A música opõe-se aos conceitos, por excesso. A música exprime todas as manifestações da vontade, mas sem relação com os fenómenos, porque a música é a essência desses fenómenos, é o seu em-si. É esta substancialização da música que a torna universal, que permite considerá-la sentimento em si.

## 2.6. o espírito dionisíaco da música para Nietzsche

Em 1865, Friedrich Nietzsche (1844-1900) descobre o livro *Die Welt als Wille und Vorstellung* e “isso impede-o de dormir durante dez dias; toda a sua alma, todo o seu ser se vê agitado como por um ciclone: a fé sobre a qual se apoiava derruba-se com estrépito e quando o seu espírito deslumbrado sai pouco a pouco dessa vertigem e recobra o seu sangue frio, encontra-se perante uma filosofia completamente nova” (Zweig, 1967, 272).

Mas Nietzsche não se mantém discípulo de Schopenhauer e rompe com essa filiação, para aderir fugazmente ao positivismo da sua época que também abandonará. Começa por ser um admirador incondicional de Wagner (1813-1883), para mais tarde o rejeitar a favor do compositor da *Carmen*.

Nietzsche é um pensador da contradição, designadamente a da sua época. Os Gregos, tal como o filósofo os interpreta, definem o ponto de vista pelo qual critica o mundo contemporâneo. O pensamento de Nietzsche, em particular, dá um estatuto privilegiado à arte, considerando-a ao mesmo tempo como ilusão e consolação e como a actividade metafísica e filosófica por excelência. Extremando a sua posição poderia dizer-se que o mundo deve ser, pelo menos, olhado do ponto de vista da arte.

*O Nascimento da Tragédia (Die Geburt der Tragödie 1872)* evoca a música como arte que se distingue de todas as outras manifestações artísticas, à maneira de Schopenhauer, mas com a importante diferença de que a força libertadora da música, não se faz na esfera da vontade schopenhaueriana, mas no âmbito expressivo que lhe concede Wagner. A tese fundamental da concepção nietzscheana da música está estabelecida: a música tem uma dimensão metafísica privilegiada. Nietzsche opõe-se, assim, de imediato, a qualquer concepção hedonista e instrumentalista da música e da arte. Nesta obra, o jovem filósofo encontra a fundamentação da música em duas divindades artísticas, Apolo e Dionísio. Estas divindades são mais do que referências para comentar a condição da arte, são representativas da contradição do espírito humano, que oscila entre a serenidade e a exaltação. A tragédia ática consegue esse fenómeno único da comunhão entre o apolíneo e o dionisiaco. A música tem o sopro do espírito dionisiaco, define-se pelas forças primordiais, instintivas, representa a concepção trágica do mundo.

O mundo artístico pulsa entre os poderes apolíneo e dionisiaco, mas a música é conduzida pelo espírito inebriante de Dionísio. A música é entendida como libertação não propriamente da vontade, mas de todos os estados subjectivos individuais, de modo que o indivíduo alcance o estado dionisiaco, o plano de maior liberdade a que se pode ascender, aquele em que o indi-

víduo se esquece de si próprio. A música de Wagner é o verdadeiro renascimento do espírito dionisíaco da música, da sua condição de transcender os estados sentimentais individuais e de identificar a vida como impulso criativo, o mesmo é dizer, como impulso musical. Ao interpretar os grandes momentos da criação musical, Nietzsche reconhece que a música sua contemporânea, é uma música exterior, incapaz de espiritualidade e de fazer reviver a tragédia antiga. A música do seu tempo está dominada pelo espírito crítico e discursivo. Mas há um músico em quem o espírito dionisíaco vive como se fosse no próprio Dionísio: Wagner, o único compositor capaz de repor a arte autêntica. Com a sua paixão greco-wagneriana, Nietzsche acreditou poder fazer um renascimento alemão da cultura helénica. A música de Wagner entendida como drama musical é a expressão fenoménica do espírito da tragédia ática, a arte verdadeira. A ópera foi inventada para fazer renascer a tragédia antiga que supunha a ligação de elementos de diferentes artes como a poesia, a música, a dança, a arquitectura, para glória do deus Dionísio. A arte total de Wagner, muito para além dos destinos de deuses e de heróis, manifesta o interesse de renovação do modelo de teatro musical. A tragédia grega, nas suas origens, foi fascinante, nascendo da música e da dança coral. O carácter lírico-musical da tragédia é o seu *pathos*. A paixão sem o diálogo, sem a ordem especulativa definia o seu carácter. Das origens mais profundas do helenismo o poder dionisíaco manifesta-se nas festas gregas e neutraliza o princípio da individuação.

*“Se ao que parece, a música era já conhecida como arte apolínea, vindo de perto as coisas, conviremos em que ela só possuía esse predicado pela cadência das ondas rítmicas, potência plástica que foi actualizada até à representação das situações apolíneas. A música de Apolo era uma arquitectura dórica de sons, mas só de sons já previamente determinados, como os das cordas da cítara. Excluía-se cuidadosamente da arte, por não serem apolíneos e até de toda a música: a violência comovedora do som, a torrente unitária da harmonia. No ditirambo dionisíaco o homem é*

*arrebatado até à exaltação máxima de todas as suas faculdades simbólicas; experimenta e quer exprimir sentimentos até então desconhecidos.”*

(Nietzsche, 1982, 43)

A música que nasce do “fundo dionisiaco do espírito alemão” (Nietzsche, 1982, 142) tem no compositor de *Der Ring* a convicção da necessidade do renascimento do espírito trágico e o poder criativo para o realizar, através dessa figura artística que é o drama musical.

Nietzsche vê no drama wagneriano o sopro do espírito trágico dos gregos anteriores a Sócrates e afirma que a *Tetralogia* lhe permite ouvir a “flauta de Dionísio”.

Quando Nietzsche rompe teoricamente com Schopenhauer e com Wagner, desenvolve um momento novo na sua estética, que não é mais do que a confirmação de que a música pode recuperar a essência de que é portador o par apolíneo-dionísio. O sentido do trágico não é apenas entusiasmo e embriaguez, é também a lucidez da forma, a virtude. A liberdade da criação artística deixa de ter limites, porque Apolo e Dionísio estão de novo consagrados em unidade. Nietzsche procura a conciliação dos princípios antinômicos da expressão e da forma, através de um discurso que defende a criação livre. Ora a criação é a manifestação da condição metafísica da música: a celebração da harmonia e da dissonância, mantendo a possibilidade da música como redenção do humano. Para ele, a música revela a essência do mundo, sem que a razão compreenda a linguagem dessa revelação e descobre uma filosofia que procura na arte, a superação do sofrimento.

A música como categoria do espírito humano e categoria ontológica distingue-se das artes que imitam a aparência, pela sua força geradora do mito trágico e pelo poder expressivo universal. Nietzsche confessa que se sentiu atraído para analisar a essência da tragédia grega e, portanto, a realização mais intensa da genialidade helénica, ao ter reconhecido que a música não pode ser julgada pelos princípios estéticos das outras artes. O pensamento de Nietzsche sobre a música permite uma grande hipótese de justificação da esteticização

da vida: a música como necessidade pessoal é uma necessidade vital universal. A obra musical se pode alterar as sensações, passando-as de um estado para outro, altera desejos e, portanto, é o caminho de libertação do inverosímil. Enquanto se está sob a influência momentânea da obra musical, enquanto flui num tempo que é duração, a música é sensação incommunicável. Depois, como pensamento da sensação, a música é uma das formas do sagrado (o amor é a outra), que transpõe a circunstância da sensação e aponta para um depois de si, ao exigir um esquecimento de si próprio.

A música é, para Nietzsche, substituto da figura de um outro amável que deveria trazer essa sensação de ser habitado pelo “divino”. A arte conduz a um limiar de plenitude, mas é objecto separado de quem a contempla, a sente, a frui. A música sendo a arte da imaterialidade e inefabilidade que mais intensamente pode colar-se à pele de quem a escuta, é ainda *objecto*. Essa condição de *objecto*, mesmo colocando o sujeito na sua casa, não lhe devolve uma imagem interpretada. Só o amor tem as condições de devolver uma interpretação da imagem do outro.

A música enquanto elo definidor da estética nietzscheana, participa da metamorfose do seu pensamento filosófico e não há nenhum livro escrito por ele onde a música não esteja presente. Nietzsche tem com a música (mesmo a não wagneriana) a experiência estética mais intensa, a que mais lhe dá a sensação da unidade do seu ser e a referência divina que não vive noutros planos.

Para um desenvolvimento detalhado deste tema ver o capítulo “Nietzsche e Wagner – a luta de Dionísio” (Pombo, 2001).

## 2.7. o entre-tempo da obra de arte

A fenomenologia ao partir do imperativo husserliano de “voltar às coisas mesmas” envolve a essência na existência, considerando que não é possível compreender o indivíduo e o mundo a não ser a partir da sua facticidade. Essas relações entre o sujeito que conhece e o conhecido por ele dão-se a um nível prévio ao acto cognitivo, porque há co-implicações, interações,

influências dialécticas entre o sujeito e o mundo. A expressão heideggeriana *In-der-Welt-Sein* (ser no mundo) anuncia o modo como as relações do indivíduo e do mundo se dão numa experiência antepredicativa, porque o indivíduo habitando o mundo, estabelece *nele* laços que não são de causalidade, mas laços de circularidade e dialéctica. Interessa, assim, a possibilidade da *consciência de* poder ser colocada metodologicamente entre parêntesis para nos centrarmos na “descontinuidade” que propõe a obra de arte, porque a obra de arte:

- não consiste exclusiva e exaustivamente num objecto, transcende o facto de ser objecto: tem finalidades dinâmicas que dependem de vários parâmetros e circunstâncias;
- é uma proposta de superação do que é conhecido e vigente, abrindo passagem para outras possibilidades;
- tem algo de único que é a sua essência: uma relação particular entre as propriedades da matéria e da forma;
- tem uma ambiguidade e uma multiplicidade de significados que escapam ao seu criador;
- tem a qualidade de referir a realidade sendo uma interpretação transfigurada dela;
- é um microcosmos, uma espécie de universo em expansão: em diferentes níveis e em ligação com as interpretações que sugere e inspira;
- desprende efeitos de ordem extra-artística.

Qualquer lista construída com a pretensão de definir cabalmente obra de arte (ou objecto artístico) será sempre incompleta e até inútil. Detenho-me no *entre-tempo* que liberta: a obra estimula uma alteração nas relações entre as operações intencionais da objectividade temporal criando um excedente de tempo (tempo novo) que acrescenta ao tempo do *meu viver* (a subjectivação das minhas vivências) o tempo como experiência de descontinuidade. Quando o tempo se converte em assunto explora-se, por essa via, a complexidade do mundo. A arte é uma forma de conhecimento que relaciona, de

modo complexo, um tempo histórico (mundo envolvente – *Umwelt*) e a representação de um mundo subjectivo (mundo da vida – *Lebenswelt*).

Penso nos três grandes domínios que propõe Hans-Robert Jauss sobre a manifestação da arte:

- como *poiesis* (a criação artística como um saber-fazer que participa na construção do mundo);
- como *aisthesis* (o objecto artístico como renovação da percepção das coisas, capaz de restituir novas formas à experiência e ao conhecimento);
- como *catharsis* (através da criação e/ou da percepção do objecto artístico, o indivíduo renova-se, assim como a sua visão do mundo).

A experiência criativa e o desenvolvimento da imaginação participam no fenómeno de humanização do ser humano; o trabalho criativo expõe o indivíduo através da obra numa constante tentativa de restauro de si e até dos outros. Almada Negreiros queria medir o valor de cada homem exactamente pela distância que ia dele ao seu ideal. O sentimento de carência e o sentimento da morte são duas determinantes poderosas da actividade criativa. A consciência do tempo é a consciência do ser que se quer realizar, sabendo que é finito. Na ausência de luz, na noite, o tempo dissipa-se silenciosa e sorrateiramente encoberto pelas trevas; no barulho e confusão do dia, a atracção das cores das coisas tão diversas anestesia a ideia de caducidade. Mas, o envelhecimento do corpo ensina o tempo.

O eu dos pronomes pessoais não sou eu, afirma Joaquim Manuel Magalhães. Na subjectivação das vivências, a marca tácita do meu tempo é afinal o tempo do meu viver. O artista inventa meios para deter a voragem do tempo através da obra. Por isso, muito provavelmente, a certeza da morte é uma determinante inspiração para a actividade criativa. A obra de arte actualiza a consciência da finitude ao procurar superá-la provisoriamente, através da forma matéria ou não matéria em que se apresenta. A arte não é nem uma propriedade intrínseca do objecto nem uma modalidade imprevisível e genial da técnica. Claro que há materialidade de um suporte de alguma

espécie senão não haveria pintura, tal como nós não nos aperceberíamos de qualquer coisa se não tivéssemos um corpo.

Não há critérios absolutos para definir o que é a criação artística, condição impossível de descrever com total rigor e exactidão. O processo criador desenvolve-se num percurso em que se cruzam imagens mentais que precisam de um gesto para se fixarem e configurarem.

A criação de uma obra é uma actividade estranha e difícil que o artista não consegue explicar senão pela própria obra que o supera. E, no entanto, nomeamos tantas vezes o mundo da obra pelo seu autor: o mundo de Bach, o mundo de Cézanne, o mundo de Celan. E se T.S.Elliot afirma que a “emoção da arte é impessoal” porque o poeta para escrever um poema emocionante não precisa de estar emocionado no momento em que o escreve, defende que a arte é dirigida a alguém e que só existe para o outro de si mesma.

Depois da obra criada que está aí, precisa-se do público para se completar um ciclo. O receptor da obra abre-se a coisas que desconhecia. E se arrisco a afirmar que ninguém pode ser ensinado a criar, também arrisco que o sujeito é mais capaz de experiência estética quanto mais se abrir à transcendência, àquilo que está fora dele. A experiência estética diz respeito primariamente à sensibilidade, mas o sentir estético já tem a forma do pensar: perante o objecto que aparece, deixo-me conduzir, deixo-me habitar por ele, deixo que o objecto se realize através de mim, deixo que venha pertencer ou não ao meu mundo. Quem leu o poema está habitado por ele. A obra de arte produz no espectador uma emoção, um sentimento, um pensamento. O que quer dizer que, por vezes, quando a obra é particularmente difícil, só lhe somos sensível depois de muitos encontros. Se a emoção vem da empatia com a obra, essa empatia não existe necessariamente desde o primeiro encontro. O artista exprime um mundo imaginado na sua obra e o espectador precisa de conseguir aceder-lhe. A obra está, portanto, duplamente ligada a duas subjectividades: à subjectividade do espectador e à subjectividade do criador.

Qual é, então, o lugar da forma no tempo? Em que medida a obra é tempo e em que medida não é? Há obras intemporais? Falar da vida das formas

é evocar a ideia de multiplicidade e de mudança. A obra é um sistema de significações; podemos valorizá-la por um gosto pessoal ou dentro de um enquadramento cultural, histórico, político. A arte também é interpretação da condição de uma época, para além do mundo pessoal do sujeito que a cria. No princípio do século XX, as vanguardas artísticas espelham as implicações da arte e do papel do artista na sociedade da época e revoltam-se contra a arte-ilusão, contra a ideia de belo, contra a arte para os museus e para o gosto instituído, apresentando várias teorias da arte, do objecto artístico, da percepção estética. O Cubismo de Braque e Picasso, *As Demoiselles d'Avignon*, o Manifesto dos Futuristas, O Fauvismo e o papel primordial dado à cor, os ready-made de Duchamp, o Suprematismo de Malevitch, a primeira aguarela abstracta, o Neoplasticismo de Mondrian, o Expressionismo Alemão, a passagem do tonalismo ao atonalismo... contribuem para um abalo das certezas artísticas e estéticas conhecidas, apreciadas e valorizadas pela cultura académica e pelo paradigma que estão a romper. A abstracção apaga a referência da natureza como modelo inspirador e cria a partir das referências da sua linguagem. Kandinsky pintou em 1910 um quadro inteiramente abstracto. Malevitch com o seu célebre quadro que é um quadrado preto sobre um fundo branco marcou em 1913 um “zero absoluto”, do qual avançaram o suprematismo e o construtivismo russos. Mondrian define a sua forma com cores primárias e linhas horizontais e verticais compondo superfícies rectangulares.

Com Duchamp, coloca-se a questão da essência da arte. Se tudo é arte, o que é a arte? A arte existe? E se existe, sob que forma deve aparecer? Mais tarde, Beuys, com o rosto coberto de pó de ouro, explicará durante horas o que é a pintura a um coelho morto.

A passagem do figurativo à abstracção contribui para que para além da tela e dos pincéis, a pintura recorra a objectos achados, a colagens, à fotografia, a materiais diversos que por tradição não pertencem ao domínio puro das artes plásticas. Os modernos desejavam como nunca o novo a tal ponto que ao pronunciarem ‘novo’ apelavam por coerência a algo ‘mais novo’,

desconhecido e a inventar num movimento constante de renovação. Com a história da arte conhece-se o desenvolvimento da arte e das suas formas no tempo e alimenta-se a hermenêutica da sua recepção por aquele que com ela se cruza e por ela se interessa. Nas palavras brilhantes e cheias de sabedoria de Marguerite Yourcenar nessa obra extraordinária que se chama *Le Temps ce Grand Sculpteur*,

*“no dia em que uma estátua é acabada, começa, de certo modo a sua vida. Fechou-se a primeira fase em que, pela mão do escultor, ela passou de bloco a forma humana, numa outra fase, ao correr dos séculos, irão alternar-se a adoração, a admiração, o amor, o desprezo ou a indiferença, em graus sucessivos de erosão e desgaste, até chegar, pouco a pouco, ao estado de mineral informe a que o seu escultor a tinha arrancado.”*

(1983: 49)

É o julgamento do tempo. Muda a atitude face a essa estátua, porque o tempo muda o olhar de quem olha. E as teorias estéticas não são uma antecipação do acto criador ou da obra criada, mas um esforço teórico posterior à obra para a justificar, a compreender e interpretar. As considerações teóricas precisam da obra realizada para não lhe serem extrínsecas, universais e, portanto, vagas ou até estéreis.

O desenvolvimento da sensibilidade contemporânea acentuou a aspiração a um tipo de obra de arte que se mostra aberta a várias perspectivas de interpretação. Não se espera conseguir um significado único, específico, mas um conjunto de significados possíveis, todos eles legítimos e válidos. A obra é uma certa relação do mundo que é o seu com o mundo de um espectador e do seu tempo *fenomenológico*: o tempo subjectivo das vivências, o tempo em que o indivíduo dá conta da sua transformação, o tempo da sua liberdade de pensamento e de acção.



## 3. O Belo no Design

### 3.1. o objecto de design

A arte não reflecte, no princípio do século, a imagem de um universo rarefeito e definido pela transcendência do belo. Os movimentos de vanguarda e a irrupção da arte moderna distanciam-se da arte-ilusão, da arte da tradição do pensamento ocidental e referem-se à arte enquanto acção comprometida com a sociedade do seu tempo. A arte seculariza-se num mundo cada vez mais caracterizado por uma racionalização e mecanização de todas as actividades humanas.

Walter Benjamin (1892-1940) reflecte sobre algumas facetas do fenómeno ambíguo a que se chama modernidade, discutindo intelectualmente sobre as tendências filosóficas e artísticas do seu tempo, mas permanecendo “afastado de todas as correntes”, segundo expressão de Adorno.

No texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936) Walter Benjamin procura analisar a influência das técnicas modernas de reprodução e de difusão da obra de arte. Pergunta-se se o facto de multiplicar uma obra de arte para apresentá-la simultaneamente a uma multidão de espectadores afecta ou não o original. A questão pode parecer estranha, porque não se vê em que é que uma cópia ou uma reprodução mudaria o modelo primeiro, que é sempre o original. Para Benjamin alguma coisa muda, que não é tanto o original em si, mas a relação entre o público e a obra original propriamente dita.

A “essa qualquer coisa” chama-lhe *aura*, que simbolicamente se refere a uma espécie de halo ou auréola imaterial e etérea que têm certos objectos e que confere ao original uma têmpera de autenticidade. Uma obra de arte foi criada num momento e num lugar precisos, de forma única, e esta unicidade explica a sua não reprodutibilidade. A aura é também uma espécie de mistério que cada obra originariamente esconde. Benjamin lembra as origens da obra de arte, desde as práticas mágicas, rituais e culturais que a civilização moderna esqueceu. As técnicas modernas de reprodução de massa não conservam nem comunicam essa aura. As técnicas modernas de reprodução de massa são pragmáticas e satisfazem objectivos materiais de lucro. O declínio progressivo da aura significa que as obras perdem valor de culto e assumem um valor de troca como qualquer bem de consumo que se pode comprar e vender. Benjamin interpreta este fenómeno como uma decadência da arte: o desaparecimento da aura conduz a um empobrecimento das experiências estéticas e ao esquecimento da tradição e da história. Mas não tem a reprodutibilidade técnica o seu lado positivo? As técnicas de reprodução como o cinema e a fotografia atraindo cada vez mais público e ficando mais perto das pessoas não poderiam exercer uma influência positiva sobre elas? Com efeito, Benjamin assinala duas consequências aparentemente contraditórias na perda da aura:

- negativa, porque provoca um empobrecimento da experiência estética;
- positiva, porque favorece a democratização da cultura e da arte.

Benjamin insiste, porém, na ideia de que no original há qualquer coisa de indefinível que a reprodução seria incapaz de transmitir: o carácter único e autêntico de uma obra de arte que sabemos que foi feita num tempo e num espaço determinados.

As reflexões de Benjamin, apenas afloradas nesta breve descrição, têm um alcance muito para além do momento histórico em que nasceram. Elas exprimem a sua preocupação pelas consequências que os media e a tecnologia têm sobre o significado simbólico e alegórico da arte, a sua fruição e crítica. As contradições da modernidade de que Benjamin

dá conta não só têm cabimento na actualidade como inspiram a interpretação dos tempos de agora.

Hoje os objectos são em grande maioria passageiros, efêmeros e esta afirmação inclui os objectos artísticos.

Mas, detenhamo-nos sobre os objectos de design. Um objecto de design deve funcionar. O indivíduo tem sentimentos ambíguos em relação aos seus objectos, balançando entre a funcionalidade e outros prazeres. Um objecto de design não é um objecto de pura contemplação como uma obra de arte. A grande questão que resume a importância da beleza em design pode eventualmente ser colocada nestes termos: há perfeição estética porque há perfeição técnica – a beleza resulta da harmoniosa eficácia da coisa – ou há perfeição estética porque deliberadamente se tem em conta a importância da forma enquanto forma – a beleza resulta da aparência e é independente da eficácia da coisa? Em geral, os designers ao longo da história são apologistas da primeira hipótese: a máxima beleza resulta de uma coerência global de todas as funções do objecto, incluindo a função estética. O belo é o resultado dessa coerência e, se assim for, é portador de valor simbólico, cultural e condição de libertação do indivíduo. O oposto da sua aniquilação, submissão ou manipulação. André Ricard (desenhador industrial, professor, escritor interessado em temas do design), propõe uma síntese acerca da relação entre perfeição operativa e perfeição estética:

- que todo o objecto útil tende, por lógica própria evolutiva, para uma perfeição total, para o seu clímax;
- que este clímax se alcança quando a saturação da sua eficácia se conseguiu com uma máxima economia de meios,
- que essa meta só é possível quando existe uma óptima coerência interna e externa do objecto;
- que esta coerência só pode ser facilitada quando existe uma adequada concordância entre os distintos elementos em jogo;
- que quando tudo isto se consegue, se alcança também a beleza.

(Ricard, 2000: 77)

O belo no design é diverso do belo da arte. A evocação estética do objecto desenhado, eleva à qualidade de extraordinário a condição ordinária dos artefactos úteis, elevando com eles, a celebração do quotidiano. O design é quase arte, mas nunca prescindindo da sua vocação funcional (da resolução de problemas, da submissão ao estigma do programa) e é quase engenharia, porém nunca abdicando da subjectividade dos seus critérios de interpretação da realidade, origem de toda a coerência técnica da sua resposta. O design é a disciplina que cria o modo subtil como dois produtos idênticos se podem diferenciar entre si. E a necessidade de atrair o consumidor para produtos novos, tornando os anteriores “antigos”, contribui para o desenvolvimento de subtilezas na linguagem do design. O belo aparece no discurso do design como possibilidade de inovação estética das coisas do quotidiano, que não têm de ser apenas funcionais, prosaicas, úteis e banais. Para demonstrar o valor do design como fenómeno estético de grande implicação cultural, seria necessário uma teoria estética que respondesse em dois sentidos:

*“por um lado, perante a prática do styling e tudo o que cheira a ornamento e função decorativa, quer dizer, o supérfluo e superficial por natureza, que acaba sempre a desembocar no artificioso; por outro lado, enquanto arte popular, frente a uma desculturalizada, frívola e banal cultura de massas construída à base de produtos da indústria cultural.”*

(Calvera, 2003, 20)

Norman Potter interpreta a ligação do design com a arte, do lado do uso da liberdade de criação: “quanto mais liberdade de movimento estético e sensorial dentro de uma gama de possibilidades de design, mais perto parece estar o resultado do que oferece a prática das belas artes. Quanto menos liberdade, mais se aproxima o design das ciências e dos campos em que a visão de *opção* estética é verdadeiramente marginal” (Potter, 1999, 14). Dagmar Steffen ao analisar a linguagem do produto de duas cadeiras de Philippe Starck – A cadeira *Louis XX* e a cadeira *Lord Yo* –

conclui que o designer sem negar a funcionalidade, se interessa por oferecer alimento ao desejo de beleza dos consumidores.

*“Pelo menos alguns dos seus designs, como as cadeiras de plástico, os espremedores de laranjas e as escovas de dentes, foram produzidos massivamente e assim ficaram disponíveis a um preço que qualquer um podia pagar. Foram criados primariamente por razões estéticas. Como é em parte o caso no “Novo Design Alemão”, os produtos de Starck não negaram deliberadamente toda a funcionalidade, simplesmente não a puseram em primeiro lugar. Isto conduziu algumas vezes a produtos que não são muito práticos de usar, mas que não diminuiu necessariamente o seu sucesso no mercado.”*

(Steffen, 1997, 27)

A vocação estética do artefacto ao mesmo tempo que aproxima a coisa da arte, mantém a sua condição de funcionalidade e de usabilidade.

Pensar sobre o objecto de design na sua complexidade implica considerar um conjunto de sinergias que ponderam um vasto número de condições, designadamente técnicas, tecnológicas, económicas, ecológicas, ergonómicas, funcionais e... estéticas. Reconhece-se que o objecto deve ter interesse estético, impacto visual, apelar aos sentidos, produzir fruição estética. A forma é a zona de confluência de um conjunto de elementos estruturantes que distinguem um objecto de outro, definindo a sua especificidade funcional. As funções simbólicas, perceptivas e emotivas que os objectos sempre tiveram ganharam actualmente uma importância muito para além da sua funcionalidade. Sociedade do espectáculo? Talvez, ou talvez aparente democratização da ostentação ou ainda contingência consumista ou apenas cultura material. Os objectos simbólicos são mais humanos do que aqueles que se submetem exclusivamente a uma ordem funcional otimizada, já que os primeiros representam o indivíduo na sua possibilidade histórica e cultural, contrariamente aos objectos funcionais que o entendem como

devir técnico, descontextualizado do passado. Pelos objectos damos conta da nossa humanidade que pensa, que fala, que sente.

O ser humano através da relação com os objectos interroga-se sobre si, o seu destino, as suas relações sociais e culturais. A relação com certos objectos exprime realidades secretas do indivíduo, que são ele próprio e o seu duplo, o outro de si mesmo, o impensado, o que fica de fora da sua auto-representação. Foucault critica Descartes, protagonista do racionalismo moderno e elogia Nietzsche, Van Gogh, Artaud como figuras que expõem o lado mais sombrio da existência humana, demarcando-se da razão alitiva que esconde ou nega tudo o que não reconhece e que coloca no saco da *desrazão*. A consciência de ser é a consciência de não ser absoluto; a consciência da carência e a consciência da morte são duas determinantes poderosas da actividade criadora; a consciência do tempo é a consciência do ser que se quer realizar e que se realiza pelos objectos que o mostram, que tem a necessidade de criar formas. A beleza aparece-nos, assim, como o apogeu da relação coerente de todos os elementos que participam na definição de um objecto. A função da beleza como resultado do acto projectual resolve o determinismo da oposição: “forma ou conteúdo”, “exterior ou interior”, “aparência ou essência”, “contemplação ou uso”, “belo ou útil”. O formalismo estético deixa de fazer sentido, assim como o racionalismo técnico ou o funcionalismo eficaz. A beleza como “apogeu” inclui as funções estéticas no processo de desenhar o objecto. São funções estruturantes e, sendo assim, nem se podem negligenciar nem sobrevalorizar. O que é certo é que toda a decisão sobre a forma cuja função não é suficiente para a determinar, implica um juízo estético, de gosto, uma decisão estética e, conseqüentemente, de beleza. O ser humano precisa de beleza na sua vida. Pode o design existir sem a beleza? Que condições tem a beleza para definir um sentimento do quotidiano através da manipulação e da contemplação dos objectos? Que valor introduz a dimensão estética no desenho das coisas? Na obra *Lo Bello de las Cosas. Materiales para una Estética del Diseño* (2007) editada por Anna Calvera e Yves Zimmerman pretende-se contribuir para os estudos em design por via de um pensamento

ensaístico sobre a beleza e sobre a qualidade estética dos objectos integrada na reflexão mais ampla sobre a existência, caracterizando a estética do design pela sua posição relativa em relação à estética filosófica e à arte.

A propósito do livro que editou, intitulado *Arte? Diseño* (2003) Anna Calvera afirma que “sem partícula copulativa no título, a pergunta pela relação entre arte e design só pode ser respondida por cada leitor. No final e extrapolando um conceito próprio da teoria da arte, pode muito bem ocorrer que só a “vontade de design” seja um critério de discriminação válido perante os inumeráveis artigos, atitudes projectuais, campos profissionais e maneiras de desenhar que existem e convivem na realidade quotidiana actual” (Calvera, 2003, 14). “A vontade de design” remete-me para a pergunta de Nelson Goodman “quando há arte” transposta para o mundo do design. Então, *quando há design?* Há circunstâncias que são comuns ao artista, ao designer, ao indivíduo em geral: o desejo, a dúvida, o mundo. Construir mundos, fazer mundos, é a proposta do *pluralismo* de Goodman na arte, na ciência, na filosofia ou mesmo na vida comum. *Construir* e *fazer mundos* contra o pré-determinado fora do sujeito, autor por direito dessa construção. Trata-se de *mundos* e não do mundo; da construção no plural, da construção em função de uma *variedade* e de um pluralismo que exige versões e visões nem sempre compatíveis, nem sempre igualmente correctas e verdadeiras, povoadas por sistemas simbólicos passíveis de funcionarem em *versões-de-mundo* diferenciadas. *Construção*, porque não há mundos dados, feitos por nenhum demiurgo. Todos os mundos são construídos, a partir de outros mundos já construídos por outros. Tudo o que temos são versões de várias espécies: representacionais, perceptivas, descritivas, artísticas, filosóficas, científicas ou familiares. Para Goodman é absurdo falar de uma realidade autónoma, existente por si, independente da construção de versões-de-mundo. Esta afirmação constitui precisamente uma das teses pelas quais se caracteriza o *irrealismo* de Goodman, sustentado pela ideia de que as percepções, os dados, a matéria, as experiências e os factos são necessariamente relativos aos sistemas de que fazem parte, os quais são sempre construídos e nunca dados,

correspondendo a construção dos sistemas à construção de realidades. As versões não são senão sistemas de símbolos que categorizam, classificam e ordenam os respectivos referentes, quer dizer, colocam e determinam as condições para a individualização dos objectos.

Aplicando a terminologia de Goodman à filosofia de Merleau-Ponty, dar sentido é construir uma versão-de-mundo que pode ser particular ou ter um carácter mais universal. Do exposto no capítulo I – “Sobre a Fenomenologia de Merleau-Ponty” – reitera-se o argumento de Merleau-Ponty que define o sujeito como indivíduo no mundo que procura o sentido da existência entrelaçado com o sentido que atribui às coisas (artefactos, objectos). Por isso, o campo dos fenómenos (daquilo que aparece) é tão importante e, por isso também, o pensamento mais não é do que tornar a experiência lúcida. Interpretando Merleau-Ponty podemos considerar que do facto de estar no mundo, o indivíduo desenvolve uma experiência que oscila entre desejo e significação: o prazer da experiência do corpo é indissociável da experiência do mundo e esta experiência tem implicações interpretativas e práticas (de *praxis*).

*“Vivemos no meio de objectos construídos pelos homens, entre utensílios, nas casas, nas ruas, nas cidades e a maior parte do tempo só os vemos através das acções humanas de que eles podem ser o ponto de aplicação. Habituaamo-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e que é inabalável.”*

(Merleau-Ponty, 1966, 28)

A emoção e o intelecto estão sempre implicados num compromisso orgânico e espiritual incessante e todo o gesto (não só o artístico) pode ser uma tomada de consciência crítica sobre o mundo em que estamos instalados.

### 3.2. beleza e usabilidade

O mundo e a sua aparência mudam através dos objectos, o que transforma a relação do sujeito com o mundo e consigo próprio. A história material

constrói-se com a interpretação da sequência cronológica de materiais e técnicas que integraram a produção de objectos, numa sistemática intenção de dar solução a novos problemas, num movimento cíclico de problemas/soluções no âmbito de uma comunidade, actualmente cada vez mais global.

Os objectos técnicos, em particular, representam uma objectivação do mundo, são intermediários entre o sujeito e o mundo e movidos pela eficácia (pelo menos); servem uma acção que visa fins utilitários específicos; pretendem ser soluções e não problemas. No contexto do design, projectar “é sempre fruto de um desígnio, da intenção”, diz Yves Zimmermann (1998, 12) e continua “o uso, a utilidade do objecto é, pois a meta, a que deve aspirar todo o projecto de desenho. O desígnio deve então guiar o acto de desenhar em ordem à usabilidade e deve converter-se no critério fundamental para medir toda a decisão tomada no processo de projectar. Todo o objecto deve passar pela prova da verdade do uso (1998, 114). Zimmermann justifica que o carácter, a “verdade” do objecto distingue-se pela sua funcionalidade, pelo facto de resolver um problema concreto e determinado. Um objecto deve mostrar-se a si próprio e auto-explicar-se sem ambiguidade. Mas sabemos e Yves Zimmermann em primeiro lugar também o sabe, que o sujeito é um ser perceptivo, que a percepção dá-se num horizonte e o conhecimento, tal como as escolhas e as decisões, não se definem só pela eficácia. As funções simbólicas, perceptivas e emotivas que os objectos sempre tiveram, ganham actualmente uma importância muito para além da sua funcionalidade.

Neste pressuposto encontra lugar a justificação do cruzamento da fenomenologia com a hermenêutica. Enquanto fenómeno que se pode interpretar, o objecto de design não é inocente. O objecto participa no mundo do destinatário e é ele mesmo um mundo. Um objecto não é apenas funcional; é um acontecimento, uma ocorrência, um silêncio para preencher, um sentimento para descobrir e transporta consigo, para além de todo o elenco de funções que possam descrever-se, um *significado em branco*: significado que não se pode objectivar nem prever, porque é atribuído por cada sujeito a

partir do seu campo de subjectividade. A coisa existe também com e através desta interpretação. Um objecto manifesta sempre qualquer coisa do sujeito, quer do seu criador, quer daquele que com ele se cruza; tem um *pathos*, um significado em branco, o significado imprevisível e imponderável que transporta consigo vestígios do desejo de um sujeito. (Este conceito vai ser desenvolvido em 4. Homo Faber).

As coisas, os objectos, os artefactos participam da nossa vida sendo impossível imaginá-la sem esses acompanhantes quotidianos. Seria ingénuo considerá-los apenas do ponto de vista da manifestação de poder de uma economia de mercado que para sobreviver exige a rápida substituição de protagonismo de uns artefactos por outros. Por outro lado, não é suficiente desenhar uma nova panóplia de objectos para que se organize uma nova sociedade e se configure uma nova estética. Os artefactos definem paisagens contextuais, promovem informação, conformação, reificação, promessa, liberdade.

*“Na nossa vida, os objectos são muito mais que meras possessões materiais. Fazem-nos sentir orgulhosos, não porque façamos ostentação da nossa riqueza ou nível social, mas pelo sentido que dão à nossa vida. (...) Um objecto favorito é um símbolo que estabelece um marco positivo de referência mental, um conjunto de recordações gratas ou às vezes uma expressão da própria identidade. E este objecto por sua vez, guarda uma história, uma lembrança, uma recordação e algo que pessoalmente nos une com este objecto particular, com esta coisa particular.”*

(Norman, 2005, 21)

Não há quotidiano sem emoções; o comportamento está emparceirado com o sistema emocional que por sua vez, interfere nas decisões que se tomam durante o dia.

*“Na década de 1980, quando escrevi o livro *The Design of Everyday Things*, não tive em conta as emoções. Naquelas páginas abordei os temas*

*da utilidade e a usabilidade, da função e a forma, tudo isso de um modo lógico e dasapaixonado (...). Mas agora, neste novo livro, mudei de opinião. Porquê?, pergunta o leitor. Em parte devido aos recentes avanços científicos que se deram na nossa compreensão do cérebro e em como as emoções e a cognição se encontram intimamente entrelaçadas. Hoje, na nossa condição de cientistas, compreendemos como são importantes e valiosas as emoções na vida quotidiana. Não há dúvida de que a utilidade e a usabilidade são importantes, mas privadas de diversão e prazer, de alegria e entusiasmo ou de excitação e, com efeito, também de inquietude e raiva, de medo e ira, a nossa existência seria incompleta.”*

(Norman, 2005, 23)

Esta reflexão justificativa da profunda ligação entre emoção e cognição e, consequentemente, entre usabilidade e beleza não é certamente inútil para a prática do design.

O design e o pensamento sobre o design são intervenientes na criação de paradigmas, desencadeiam experiências e visões do mundo.

Neste sentido, é solicitado ao design que revele tanto uma estética quanto uma tecnologia, tanto um modelo de beleza quanto um modelo de realização técnica. Há assim objectos que para além de cumprirem a sua função útil – que até pode ficar relevada para um plano secundário – seduzem o seu potencial comprador. E pode ser através do prazer das suas propriedades visuais ou tácteis, mas também pelo fascínio resultante da combinação dos elementos que lhe dão a sua forma. Pode ser também os sentimentos que lhe estão associados, designadamente o modo como o indivíduo que possui esse objecto comunica com o mundo através dele. Geralmente a publicidade trata de substituir os objectos com uma eficácia feroz. Até os chamados objectos de culto. Um objecto de culto pode estar condenado a uma vida longa ou curta. O processo de criação de objectos de culto não pára. Durante um certo tempo, o objecto de culto é um elemento de comunicação de uma certa mensagem até envelhecer e dar lugar a outro objecto de culto. O mundo do consumo é um

mundo de objectos descartáveis, substituíveis, que passam pelo consumidor sem deixar qualquer marca ou memória.

Esta vocação híbrida, partilhada entre domínios tecnológicos e estéticos, fornece incansavelmente novos objectos de consumo à humanidade, origem de desequilíbrios e de insustentabilidade natural e social, estimulando a hegemonia do ter, alienando o ser humano e reduzindo-o à condição de consumidor, de coisa entre coisas. Nas sociedades do desperdício exaltam-se os códigos que apelam à fruição: do tempo, dos ambientes, de si, dos outros, da cultura. A exaltação desses valores de ressonância humanista não está separada da presença de artefactos que procuram vender-se associados à ideia de fruição que se torna regulamentada e tão pragmática como qualquer outra função utilitária. Fulvio Carmagnola em *Design. La Fabbrica del Desiderio* (2009) é veemente a afirmar que a beleza do objecto está cativa dos interesses económicos e consumistas da nossa época. Não é a beleza que liberta, mas a beleza que escraviza, fazendo saltar de um objecto para outro através da sedução da forma, anunciadora ficticiamente de algo novo, único, pessoal. Carmagnola considera que a beleza está submetida aos princípios de uma economia da ficção, do fingimento, do simulacro.

Mas, a cultura de atenção às coisas pode muito bem ser de forma diferente. Cada época desenvolve um gosto público, uma moda, princípios de projecção, de construção. Uma cultura que intensifica a relação do indivíduo com as coisas e com os ambientes não em termos de culto passageiro, efémero, mas através de produtos mais duráveis, com mais “significado” pessoal. Uma cultura que valoriza uma relação de maior longevidade com as coisas, integrada em contextos que signifiquem e respondam a necessidades individuais e sociais. A cultura de atenção à experiência das coisas, aos ambientes e atmosferas pode estabelecer outro tipo de necessidade e de relação entre o utilizador/consumidor e a coisa/produto. Uma nova sensibilidade ecológica – que apesar de estar na moda, não é globalmente praticada – de objectos em contextos úteis e belos, com significado simbólico pessoal de memória, de existência e de liberdade não terá de desenvolver-se e realizar-se?

As coisas quando entram em relação com o indivíduo tornam-se campo da sua experiência e ligam-no a um espaço e a um tempo. Em diferentes ocasiões, os objectos movem e comovem, ajudam os indivíduos a situar-se fora de si e em si próprios. Um objecto é a possibilidade de uma experiência e portanto, também os objectos de design têm este desígnio.

A experiência de um objecto – estética ou outra – desencadeia-se com a experiência da forma. Vamos abstrair da experiência estética dos objectos de arte e abstrair da formulação de teorias da beleza, para nos situarmos na estética de todos os dias que é aquela que é vivida com a experiência quotidiana dos objectos. O design tem ao seu alcance a possibilidade de integrar a função estética na existência e libertá-la da subjugação à estrita função material e utilitária. Desde a origem que os objectos usados no trabalho de todos os dias têm o acréscimo de outros valores (míticos, religiosos, políticos, mágicos, estéticos) que permitiram a diferenciação das culturas e a afirmação da identidade de comunidades. O design tem a possibilidade de sair do ascetismo da beleza da arte e trazê-la para a vida. O design tem a possibilidade de esteticizar o mundo, não através da sua ornamentação e alindamento por via de enfeites agradáveis e atraentes, mas promovendo um relacionamento mais verdadeiro e por isso menos alheado, com o artefacto que pode incluir o ornamento.

Num artigo intitulado *Wie kommt ein “funktionalistischer Designer” zum Thema Ornament? [Como chega um “designer funcionalista” ao tema do ornamento?]* Richard Fischer defende que o ornamento solta uma variedade de sensações que desempenha importantes funções em dois patamares do projecto: no plano racional da representação das funções práticas – a linguagem do ornamento é simbólica – e no plano emocional da representação das funções decorativas – a linguagem do ornamento é afectiva. O ornamento estabelece uma ligação entre razão e emoção, amplia a qualidade emocional dos afectos e portanto, aproxima o artefacto do mundo de referências de cada um (Fischer, 2000).

Os argumentos estritamente funcionais estão hoje cada vez mais longe de desempenharem o principal papel persuasor na aquisição de objectos.

Fala-se na qualidade do carácter simbólico dos objectos, atendendo a que o desempenho prático já não se basta a si próprio. Pode argumentar-se que os objectos técnicos parecem fazer uma objectivação do mundo, são intermediários entre o sujeito e o mundo do ponto de vista da eficácia; servem uma acção que visa fins utilitários específicos. Um objecto técnico pode transformar-se em objecto de uso, encontrando o seu fim imediato numa aplicação utilitária, tal como um objecto puramente utilitário pode tornar-se um objecto estético. Um objecto pode simbolizar diferentes coisas em diferentes tempos. Os objectos pertencem simultaneamente a um *Zeitgeist*, a uma concepção do mundo, a um horizonte relacional, a um movimento supraestrutural e transcendente à obra, a um estilo de vida e participam na sua metamorfose.

*“A arte, a música, o teatro, o cinema, a moda ou a arquitectura oferecem ao designer estímulos variados para o estudo do espírito da época. As relações entre a arquitectura e o design, o campo de acção entre as artes plásticas e as artes aplicadas, ou as possibilidades de aplicação dos novos métodos e tecnologias são bons exemplos disso.”*

(Bürdek, 2005, 152)

E continua, afirmando que “as concepções do produto definem-se e desenvolvem-se em relação a modelos de vida específicos dos grupos mais diversos de público” (Bürdek, 2005, 145).

Papanek reforça esta tese argumentando que os designers não deveriam negligenciar importantes conhecimentos que se desenvolvem em domínios disciplinares como a psiquiatria, a cultura histórica, a geografia humana, a filosofia, a arqueologia..., na medida em que essas disciplinas dispõem de um conjunto extraordinário de informações sobre o modo como os indivíduos se manifestam estética e psicofisiologicamente (Papanek, 2000). Essa negligência é praticada pela atitude de dois grupos de designers que Papanek identifica: o grupo de designers que pretendem tornar o processo de design mais sistemático, científico, previsível e mais compatível com o sistema de computação

e o grupo de designers que seguem sensações, intuições, sentimentos, revelações. Enquanto os primeiros procuram racionalizar o design, “cientificar” o design, através da aplicação de regras, taxinomias e classificações, os segundos planam num certo romantismo, pretendendo responder, desse modo, às necessidades humanas. Apesar da dicotomia excessivamente antagónica em que Papanek divide os caminhos da prática do design – uma espécie de funcionalismo *high-tech*, lógico e frio e o assim designado *seat-of-the-pants design* –, o que importa agora sublinhar é a necessidade do designer considerar as aportações de outras áreas do conhecimento para determinar o seu domínio próprio.

Trata-se de ter em conta a descrição de conteúdo dos objectos a projectar; as questões de forma e contexto devem sobrepor-se aos modelos formais de programação. Quer por necessidades mecânicas, quer de ordem intelectual, o homem fabrica artefactos que povoam a existência. Cada geração fabrica os seus. Um artefacto é, simultaneamente, ícone e requiem de uma cultura ao ensaiar respostas mediadoras entre os problemas de sempre da humanidade; o re-design pode bem ser entendido através da adequação interpretativa dos novos suportes materiais e das novas tecnologias como resposta a problemas antigos.

Para compreender a vida das formas é necessário libertarmo-nos das velhas antinomias espírito/matéria; matéria/forma, até porque a matéria ou melhor as matérias interferem de acordo com a sua “qualidade” na forma em que se concretizam.



## 4. Homo Faber

### 4.1. as qualidades das coisas

Há objectos que perderam o *ah!*. Na cultura japonesa tradicional o ser humano só pode ficar satisfeito consigo nos instantes em que percebe o *ah! das coisas* e do tempo. Há instantes que não têm uma explicação racional e que se distinguem uns dos outros porque nos afectam de maneira também distinta. Como viver despojado de todas as coisas, se as coisas podem ser encontros extraordinários com ilusões tão promissoras? Um ser humano sem coisas está dependente de um destino terrivelmente interior e solitário. Não sei se com um destino assim, ainda se pode dizer humano. Por outro lado, o dia-a-dia se fosse pautado só pelo *ah! das coisas* seria insuportável. Precisamos de coisas discretas, que funcionem, que sejam amigáveis, que uma vez adquiridas possam ser usadas sem “complicações emocionais”. O design tem responsabilidade e versatilidade para desenhar com sentido e propor beleza para as coisas quotidianas.

Como tenho afirmado, as coisas, objectos, artefactos (que têm neste texto o mesmo sentido e importância) são o contrário da ilusão. As coisas associadas a uma consistência material existem, não deixam dúvidas quanto à sua presença, são concretas.

Já reiterarei o pressuposto de que as coisas, os artefactos criados não são indiferentes para o indivíduo, quer para quem os cria quer para quem os recebe. As coisas têm um significado mais de uso ou mais de contemplação,

e ainda, a possibilidade de lhes serem atribuídos outros significados. Lembro Baudrillard, quando afirma que

*“o mundo pensa-nos, mas isso somos nós que o pensamos... O pensamento é de facto uma forma dual, não é a de um sujeito individual, partilha-se entre o mundo e nós mesmos.”*

(Baudrillard, 2001: 63)

Desde que há indivíduos que há objectos (ferramentas, extensões orgânicas de trabalho ou de magia, objectos de culto, amuletos, varinhas mágicas...) e inúmeros são os exemplos em que ao sentido da função se vem sobrepor uma interpretação que altera o nível básico do uso.

A produção de objectos é, portanto, característica fundamental da espécie humana. A vida é também a construção de uma segunda natureza: a cultura. Se o design tem sido quase sempre representado a partir da função, enfatizando a funcionalidade do desempenho da resposta ao programa, ainda que sobre uma variada extensão de campos (ergonómico, simbólico, semântico, social, económico...), é importante problematizar a sua condição de representação de experiência para um sujeito desejante. Relacionado com a interpretação das coisas de todos os dias, Elizabeth Shove et al. em *The design of everyday life* (2007) reforça a ideia que já mencionei, de que essa interpretação precisa de ter em conta perspectivas de vária ordem, designadamente a perspectiva antropológica, semiótica, psicológica, sociológica, política, cultural, económica, ergonómica, lúdica... Seja, porém, sob que perspectiva se fizer essa interpretação, não há dúvida de que as coisas interessam as pessoas, de que as coisas estão acopladas a pessoas e que, entre ambas, há o significado de uma ordem e de uma estrutura que envolvem o subjectivo e pessoal, mas também o objectivo e comunitário. Com efeito, os objectos são portadores e geradores de ideias e podem transformar-se nessas mesmas ideias, como se as coisas lhes dessem corpo através da matéria. Os artefactos são modos de pensamento e geradores de horizontes de interpretação, porque há um sujeito que os interpreta.

O designer é um intérprete do mundo e propõe estilos de vida. O design seduz, agrada, interessa, influencia, inspira e participa tanto na imagem que fazemos de nós próprios como na imagem que queremos transmitir para o exterior. A sedução é a armadilha do comércio com o fim limitado do êxito económico imediato.

*“Technological innovation and market forces drive much new product development, while advertising offers models of the good life.”*

(Margolin, 1997: 234)

O *pseudo-desejo* com que o design condiciona o indivíduo nas sociedades do desperdício, exaltam os códigos que apelam à fruição: do tempo, dos ambientes, de si, dos outros, da cultura. Porém, a exaltação desses valores de ressonância humanista, não está separada da presença de artefactos que procuram vender-se associando-se à ideia de fruição, que se torna regulamentada e tão pragmática como qualquer outra função utilitária. Os artefactos são supra funcionais e podem representar uma segunda intenção, nomeadamente uma interpretação metafórica ou de valor subjectivo, mas não abdicam da sua integração no circuito do quotidiano.

Considerando como exemplo o sector do design e da casa é notável o número de feiras, e de encontros do sector que se multiplicaram nas últimas décadas. Em Milão, o “Salone del Mobile” cresceu até se tornar uma espécie de “grande festival mondiale di design” (Branzi, 2006: 31) para além de muitas outras feiras especializadas em produtos para mobilar a casa, desde o tapete de entrada até ao mais sofisticado objecto. Em Paris cada ano há cerca de uma dezena de salões internacionais dedicados ao design. Outras feiras de design de renome internacional têm lugar, entre outras cidades, em Frankfurt, Hannover, Colónia, Düsseldorf, Birmingham, Londres, Porto, Lisboa, Madrid, Dublin, Estocolmo, Copenhaga, Toronto, Chicago, Xangai, Hong Kong, New York, Tokyo...

O designer é cada vez mais “um mágico” a desenhar cenários onde as emoções parecem ser a pedra-de-toque de todas as construções. Mas, estranhamente, essas emoções podem ser tão programadas como qualquer outro acto consumista. Depende do lugar que nas sociedades industrializadas se pretende dar à publicidade e ao marketing e o lugar que se pretende dar ao sujeito, criador e intérprete das suas experiências. Afinal, o sujeito quando interpreta os acontecimentos exteriores a si, liga-os a acontecimentos já interiorizados, a acontecimentos que participam na constituição da sua vida. Um objecto participa de códigos que o situam num contexto particular que é uma rede de conteúdos. Segundo Manzini, a evolução do contexto artificial – o contexto dos artefactos e da cultura material – desenvolve-se em relação ao conhecimento, às experiências, à organização dos sistemas anteriores. Citemos um exemplo simples, mas eloquente do que o autor chama de “experiência do artificial”.

*“Le bureau où je travaille a été aménagé dans un immeuble qui date d’un siècle. La chauffage central et l’électricité ont été installés plus tard. Le mobilier est constitué de pièces d’époques diverses. Sur ma table, qui a vingt ans, il y a un téléphone et un micro-ordinateur. (...) Ainsi mon bureau fait-il partie d’un système complexe qui, pour moi, est indissolublement lié à l’existence du téléphone et du micro-ordinateur. En d’autres termes, ces murs centenaires sont intégrés dans un contexte où l’informatique joue un rôle prépondérant”*

(Manzini 1991: 21-22)

Hoje, como nas gerações futuras, a presença do artificial é necessária, inevitável, irreversível. O debate entre natural e artificial confirma que o construído é decisivamente humano. “Pour l’homme, produire l’artificiel est une activité absolument naturelle” (Manzini 1991: 44). Mais importante é perceber qual o papel do artificial no contexto da acção do indivíduo e na rede da interacção comunitária. A relação entre coisas e pessoas participa tanto na transformação

da existência singular como na transformação dos códigos de expressão do mundo, simultaneamente do que é natural e do que é artificial. O designer é o agente de responsabilidade directa nessa transformação.

Como uma área convergente de intencionalidade, a interacção entre usuários e artefactos junta “uma realidade interna” com uma “realidade externa”, ou seja, em linguagem fenomenológica o *Eigenwelt* (mundo próprio) e o *Lebenswelt* (mundo da vida) através do *Dingwelt* (mundo das coisas).

A representação do mundo das coisas no domínio da estética da recepção, portanto do ponto de vista do comportamento do usuário, é manifestação de conhecimento e percepção do mundo para além da customização das coisas desenhadas: as coisas vivem depois de terem sido adquiridas e é sobre essa vida que me interessa pensar agora.

É o indivíduo que dá sentido às qualidades das coisas. Sendo o indivíduo um ser perceptivo e sendo a percepção dada num horizonte que não pode ser definido pela eficiência, um produto está aberto à diversidade de interpretações. Retomando o argumento de Merleau-Ponty de que o indivíduo pelo facto de ser habitante do mundo procura pelo sentido para a existência, então essa busca de sentido não pode ser separada do sentido que é atribuído às coisas que o rodeiam. As coisas, fenómeno que aparecem *hic et nunc*, são importantes. Pensar é fazer que uma experiência seja convertida em qualquer coisa com sentido para um sujeito que é corpo incarnado. Habitando o mundo, o indivíduo constrói uma experiência que se equilibra entre o desejo e o significado: o prazer da experiência do corpo não quer separar-se da experiência do mundo. Esta experiência de face dupla (corpo e mundo) tem também implicações interpretativas práticas. (Pombo in Calvera, 2007: 83-100).

O corpo-próprio é a realidade na qual o desejo é impressão e expressão e, associando-se com afecção e representação, tem o valor de um acontecimento. O sujeito que deseja é movido pelo circuito da impressão-expressão. Deyan Sudjic declara que cada objecto conta uma história e, entre esses objectos, distingue os objectos de culto, analisando a sedução que exercem

e o desejo que despertam nos indivíduos. Os objectos de culto têm certas características de design que parecem evocar uma certa resposta emocional em determinados grupos de indivíduos. Em textos como *Cult Objects* (1985) ou *The Language of Things* (2009), o autor refere-se a objectos de culto, a certas condições estratégicas que favorecem a criação desses objectos e o impacto que têm na vida de todos os dias daqueles que os têm, exibem e usam.

*“What could have a more brilliant marketing coup than persuading millions of people all around the world that they wanted to buy a tape recorder which couldn’t record? This was the real stroke of genius associated with the Walkman, not the marginal technical refinements needed to perfect personal stereo. Well, perhaps it would be more accurate to describe a Walkman as fairly personal stereo. (...) Sony’s triumph lay in its ability to package the Walkman in a form that was not only capable of being carried around strapped to the body, but which also looked at home when it was. Tiny orange headphones clip over the ears like jewellery, a matt grey flex snakes down towards the waist, and, above all, the box itself, with its winking lights and wedge-shaped controls, all made the Walkman into a cult object, one that has sold in millions.”*

(Sudjic, 1985: 51-52)

A relação dialéctica do desejo com a sedução revela a experiência do prazer entre o imaginário e o simbólico. E por ser assim, tanto pode ser desejável uma mala Freitag feita com lonas usadas de camião como certos objectos pertencentes a Fernando Pessoa: a sua secretária em mogno com tampo de esteira e quatro gavetas forradas de cada um dos lados ou a máquina de escrever Royal que o escritor usou quando trabalhou desde 1934 e durante quatro anos, na Sociedade Portuguesa de Explosivos em Lisboa. Lembro que a secretária e a máquina de escrever foram em Maio de 2012 seriamente disputadas num leilão que decorreu em Lisboa.

Jourdan desenvolve uma tese interessante em *Designing Pleasurable Products* (2000) demonstrando a diferença para o processo de desenhar entre uma abordagem baseada no prazer (pleasure-based approach) e uma abordagem baseada no uso (usability-based approach). Sobre as fontes de prazer, escreve Jourdan:

*“Since the beginning of time humans have sought pleasure. We have gained pleasure from the natural environment: from the beauty of flowers or the feeling of the sun on our skin; from bathing in soothing waters or the refreshment of a cool breeze (...). Another source of pleasure has been the artefacts with which we have surrounded ourselves”*

(Jourdan, 2000:11).

A minha tese é que enquanto oferecidos à interpretação, as coisas desenhadas, para além de transportarem todas as funções que o designer possa imaginar e propor, ainda abrigam um *significado em branco* que felizmente não pode ser predito. As coisas existem *com e através* da concessão individual de sentido.

O conceito de significado em branco (traduzido em inglês como blank meaning) que criei, permitiu-me preencher uma necessidade conceptual que pudesse expressar a liberdade do sujeito em experimentar as coisas, as atmosferas em que se encontrava em diferentes ambientes contextuais. O significado em branco da coisa é o significado que, depois de estarem preenchidas todas as funções, ainda permite que o sujeito encontre um sentido para si próprio, que não é o sentido do mundo-verdade dos metafísicos, mas também não é o mundo funcional dos pragmáticos.

Por significado em branco quero dizer a interpretação que cada indivíduo faz de um objecto ou objectos para além de todas as qualidades e funções que caracterizam objectivamente esse(s) objecto(s). Esse significado depende do objecto e do sujeito mas não num sentido previsto, porque cada interpretação é atribuída por cada indivíduo baseada numa interpretação

subjectiva e naquilo que constitui o seu próprio mundo. A primeira vez que me referi a este conceito foi no 4º congresso internacional da Academia Europeia de Design (EAD na sigla inglesa) *d3- Desire, Designum, Design* acolhido pela Universidade de Aveiro em Abril de 2001. Na minha comunicação intitulada *Desire and Destiny of Things* a fenomenologia do design conduziu à conclusão de que o objecto de design enquanto fenómeno passivo de interpretação não é neutro: para além de todas as funções objectiváveis, transporta um significado em branco. Apesar do objecto desenhado apresentar facilidades comunicativas claras e inteligíveis, as coisas recebem um significado inesperado e pessoal durante o processo interpretativo. (Pombo, 2001: 114-118).

Depois da comunicação de 2001, o conceito de significado em branco amadureceu, mostrando-se como um conceito metodológico muito dinâmico, designadamente no âmbito da estética do design. Na conferência de Copenhaga em Janeiro de 2010 (Cephad 2010, *The Borderland between Philosophy and Design Research*) o significado em branco aparece relacionado com o conceito de autopoiesis. (Pombo, 2010: 1-6).

Um retorno aos Gregos e particularmente a Aristóteles, traz à reflexão a condição do ser humano que não encontra satisfação apenas no conhecimento, na ostentação do juízo, em medidas e números, mas na criação de si mesmo. O modelo aristotélico de conhecimento não opõe *theoria* e *praxis* nem delimita a *poiesis* à esfera da *techné*. Portanto, *poiesis* depende quer do objecto quer do sujeito, enquanto possibilidade de atribuir significado e definir subjectividade. Em Copenhaga propus um exemplo para ilustrar a minha tese. *La Chaise* (1948) desenhada por Charles e Ray Eames pode não evocar nenhum particular significado, apesar da sua beleza, e ser um objecto de culto (entre outras características, certamente). Mas um outro objecto menos aclamado pode acompanhar incansavelmente um indivíduo nas suas mudanças de casa ou de países. A experiência de mudar de país ajuda a definir as coisas que realmente não se podem deixar para trás, porque isso seria deixar para trás um pedaço de biografia. Vivendo numa

paisagem diferente e num ambiente cultural também distinto, alguns objectos ajudam a dar sentido de pertença e de paz. Pode um objecto como *La Chaise* desempenhar o mesmo papel para alguém?

Mudar de país é um modo de experienciar e escolher objectos, percebendo o valor intrínseco que têm para o seu possuidor. Mas há também um outro modo de se aproximar das coisas para quem é mais sedentário num lugar: o modo como esse alguém se habitua às coisas. Viver na mesma casa – o que parece tornar-se cada vez mais raro na sociedade contemporânea – faz de cada coisa e de cada parte da casa a tradução do sujeito que nela habita. E isso não acontece pelo simples facto de se viver na mesma casa, mas antes porque a casa se torna um lar. Nesse contexto, *La Chaise* pode ser um importante elemento da casa se for assinalada pelo seu habitante.

Neste contexto, dá-se conta que opor um objecto famoso e conotado como exemplo de bom design com um objecto pessoal que pode ser uma peça de artesanato de um local específico trazido de uma viagem, pode ilustrar a complexidade da interpretação subjectiva. As criações de artesanato são reconhecidas como lugares de memória e historicamente têm sido defendidas como reais repositórios de valores humanos. Por outro lado, “coisas-feitas-pelas-máquinas” são tão comuns hoje em dia que se torna tão fácil encontrar todo o género de produtos, de objectos na maior parte do mundo. Algumas são úteis, bem desenhadas, ao mesmo tempo humildes, discretas e sábias na sua simplicidade. Acompanham-nos na vida sem fazer barulho, com um perfil discreto. Flusser criticou a produção em massa de coisas que, provocando a sua abundância, revoga a unicidade, espiritualidade e importância do seu desenho. Em *The Shape of Things. A Philosophy of Design* (1999) dá o exemplo da caneta Bic que apesar do valor intrínseco de desenho e de descoberta, sendo um objecto tão comum e barato tornou-se, afinal, um objecto desprezado ou, pelo menos, usado com indiferença. E depois, há realmente outro género de coisas: as *masterpieces* tão frequentemente anunciadas e consideradas como objectos de referência. Por esta razão *La Chaise* de Charles and Ray Eames pode perfeitamente

tornar-se um repositório de lembranças e afectos, dando grande satisfação ao seu dono, mas nunca ser usada para sentar. E assim, a minha reflexão sobre o significado em branco abriu-se ao processo da *autopoiesis*. Através dos objectos o indivíduo define a sua presença entre os outros. O indivíduo não é apenas “eu e a minha circunstância”, mas é também os objectos que ocupam e abandonam a sua circunstância. Todo o tipo de coisas acorda interpretações subjectivas nos seus usuários, se bem que umas mais do que outras. A memória é uma grande consolação ao ligar o fio das coisas e dos acontecimentos, fios de tempo, espaço e histórias diferentes. Somos grande parte das nossas memórias. A desmaterialização do design e a desmaterialização dos afectos não deixará de ter consequências no processo de autopoiesis. É possível que o significado em branco seja o sentido que permanece fundamental para a existência depois do esquecimento e da desistência.

#### **4.2. a questão da funcionalidade**

A arte, próxima da filosofia, tem-se preocupado com o sentido das coisas, fazendo um esforço de convergência na interpretação estética do mundo, que é contem- plativa e frutiva.

Em consequência da autonomização de que foi objecto, a partir da herança romântica do século XIX, a arte tem vindo a dispensar as suas técnicas tradicionais da pintura e da escultura em favor de outras, como a criação de ambientes ou contextos, integrando o corpo, a memória e a experiência pessoal como “matéria” artística, o vídeo, a fotografia, sinais do mundo natural e do mundo digital, etc.

Os artistas criam como construção artística uma linguagem própria e mais ou menos hermética que os identifica e singulariza. A arte é a possibilidade de instaurar um outro lugar, uma outra instância originária, sem o estigma da funcionalidade.

Gui Bonsiepe também aborda o estigma da funcionalidade. Bonsiepe reflectindo sobre as relações entre design e inovação, refere-se ao paralelismo

entre a ciência, a tecnologia e o design e aos vários índices de diferenciação da inovação em cada um desses domínios. Se o objectivo da investigação científica é a produção de conhecimento novo, e o objectivo da inovação tecnológica é o da produção de conhecimentos práticos operativos (novos produtos, materiais, processos), a inovação específica do design não é a das proposições nem das instruções, mas através da sua condição prática e funcional, manifestar pela concepção da forma, novas propostas estéticas. Por *concepção* pode considerar-se o campo de conhecimento da arte e das artes, da metáfora e da alegoria, isto é, da percepção poética e estética, decorrendo *a forma* no âmbito do território da *concepção* como materialização conceptual, que não se esgota numa resolução prática, mas desperta experiências que se tornam argumentos de existência. Esta é a qualidade estética do design, que o liga à arte e que, por esta via, pode participar na oposição à reificação humana, à mecanização funcionalista e à artificialização da vida, porque é o indivíduo que pela experiência estética, atribui sentido a partir do seu ponto de vista, único e específico.

Norman Potter interpreta a ligação do design com a arte, do lado do uso da liberdade de criação:

*“quanto mais liberdade de movimento estético e sensorial dentro de uma gama de possibilidades de design, mais perto parece estar o resultado do que oferece a prática das belas artes. Quanto menos liberdade, mais se aproxima o design das ciências e dos campos em que a visão de opção estética é verdadeiramente marginal”.*

(Potter, 1980: 14)

Yves Zimmermann ao analisar conceitos como design, designers e objectos de design, conclui que a dificuldade em encontrar critérios que possibilitem a avaliação do conteúdo desses conceitos, induz a que se apliquem por vezes erradamente, os critérios das belas-artes. Para Zimmermann essa aproximação conduz a uma distorção da natureza própria do design e que seria evitável, se o designer tivesse bem presente que o objectivo fundamental

da sua actividade é a resolução de qualquer problema concreto, a partir da finalidade do uso, da utilidade. O design é a actividade que exerce o mínimo desenho, guiada pelo desígnio máximo da usabilidade e utilidade dos objectos. “O uso é a verdade: é no uso de algo, onde se revela a verdade desse algo. (Zimmermann, 1998: 114). Zimmermann reforça ainda a sua posição, considerando que os “caprichos artísticos” do designer distorcem a inteligibilidade e a usabilidade dos projectos. O exemplo de um objecto cuja perfeição de uso, o torna tão discreto que é praticamente ignorado como objecto de design é o ralador. Este objecto torna claro que

*“quanto menos desenho – tal como se entende este termo normalmente – se interpuser entre o objecto e os seus usos, melhor funcionará e maior será a sua usabilidade. (...) O objecto autoexplica-se; o desígnio tornou-se aparente, visível precisamente pelo desenho. (...) A usabilidade deste objecto é total. É perfeito.”*

(1998: 120-121)

A engenharia, por seu lado, nasceu da pragmática e da convicção de que para todos os problemas é possível encontrar uma solução tecnológica, uma ferramenta, um instrumento, que pode até ser idealizada por *mimesis* com o corpo e funcionar, metaforicamente, como extensão dele. O design procura soluções que devem trazer melhoramentos à existência, quer do ponto de vista emotivo (estético e ético), quer do ponto de vista funcional (pragmático), distinguindo-se a prática desta disciplina da operação estética absoluta. Para Buchanan a cultura do design é específica, ou seja é aquela “by which one means the ideas and disciplines of thinking and working that distinguishes the field of design from other fields, giving it a well-grounded place in the modern world”. (in Margolin e Buchanan, 2000: 82).

Continuando com o mesmo autor, encontra-se justificação para a emergência dos estudos em design:

*“Where [a discipline of design studies] does exist is in the combined efforts of many people – designers, design historians, and scholars in a variety of existing disciplines – to begin reflecting, on the nature of design and the human-made products created through deliberate planning. Design studies are emerging today for the same reasons that the design profession is experiencing a resurgence: immediate problems of integrating design into industry and long-term cultural questions about the role of design in the modern world and its potential for contributing to human experience (...). A strong discipline of design thinking could be one of the valuable legacies of the twentieth century”.*

(2000: 82)

As interpretações de design dependem da diversidade de contextos históricos, geográficos, culturais, de conjunturas económicas, políticas e certamente de padrões individuais, próprios da relação que cada designer estabelece com a sua actividade. Victor Margolin constata essa multiplicidade de aspectos que gravitam à volta do design, e por isso avança que:

*“Design is all around us: it infuses every object in the material world and gives form to immaterial processes such as factory production and services”.*

(Margolin: 1989: 3)

Com efeito, o design penetra cada objecto do mundo material e imaterial, mas que relação se pode estabelecer entre esses artefactos e os seus utentes? Uma relação de simulação, de simulacro persuasivo que, em última consequência, não é mais do que alienação e niilismo? Serão os artefactos de design, como questiona Flusser armadilha, artifício, ardil, artimanha, artista? Ou o design ao remeter para a antecipação de uma intencionalidade (desígnio), conduz para a marcação de vestígios identitários, capazes de resistir ao doce engano da retórica de uma sociedade falaciosa?

De que sentido e significado pode ser o design construtor? É difícil imaginar a vida sem coisas, artefactos, objectos, esses acompanhantes quotidianos, que espelham o estado das relações culturais entre os indivíduos, sendo ingénuo considerá-los apenas do ponto de vista da manifestação de poder de uma economia de mercado que, para sobreviver, exige a rápida substituição de protagonismo de uns artefactos por outros.

Uma reflexão sobre o comportamento dos indivíduos com as coisas é, afinal, manifestação do estado presente da vida individual e colectiva. Victor Papanek numa reflexão que se tornou clássica *sobre o espiritual do design* afirma que o que pode conceder esse valor espiritual tanto pode ser a intenção do designer, como o uso do artefacto criado, reforçando a perspectiva de que o que se faz, dá forma ao que somos e ao que nos tornamos. (Papanek, 1995: 57). Visto por Otl Aicher, o mundo é como um produto de uma civilização; é construído, projectado por indivíduos e, por isso, acontecem bons e maus projectos [ou antes, projectos conseguidos ou não conseguidos]. Na mesma obra, *O mundo como projecto*, argumenta também que no projecto o indivíduo transforma-se no que ele é. (Aicher, 1991: 196).

As afirmações *tudo à nossa volta é Design* (de Margolin), *o valor espiritual do Design pode ser concedido pelo designer e pelo uso* (de Papanek), *o mundo como projecto* (de Aicher), fundamentam o argumento que *dar sentido pelo design* é criar, desenvolver, promover referências de significado e o argumento de que *o design para os sentidos* é referente de sentimentos e de emoções. Dar sentido e ser para os sentidos dificilmente podem ser premissas separáveis, sendo o indivíduo corpo-próprio que pensa e sente, como sustentam as teses que reportam o sujeito como ser que se estrutura de acordo com uma inteligência emocional.

Ao aprofundar o conhecimento sobre as obras de design, confrontamo-nos também com uma natureza técnica, uma vez que as obras de design são realizadas segundo um processo construtivo que agrega os materiais seleccionados, atribuindo-lhes sentido. Vilém Flusser afirma que se esclarece mais sobre a natureza humana, quando a designamos por *homo faber* do que

quando a pretendemos distinguir de outras espécies animais, chamando-a de *homo sapiens sapiens*. A metáfora da fábrica, usada por Flusser, reforça a essência construtora do ser humano, em que ele se constrói ao construir, em que vai assumindo diversas configurações, conforme os modelos de que se serve ou dispõe ao longo da história. Assim se explica a ferramenta, que imita a mão e o corpo, empiricamente; a máquina que imita mecanicamente e, nos nossos dias, os dispositivos que imitam neurofisiologicamente. Como *homo faber*, o ser humano é *homo sapiens sapiens*, “porque fabricar é aprender, adquirir informações, fabricá-las e partilhá-las” (Flusser, 1999: 58) e é reconhecer-se, na medida em que as *fabricações* são extensões do seu corpo e são mediadores entre si e os outros. A atribuição de significado é a qualidade que permite ao objecto superar o seu estatuto de lixo, detrito, resíduo supérfluo e ganhar vida própria, ao assumir valor biográfico.

Estando hoje os argumentos estritamente funcionais cada vez mais longe de desempenharem o principal papel persuasor na aquisição de objectos, a relação entre forma e função ainda é uma questão recorrente e polémica para o design. A argumentação sobre essa relação é tudo menos linear. Bonsiepe reconhece a irritação que “a simples menção do termo “função” provoca em determinadas posturas. Uma simplicidade da forma não implica necessariamente uma simplicidade no uso. Tampouco a complexidade da forma de um artefacto significa uma maior dificuldade no uso.

Não existe uma relação unidimensional entre forma e função. (Bonsiepe in Camillo, 2011: 11). Não é suficiente desenhar uma nova panóplia de objectos, promotores de novos ideais, para que se organize uma nova sociedade e se anuncie uma nova estética. O indivíduo ao construir coisas, ao trabalhar para comprar coisas, ao usar coisas, pode *tornar-se coisa entre as coisas*. O paradoxo entre a técnica e a liberdade é esta recorrência entre o recurso das facilidades da técnica, como possibilidade de libertação e a sua armadilha, feita de constrangimentos persuasivos. Se a sujeição, cada vez maior, do indivíduo à tecnologia, o afasta do longínquo paradigma natural (desde que há *humano*, que deixou de haver *natural*), essa relação é também sobrevivência da espécie.

Ao funcionalizar-se tecnologicamente, o indivíduo, afinal, substitui anteriores faculdades biológicas por aparatos técnicos de apropriação e artificialização. Os artefactos do design, ao contrário desses instrumentos tecnológicos, não são exclusivamente funcionalizados. (Pombo e Providência, 2010; Pombo, Providência e Heynen, 2011).

Como é que o design que pode inventar o que ainda não existe, pode ser criador de experiência e de um modo de vida num ecossistema saudável? Como é que o design pode recriar um mundo melhor, impregnando-o com a beleza, isto é, humanizando-o? Toda a decisão sobre a forma implica um juízo estético, de gosto e consequentemente de beleza. O indivíduo precisa de beleza. Talvez seja por isso útil experimentar um outro exercício: em vez de perguntar *O que é o Design?* e, assumindo a influência da interpretação de Nelson Goodman sobre a arte, perguntar *Quando é Design?* (como referi no capítulo 3.1. o objecto de design).

#### 4.3. a crítica ao mundo tal como o conhecemos

Chegados a este ponto chamo para a discussão o pensamento de autores de áreas disciplinares diferenciadas que criticamente olham para o nosso tempo, atrevendo-se a enfrentá-lo e a propor alternativas como por exemplo, Italo Calvino, Juhani Pallasmaa, Zygmunt Bauman, Peter Sloterdijk ou Andrea Branzi, cuja obra inspiradora constitui fonte de conhecimento e reflexão para o Design.

Inspirado pelas *Lezione Americane. Sei Proposte per il Prossimo Millennio* (1985) de Italo Calvino que, infelizmente pela sua morte súbita, não puderam ser dadas pelo escritor na Universidade de Harvard que o tinha convidado, Juhani Pallasmaa propõem também *Seis Temas para o Próximo Milénio*. (Six Themes for the Next Millenium in Pallasmaa, Encounters 1, 2005). Se Calvino intitulou as seis propostas que descrevem o trabalho literário como *leggerezza* (leveza) *rapidità* (rapidez), *esattezza* (exactidão), *visibilità* (visibilidade), *molteplicità* (multiplicidade) e *coerenza* (coerência – esta

proposta não chegou a ser escrita, porque Calvino tencionava escrever o texto nos Estados Unidos), Pallasmaa propõe para a defesa da qualidade arquitectónica e, portanto, para a qualidade da ocupação existencial dos espaços, os seguintes temas: *slowness* (lentidão), *plasticity* (plasticidade), *sensuousness* (sensualidade), *authenticity* (autenticidade), *idealization* (idealização) e *silence* (silêncio). (Pallasmaa, 2005: 300-305).

Bauman, Sloterdijk e Branzi inspiram também a crítica ao mundo tal como o conhecemos. O sociólogo polaco dedicando grande atenção ao tema das contradições da modernidade e da ética pós-moderna faz uma cirurgia detalhada ao nosso tempo na trilogia *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, (2007); *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds* (2003) e *Liquid Modernity*, (2000). Extractos destes textos inspiram a interpretação do retrato dos dias em que vivemos.

Peter Sloterdijk prolixo e controverso filósofo alemão cujo pensamento é designado como pós-humanismo ou, por palavras próprias, como um pensamento que busca uma “constituição ontológica” que integre todos os seres (humanos, animais, plantas e máquinas) em espaços de coexistência. A obra de Sloterdijk é complexa e sem fazer um estudo detalhado dela nas aulas, chamo a atenção para a abordagem de alguns extractos da sua *opus magnum*, a trilogia *Sphären* (1998, 1999, 2004). A trilogia expõe o leitor perante materiais muito heterogeneos vindos de fontes de conhecimento distintas e variadas, instigando uma reflexão sobre a condição de estar no mundo de hoje tal como ele se nos apresenta. Um texto de apoio (se lhe posso chamar assim) à hermenêutica de *Sphären* é a lição em que Sloterdijk faz a si próprio perguntas em nome de um entrevistador hipotético e ao mesmo tempo responde. Trata-seda lição dada na Harvard University Graduate School of Design a 17 de Fevereiro de 2007 a que chamou *Spheres Theory. Talking to myself about the Poetics of Space* (<http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/30/talking-to-myself-about-the-poetics-of-space>). No texto dessa conferência a primeira pergunta (auto) colocada e a respectiva resposta são estas:

*“Mr. Sloterdijk, as part of your trilogy on spheres you set out to create a theory that construes space as a key anthropological category. Why this emphasis?”*

*We have to speak of space because humans are themselves an effect of the space they create. Human evolution can only be understood if we also bear in mind the mystery of insulation/island-making [Insulierungs-geheimnis] that so defines the emergence of humans: Humans are pets that have domesticated themselves in the incubators of early cultures. All the generations before us were aware that you never camp outside in nature. The camps of man’s ancestors, dating back over a million years, already indicated that they were distancing themselves from their surroundings.”*

Para Sloterdijk o conceito de espaço como categoria antropológica-chave é ampliada como “espaços de coexistência” que em conjunto com o tema da “constituição ontológica” fazem parte de uma perspectiva integradora e até híbrida em vez de dualista (corpo e alma; sujeito e objecto; cultura e natureza; biologia e tecnologia, humano e animal; vida e pensamento, etc.) que põe em questão o significado de construção, fabricação, manipulação e existência na sociedade do presente milénio.

Um texto que contribui para clarificar a ponte entre as ideias filosóficas de Peter Sloterdijk e o design é a lição de Bruno Latour intitulada *A Cautious Prometheus? A Few Steps toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)* apresentada no encontro *Networks of Design* da Design History Society Falmouth em Cornwall, Inglaterra, a 3 de Setembro de 2008 <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/112-DESIGN-CORNWALL-GB>). Neste texto, Latour discorre sobre cinco declinações da palavra design e da sua aplicação desde os objectos quotidianos até às cidades e aos ecossistemas. Ligando esses argumentos à filosofia de Sloterdijk,

conclui que as ideias do filósofo são de crucial importância para a filosofia do design e, finalmente, para a intervenção do design na *explicitação* das questões do nosso tempo (que Latour considera que Sloterdijk clarificou) e como resposta à questão “How can it be better redesigned?” (Latour, 2008: 10).

E finalmente, uma palavra à contribuição de Andrea Branzi para a redefinição do papel do design para os nossos dias. Também Branzi reconhecendo múltiplas definições de design e a sua variação de acordo com o tempo e o contexto, propõe a sua definição de design a propósito da interpretação de alguns dos grandes mestres do design italiano (Gio Ponti, Franco Albini, Marco Zanuso, Gae Aulenti, Vico Magistretti, Castiglioni, Achille, Enzo Mari e muitos outros):

*“Un’attività che cerca di interpretare l’estetica per le sue possibilità tecnologiche, e la tecnologia per le sue possibilità estetiche.”*

(Branzi, 2010: 15-16)

E esta actividade deve fazer-se com um objectivo superior que é tornar o mundo melhor, mais habitável:

*“saper progettare per rendere di nuovo abitabile il mondo, cioè più ospitale, più funzionale e anche più bello.”*

(2010: 16)

E continua afirmando que quem não for capaz de seguir este propósito melhor seria mudar de profissão porque o mundo já é suficientemente cheio de coisas inóspitas e agressivas. O objectivo do design é “ambicioso e difícil” porque deve participar na humanização do mundo, do seu significado simbólico, de ser instrumento de trabalho mas também “parte dos mistérios do universo”. Branzi ao defender um design para um tempo pós-ambientalista, parte de um pressuposto sempre integrador da condição humana. O mestre italiano argumenta que as questões ambientais e da sustentabilidade

que são fundamentais para salvaguardar o equilíbrio ecológico devem ser abordadas dentro de uma “cultura criativa” que inclua as relações antropológicas que se estabelecem entre o ser humano e o seu ambiente em sentido lato, incluindo, portanto, as questões ambientais, mas também as simbólicas, estéticas...

*“senza le quali si rischia forse di “salvare” l’ambiente naturale, ma di impoverire pericolosamente quello umano” (...). Il design alimenta un pensiero teorico complesso, una riflessione umanistica che non sempre è destinata a realizzare materialmente.”*

(Branzi, 2010: 18-19)

Esse pensamento teórico que o design como cultura de projecto e interpretação crítica alimenta é, ainda para Branzi, uma via para mudar o modo de pensar do designer (“a sua lógica”) contribuindo para um design diferente e talvez para para um mundo melhor. Não é de estranhar, portanto, que Branzi defenda a necessidade de um novo renascimento.

A reflexão inteligente, fina e lúcida destes autores oferece um cenário que coloca a condição da existência e da experiência humana enquanto parcela do mundo no centro das questões realmente importantes, quer se trate da mediação elaborada pela literatura, pela arquitectura, pela sociologia, pela filosofia, pelo design.

A fenomenologia do design, em particular, contribui com o conhecimento para o design e sobre o design através da descrição das coisas e da experiência com essas coisas, através das dimensões que o designer cria para essa experiência se dar. A fenomenologia do design é, numa explicação muito sumária, o estudo e interpretação da experiência humana com as coisas, contextos, ambientes e espaços e o significado que têm na existência do ser humano, individual e comunitariamente. Porém, esta explicação sumária complexifica-se quando se pensa com mais detalhe sobre cada uma dessas partes. A fenomenologia do design pretende desenvolver uma reflexão que:

(1) ponha a claro o papel e significado das coisas no que constitui a rotina diária; (2) que interprete a importância do “extraordinário” na vivência “ordinária” do dia-a-dia. Refiro-me às coisas na dupla qualidade de objectos singulares e de elementos criadores de ambientes/atmosferas, ou seja, como participantes na representação do mundo para o sujeito.

Esta reflexão tem de abranger, por isso, o papel dos variadíssimos materiais e tecnologias enquanto modo de dar forma a diferentes aspectos da vida quotidiana. A experiência das coisas pode ser considerada a partir de diferentes contextos. O contexto fenomenológico das coisas desenhadas chama a reflexão hermenêutica com uma aproximação empírica às coisas de todos os dias, fazendo convergir, como já mencionei antes, o mundo da experiência do sujeito com o mundo da vida através do mundo das coisas. (ver capítulo 4.1. as qualidades das coisas).



## 5. A herança da filosofia de Merleau-Ponty para as disciplinas de projecto

### 5.1 a construção de uma nova racionalidade

A herança da filosofia de Maurice Merleau-Ponty foi acolhida por áreas disciplinares para além da filosofia, particularmente a sua reflexão acerca da fenomenologia da percepção, porque apesar da intersecção das reflexões da *Fenomenologia da Percepção* na complexidade ontológica de *O Visível e o Invisível*, a transferência do pensamento do filósofo para outras práticas disciplinares, designadamente com componente projectual como a arquitectura e o design, é ainda em grande parte a que se refere ao pensamento da obra *Phénoménologie de la Perception*. Teóricos da arquitectura e do design e profissionais dessas áreas têm-se referido à fenomenologia de Merleau-Ponty e à de outros filósofos da fenomenologia como Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Otto Bollnow como inspiração para clarificar questões tão importantes como “design de qualidade”, “a arquitectura e o sentido do lugar”, “a arquitectura, o design e a sua condição perceptiva”, “criação de atmosferas” ou para comentarem a sua prática de projectistas. Alguns desses autores com influência explícita da fenomenologia devem ser nomeados como Steen Eiler Rasmussen, Christian Norberg-Schulz, Thomas Thiis-Evensen, Kenneth Frampton, David Leatherbarrow, Peter Zumthor, Juhani Pallasmaa, Steven Holl, Alberto-Pérez Gómez, entre outros.

No que diz respeito a publicações antológicas sobre teoria da arquitectura que integram a fenomenologia nos conteúdos temáticos deve

relevar-se o volume *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995* editado por Kate Nesbitt (1996), com um ensaio de Norberg-Schulz e outro de Pallasmaa no capítulo 9 dedicado a “significado e lugar”. No volume *SAGE Handbook of Architectural Theory* editado por Crysler et al. (2012) o artigo “Architectural Phenomenology and the Rise of Postmodern” de Jorge Otero-Pailos na seção “Aesthetics/Pleasure/Excess” é dedicado à arquitetura e fenomenologia. Neste artigo, o autor discute abundantemente a história da expressão “arquitetura fenomenológica” e a sua influência na teoria da arquitetura, no design e na investigação acadêmica. Arquitetura fenomenológica é uma expressão usada com mais frequência no pós-guerra como “the study of architecture as it presents itself to consciousness in terms of so-called archetypal human experiences” (in Crysler et al., 2012: 136). O autor aponta ainda para o aumento do número de publicações a partir dos anos 90 mantendo “the flame of architectural phenomenology” (in Crysler et al., 2012: 149) e para o número de conferências e simpósios tentando reclamar “the history of architectural phenomenology as a movement led by architects” (in Crysler et al., 2012: 149). Na antologia *Architecture and Phenomenology* (O’Byrne and Healy: 2008) o argumento principal é a discussão que gira à volta da relação da arquitetura e da filosofia (em particular da fenomenologia) como um ponto de viragem para: “a more fundamental questioning of building, dwelling, thinking and architecture” (O’Byrne and Healy, 2008: 5). Com efeito, a contribuição de Juhani Pallasmaa na relação da arquitetura e da criação de atmosferas tem crescido exponencialmente no meio académico dos países nórdicos (Escandinávia e Finlândia) que têm, aliás, tradição na abordagem fenomenológica mesmo sem lhe darem essa designação. Pallasmaa testemunha que no simpósio “Researching Atmospheres” na Universidade de Arhus na Dinamarca em Abril de 2013 “there were 24 doctoral works in the Nordic countries presented, all touching upon this theme of atmosphere.” (Havik and Tielens, 2013: 35). Igualmente o volume #91 de OASE publicado em Dezembro de 2013 foi dedicado a “Building Atmosphere”.

A contribuição da fenomenologia para as disciplinas de projecto, nomeadamente a arquitectura para além da literatura de autor, manifesta-se também através de publicações regulares como a *Environmental & Architectural Phenomenology Newsletter* (quadrimestral), através da investigação no âmbito de doutoramento e pós-doutoramento e através de congressos e encontros internacionais. Relembro o colóquio internacional *Chora. Elements for a new Phenomenology of Space* que teve lugar em Gent, em Março de 2014 com a presença de Marc Richir autor de *Phénoménologie et Architecture* (1996) e de *Fragments Phénoménologiques sur le Temps et l'Espace* (2006).

O projecto sendo uma decisão sob formas de vida, na medida em que está essencialmente relacionado com a existência humana pode encontrar na fenomenologia uma forma de se autoexplicitar como parte integrante de disciplinas teóricas e como prática. Por trás das coisas estão ideias, pensamentos, princípios que não são independentes da experiência das coisas e do mundo. A representação do mundo das coisas é manifestação de conhecimento. A área de intervenção da fenomenologia do design interessa-se pelas formas do design enquanto campo de experiência dos indivíduos, de atribuição de significados, mas também enquanto criação de propostas de transformação de modos de vida e de experiência. O design não resolve só problemas, também os pode evitar antecipando soluções.

A filosofia e o design se bem que não possam nem devam confundir as suas naturezas, podem exercer um efeito reflexivo mútuo: o design inventa o futuro e a filosofia pensa o futuro. Estas disciplinas fazem parte de dois universos em interacção: o universo do pensamento da consciência do espírito do tempo (a filosofia) e o universo da emergência dos indícios do espírito do tempo (o design). A aproximação filosófica ao design tem, ainda, do meu ponto de vista, a vantagem de possibilitar que as questões da filosofia afectem a investigação em design e que o design crie novos campos de pensamento para a filosofia, procurando a unidade da diversidade e da multiplicidade em que se manifesta *o fazer*. Um dos grandes temas de hoje é a construção de uma nova racionalidade, motivada pelas diversas relações entre o sujeito,

a cultura material e imaterial, o artifício e a natureza e os seus recursos finitos; uma nova racionalidade que consiga integrar o equilíbrio entre o que é da natureza e o que é da invenção e da inovação. Os estudos em design investem na aproximação ao design por via da reflexão crítica, em ordem ao esclarecimento da sua identidade epistemológica e natureza ontológica. Quer no domínio da conceptualização, quer no domínio da interpretação da experiência, a fundamentação ontológica do design tem um vasto caminho a percorrer, harmonizando as vias de recorte mais tecnológico-funcionalista com as vias mais estético-humanista. Assim, uma proposta de reflexão da investigação em design a partir das relações da filosofia fenomenológica e do design não pode ignorar a filosofia que, desde a sua origem, é tomada como matriz de conhecimento na cultura ocidental, mesmo quando o processo emancipatório, justificado pela unidade de um saber cada vez mais especializado, exige a definição de um campo epistemológico próprio.

A origem da disciplina do design tem diferentes enquadramentos, quer se trate das suas relações com os parceiros mais directos como o artesanato, a engenharia, a arte, quer se trate de uma perspectiva interpretativa mais ontológica, mais semântica, mais estruturalista, mais fenomenológica. O design e o pensamento do design estabelecem uma relação cuja natureza participa no desenvolvimento da cultura do design, enquanto agente de globalização e de referente de identidades regionais e enquanto interveniente na emergência de paradigmas que possam integrar a diversidade das referências culturais. Que parcerias se podem estabelecer entre o pensamento revelador de conteúdos pelo discurso, pelo argumento, pelo conceito (a filosofia dá consistência a acontecimentos com os seus conceitos – Deleuze e Guattari, 1999: 193) e o pensamento materializado em artefactos culturais, portadores de tempo e de conteúdos de experiência?

Consideremos três modos-padrão de enquadrar as relações entre o design e a filosofia (fenomenologia):

- apropriação circunstancial do saber filosófico pelo discurso em design, de modo desconexo, parcelar, desgarrado. A filosofia é abordada como ornamento e como instrumento;

- apropriação conceptual do saber filosófico, no sentido de dar consistência epistemológica ao discurso em design (o que contraria a tese *tudo é design*), do mesmo modo que outros domínios do conhecimento recorrem aos padrões de pensamento de um modelo filosófico para encontrarem a delimitação do seu território conceptual. A filosofia é *filosofia de*; neste caso é *filosofia do design*;
- apropriação originária do saber filosófico no sentido de dar consistência ontológica ao design, o que significa conduzir o design para além da sua delimitação disciplinar, epistemológica, também prática e pragmática, ou seja, colocando o design do lado da interrogação sobre o destino do indivíduo como *ser-aí* no mundo (mundo da natureza, da cultura, do artifício, da alteridade, da autoridade, da liberdade). Uma perspectiva nova oferece-se ao pensamento, à qual poderemos referir-nos como *design da filosofia* de que a fenomenologia do design é parte constituinte.

O interesse em estabelecer as bases teóricas para definir o design como uma disciplina de estudo coerente com um corpo teórico consistente, tem sido persistente desde há várias décadas. Nigel Cross assinala no Prefácio de *Designerly Ways of Knowing* o texto de Bruce Archer como a primeira contribuição explícita para esse propósito publicada no primeiro número da serie de *Design Studies* dedicada ao “Design as a Discipline” em 1979. Em 2002 a *Design Studies* publica um novo número especial organizado por Per Galle dedicado ao tema “Philosophy of Design Research”. Destaco o texto que Terence Love escreveu para esse número intitulado *Constructing a Coherent Cross-Disciplinary Body of Theory about Designing and Designs: Some Philosophical Issues*. O artigo de Love tinha como objectivo

*“some of the philosophical problems associated with building a unified and coherent cross-disciplinary body of knowledge and theory associated with designing and designs. The paper identifies issues that a cross-disciplinary unified body of knowledge would be expected to address.*

*It describes general criteria for improving the definitions of concepts and theories, and outlines relationships and boundaries between design research and other disciplines for nine areas of theory”*

(Love, 2002: 345)

Jane Forsay em *Aesthetics of Design* (2013) pretende, através de uma perspectiva filosófica, que o domínio da estética da filosofia inclua o design como disciplina dos objectos da vida quotidiana, distinguindo-a da arte e do artesanato. O juízo kantiano sobre o belo é, segundo, Forsay, um modelo para debater o juízo estético em design.

Com efeito, a estética das coisas quotidianas tem recebido um interesse crescente também pela disciplina do design.

Yuriko Saito refere-se a esse tema no artigo “Aesthetics of the Everyday” de 2015 (<https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-of-everyday/>) propondo uma revisão de literatura no capítulo “Recent History”. É relevante citar Saito quando afirma que:

*“The first author work with the specific title Everyday Aesthetics, accompanied by the subtitle Prosaics, the Play of Culture and Social Identities, was written by Katja Mandoki and published in 2007. She offers an extensive critique of the prevailing Western aesthetic discourse burdened by what she characterizes as “fetishes” regarding art and beauty, as well as a detailed semiotic analysis of aesthetics involved in areas ranging from religion and education to family and medicine. Almost immediately after the publication of Mandoki’s book, Yuriko Saito’s Everyday Aesthetics was published. Mandoki’s and Saito’s works, both featuring the title Everyday Aesthetics, together secured the place of everyday aesthetics as a sub-discipline of aesthetics. With the publication of Thomas Leddy’s The Extraordinary in the Ordinary: the Aesthetics of Everyday Life (2012), the discourse of everyday aesthetics became firmly established.”*

(<https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-of-everyday/>)

Já Ken Friedman e Erik Stolterman editores da colecção *Design Thinking, Design Theory* iniciada em 2011 e publicada pelo MIT Press argumentam de um modo mais explicitamente abrangente sobre a natureza do design. Para Friedman e Stolterman o design não é um modo abstracto de trabalhar e, portanto, o processo do design assume formas concretas enquanto “industrial design, graphic design, textile design, furniture design, information design, process design, product design, interaction design, transportation design, educational design, systems design, urban design, design leadership, and design management, as well as architecture, engineering, information technology, and computer science. (Friedman e Stolterman, 2013: X). Porém, se essas formas têm distintas tradições, métodos e vocabulários também enfrentam contemporaneamente desafios comuns, porque a profissão de designer é simultaneamente: “1. Act on the physical world; 2. Address human needs; 3. Generate built environment”. (2013: X).

Estes desafios comuns requerem novas abordagens de investigação e de enquadramento teórico para enfrentar os problemas com que actualmente nos defrontamos. A fenomenologia do design deve dar a sua contribuição. A fenomenologia do design convoca os sentidos, a experiência do indivíduo como *Dasein* (ser aí, ser de experiências) na relação com os artefactos, os dispositivos, os serviços, os ambientes, as atmosferas como modo de pensar, interpretar e divulgar o design, sendo que o conhecimento resultante da investigação em design é também um modo de fazer design. De acordo com Richard Buchanan a cultura material e imaterial, isto é, a cultura do artifício deve existir para servir o ser humano e a realização dos seus propósitos colectivos e individuais (Buchanan in Margolin e Buchanan, 1995: 3-20).



## 6. O Espaço Habitado

### 6.1. projectar atmosferas

O lugar é multisensorial e, portanto, um domínio particular para a fenomenologia do design.

Na actualidade, o conceito de atmosfera e espaço habitado é debatido pelo recurso à filosofia fenomenológica, ao pensamento de filósofos contemporâneos como Gernot Böhme e aos textos de pensadores com experiência pessoal na prática projectual do design que escreveram sobre o tema. Para K. Michael Hays, professor na Harvard Graduate School of Design:

*“the architecture of atmosphere (...) seeks to be a direct stimulation of the sense organs, shunting around critical consciousness altogether which makes writing about it all the more imperative. But writing the new architecture means writing with the body as much as the mind, apprehending the atmospheric and the ecological as feeling and affect as well as thought (...).”*

(Hays in Sykes, 2010: 472)

Steven Holl que tem desenvolvido esclarecedora reflexão no âmbito da relação entre a fenomenologia e a criações de espaços escreve que:

*“When we sit at a desk in a room by a window, the distant view, light from the window, floor material, wood of the desk, and eraser in hand begin to merge perceptually. This overlap of foreground, middle ground, and distant view is a critical issue in the creation of architectural space. We must consider space, light, colour, geometry, detail, and material as an experiential continuum. Though we can disassemble these elements and study them individually during the design process, they merge in the final condition, and ultimately we cannot readily break perception into a simple collection of geometries, activities and sensation.*

(Holl et al. 2008: 45)

A consciência fenomenológica é sensível ao carácter global do espaço e depois aos seus detalhes. Juhani Pallasmaa refere as conclusões do seminário *Architecture and Neuroscience* organizado em Helsinki em Junho de 2013 revelando que

*“that our perception and understanding does not process from details towards entity but the other way around: from entity to details. This is an essential aspect of atmosphere: it is an immediate experience of the whole, the entity, and only later can one distinguish the details that are part of it.”*

(Havik e Tielens, 2013: 37)

O filósofo Gernot Böhme no capítulo *Synästhesien* (Synesthesia) desenvolve um discurso fenomenológico-estético sobre a natureza, particularmente a paisagem, no qual o conceito de atmosfera é descrito como o ambiente total de um espaço que impressiona em primeiro lugar os sentidos:

*“Only with this background, i.e. in this atmosphere is possible to distinguish details. Things will be recognised, colours distinguished,*

*scent*s identified. Important is that each detail will be in a way tinted by the atmosphere.

(Böhme, 1997: 95)

Steven Holl, investigando as experiências da percepção em conexão com as decisões arquitectónicas no âmbito da “fenomenologia da arquitectura” (Holl, Pallasmaa, Pérez-Gómez, 2008) recolhe de Merleau-Ponty o conceito da realidade “entre-deux”: “ground on which it is universally possible to bring things together” (Holl, Pallasmaa, Pérez-Gómez, 2008: 45). Holl considera que a experiência perceptiva é aquela na qual os elementos arquitectónicos (espaço, luz, detalhe, material, volume, forma, proporção...) se fundem com a compreensão do espaço como um todo de um modo global. Assim, a discussão do conceito de atmosfera faz todo o sentido na relação com a percepção do espaço de interiores. Atmosfera refere-se às qualidades sensoriais que o espaço expande e cada espaço é um convite à sua percepção e eventualmente à sua fruição. No capítulo “Atmosphere as the subject matter of Architecture”, Böhme distingue entre a “physicality of the things and their existence in the space” (2005: 402) porque a espacialidade das coisas só pode ser percebida por indivíduos no espaço “through physical presence” (2005: 402). Não há nenhuma representação do espaço (fotografias, filmes, literature) que possa substituir a experiência individual.

*“We sense what kind of space surrounds us. We sense its atmosphere. That affects the perception of architecture. If it is true that architecture shapes space, then one must move about in these spaces in order to evaluate them. We must be physically present. (...) the decisive experience takes place only when we take part through our presence in the space formed or created by architecture.*

(Böhme, 2005: 402)

Mas como projectar atmosferas? E uma específica atmosfera? Segundo Böhme, o designer/o projectista tem consciência da importância da

qualidade atmosférica dos espaços. Em “Die produktion von Atmosphären in der Architektur” (A Produção de Atmosferas em Arquitectura) o filósofo advoga que o projectista através

*“the sensitive parameters that he chooses, colours, surfaces, line framing and the arrangements and constellations that he creates are at the same time the physiognomy from where arises an atmosphere.”*

(Böhme, 1997: 97)

Esta relação do detalhe e da unidade do espaço que caracteriza o processo do design em que cada elemento trabalha em conjunto para criar o espaço em cuja materialidade e forma convida o indivíduo a relacionar-se com ele através dos seus sentidos e atribuindo-lhe significado, aplica-se ao design de ambiente de muitos e diferenciados espaços interiores. Relembro a questão de Zumthor perante o café de estudantes da residência de Hans Baumgartner em Clausiusstrasse, em Zurique, construída nos anos 30:

*“May I project something with that atmosphere, with that density, with that tone? (...) How?”*

(Zumthor 2006b: 5)

O arquitecto sumariza nove princípios no seu livro *Thinking Architecture*, acentuando que o processo de design depende da conexão entre critérios objectivos e racionais com intenções e sentimentos sobre o específico espaço que o designer quer projectar. A consonância de materiais (como é que os materiais reagem uns com os outros), o som do espaço, a temperatura do espaço (em diálogo com a temperatura do corpo e do espaço exterior), os graus de intimidade que se definem baseados na proximidade e na distância, no tamanho, na proporção do edifício com os objectos e o indivíduo, a luz, a sombra e o consequente efeito sobre as superfícies e os materiais, os objectos que rodeiam o indivíduo...todos estes parâmetros devem ser considerados

pelo designer e as decisões que forem tomadas em relação a eles fazem o espaço funcionar como um grande instrumento, afirma Zumthor.

Cada um destes parâmetros merece por si mesmo, uma atenção detalhada que será concedida nas aulas. Sugiro como exemplo o parâmetro da luz e da sombra e os seus efeitos na criação de atmosferas e faço-o por via do pensamento de Louis Kahn para quem esse parâmetro tinha uma importância expressiva única. Na obra *Beginnings. Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*, a sua filha Alexandra Tyng escreve que:

*“His reaction against the International Style’s dry, analytical approach to architecture prompted him to say that feeling was a more important process than thinking in the design of buildings. (...) By feeling, Kahn meant the instinctual, intangible side of his mental processes. (...) Although Kahn considered feeling the source of all ideas, he had also learned the value of thinking rationally, of putting his ideas into cohesive order. Thinking was to Kahn an academic process useful for the disciplining of his creative drive. What Kahn called thinking is the ability to stand back from an idea and evaluate it objectively.”*

(Tyng, 1984: 27)

Para Kahn, o sentimento e o pensamento eram igualmente importantes para o processo criativo do design e tinham igual peso na exploração das possibilidades de transformar ideias em formas. Nas suas próprias palavras:

*“But some people always separate feeling from thinking and build their solution around thinking only. That is why the creative mind cannot accept the separation categorically of the nature of space-order-design, and rightfully so because feeling embodies all at once intuitively”.*

(Kahn in Tyng, 1984: 64)

O laço inseparável que Louis Kahn viu entre sentimento e pensamento no processo criativo abriga o seu pensamento sobre luz como um elemento fundamental para materializar o espaço. Para Kahn a luz natural é a luz que interessa na arquitectura. Afirma ele que:

*“A space can never reach its place in architecture without natural light. (...) The structure is a design in light. The vault, the dome, the arch, the column are structures related to the character of light. Natural light gives mood to space by the nuances of light in the time of the day and the seasons of the year as it enters and modifies the space”.*

(Kahn in Tyng, 1984: 162)

Para o arquitecto as nuances da luz natural desenham a atmosfera de um espaço enquanto interagem com os elementos da estrutura arquitectónica. Acrescento ainda que, nessa interacção, os parâmetros definidos por Zumthor potenciam plasticidade criativa e adequação de propósito.

Kahn integra a sua teoria sobre luz e arquitectura num discurso poético descrevendo a aproximação metafórica da luz e da música, afirmando que a atmosfera de um espaço é como uma composição musical formada por “notas de luz” (Tyng, 1984: 130) e de silêncio, um conceito que o arquitecto articula com espiritualidade, inspiração e necessidade ontológica. Recordo Juhani Pallasmaa e o seu pensamento sobre a arquitectura que deve criar o silêncio, uma das sensações mais perdidas no mundo actual tão barulhento e cacofónico.

*“Great architecture also evokes silence. Experiencing a building is not only a matter of looking at its spaces, forms and surfaces – it is also a matter of listening to its characteristics, unique silence. (...) The task of architecture is to create, maintain and protect silence”.*

(Pallasmaa, 2005: 305)

Voltando a Kahn. Em 12 de Fevereiro de 1969, o arquitecto-filósofo dá na Escola de Arquitectura do Instituto de Tecnologia de Zurique a famosa lição *Silêncio e Luz*, explanando a sua concepção espiritual da arquitectura e da experiência perceptiva dos espaços. Louis Kahn elogia o poder da luz enquanto arquitecto e filósofo, mas também o poder da sombra como uma parte natural da luz a que pertence a escuridão e o silêncio. Projectos seus como o Salk Institute (1959), Exeter Library (1965), Indian Institute of Management (1962-1974) evocam a harmonia entre a luz natural e a sombra natural e elementos arquitectónicos como o design de aberturas, vazios, superfícies, texturas. De uma outra fonte, em *In Praise of Shadows*, o japonês Junichiro Tanizaki explora outra forma de moldar o espaço através das sombras. Na estética tradicional japonesa, a subtilidade das sombras é uma aliada da beleza e um elemento chave para revelar o significado da opacidade dos materiais, a cor natural das paredes, o reflexo dos objectos, o silêncio e a penumbra dos espaços interiores.

Atmosfera é o resultado que evoca os vários semblantes da experiência perceptiva. Atmosfera é uma construção a partir da combinação e sinestesia das qualidades estéticas (sensoriais) das coisas que “aparecem” na relação sujeito-objecto.

Christian Schittich num texto muito vivo e claro sobre design de interiores argumenta que interior:

*“is where people dwell – for living and working, for prayer, shopping or leisure activities. Interiors can be hermetically closed off from outside, relinquishing all connections to the outside; they can even be subterranean. But they can open towards the outside and transition smoothly into the exterior space.”*

(Schittich, 2002: 9)

No capítulo “Space, Light and Material: Concepts for Interior Design”, o autor apresenta um vasto espectro de conceitos para interiores quer sejam espaços domésticos, sagrados, comerciais, gastronómicos, escritórios,

culturais, de transporte... mostrando que cada solução de design garante uma atmosfera específica e singular que se oferece à experiência do seu usuário. Tendo centrado o seu estudo em três conceitos básicos – espaço, luz e materialidade – Schittich examina o papel do designer enquanto criador de ambientes distintos (*specific moods* como lhes chama na página 12 da obra citada) que se caracterizam desde escolhas mais convencionais e previsíveis até às mais sofisticadas, experimentais ou extravagantes. Com efeito, o vasto mundo do desenho de interiores oferece-se como uma oportunidade ao design para explorar soluções para a vida de todos os dias e propor escolhas capazes de trazer o extraordinário para o quotidiano comum. O desenvolvimento de ideias para o design de interiores exige a integração de parâmetros de ordem funcional, emocional, estética, económica, ecológica, técnica que constituem um desafio complexo para o designer. O espaço interior é também o espaço da consciência do corpo, da mente e do espírito. Que propostas pretende o design oferecer no plano do desenho de interiores na constelação das grandes questões dos dias actuais? O design de interiores exprimem um tempo e época, diferindo do passado. Por outro lado, o design visionário inclui um design de interiores, igualmente visionário, que não adere apenas a princípios já testados, mas que continua a experimentar para além dos limites. Espaços autênticos comunicam credibilidade, projectam emoções no espaço, estimulam motivos e interesse, sem se perderem em exercícios de estilo pretensiosos e confusos. Um domínio particularmente delicado para desenhar é o espaço perceptivo da casa enquanto espaço habitado e doméstico. A casa é muito mais do que o extenso e diferenciado domínio de produtos que apelam ao design industrial e gráfico: mobília, iluminação, cerâmica, vidro, têxteis, embalagens, electrodomésticos, multimédia, domótica... A casa é o lugar do sujeito que é existência no tempo.

## 6.2. projectar cenários do habitar

A história da casa é indissociável da história da humanidade e uma hermenêutica do espaço doméstico é uma fonte de conhecimento da história,

da sociedade, da cultura, do comportamento, de usos, costumes, hábitos, expectativas, da confluência do antigo e do novo e demais dimensões da condição humana. A casa é abrigo, protecção física e mental, representação de ideias, de identidade, de conformação, de rituais, de conflitos, de contradições, de poder... uma vez que é espaço individual, de solidão mas também familiar e de socialização. Porém, a socialização em casa é diferente da do espaço público, associada que está ao sentimento de espaço privado e de intimidade. A casa é, idealmente, o território em que se recupera de todos os desgastes, oferece descanso, conforto, paz e liberdade. É um lugar com forte componente simbólica, afectiva e emocional que manifesta experiências autobiográficas de que o “arranjo” das coisas e outras facilidades práticas são apenas uma expressão. A casa é muito mais do que um cenário físico funcionalizado. Idealmente, a casa é uma “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) para a existência do indivíduo que nela habita e a domesticidade um espaço versátil de representação e experiência que agrega passado, presente e futuro. A matriz deste critério para a epistemologia do design, sendo necessariamente histórica, teórica e crítica estimula uma hermenêutica dos objectos numa perspectiva diacrónica e sincrónica.

Sobre a experiência quotidiana do habitar, Maurizio Vitta afirma que é uma experiência parceira da situação existencial do indivíduo que, através dela, toma consciência de uma vitalidade que é espaço, tempo e identidade. A partir do interesse por uma indagação sistemática sobre a estética da experiência quotidiana, Vitta em *Dell’Abitare* (2008) faz uma reflexão sobre a experiência de habitar através de quatro temas catalizadores – corpos, espaços, objectos, imagens – caracterizados como as figuras protagonistas da natureza de habitar. *Corpos* trata do protagonista principal da circunstância do “habitar” – o habitante – e das modalidades que se criam entre ele e os espaços que habita. *Espaços* aborda os ambientes, territórios, atmosferas que se constroem, desenvolvem, organizam e transformam na dialéctica temporal do habitar. *Objectos* interpreta significados, formas e funções que as coisas assumem dentro dos espaços habitados. *Imagens* discute a iconografia do habitar e as diversas percepções que os espaços habitados

adquirem, enquanto representantes de uma singularidade individual. Vitta clarifica que habitar é a apropriação de um espaço impessoal que o “habitante” vai tornando pessoal, através de marcas e traços quotidianos.

*“Lo spazio architetonico è, come si sa, uno spazio doppio. Nella sua perimetrazione recinge, circoscrive, trattiene; nella sua estensione accoglie, ospita, contiene. In questa duplicità esso si presenta però come spazio neutro, nel quale l’abitare, anche quando costituisce il tema progettuale primario, è pensato come pura possibilità: la sua vuota cavità definisce semplicemente un interno, in cui si può solo intuire la potenziale interiorità che fonda l’esperienza dell’abitare. Perché lo spazio architetonico divenga spazio abitativo, occorre superare la sua semplice configurazione fisica, sviluppare l’intuizione in una precisa volontà, assumere il “trattenere” e il “contenere” come punto di partenza per un programma operativo destinato a comporli in abitazione”.*

(Vitta, 2008: 203)

Com o tempo, o “habitante” torna o espaço cada vez mais intensamente habitado. Habitar é um fenómeno diário, cumulativo e único de que os objectos fazem parte constituinte.

No artigo “Homes from Home: Memories and Projections” (Cieraad, 2010), a autora mostra como personalizar a casa é um fenómeno que acompanha a vida dos indivíduos nos diferentes momentos da sua vida. A casa dos pais (a casa da infância), a casa em que se começa a viver sozinho e depois eventualmente com alguém, a casa depois do divórcio, ou qualquer outra situação em que é preciso refazer o lugar em que se mora...são uma concentração de coisas e de práticas relacionadas com elas, que são ao mesmo tempo um reduto de emoções e de sentimentos.

*“Reinventing home is an ongoing process of linking the present to the past and the future. It entails not only remembering past homes but also*

*projecting future homes. Away from home, whether travelling, migrating or living in lodgings, one becomes more aware of the meaning of the home one has left behind, temporarily or for good.”*

(Cieraad, 2010: 99)

A referência clássica à casa como espaço de memórias de experiências pessoais é Gaston Bachelard com a obra *La Poétique de l'Espace* (1958). A casa é o refúgio primordial para as memórias mais íntimas e, particularmente, a casa da infância contém as mais primitivas imagens, memórias e sonhos. Sem uma casa, o indivíduo é um ser descontínuo, feito de fragmentos e de contingências. Habitar um espaço, sentir-se em casa é estar contido num contexto simbólico no qual a relação com os objectos têm uma prioridade fundamental, porque os objectos evocam imagens, sensações, emoções e sentimentos que dão continuidade à biografia individual e que permitem dizer eu.

Mario Praz estende a importância da casa à vida e, precisamente, dá o título de *La Casa della Vita* (1958) à obra em que faz uma visita guiada ao seu apartamento em Roma, onde cada objecto tem uma história associada à vida do coleccionador e contém, em si mesmo, uma história. Neste livro a explicação da casa é, simultaneamente, a explicação de cada objecto, do lugar de onde veio, da época que evoca e a explicação do autor a si próprio e ao leitor.

Iñaki Ábalos propõe uma leitura filosófica de arquétipos de casas enquanto representação de relações entre “modos de viver (...) formas da casa, modos de projectá-la e de habitá-la” (Ábalos, 2009: 9). Cada capítulo é a reflexão sobre a idealização de uma casa, não tanto do ponto de vista técnico, mas do ponto de vista da cultura doméstica e do modo de se apropriar de um espaço. Os capítulos estão assinalados do seguinte modo: 1. A casa de Zaratustra; 2. Heidegger no seu refúgio: a casa existencialista; 3. A máquina para habitar de Jacques Tati: a casa positivista; 4. Picasso em férias: a casa fenomenológica; 5. Warhol na Factory: das comunidades freudo-marxista ao loft de Nova York; 6. Cabanas,

parasitas e nómadas: a desconstrução da casa; 7. *Bigger splash*: a casa do pragmatismo. Este livro, diz o autor, “pretende estimularo prazer de projectar e habitar intensamente: para propiciar o aparecimento daquela casa que ainda não existe”. (Ábalos, 2009: 13).

A construção do habitar envolve o design em subtis cenários emocionais e existenciais que superam o aspecto da utilidade ou de mero formalismo estético das coisas. Habitar é um fenómeno da experiência.

No ensaio “From Doorstep to Living Room” escrito por Alvar Aalto em 1926, o arquitecto aborda a relação do indivíduo com a casa de uma maneira profundamente existencial:

*“Your home should purposely show up some weakness of yours. This may seem to be a field in which the architect’s authority ceases, but no architectural creation is complete without some such trait; it will not be alive. This trait can be compared to the need for a particularly subtle kind of humour to expose one’s won weaknesses”*

(citado por Pallasmaa in Jetsonen J. and Jetsonen S., 2011: 14)

Aalto integra a sua tolerância pela fraqueza humana como uma condição da vida que não é perfeita, mas um processo de transformação:

*“Nothing that lives is, or can be rigidly perfect: part of it is decaying, part nascent... And in all things that live there are certain inequalities and deficiencies, which are not only signs of life but sources of beauty.”*

(citado por Pallasmaa, 2011: 14)

Esta posição do arquitecto finlandês aponta para um tema fundamental da experiência do habitar enquanto fenómeno subjectivo, oposto a um projecto demasiado controlador e definitivo. De que modo os objectos que integram o espaço da domesticidade podem fazer parte da projecção da liberdade do indivíduo ou fazer parte de um compromisso ideológico?

No artigo *Impossible Totality and Domesticity: Designed interiors as monsters*, escrito em co-autoria com Peter Aschenbach (2013) discutimos o argumento de que o design deve escapar de qualquer intenção, miragem ou desejo de totalidade:

*“Ancient cosmologies order place from the familiar (home) to the beyond (divine). To approach the divine exceeds human capacity and is thus monstrous. Literary morality tales warn us of the hybris of our quest for perfection; contemporary design offers similar examples: uninhabitable minimalism; pastoral landscape simulacra; the unheimlich Modern; anxious and oppressive transparency. The article presents three cases of unbecoming monsters: Nathaniel Hawthorne, John Pawson, and the claim for perfection; Narcissus, Marie Antoinette, and the reflexive gaze; Mary Shelley, Mies van der Rohe, and the Belgian Blue. Each exemplifies an overreach in design that abandons the domestic and whose resulting unheimlichkeit provokes an uncanny reaction.”*

(Pombo & Aschenbach, 2013: 20)

Voltando ao mundo de Alvar Aalto encontramos, já em 1935, na lição intitulada “Rationalism and Man”, uma reprovação do arquitecto pelo ideário funcionalista que se resume em afirmações como “objects that can rightly be called rational often suffer from flagrant inhumanity” e que “formalism is inhuman to the highest degree.” (citado por Pallasmaa in Jetsonen J. e Jetsonen S., 2011: 15-16).

Esta declaração de Aalto é um afastamento das texturas brancas, das superfícies frias do aço e do vidro, da geometria das formas, da pureza higiénica do minimalismo e, principalmente, da recusa tecno-racional e a histórica dos espaços e dos objectos. Aalto defendia a combinação de realismo e imaginação, de raciocínio e intuição, a proximidade da natureza, a integração do vernacular, o prazer estético dos sentidos mas, acima de tudo, o ser capaz de “não perder a alma.”

No capítulo “Identity, Intimacy, and Domicile. Notes on the Phenomenology of Home” Juhani Pallasmaa discute as graves repercussões que tem para a sociedade abandonar o problema da casa.

*“Many of us in the consumer world today are suffering from Homo Faber’s [referência ao livro Homo Faber de Max Frisch] alienation. We have become homeless in our culture of abundance. This new homelessness derives from our inability to fuse the self with the world. Homelessness becomes synonymous with detached solitude and a perpetual present tense.”*

(Pallasmaa, 2005: 112)

Na senda do que chama “the phenomenological approach to dwelling” (2005: 125), o autor defende o argumento de que a casa e o espaço doméstico são essenciais “para reforçar o nosso sentido da realidade humana” (2005: 126). A construção do habitar e do espaço doméstico é um processo quotidiano em que o design participa e influencia directa e indirectamente. A casa é, afinal, o lugar do sujeito que é existência efémera no tempo.

*Mensch und Raum* (Ser Humano e Espaço) de Otto Bollnow, publicado em 1963, é um texto paradigmático sobre a experiência humana do espaço em que o autor cruza o conhecimento da filosofia, da antropologia, da arquitectura, da psicologia e do comportamento humano em geral. Para o estudo do espaço doméstico o texto *Mensch und Raum* do filósofo com influência da fenomenologia Otto Bollnow é um texto fundamental. Particularmente no capítulo III – *Die Geborgenheit des Hauses* (A Casa e o Sentimento de Protecção) – o significado ontológico e existencial da casa é apresentado com pormenor. O filósofo reflecte sobre a experiência do espaço da casa como expressão da cultura do habitar e da construção idiossincrática da vida de todos os dias, descrevendo o espaço doméstico em estreita relação com o comportamento e as necessidades primordiais do ser humano, contribuindo para uma antropologia do espaço da casa que merece ser redescoberto contemporaneamente.

Neste capítulo o filósofo discute, citando vários autores, o significado da casa e do habitar dando atenção ao fenómeno concreto dessa experiência de “estar em casa”, de habitar um espaço específico e não apenas de o usar. Por isso, postulando a qualidade antropológica do habitar, Bollnow argumenta a partir dos seguintes temas: “o significado da casa”; “o espaço sagrado”, “conforto”, “porta e janela”, “a cama”, “o acordar e o adormecer”. Seguir o seu pensamento é encontrar a complexidade da relação ser humano-casa transposta para a experiência polarizada em dois fenómenos complementares – o acordar e o deitar – como uma relação básica que, porém, diariamente deve ser reconstruída e preenchida. É esse fenómeno do aparentemente óbvio que desafia todo o processo de transformar a relação utilitária do espaço numa relação antropológica com sentido e valor.

Csikszentmihalyi e Rochberg-Halton em *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self* (1981) desenvolvem uma investigação de implicação sociológica que integra um estudo empírico baseado em entrevistas a 315 pessoas pertencentes a 82 famílias moradoras em Chicago e Evenston (Illinois). Foi pedido às pessoas que dissessem quais os objectos especiais que tinham em casa e que explicassem porquê. Depois de analisar as respostas sobre o significado desses objectos, o autor conclui que em cada casa há uma “ecologia simbólica” que dá sentido à vida dos que habitam esses espaços. O indivíduo atribui um significado às coisas quando entra numa relação simbólica activa com elas, quando as coisas têm uma particular ressonância nas suas vidas e, geralmente, essa ressonância é do âmbito das emoções e dos sentimentos.

Numa síntese da experiência do indivíduo com o espaço doméstico, refiro 4 exemplos paradigmáticos: o quarto que permite protecção, privacidade e liberdade (Virginia Woolf); a casa como interior doméstico que recebe as marcas da vida que flui (Mario Praz); a casa como guardiã primordial das memórias e imagens da infância (Gaston Bachelard) e a casa como espaço íntimo para pensar e experimentar a essência do fenómeno de habitar (Martin Heidegger).

Virginia Woolf em *A Room of One's Own* (1929) demonstra que uma mulher para escrever precisa do seu espaço próprio, o seu próprio quarto e o seu dinheiro: “a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction”. (Woolf, 1991: 2). Um quarto. A primeira associação com um quarto próprio é a privacidade individual. A privacidade está também relacionada com protecção. A ocupação de um quarto individual dá, segundo Woolf, a sensação de estar dentro, de estar defendido de perigos potenciais, portanto, de sentir-se livre. A escritora examina as condições e limitações das mulheres que escreviam no passado e no tempo em que ela vive:

*“In the first place, to have a room of her own, let alone a quiet room or a sound-proof room, was out of the question, unless her parents were exceptionally rich or very noble.”*

(Woolf, 1991: 56)

Para além do tom feminista do ensaio de Woolf, é clara a argumentação pela exigência de um espaço a que se possa chamar “meu”.

Mario Praz em *The House of Life* (*La Casa della Vita*, 1958) guia o leitor através de uma visita ao seu apartamento em Roma, quarto a quarto, visita que é uma viagem pela sua autobiografia, memórias, sentimentos, amor pelas suas colecções de arte e pela sua sensibilidade por detalhes domésticos. O espaço doméstico é retratado através de cenários em que cada peça de mobiliário, objecto decorativo, tapete, espelho ou peça de arte tem um significado para o autor.

*“From the ceiling of my telephone passage hangs a bronze chandelier in the form of three sirens joined together by their tails, each siren supporting two lights. The design of the chandelier is extremely fine, but alas, its quality is inferior, and if I tolerate an object in the house which is far later than the Empire period, even though it copies one of the models of that period, it is because it reminds me of a most noble chandelier of which this is but a*

*degenerative derivative. This very fine chandelier hung in the shop of the London bookseller batsford in North Audley Street (...) and when I saw it I fell so deeply in love with it that, if it had been for sale, I would have done anything in the world to acquire it.”*

(Praz, 2010: 62-63)

Em *La Poétique de l'Espace* Gaston Bachelard explora a inspiração biográfica do espaço doméstico e a experiência vivida da arquitetura, especificamente a experiência da casa da infância e os diferentes lugares dessa casa: o sótão, a cave, os quartos e o respectivo mobiliário. Para Bachelard, acalantar as imagens primordiais da casa protectora devolve sensibilidade, intimidade, identidade:

*“We must therefore experience the primitiveness of refuge and, beyond situations that have been experienced, discover situations that have been dreamed; beyond positive recollections that are the material for a positive psychology, return to the field of the primitive images that had perhaps been centres of fixation for recollections left in our memories”.*

(Bachelard, 1994: 29-30)

Para o filósofo, a casa é a experiência mais íntima de todos os espaços, em que cada espaço abriga uma memória particular da experiência. Perceber a casa é, portanto, perceber o ser humano e a sua habilidade para imaginar e sonhar. Bachelard ressalva a relevância dos sonhos, das memórias, dos pensamentos para definir identidade e felicidade, apelidando-os de experiências de *rêverie*. A casa da infância sendo o lugar primordial e primeiro universo subjectivo, o cenário da consciência inocente e, portanto, permanece nos arquivos da memória. Para além das memórias, a casa em que se nasceu é uma fisicalidade inscrita em cada um de nós. É um grupo de hábitos orgânicos. Depois de vinte anos, apesar de todas as outras escadas anónimas já utilizadas, seríamos capazes de recapturar os reflexos da

“primeira escada”, não tropeçariamos naquele degrau especialmente elevado (Bachelard, 1994: 14-15). Mas também sabemos que não é sempre possível preservar fisicamente a casa da infância por muitas e variadíssimas razões.

O quarto exemplo a que me referia é a casa como um lugar para pensar. É o caso de uma casa simples, modesta, de pequena dimensão (também designada por cabana) de Heidegger habitada frequentemente por ele ao longo de quase cinco décadas, desde que foi construída em 1922. Adam Scharr descreve esta casa no livro *Heidegger's Hut* (Scharr, 2006) dando conta dos laços de Heidegger com a cabana e a paisagem circundante. Temas como habitar, sentido do lugar, paisagem, pensar, corpo e sentimentos são filosoficamente pensados em livros escritos por Heidegger durante as suas estadias nesta casa. A cabana foi construída na Floresta Negra no sul da Alemanha, perto da aldeia de Todtnauberg, na cercânia de Freiburg.

*“The building surveys the landscape, sheltered and framed by trees. (...) The hut measures approximately six meters by seven. It is made largely of timber, framed and clad with timber shingles. (...) The hut's external walls are painted gray. Windows, doors, and shutters are painted in bright colors. (...) Window transoms, mullions, and casements are a brilliant white. Their frames are canary yellow and architraves a deep blue. Hinged shutters are painted leaf green. The door is also green with a blue frame.”*

(Scharr, 2006: 22)

A cabana foi construída para ser um refúgio ocasional da vida ocupada da cidade e da academia. Porém, tornou-se o espaço íntimo de Heidegger, onde permaneceu muitas vezes sozinho, por longos períodos para pensar e escrever.

Em *Construir Habitar Pensar* (Bauen Wohnen Denken, 1951) Heidegger enfrenta o fenómeno de habitar e construir não

*“as an art or as a technique of construction; rather [tracing] building back into that domain to which everything that is belongs. We ask: 1. What is it to dwell? 2. How does building belong to dwelling?”*

(Heidegger, 1971: 143)

Para o filósofo, a qualidade do habitar questiona a qualidade do construir. Construir deveria responder às necessidades do ser humano (*Da-sein*) para habitar com qualidade, uma vez que habitar é essencial para viver. Habitar é juntar a terra, o céu, a humanidade e a espiritualidade (o divino). Em *Bauen Wohnen Denken*, Heidegger desenvolve um discurso à volta das raízes etimológicas da história da palavra “construir” (*bauen*) reflectindo sobre a sua conexão e impacto no habitar (*wohnen*).

*“Only if we are capable of dwelling, only then can we build. (...) “Dwelling, however, is the basic character of Being in keeping with which mortals exist. (...) Building and thinking are, each in its own way, inescapable for dwelling. The two however, are also, insufficient for dwelling so long as each busies itself with its own affairs in separation instead of listening to one another.”*

(Heidegger, 1971: 158)

A menção a textos heideggerianos como *Bauen Wohnen Denken* e *Poeticamente o Homem Habita* (Dichterich wohnt der Mensch, 1951) introduzem-nos na complexidade da condição de habitar e na implícita e explícita conexão com o espaço doméstico e o seu design.

A experiência de habitar é, sem dúvida uma experiência de versatilidade parceira da condição de viver. Nesta linha de pensamento, cito um capítulo do texto clássico e eloquente da obra *The Place of Houses* (Moore, Allen e Lyndon, 1974) chamado *The Three Orders*. Nesta obra, os autores defendem em reflexões ilustradas com exemplos concretos de arquitectura, com a análise de parâmetros da construção arquitectónica e argumentos

sobre os espaços domésticos e o fenómeno do habitar como o projecto de qualidade deve dar lugar à expressão da individualidade e estar comprometido com a referência ao sentido do lugar (*genius loci*). Estas três ordens são “a ordem dos quartos” (the order of rooms), “a ordem das máquinas” (the order of machines), “a ordem dos sonhos” (the order of dreams) que colaboram no fenómeno do habitar, mas que dependem do protagonista principal que é o seu habitante. A ordem dos quartos é descrita como “unspecific space” (1974: 82) na medida que só ganha sentido através da acção humana que neles se desenrola, providenciando no entanto “generalized opportunities for things to happen, and they allow us to do and to be what we will” (1974: 82). A ordem das máquinas tem uma autonomia própria, mas a sua existência e especificidades não é neutra para o indivíduo que habita a casa, embora os autores distingam dois grupos na ordem das máquinas:

*“those which are self-operating and those which require people to operate or use them. In the first group are furnaces, air-conditioners, and water heaters, machines which once adjusted perform their services nearly by themselves and they need attention from us only for occasional maintenance, or when they break down. In the second group are machines which we confront directly. They assist us in a multitude of ways, helping us perform specific and often regular domestic activities”.*

(1974: 108)

A ordem em que culminam as ordens anteriores é aquela mais radicalmente pessoal e humana: os sonhos. Os autores encontram uma expressão realmente esclarecedora do que permite uma casa chamando-lhe “embodied aspirations” (1974: 124), considerando que “dreams which accompany all human actions should be nurtured by the places in which people live” (1974: 124), porque a casa serve o sonho (the house serves the dream, 1974: 139). E ainda uma citação mais referente à capacidade diferenciadora do habitante inventar o seu lugar:

*“to extend your imaginative life into the everyday, the place that you live in should allow for the everyday to become exceptional. It should lead your mind to multiple associations.”*

(1974: 140)

Para os dias de hoje e de amanhã, a matriz de Branzi a que já me referi reconhece ao design a possibilidade de harmonizar essas três ordens sem que o autor italiano mencione explicitamente essa terminologia. Para Andrea Branzi o design tem a facilidade de penetrar no que ele chama de “interstícios do universo doméstico” “através de “micro-projectos” e “sub-sistemas” que pelo seu carácter dinâmico, transferível, adaptável permitem dar uma qualidade à vida quotidiana, na casa e na cidade, personalizando o espaço do mundo construído (Branzi, 2010: 19). O designer relembra o conceito de “mental maps” (The Image of the City, 1960) do urbanista americano Kevin Lynch para justificar que nos cenários urbanos, o indivíduo que os percorre e utiliza lembra-se afinal de subsistemas como a paragem de autocarro, os semáforos, a publicidade exposta numa parede, num “outdoor”, janelas e fachadas... isto é, referências que parecem secundárias na arquitectura da cidade. O design projecta e gere este “universo molecular” (Branzi, 2010: 209) e, portanto, participa também da qualidade (ou não) desta realidade em maior escala para além da do espaço doméstico em que o indivíduo participa, utiliza, frequenta e vive. Já em 2006 com a obra *Modernità Debole e Diffusa. Il Mondo del Progetto all’inizio del XXI Secolo*, Branzi discute a arquitectura, a cidade, os espaços interiores e os objectos para um tempo que também ele concorda em chamar de realidade débil, frágil, lembrando o conceito de pensamento débil formulado por Gianni Vattimo nos anos oitenta. Esta realidade é diferente das grandes sínteses e sistemas do passado, mas para Branzi o conceito de debilidade não é conotado com “valore negativo di inefficienza o di incapacità (...) [mas antes] indica un processo particolare di modificazione e conoscenza che segue logiche naturali, non geometriche, processi diffusi e concentrati, strategie reversibili e auto-equilibranti” (Branzi, 2006: 14).

Branzi contribui uma reflexão hermenêutica lúcida e visionária para a cultura do projecto como manifestação de um pensamento projectante para uma realidade pós-ambientalista, mais habitável e mais bela, mas também mais exploratória e desejadamente mais próxima da “constituição ontológica” de que fala Peter Sloterdijk.

A última vez que ouvi Andrea Branzi fazer uma comunicação em público foi no congresso *Nomadic Interiors*, que teve lugar no Politecnico di Milano a 21 e 22 de Maio de 2015. Num discurso desassombrado e livre, Branzi defendeu a necessidade de um novo renascimento no qual o design deve activamente participar. O mundo actual tem de olhar para os grandes temas antropológicos que são a vida (*Eros*) e a morte (*Thanatos*) e colocar de novo o ser humano no centro das suas decisões. O projecto em design deve afrontar essas questões maiores que Branzi no congresso em Milão enumerou como sendo quatro: *dell'amore, della morte, della psiche, della historia*. O design deve olhar para a sua história e integrá-la nas “grandes narrativas” de que faz parte. Assim, por exemplo, um objecto não é um mero utensílio, continua Branzi. Um objecto pertence a uma tradição, a uma história, entra “noutras narrativas”. E essas narrativas são a natureza, a vida e dimensões como o sonho, o desespero, a angústia, a beleza. Colocar a pessoa no centro dos temas do design é um grande desafio para o nosso tempo, concluía Branzi na linha do pensamento que tem desenvolvido nas últimas décadas da sua carreira de designer, teórico e professor de design. (Branzi: 2013, Branzi: 2010; Branzi: 2006).

Olhar para o mundo interrogando a possibilidade de um segundo *Renascimento* é, com efeito, um grande desafio que não atinge apenas o design. Porém, deverá o design colocar-se de fora dessa pergunta?

## 7. Referências Bibliográficas

Ábalos, I. (2009). *Il BuonAbitare. Pensare le Case della Modernità* [La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad, 2000]. Milano: Marinotti Edizioni.

Aicher, O. (1994). *El Mundo como Proyecto* (Die Welt als Entwurf, 1991). Barcelona: GG.

Almendra, R. (2014). “Metodologia e Métodos Aplicados ao Estudo dos Processos de Design”. In *Arquitectura, Urbanismo e Design – Metodologias e Métodos de Investigação*. Lisboa: Caleidoscópio pp.189-209.

Ambrose G., Harris, P. (2010). *Design Thinking*, Lausanne: Ava Publishing.

Anscombe I., Gere, Ch. (2009). *Arts and Crafts in Britain and America*. Oxford: Berg Publishers.

Appadurai, A. (Ed.) (1986). *The social life of things*. Cambridge: Cambridge University Press.

Arendt, H. (1991). *Juger*. Paris: Ed. du Seuil.

Aristóteles (1992) *Poética*, Lisboa: I.N.C.M.

Aslin E. (1982). *The Aesthetic Movement*. Stackpole Books.

Aspelund K. (2010). *The Design Process*. New York: Fairchild Books.

Attfield, J. (2000). *Wild Things. The material culture of everyday life*. Oxford: Berg Publishers.

Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space* (La Poétique de l'Espace, 1958). London: Beacon Press.

Bandeira, W.; Rocha C. (2014). *A fenomenologia como método de investigação do design da experiência*, 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 4(1), 1-11.

Barnard, M. (1998). *Art, Design and Visual Culture*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

- Baudrillard, J. (2001). *Palavras de Ordem*. Porto: Campo das Letras.
- Bauman Z. (2007). *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman Z. (2003). *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Baumgarten, A. G. (2007). *Ästhetik (1750)*. Hamburg: Meiner Verlag.
- Benjamin, W. (1992). “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936]. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- Binder Th., De Michelis, Pelle G., Ehn, P., Jacucci, G., Linde, P., Wagner, I. (2012). *Design Things*. Cambridge: MIT Press.
- Bismarck, M. (2017). “O desenho no espaço do não-saber”. In *Pensar o Fazer da Pintura*. Porto: Afrontamento, 284-290.
- Bonsiepe, G. (1997). “On the tense relation between theory and praxis”. In *Formdiskurs 2, Journal of Design and Design Theory*, 1, 7-17.
- Bonsiepe, G. (2012). *Diseño y Crisis*. Valencia: Campgrafic.
- Bonsiepe, G. (1996). *Interface. Design neu Begriff*. Mannheim: Ed. Bollmann.
- Bollnow, O. (1963). *Mensch und Raum*. W. Stuttgart: Kohlhammer.
- Boradkar, P. (2010). *Designing Things: A Critical Introduction to the Culture of Objects*. Oxford: Berg Publishers.
- Borch, C. (Ed.) (2014). *Architectural Atmospheres on the experience and politics of Architecture*. Basel: Birkhäuser.
- Bowker, G.; Starr, S. L. (1999). *Sorting Things Out: classification and its consequences*. Cambridge. MA: MIT Press.
- Böhme, G. (2005). “Atmosphere as the subject matter of Architecture”. In Philip Ursprung (Ed.), *Herzog and De Meuron. Natural History*. Zürich: Lars Müller Publishers.
- Böhme, G. (2001). *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Böhme, G. (1997). *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Branzi, A.; Linke, A.; Rabottini, A. (2013). *Gli strumenti non esistono. La dimensione antropologica del design*. Milano: Johan & Levi Editore.

- Branzi, A. (2010). *Ritratti e Autoritratti di Design*. Venezia: Marsilio Editori.
- Branzi, A. (2006). *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*. Milano: Skira Editore.
- Buchanan, R., Doordan, D., Margolin, V. (2010). *The designed world. Images, object, environments*. Oxford: Berg Publishers.
- Buchanan, R. (2001). "Design Research and the New Learning". In *Design Issues*, 17(4), 3-23.
- Buchanan, R. (1998). "Branzi's Dilemma: Design in Contemporary Culture". *Design Issues* 14, (1), 3-20.
- Buchanan, R. (1995). "Myth and Maturity: toward a new order in the decade of Design". In Margolin, V.; Buchanan; R. (Eds.) (1995). *The Idea of Design*. Cambridge, (Mass): MIT Press, 75-85.
- Buchanan, R. (1995). "Wicked problems in design thinking". In Margolin, V.; Buchanan; R. (Eds.) (1995). *The Idea of Design*. Cambridge, (Mass): MIT Press, 3-20.
- Bürdek B., Eisele, P. (Ed.) (2011). *Design, Anfang des 21.Jh.* Ludwigsburg: Avedition.
- Bürdek B. (2005). *Diseño. Historia, Teoría y Práctica del Diseño Industrial [Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produkt-Gestaltung, 1994]* Barcelona: Gustavo Gili.
- Cabezas, L. (Coord.) (2011). *Dibujo y Construcción de la Realidad: Arquitectura, Proyecto, Diseño, Ingeniería, Dibujo Técnico*. Madrid: Cátedra.
- Cabezas, L. (2008). *El Dibujo como Invención: Idear, Construir, Dibujar*. Madrid: Cátedra.
- Calçada, A.; Mendes F.; Barata, M. (1993). *Design em Aberto. Uma Antologia*. Lisboa: Centro Português do Design.
- Calvera, A.; Pombo, F. (2011). "Blank meaning as design affordance. Memory and fictions". *Revista Kepes*, 8 (7), 43-55.
- Calvera A.; Zimmerman Y. (Eds.) (2007). *Lo Bello de las Cosas. Materiales para una Estética del Diseño*. Barcelona: G G.
- Calvera A. (Ed.) (2003). *Arte? Design?* Barcelona: G G.
- Calvino I. (1990). *Seis Propostas para o Próximo Milénio. Lições Americanas* (Lezione Americane. Sei Porposte per il Prossimo Millennio, 1985). Lisboa: Teorema.
- Calza G. C. (2007). *Japan Style*. Phaidon Press.
- Carmagnola, F. (2009). *Design. La Fabbrica del Desiderio*. Milano: Lupetti.
- Camillo, E.; Aquino, G.; Gatti, R. (2011). "Conversamos com Gui Bonsiepe". In *Ciano*, 1 (6), 3-33.
- Carpenter, W. (2009). "The Eames Lounge. The difference between a design icon and

mere furniture". In Hazel Clark e David Brody (Eds.). *Design Studies. A Reader*. Oxford, New York: Berg Publishers.

Caruso, A. (2008). *The Feeling of Things*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Cieraad, I. (2010). "Homes from Home: Memories and Projections" in *Home Cultures, The Journal of Architecture, Design & Domestic Space*, 7 (1). Oxford: Berg Publishers, 85-102.

Cioran, Emil (1996). *Conversaciones*, [Entretiens 1995], Barcelona: Tusquets Editores.

Collard, P. (2013). Italy: "The New Domestic Landscape". In *Disegno Daily*  
<http://www.disegnodaily.com/article/italy-the-new-domestic-landscape#slide-2>

Connor, S. (2004). "Building Breathing Space", lecture given at the Bartlett School of Architecture, 3 March, 2004 <http://www.stevenconnor.com/bbs/>.

Cross N. (2011). *Design Thinking. Understanding how designers think and work* Oxford: Berg Publishers.

Cross N. (2006). *Designerly Ways of Knowing*. London: Springer Verlag.

Crysler, C. G.; Cairns, S.; Heynen, H. (Eds.) (2012). *The SAGE Handbook of Architectural Theory*. London: SAGE Publications.

Csikszentmihalyi, M. (1995). "Design and Order in Everyday Life." In Margolin V.; Buchanan R. (Eds.) (1995). *The Idea of Design*. Cambridge Massachusetts: MIT.

Csikszentmihalyi, M. and Rochberg-Halton, E. (1981). *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. New York: Cambridge University Press.

Damásio, A. (1994). *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Damásio, A. (1994). *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Danto, A. C. (2003). *The Abuse of Beauty*. Open Court: Chicago.

Danto, A. C. et al. (2000). *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre?* Paris: Ed. Gallimard.

Deleuze, G. ; Parnet C. (1996). *Dialogues*, Paris: Flammarion.

Deleuze, G. ; Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la Philosophie?* Paris : Éd. de Minuit.

DeLong, M.; Martinson B. (Eds.) (2012). *Color and Design*. Oxford: Berg Publishers.

Dichter, E. (1960). *The Strategy of Desire*. London: Boardman & Company Ltd.

Dilnot, C.; Fry, T.; Stewart, S. (2015). *Design and the Question of History*. Bloomsbury Academic.

Dormer P. (1995). *Design since 1945*. London: Thames and Hudson.

- Eco, U. (2007). *Storia della Bruttezza*. Milano: Bompiani.
- Erlhoff, M. (2012). *Theorie des Designs*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Erlhoff, M., Brandes, U., Schemman, N. (Eds.) (2012). *Designtheorie und Designforschung*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Esilson S. J. (2007). *Graphic Design. A New History*. London: Laurence King Publishing.
- Fiell, Ch. e P. (2005). *1000 Chairs*. Köln: Taschen.
- Fischer, R. (2000) in *HFG Forum 17* (Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main), Agosto, 18-21.
- Fisher, T. (2004). "What we touch, touches us: material, affects and affordances." In *Design Issues*, 20 (4): 20-31.
- Flusser V. (1999). *The Shape of things. A Philosophy of Design*. London: Reaktion Books.
- Folkmann, M. N. (2013). *The Aesthetics of Imagination in Design*. Cambridge (Mass): MIT.
- Folkmann, M. N. (2010). "Evaluating Aesthetics in Design. A Phenomenological Approach". In *Design Issues* 26 (1), 40-53.
- Forsay J. (2013). *Aesthetics of Design*. Oxford University Press.
- Forty, A. (2005). *Objects of Desire. Design and Society since 1750*. London: Thames and Hudson.
- Fragoso, M. (2012). *Design Gráfico em Portugal. Formas e Expressões da Cultura Visual do Século XX*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Friedman, K. e E. Stolterman E. (Eds.) (2013). "Series Forward". In Folkmann, M. N. *The Aesthetics of Imagination in Design*. Cambridge (Mass): MIT, IX-XIII.
- Fry, T. (2012). *Becoming Human by Design*. Oxford: Berg Publishers.
- Fry, T. (2008). *Design Futuring. Sustainability, Ethics and new practice*. Oxford: Berg Publishers.
- Frayling, C. (1993). "Research in Art and Design." *Royal College of Art Research Papers*, 1 (1), 1-5.
- Galle, P. (2007). "Philosophy of Design: an Introduction." Retrieved from The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Design. CEPHAD (Centre for Philosophy and Design). <http://www.dkds.dk/Forskning/Projekter/CEPHAD/literature/introduction>.
- Galle, P. (2002). "Philosophy of design: an editorial introduction". In *Design Studies*, 23 (3), 211-218.
- Goodman, N. (1995). *Modos de fazer mundos*, [Ways of Worldmaking, 1978], Porto: Asa.
- Havik, K., Teerds, H. and Tielens, G. (Eds.) (2013). *Building Atmosphere*. OASE 91.

- Heidegger, M. (1989). *A Origem da Obra de Arte* [Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935]. Lisboa: Edições 70.
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought* (Unterwegs zur Sprache, 1959). New York: Harper Colophon Books.
- Heidegger, M. (1951). "Bauen Wohnen Denken". In *Gesamtausgabe. Vorträge und Aufsätze (1936-1953)*. Frankfurt am Main: Verlag Vittorio Klostermann.
- Heynen, H. (2005). "Modernity and Domesticity: tensions and contradictions". In Heynen H., Baydar G. (Eds.) *Negotiating Domesticity : Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*. London: Routledge.
- Heskett, J. (2002). *Toothpicks & Logos- Design in everyday life*. Oxford: Oxford University Press.
- Heskett, J. (1985). *Industrial Design*. New York: W. W. Norton & Co.
- Holl, S.; Pallasmaa, J.; Pérez-Gómez, A. (2008). *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*. S. Francisco: William Stout Publishers.
- Holl, S. (2007). *Architecture Spoken*. New York: Rizzoli.
- Holl, S. (1996). *Intertwining*. New York: Princeton Architectural Press.
- Hollis R. (2006). *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style 1920-1965*. Yale University Press.
- Hollis R. (1996). *Graphic Design. A Concise History*. London: Thames and Hudson.
- Jauss, Hans-Robert (2002). *Pequeña Apología de la Experiencia Estética* [Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, 1972]. Barcelona: Paidós.
- Jimenez, M. (1999). *L'Esthétique Contemporaine. Tendances et Enjeux*. Paris: Klincksieck.
- Jonas, W. (2001). "A Scenario for Design". In *Design Issues* 17 (2), 64-80.
- Jonas, W. (1993). Design as problem-solving? or: here is the solution – what was the problem". In *Design Studies*, 14 (2), 157-170.
- Jourdan, P. W. (2000). *Designing pleasurable products*. London: Taylor and Francis Group.
- Julier, G. (2000). *The Culture of Design*. London: Sage.
- Kahn, L.I. (2013). *Silence and Light* (1969). Zürich: Park Books.
- Kant, I. (1998). *Crítica da Razão Pura* [Kritik der reinen Vernunft, 1781]. Lisboa: FCG.
- Kant, I (1989). *Critique de la Faculté de Juger* [Kritik der Urteilskraft, 1790] Paris: J. Vrin
- Kleinman, K.; Merwood-Salisbury; Weinthal J. Lois (Ed). (2011). *After taste: expanded practice in interior design*. Princeton Architectural Press.

Kracauer, S. (1963). *Das Ornament der Masse: Weimar Essays*. Frankhurl/Main: Suhrkamp.

Krippendorff, K (1995). On the essential contexts of artefacts or on the proposition that “design is making sense of things. In Victor M. and R. Buchanan *The Idea of Design*, Cambridge Massachusetts: MIT Press, 156-184.

Laiglesia, J.F. (1999). *Teoría bruta de la forma frágil: escritos adverbiales de arte, estética y enseñanza*. A Coruña: Edición do Castro.

Laiglesia, J.F. (1980). “La Estética y el sentido de la existencia humana”. In *Arbor*, 106, (413), 107-11.

Latour, B. (2008). *A Cautious Prometheus? A Few Steps toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*. Keynote lecture for the Networks of Design meeting of the Design History Society Falmouth, Cornwall, 3rd September <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/112-DESIGN-CORNWALL-GB.pdf>

Leatherbarrow, D. (2008). *Architecture Oriented Otherwise*, New Haven: Princeton Architectural Press.

Love, T. (2002). “Constructing a coherent cross-disciplinary body of theory about designing and designs: some philosophical issues”. In *Design Studies*, 23 (3), 345-361.

Madigan, R.; Munro, M. (1996). “House beautiful: style and consumption in the home”. In *Sociology*, 30 (1): 41-57.

Mandoki, K. (2007). *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*, Routledge.

Mang, K. (1979). *History of Modern Furniture*, New York: Harry N. Abrams Inc.

Manzini, E. (1991). *Artefacts. Vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*. Paris: Ed. Centre Georges Pompidou.

Margolin V.; Buchanan R. (Ed). (2000). *Discovering Design. Explorations in Design Studies*, Chicago: University of Chicago Press.

Margolin, V. (1997). “Getting to Know the User”. In *Design Studies*, 18 (3), 227-236.

Margolin V.; Buchanan R. (Ed). (1995). *The Idea of Design*, Cambridge: MIT Press.

Margolin, V. (Ed.) (1989). *Design Discourse, History, Theory, Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.

Margolin V. (1989). *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*. Chicago: University of Chicago Press.

Meggs Ph. B. and Purvis A. W. (2005). *Meggs' History of Graphic Design*. New York: John Wiley & Sons.

Merleau-Ponty, M. (1989). *L'Œil et l'Esprit* (1964a), Paris: Gallimard.

- Merleau-Ponty, M. (1988). *Le Visible et l'Invisible* (1964). Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1987). *Phénoménologie de la Perception* (1945). Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1966), *Sens et Non-Sens*, Nagel, Paris.
- Merleau-Ponty, M. (1942). *La Structure du Comportement*. Paris: P.U.F.
- Miller, D. (2010). *Stuff*. Cambridge: Polity Press.
- Miller, D. (Ed.) (1998). *Material Cultures. Why Some Things Matter*. London: Routledge.
- Miller, D. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.
- Moles, A. (1988). 'Design and immateriality: what of it in a post-industrial society?' In *Design Issues*, 4 (1-2), 25-32.
- Molotch, H. (2003). *Where stuff comes from: how toasters, toilets, cars, computers and many other things come to be as they are*. London and Philadelphia: Taylor and Francis.
- Moore, Ch.; Allen, G.; Lyondon D. (1974). *The Place of Houses*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Moreira da Silva, F. (2011). *Colour/Space Unity. A Unity of Visual Communication*. Lisboa: Editora Lusíada.
- Mostafavi, M.; Leatherbarrow, D. (1993). *On Weathering. The Life of Buildings in Time*. Cambridge (Mass): MIT Press.
- Moura V. G. (1994). *Os Sonetos a Orfeu de Rainer Maria Rilke*. Lisboa: Quetzal Editores
- Nesbitt, K. (Ed.) (1996). *Theorizing a new Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press.
- Nietzsche, F. (1982). *A Origem da Tragédia* [Die Geburt der Tragödie, 1872]. Lisboa: Guimarães Ed.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
- Norman, D. (2007). *The Design of Future Things*. New York: Basic Books.
- Norman, D. (2005). *El Diseño Emocional. Por qué nos gustan (o no) los Objetos Cotidianos*. [Emotional Design. Why we love (or hate) everyday things, 2004]- Barcelona: Paidós.
- Norman, D. (1988). *The Design of Everyday Things*. New York: Basic Books.
- O'Byrne, B. and Healy P. (Eds.) (2008). *Architecture and Phenomenology*. Footprint-Delft School of Design Journal, special issue, Autumn.
- Otero-Pailos, J. (2010). *Architecture's Historical Turn. Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

- Packard, Vance (1957). *The Hidden Persuaders*. New York: David McKay.
- Pallasmaa, J. (2014). Space, Place, and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience. In Christian Borch (Ed.). *Architectural Atmospheres on the experience and politics of Architecture*, Basel: Birkhäuser.
- Pallasmaa, J. (2011). "Alvar Aalto's Concept of Dwelling". In Jari Jetsonen e Sirkkaliisa Jetsonen *Alvar Aalto Houses*. New York: Princeton Architectural Press, 1-19.
- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. New York: John Wiley & Sons.
- Pallasmaa, J. (2005). *Encounters 1. Architectural Essays*. In Peter Mackeith (Ed.). Helsinki: Rakennustieto.
- Papanek, V. (2000), "The future isn't what it used to be" in Victor Margolin, Richard Buchanan (ed.) *The Idea of Design*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 56-69.
- Papanek, V. (1995). *Arquitetura e Design. Ecologia e Ética* [The Green Imperative. Ecology and Ethics in Design and Architecture]. Lisboa: Ed. 70.
- Papanek, V. (1985). *Design for the Real World*. London: Thames and Hudson.
- Pile, J. (2009). *A History of interior design*. New York: John Wiley & Sons.
- Platão (1986). *O Banquete (O Simpósio ou do Amor)*, Lisboa: Guimarães Editores.
- Platão (1983). *A República*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pombo, F., Bervoets, W., De Smet, H. (2015). 'Phenomenology for introductory architectural analysis courses. The pentagon methodological approach.' In *Design and Technology Education: an International Journal*, 20 (2), 58-69.
- Pombo, F. Heynen, H. (2015). "Nomadic Interiors, the ambiguity of in(habiting)." *Interiors Forum World 2015. Nomadic Interiors. Living and inhabiting in an age of migrations*. Politecnico di Milano, Italy, 21-22 May 2015, 80-90.
- Pombo, F., Aeschbacher, P. (2013). "Impossible totality and domesticity: designed interiors as monsters." *IDEA Journal*, 20-35.
- Pombo, F., Heynen, H. (2013). Reflexiones sobre la belleza, el uso y el diseño: los escenarios en diseño y el significado en la interpretación. *Iconofacto (Arquitectura Y Diseño)*, 9 (12), 175-192.
- Pombo F.; Providência F.; Heynen H. (2011). "Design and Beauty: material culture, decoration, concealment and disclosure" in 9th International Conference of the European Academy of Design (EAD) *The Endless End*, Universidade do Porto, May 2011, 329-340.
- Pombo, F., Bervoets, W. and H. Heynen (2011). "Inhabitation as a process: theoretical frameworks for analysing interiors". In *Idea Journal, Interior Economies*, 112-121.

- Pombo, F., Providência, F. (2010). “Contributo para uma Estética do Design: objectos-metáfora.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (41), 65-78.
- Pombo F. (2010). “The Blank Meaning of Objects. Towards an aesthetics of design.” Cephad 2010 Conference *The borderline between philosophy and design research*, Danish Design School, January, Copenhagen, Denmark, January 2010, 1-7.
- Pombo F., Heynen H. (2010). *Beauty: Design creates atmospheres. Use creates meaning*, Cumulus Conference 2010 Media and Design Academy of KHL, Genk, Belgium, May 2010.
- Pombo, F. (2009). “A Philosophical Approach to Design. The Design of Philosophy.” *Nordic Design Research Conference*. The Oslo School of Architecture and Design, August-September 2009, 1-4.
- Pombo, F. (2007). “El deseo de las mañanas. Merleau-Ponty y el diseño.” In Calvera A.; Zimmerman Y. (Eds.), *Lo Bello de las Cosas. Materiales para una Estética del Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 83-100.
- Pombo, F. (2001). “Desire and Destiny of Things.” In Branco, V. (Ed.), *D3 Desire, Designum, Design*. 4th International Conference of European Academy of Design (EAD) – Desire, Designum, Design University of Aveiro, April 2001, 114-118.
- Pombo, F. (2001). *Traços de Música*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Potter N. (1999). *Qué es un Diseñador: Cosa, Lugares, Mensajes*. [What is a Designer? Things. Places. Messages]. Barcelona: Paidós.
- Praz, M. (2010). *The House of Life* (La Casa della Vita, 1958). Boston: David R. Godine.
- Raizman D. (2004). *History of Modern Design*. London: Laurence King.
- Rasmussen, S.E. (1964). *Experiencing Architecture*. Cambridge (Mass): MIT Press.
- Ricard, A. (2000). *La Aventura Creativa. Las raíces del diseño*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Romolo, R., Nanni S. (1995). “Alma Mater: ricordo, dolore e musica nell’*Adagietto* della *Quinta* di Mahler” in Volterra, Vittorio, *Melancholia e Musica. Dalla nostalgia dell’essere alla poetica del suono*. Veneza: Il Cardo Editore.
- Ross, D. (1966). *Plato’s Theory of Ideas*, Oxford: Clarendon Press.
- Rybczynski, W. (1987). *Home*. London: Penguin Books.
- Sachs A. (Ed.) (2010). *Global Design. International Perspectives and Individual Concepts*, Museum für Gestaltung Zürich.
- Saito, Y. (2017). *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press.
- Schiller, F. (1994). Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa série de Cartas e outros Textos. [Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1795]. Lisboa: INCM.

Schittich, C. (Ed.) (2002). *In Detail. Interior Spaces. Space. Light. Materials*. Basel: Birkhäuser.

Schönberg, A. (1963). *El Estilo y la Idea*, Madrid: Taurus.

Schopenhauer, A. (1943). *Le Monde comme Volonté et Répresentation* [Die Welt als Wille und Vorstellung, 1844] vol. III, Paris: PUF Scruton, R. (2009). *Beauty*, Oxford: Oxford University Press.

Sharr, A. (2006). *Heidegger's Hut*. Cambridge (Mass): MIT Press.

Seamon, D. (2012). "Whither Architectural Phenomenology?" In *Environmental & Architectural Phenomenology*, 23 (3), 1–7.

Seamon, D. (2000). "A way of seeing people and place: phenomenology in environment behaviour research." In S. Wapner, J. Demick, T. Yamamoto & H. Minani (Eds.), *Theoretical Perspectives in Environment-Behaviour Research*. New York: Kluwer Academic & Plenum Publishers, 57–78.

Selle, G. (1997). *Siebensachen. Ein Buch über die Dinge*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

Shaughnessy, A. (2005). *How to be a graphic designer without losing your soul*. London: Laurence King Publishing.

Shirazi, M. R. (2012). "On Phenomenological Discourse in Architecture." In *Environmental & Architectural Phenomenology*, 23 (3), 11–15.

Shove, E. et al. (2007). *The Design of Everyday Life*. Oxford: Berg Publishers.

Sloterdijk, P. (2007). *Spheres Theory. Talking to Myself About the Poetics of Space*. Lecture na Harvard University Graduate School of Design a 17 de Fevereiro de 2007 <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/30/talking-to-myself-about-the-poetics-of-space>.

Sloterdijk, P. (2004). *Sphären III: Schäume*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Sloterdijk, P. (1999). *Sphären II: Globen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Sloterdijk, P. (1998). *Sphären I: Blasen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Sparke, P., Massey A., Keeble, T., Martin, B. (2009). *Designing the Modern Interior. From the Victorians to Today*. Oxford: Berg Publishers.

Sparke, P. (2008). *The Modern Interior*. London: Reaktion Books.

Spier, S. (2001). Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor. In *Architectural Research Quarterly*, 5 (1), 15–36.

Steffen, D. (1997). "Perspectives on the hermeneutic interpretation of design objects" in *Formdiskurs*, 3, II, 16–27.

Sudjic D. (2009). *The Language of Things*. London: Penguin Books.

Sudjic, D. (1985). *Cult Objects*. London: Paladin Books.

- Sullivan, L. (1896). "The tall office building artistically considered." In *Lippincott's Magazine*, Philadelphia, vol. 57, (March), 403-409. <http://www.scribd.com/doc/104764188/Louis-Sullivan-The-Tall-Office-Building-Artistically-Considered#scribd>.
- Sykes, K. A. (2010). *Constructing a New Agenda. Architectural Theory 1993-2009*. Princeton Architectural Press.
- Tanizaki, J. (2006). *Lob des Schattens* (In'ei-raisan, 1933). Zürich: Manesse Verlag.
- Thackara, J. (2005). *In the Bubble*. Cambridge (Mass): MIT Press.
- Tiger L. (1992). *The Pursuit of Pleasure*. Boston: Little, Brown and Co.
- Tschumi, B. (1977). *The Pleasure of Architecture*. Architectural Design, 3, 214-218.
- Tostões, A. (2015). *A Idade Maior. Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. Porto: FAUP Publicações.
- Tyng, A. (1984). *Beginnings. Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*. New York: Wiley Interscience.
- Verhetsel, T., Pombo, F., Heynen, H. (2013). "Emptiness as potential. Different conceptions of the sober interior." *Architectoni.ca*, 2 (1), 30-41.
- Vihma, S. (1995). *Products as Representation*. Helsinki: University of Art and Design.
- Vilar, E. (2018). "Integrated image management: The contribution of design". In *Strategic Design Research Journal*, 11(1): 21-26 January-April 2018.
- Vit A.; Gomez-Palacio B. (2011). *Graphic Design Referenced. A Visual Guide to the Language, Applications, and History of Graphic Design*. Beverly (Mass): Rockport Publishers.
- Vitta, M. (2008). *Dell'Abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini*, Torino: Einaudi.
- Weinthal, L. (2011). *Towards a new interior - An anthology of interior design theory*. Princeton Architectural Press.
- Woodham J. M. (1997). *Twentieth-Century Design*. Oxford University Press.
- Woolf. V. (1991). *A Room of One's Own* (1929). New York: Harcourt Brace & Co.
- Yourcenar, M. (1983). *O Tempo esse grande escultor* [Le Temps ce grand sculpteur, 1983]. Lisboa: Difel.
- Zimmermann, Y. (1998). *Del Diseño*. Barcelona: GG.
- Zumthor, P. (2006a). *Atmospheres: architectural environments, surrounding objects*. Basel: Birkhäuser.
- Zumthor, P. (2006b). *Thinking Architecture*. Basel: Birkhäuser.
- Zweig, S. (1967). *A luta contra o Demónio*, Barcelona: Ed. GP.