

*PUC-RIO*  
*Departamento de Artes & Design*  
*Laboratório da Representação Sensível*

*Notas de Aula sobre Design e Estética*  
*Gustavo Amarante Bomfim*

*Rio de janeiro, janeiro de 2001*

## Apresentação

Há cerca de 40 mil anos um homem de Cro-magnon soprou um pó rubro sobre sua mão esquerda, aberta e pousada sobre a rocha lisa de uma gruta de Pech-Merle, ao sul da França. Do resultado dessa operação surgiram as "mãos em negativo", que aparecem também em outras paredes da gruta, às vezes acompanhada de figuras de cavalos, quando então poderia significar o desejo de posse sobre os animais, ou, talvez, algum sortilégio relacionado ao sucesso na caça. Mas antes mesmo de ultrapassar os limites do sensível para referir-se ao inteligível, a imagem se apresenta sem permeio, imediata, apelando aos sentidos com suas linhas, formas, cores, texturas, luzes. Esse instante, adiante de todos os demais, em que a imagem fala apenas de si, funde ser e objeto numa unidade que conspira para além da razão e cria a possibilidade da experiência estética.

Mãos em Negativo, Gruta de Pech-Merle



Mesmo com todos os significados a que possa aludir é a própria imagem da mão que se antecipa diante de nossos olhos, na sua absoluta originalidade em relação a todas as outras imagens que o *homo sapiens* já encontrava diante de si na natureza. Esta imagem foi criada por ele. Certamente não foi a primeira, mas se destaca entre as demais, pois ao representar a mão do criador, representa antes de tudo sua ação transformadora, seu destino como partícipe da configuração do mundo.

Muito distante do criador da "mão em negativo" de Pech-Merle, o homem moderno se acostumou com a profusão de imagens e diante da banalidade dessas imagens delegou à esfera da arte o privilégio da experiência estética, pois à produção e à recepção artística se atribui a singularidade do belo, reservado a momentos e espaços especiais, sem que se

perceba, contudo, que são justamente aquelas imagens banais do cotidiano que continuam a formar, transformar ou deformar o espírito. São imagens do corpo, com seus adereços e sua vestimenta, imagens domésticas de utensílios e equipamentos, imagens urbanas com suas formas arquitetônicas e viárias, imagens públicas dos meios de comunicação; imagens, enfim, que se confundem e se anulam no fundo de um quadro sem figura.

Muitos são os autores dessas imagens anônimas do cotidiano: engenheiros, arquitetos, designers, fotógrafos, artesãos de muitos ofícios e todos aqueles que através de sua atividade conformam matéria ou energia. Mas poucos entre esses autores da configuração de nosso meio têm consciência da dimensão estética implícita em seus afazeres, pois também tendem a aceitar que o fenômeno estético estaria circunscrito à esfera da arte e, como suas atividades não são essencialmente artísticas, os objetos delas resultantes não teriam qualquer significado ou comprometimento estético. Seriam objetos de aparência vaga, destinados a atuarem como coadjuvantes da configuração.

No entanto, à revelia da equivalência que habitualmente é feita entre o estético e o artístico, toda representação sensível, independente da intenção que a originou, será objeto de juízo estético, de um simples instrumento de trabalho a uma sinfonia, pois tudo aquilo que pode ser percebido sensorialmente participa da natureza estética e mesmo aquele objeto constituído pela lógica mais precisa, quando exposto, quando encontra o olhar inquiridor ganha dimensão estética.

O reconhecimento da natural disponibilidade do homem para a experiência estética não implica opção por pan-esteticismo ou defesa do hedonismo, mas apelo à necessidade de compreender a natureza das formas, que não pode ser explicada apenas pelo viés do racionalismo técnico ou semiótico, pois antes de servir ou interceder a forma afirma sua própria existência.

Estética e os diversos significados desse termo conduzem quase sempre a uma situação de polissemia: "estética" ou "estético", como é mais corriqueiro, é qualidade de muitas e variadas coisas e situações, de acordo com repertórios particulares. Poucos se referem à Estética enquanto campo do saber, mas todos encontrarão algo a que se possa atribuir uma qualidade estética. A Estética, enquanto ciência, se vale de procedimentos dedutivos e indutivos para enunciar leis, princípios, normas, critérios e valores, embora - como se verá oportunamente - esses enunciados não possam ser *mostrados* (como na Física) ou *demonstrados* (como na Matemática), ou seja, sobre eles pode haver apenas assentimento ou consenso.

Por outro lado, o senso comum ensina que a experiência estética, assim como o juízo estético, são empíricos e por conseguinte, subjetivos. O gosto é soberano e está sempre propenso a burlar qualquer cânone ou regra. Dessa forma, é compreensível a disposição em aceitar o fato de que o fenômeno estético deva ser experimentado, desfrutado ou fruído, mas não necessariamente discutido, teorizado ou argüido. Afinal, "gosto não se discute".

A soberania do gosto é argumento válido quando se trata da apreciação da produção artística, mas pouco criterioso quando se refere àqueles que participam da configuração de nosso meio. Por ser individual, o juízo do gosto aplicado ao coletivo torna-se impositivo e intolerante com a possibilidade da diferença. Se no campo da produção artística o autor pode referir-se a seu repertório particular, posto que à arte tudo se permite, para aqueles que configuram o cotidiano, o conhecimento sobre o fenômeno estético, mais que um deleite ou uma curiosidade, é uma necessidade e um compromisso social.

Há grande quantidade de obras sobre Estética. Podem ser encontrados estudos de Platão, Hume, Kant e muitos outros, com excelentes traduções para língua portuguesa, bem como publicações estrangeiras e nacionais de diversos autores contemporâneos. Entre essas publicações o gênero mais comum trata da evolução histórica do conhecimento estético, comentando o pensamento de filósofos e estudiosos ou ainda estilos predominantes da História da Arte. Embora esses trabalhos tenham importância fundamental para o estudo da Estética, raramente fazem referência à atividade estética que se desenvolve para além do campo da arte, e quando o fazem quase sempre se limitam à arquitetura.

Considerando esses argumentos, o texto apresentado a seguir objetiva o estudo da relação entre a estética e o design e não obedece a nenhuma cronologia particular; concentra-se antes em torno de cinco temas básicos da estética que, estes sim, receberam enfoques distintos ao longo da história do pensamento: ontologia do belo, conhecimento estético, processo estético, subjetividade e estética e valor estético. Estes cinco temas serão desenvolvidos a partir de mais de uma linha de pensamento e sempre associados ao campo do design.

O título "*Notas de Aula sobre Estética e Design*" não é casual uma vez que esse texto resulta de um processo contínuo de trabalho com alunos de três instituições de ensino superior, em cursos de graduação e pós-graduação em design.

Rio de Janeiro, fevereiro de 2001.

# *Sumário*

<b>Apresentação</b>	1
<b>1. Definição de Design e Estética</b> (etimológica, histórica, formal e processual).	5
1.1 Definição de Design	7
1.2 Definição de Estética	15
1.3 Relacionamento entre Design e Estética	24
<b>2. Estudo Temático da Estética</b>	27
2.1 Ontologia do Belo (Platão, Aristóteles e Plotino).	28
2.2 Teoria do Conhecimento Estético	37
2.2.1 Conhecimento estético indutivo – Empirismo	38
2.2.2 Conhecimento estético dedutivo – I. Kant	41
2.3 Processo Estético	44
2.3.1 Processo histórico, dialético, idealista de Hegel	44
2.3.2 Processo histórico, dialético, materialista de Marx	49
<b>3. Vivência e Experiência Estética</b>	52
3.1 Psicologia da Gestalt	52
3.2 Behaviorismo	53
3.3 Psicanálise	54
3.4 Psicologia da Informação	55
3.5 Homeostase	56
<b>4. Avaliação Estética</b> (Norma, gosto, valor e avaliação estética).	58
<b>5. Bibliografia</b>	61

## 1. Definição de Design e Estética

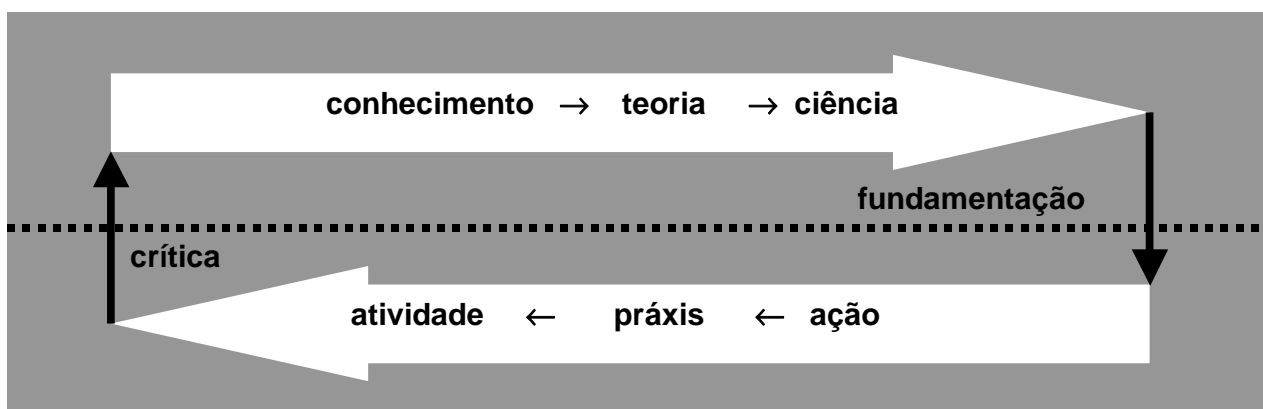
Para se estabelecer relacionamentos entre Design e Estética é preciso inicialmente discorrer sobre aquilo que se entende como **design**, uma atividade particular no processo de configuração (práxis, ação, atividade → fazer), e **estética**, um corpo de conhecimentos específicos, que se ocupa do estudo da qualidade estética de representações sensíveis (conhecimento, teoria, ciência → saber).

Teoria e práxis são estágios de um mesmo processo cíclico, em que o conhecimento teórico pode fundamentar uma ação prática que, por sua vez, comprova, refuta ou aperfeiçoa o próprio conhecimento teórico. Esse processo pode iniciar-se pela via indutiva, ou seja, da práxis para a teoria, ou, ao contrário, pelo caminho dedutivo, da teoria à práxis.

Originalmente, o conceito de práxis esteve diretamente associado à terminologia da Teoria Crítica e se refere ao conjunto de atividades relacionadas à produção e ao trabalho social. Atualmente, no senso comum, práxis significa uma ação que possui uma finalidade explícita, orientada por procedimentos científicos. A ciência, por sua vez, é um conjunto homogêneo de conhecimentos fundamentados sobre um ser ontológico, que se expressa através de linguagens particulares e inclui em seu núcleo a própria garantia de sua validade (absoluta ou relativa) através da demonstração, da descrição ou da possibilidade de auto-aperfeiçoamento.

De modo muito desprezioso o relacionamento entre teoria e práxis pode ser representado como na figura seguinte:

Figura 1: Relacionamento entre Teoria e Práxis



*"Definir um conceito significa delimitar seu significado, utilizando para isto outros conceitos, cujos significados são conhecidos. Com efeito, a definição de um conceito impõe redução a outros conceitos previamente definidos e essa redução precisa, naturalmente, encerrar-se em algum ponto."<sup>1</sup>*

Definições de design e de estética podem variar muito, dependendo dos partidos adotados por aquele que define. Esses revelam opções conceituais de natureza ideológica, filosófica, metodológica, instrumental etc., de modo que nenhuma definição estará a salvo de contestação e, portanto, não poderá

<sup>1</sup> MASER, S. *Grundlagen der allgemeinen Kommunikationstheorie*. Berliner Union GmbH, 1973. Stuttgart.

pretender reconhecimento universal.

A seguir são apresentadas definições etimológicas (relativas à origem do vocábulo, de seu étimo), históricas (referentes à cronologia dos fatos e suas circunstâncias), formais (aquelas que se atêm a convenções) e processuais (que relacionam os principais fatores e relações que podem caracterizar um conceito em contexto definido).

## 1.1 Definição de Design

**Etimológica:** design (to design) do latim "*designare*" (*de* + *signum*) significa desenvolver, conceber. A expressão surgiu no século XVII, na Inglaterra, como tradução do termo italiano "*disegno*", mas somente com o início do progresso da produção industrial e com a criação das "*Schools of Design*", é que esta expressão, acompanhada dos atributos "*industrial*" ou "*graphic*" passou a caracterizar uma atividade específica no processo de planejamento e desenvolvimento de objetos de uso e sistemas de comunicação visual. Na Inglaterra, onde a expressão teve origem, "*design*", significa genericamente "planejamento" e é associado a diversas atividades como engenharia, eletrônica, arquitetura etc. Nos dias atuais, "*industrial design*" vale como conceito internacional para desenho industrial (português, no Brasil), "*industrielle Formgebung*" (alemão), "*esthétique industrielle*" (francês), "*diseño industrial*" (espanhol), "*technitscheskaya Estetika*" (russo) etc.

**Histórica:** há muitas possibilidades de opções para percorrer as diferentes trilhas abertas pelo processo de configuração de objetos de uso e sistemas de comunicação ao longo da história<sup>1</sup>. Neste trabalho foram escolhidos dois eixos principais: o primeiro diz respeito às modalidades de fundamentação teórica que orientaram e ainda orientam a criação e/ou planejamento destes objetos (arte, técnica e ciência) e o segundo eixo, os modos de produção destes objetos (artesanal, manufatureiro, industrial mecânico e industrial eletrônico). Da conjugação destes dois eixos surgem exemplos de processos de configuração sequenciais e simultâneos, verificáveis com o recurso da história e da geografia política, sempre de acordo com o estágio de desenvolvimento de cada sociedade.

Estes exemplos podem ser resumidos de modo muito simplificado a quatro situações características: "design artesanal", "design manufatureiro", "design industrial" e "design pós-industrial", também denominado como design pós-moderno.

Na primeira situação, "design artesanal", a principal característica é a ausência de divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual na produção de objetos. O artesão detém as informações necessárias para o planejamento e produção, da escolha da matéria prima às possibilidades de acabamento. Estas informações são ensinadas e aprendidas de modo implícito, pela prática orientada pela tradição. Esta forma de configuração, predominante na Idade Média, ainda se mantém presente, por exemplo, na produção de artefatos de cerâmica ou barcos de pesca no nordeste brasileiro.

O desenvolvimento das manufaturas a partir do século XVI acelerou a dissolução da unidade entre conhecimento teórico, arte e artesanato e, da diferenciação entre trabalho intelectual (acadêmicos: cientistas e artistas) e trabalho manual (artesãos), surgiu a necessidade por uma nova linguagem que pudesse intermediar essas duas modalidades de trabalho: o projeto, característica principal da segunda situação considerada. O acadêmico

---

<sup>1</sup> Para uma história do design, compare: DENIS, R. C. *Uma Introdução à História do Design*. Editora Edgard Blücher Ltda., 2000. São Paulo.



especializou-se em áreas científicas e artísticas, que posteriormente deram origem às engenharias, arquitetura, arte e ao próprio design. Esse desenvolvimento pode ser observado, por exemplo, no campo da formação acadêmica. Em 1563 foi fundada, sob a tutela dos Médicis, a primeira academia - *Accademia del Disegno*. Um século mais tarde, em França, diferenciava-se uma academia pelas suas especializações: "Academia Real de Pintura e Escultura" (1649) e "Academia de Arquitetura"(1671). No início do século XIX deu-se a divisão entre trabalhos artísticos, utilitários e industriais e a Academia dividiu-se em *Académie* (arquitetura) e *École Polytechnique* (engenharia).

A atividade do projeto, que precedeu a produção industrial, se desenvolveu a partir do século XVI com a contratação de acadêmicos (artistas) por proprietários de manufaturas para o desenvolvimento de modelos para a produção em série. O projeto deixava de ser mero esboço da obra a ser executada e passava a valer como mercadoria, já que podia ser vendido ou alugado a uma ou mais manufaturas. Neste contexto é interessante observar que na hierarquia das manufaturas o "Mestre da Forma" e o "Mestre das Figuras", antepassados do designer, ocupavam o segundo lugar em importância e seus soldos só eram inferiores ao do administrador geral.

Durante o século XIX a Europa testemunhou a conclusão de três longas fases históricas que garantiram seu ingresso definitivo na modernidade: o Humanismo da Renascença, o Iluminismo e a Revolução Industrial. No Renascimento reafirmou-se a crença no homem e na sua capacidade de aperfeiçoar a natureza. A Terra, que Aristóteles havia fixado no firmamento, voltou à sua órbita em torno do sol com Copérnico, Galileu e Bruno. A ciência triunfou sobre a fé. No Iluminismo, a burguesia, consciente de sua importância política e econômica, rebelou-se contra os interesses intransigentes do Estado. As luzes da ciência, a revolta popular e o fio da guilhotina subverteram a ordem política e a democracia triunfou sobre o absolutismo. No século XIX, finalmente, a produção industrial tornou-se majoritária no processo produtivo, possibilitando maior acesso de grande parte da população aos bens de consumo. A racionalidade da técnica triunfou sobre as necessidades materiais.

O "design industrial" ou apenas "design", na concepção vernacular do termo, possui uma longa história - detalhada em vasta bibliografia<sup>2</sup> - onde é possível verificar os diferentes movimentos e escolas que permitiram o surgimento de uma nova profissão e caracterizam a terceira situação deste estudo. Esta história inclui a crítica de John Ruskin e a prática de William Morris, o *Art Nouveau*, o *Construtivismo*, os programas da *Deutsche Werkbund* e da *Bauhaus*, os princípios do funcionalismo,

---

<sup>2</sup> MORRIS, W. *Arte y Sociedad Industrial*. Editorial Arte y Literatura, 1985. Havana. PEVSNER, N. *Pioneros del Diseño Moderno*. Ediciones Infinito, 1977. Buenos Aires. HESKETT, J. *Desenho Industrial*. José Olympio, 1997. Rio de Janeiro. WINGLER, H. M. *Das Bauhaus*. DuMont, 1984. Colônia.

defendidos pela *Hochschule für Gestaltung*, na Alemanha, e do *styling*, nos Estados Unidos da América etc.

A quarta e última situação refere-se ao "design pós-industrial" ou pós-moderno, cuja origem pode ser encontrada já nos anos 60, em diferentes setores da cultura, da arquitetura e do design. Esta tendência, iniciada nos Estados Unidos da América, espalhou-se pela Europa através de grupos e escritórios, como *Global Tools* (1973/75), *Studio Alchimia* (1976), *Memphis* (1981/88) e periódicos como *Domus*, *Casabella*, *Modo*, *ARDI* etc.

Sobre a origem do Pós-Moderno há duas interpretações mais importantes: na primeira delas defende-se que esse movimento deve ser compreendido como uma continuação da vanguarda do início do século XX: Futurismo, Dada, Expressionismo, Construtivismo, Neo-Plasticismo etc. Enquanto na Europa do pós-guerra reinava o caos, os EUA tornaram-se campo natural e fértil para o desenvolvimento de novas experiências culturais. Fenômenos como a música *rock*, a *pop-art*, a *op-art*, a arte cinética, os movimentos pacifistas, o feminismo, a superação da dicotomia entre arte oficial e cultura de massa, a difusão de novas mídias são alguns exemplos de processos que têm em comum com a vanguarda cultural europeia dos anos 20 o protesto contra a sociedade burguesa. Os movimentos surgidos na América entre os anos 50 e 60 seriam então uma nova fase do Moderno e de modo algum representariam uma ruptura com seus fundamentos principais.

De outro lado há a interpretação de que o Pós-Moderno seria a expressão de uma sociedade decepcionada com as promessas do Moderno, tanto em sua versão liberal, como em sua versão socialista. O Projeto do Moderno privilegia a razão como meio principal para a construção de uma sociedade emancipada, onde as contradições econômicas e sociais seriam superadas. As promessas do Moderno, contudo, foram cada vez mais questionadas pela própria história. A Guerra Fria dos anos 50, as previsões catastróficas do Clube de Roma, a Guerra do Vietnam, as constantes ameaças de catástrofes nucleares, a destruição do meio ambiente, a crescente diferença entre nações ricas e miseráveis são apenas alguns fatos que ajudaram a demolir a crença na razão moderna.

Qualquer que seja a interpretação que se queira dar aos fenômenos artísticos e culturais das últimas décadas, o fato é que estes influenciaram diretamente o campo do design, provocando grandes transformações no processo de configuração de objetos de uso e sistemas de informação. Soma-se ainda o vertiginoso progresso tecnológico ocorrido após a Segunda Grande Guerra, principalmente nas áreas da eletrônica, da informática, da comunicação e da robótica, que desbancou de vez o mito do design funcionalista, expresso no aforismo "*form follows function*".

Finalmente, é preciso recordar que as possibilidades representadas na figura seguinte, tanto em relação ao eixo da "fundamentação teórica", como ao eixo dos "tipos de produção" são apenas exemplares e podem ocorrer simultaneamente, dependendo do tipo de sociedade que se

considera. No Brasil, por exemplo, processos de configuração e produção típicos do período medieval concorrem com sofisticados métodos, teorias e meios de representação de projetos associados a linhas de produção automatizadas.

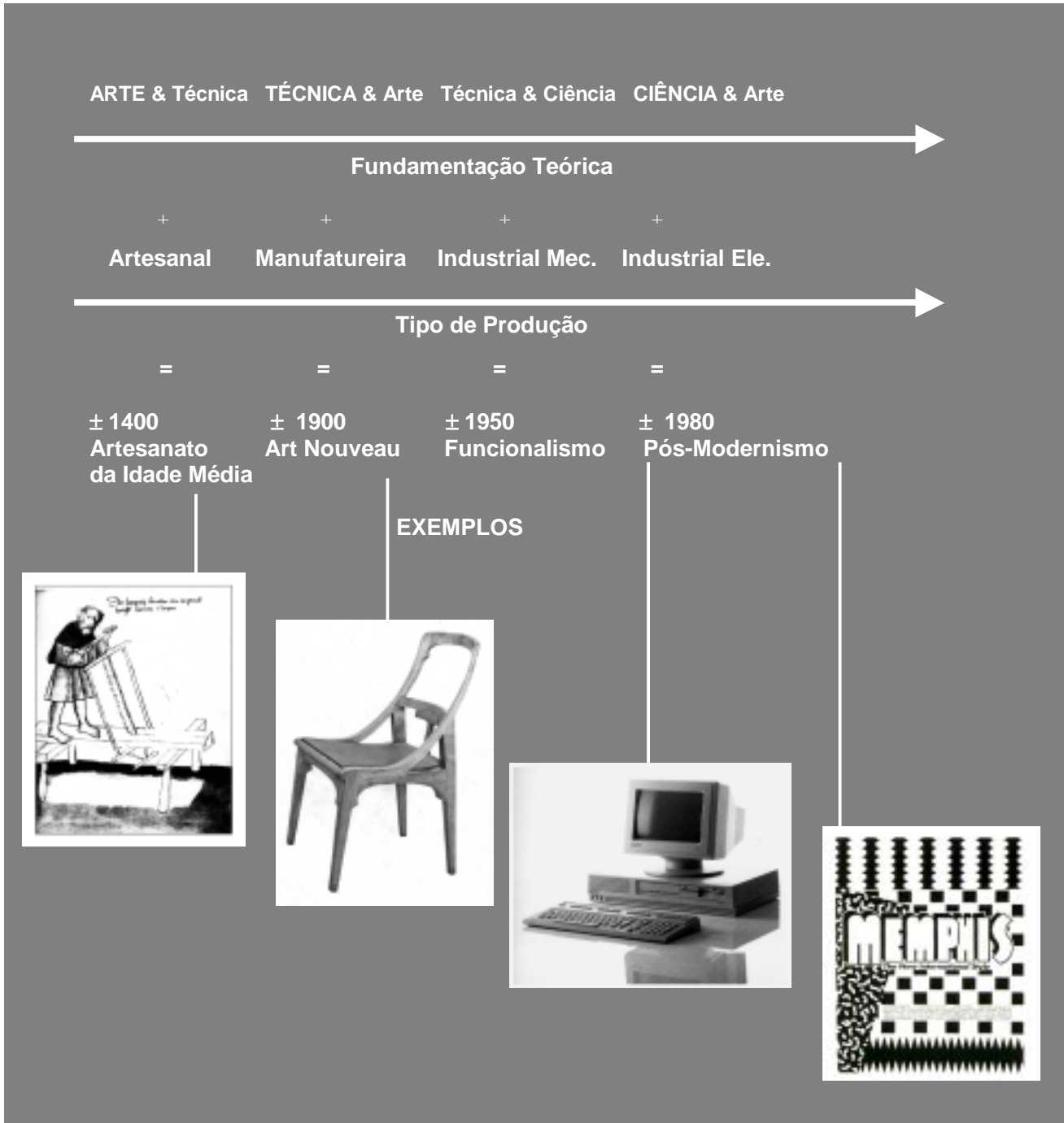


Figura 2: Desenvolvimento histórico da atividade de configuração de objetos de uso e sistemas de informação.

**Formais:** definições formais almejam validade universal, mas são constantemente confrontadas ou adjetivadas de modo a se encaixarem em contextos particulares. Assim, na extensa lista de definições de design registradas na bibliografia especializada, em comunicações de congressos, em concursos etc., encontram-se expressões como "design funcionalista", "eco-design", "design social", "ergodesign", "design vernacular", "des-in", "design pós-moderno" e muitas outras, que procuram, a partir da própria denominação, anunciar sua especificidade. Este recurso é uma característica intrínseca das definições formais, uma vez que são fórmulas estabelecidas, que acabam por ultrapassar os contextos onde foram originalmente geradas, para pretender legitimidade universal e, desta forma, terminam se tornando meras convenções.

No contexto deste trabalho são apresentadas duas definições, ambas de instituições internacionais: ICSID (Internacional Council of Societies of Industrial Design) e ICOGRADA (Internacional Council of Graphic Design Associations).

*"O Desenho Industrial é uma atividade no extenso campo da inovação tecnológica. Uma disciplina envolvida nos processos de desenvolvimento de produtos, estando ligada a questões de uso, produção, mercado, utilidade e qualidade formal ou estética de produtos industriais". (ICSID, 1973. In: Design for Industrialization. UNIDO/ITD 353, 1975).*

*"Programação Visual é uma atividade técnica e criativa, relacionada não apenas com o projeto de imagens, mas com a análise, organização e métodos de apresentação de soluções visuais para problemas de comunicação". (ICOGRADA)<sup>3</sup>.*

**Processual:** definições processuais, como o próprio nome indica, são mutáveis e circunstanciadas em contextos, ancorados cosmológica e cronologicamente, como, por exemplo, design no Rio de Janeiro, década de 90. Isto significa que definições dessa natureza não discorrem sobre um conceito, mas oferecem fatores, relações e variáveis que permitem relacioná-lo a um espaço e a um tempo determinados. Assim, antes de se ocupar da definição propriamente dita, o autor deverá estabelecer as principais variáveis de influência e suas características predominantes. O modelo apresentado a seguir foi desenvolvido para o texto intitulado "Projeto Experimental para a Prática do Desenhista Industrial"<sup>4</sup> e ampliado na publicação "*Ideen und Formen in der Geschichte des Design*".

Design, do mesmo modo que qualquer outra atividade do processo extremamente complexo e dinâmico do trabalho social, é orientado por um conjunto de objetivos de natureza ideológica, política, social, econômica etc., que são determinados pelas instituições sociais, ou seja, pelas organizações que em determinada sociedade detém e exercem poder, legítimo ou não: partidos políticos, sindicatos, associações de classe, igrejas etc. Esses objetivos dizem respeito a uma ou muitas estratégias de desenvolvimento, que caracterizam o processo histórico da sociedade na realização de suas utopias. Neste processo as utopias têm duplo

significado: de um lado são o objetivo distante a ser alcançado (ideal), de outro, são o anúncio do possível (real).

Para qualquer sociedade, os objetos de uso, independente de suas características particulares, são instrumentos que permitem a realização da utopia ou que, ao contrário, a antagonizam, através de seu uso pelos indivíduos ou parte deles, em seus relacionamentos com outros indivíduos (sociedade) e com seu contexto material e temporal (meio ambiente).

As diferentes atividades que formam o trabalho social para a concretização da utopia são orientadas por um conjunto de valores. Assim, por exemplo, no relacionamento prático entre um indivíduo e seu meio ambiente material, os objetos serão avaliados pela sua eficiência na satisfação de necessidades práticas, o que se refere a valores objetivos (o útil, o funcional etc.). Os atos e atividades no relacionamento entre indivíduos serão avaliados por critérios éticos (bem, mal), da mesma forma que na percepção estética da realidade haverá o belo, o trágico etc. e assim sucessivamente. A legitimação de objetos, fatos e ações (real) que são portadores de valores considerados positivos (ideal), ou seja, aqueles que contribuem para a realização da utopia, é resultado da confrontação de interesses dos diferentes grupos que formam o todo social. Após a legitimação esses interesses são transformados em leis, normas ou critérios que passam a reger, orientar e avaliar as diferentes formas de relacionamento e trabalho da sociedade.

Um objeto de uso ou um sistema de informação é uma unidade entre forma e conteúdo. O conteúdo diz respeito aos aspectos inerentes ao próprio objeto, isto é, aos elementos que caracterizam sua essência, sua natureza e sua finalidade. A forma é sua configuração, ou seja, a estrutura perceptível, resultante de elementos como cor, superfície, proporções, textura etc. Forma e conteúdo são indivisíveis e dependem dos processos de produção e utilização. No processo de produção há distintos fatores a se considerar, como custos, possibilidades tecnológicas de fabricação, materiais, estoque, embalagem, distribuição, atendimento a leis e direitos de propriedade etc. Do mesmo modo, no processo de utilização há inúmeros fatores, tais como funcionamento técnico, adaptação ao uso, possibilidades de manutenção, conservação, reciclagem etc. Há ainda fatores gerais de produção e utilização, como o efeito da produção e utilização de um objeto sobre o meio ambiente e a sociedade e assim por diante.

A aplicação da totalidade de objetivos estabelecidos pela sociedade que se traduzem através de leis, critérios ou normas é intermediada pelo conhecimento teórico. Esse fundamenta a prática quando a precede e a critica quando a sucede. A controvérsia entre os que afirmam existir uma teoria autônoma do design e aqueles que acreditam que essa teoria não passa de um conjunto de conhecimentos subtraídos das ciências clássicas, permanece presente e não será tematizada no âmbito deste trabalho.<sup>5</sup>

No modelo há cinco planos distintos:

- o plano da ideologia e política, onde são definidos os objetivos, valores e normas para o desenvolvimento de uma sociedade em direção à utopia. Esse plano corresponde à sociedade institucionalizada;
- o plano do conhecimento, isto é, os instrumentos necessários para viabilizar os objetivos e a política no campo do real. Esse é o plano das ciências;
- o plano do planejamento, ou seja, a aplicação dos conhecimentos de diversas áreas na solução de problemas específicos e concretos;
- o plano da práxis, através da qual uma parte da realidade é efetivamente modificada;
- plano do meio ambiente natural e artificial.

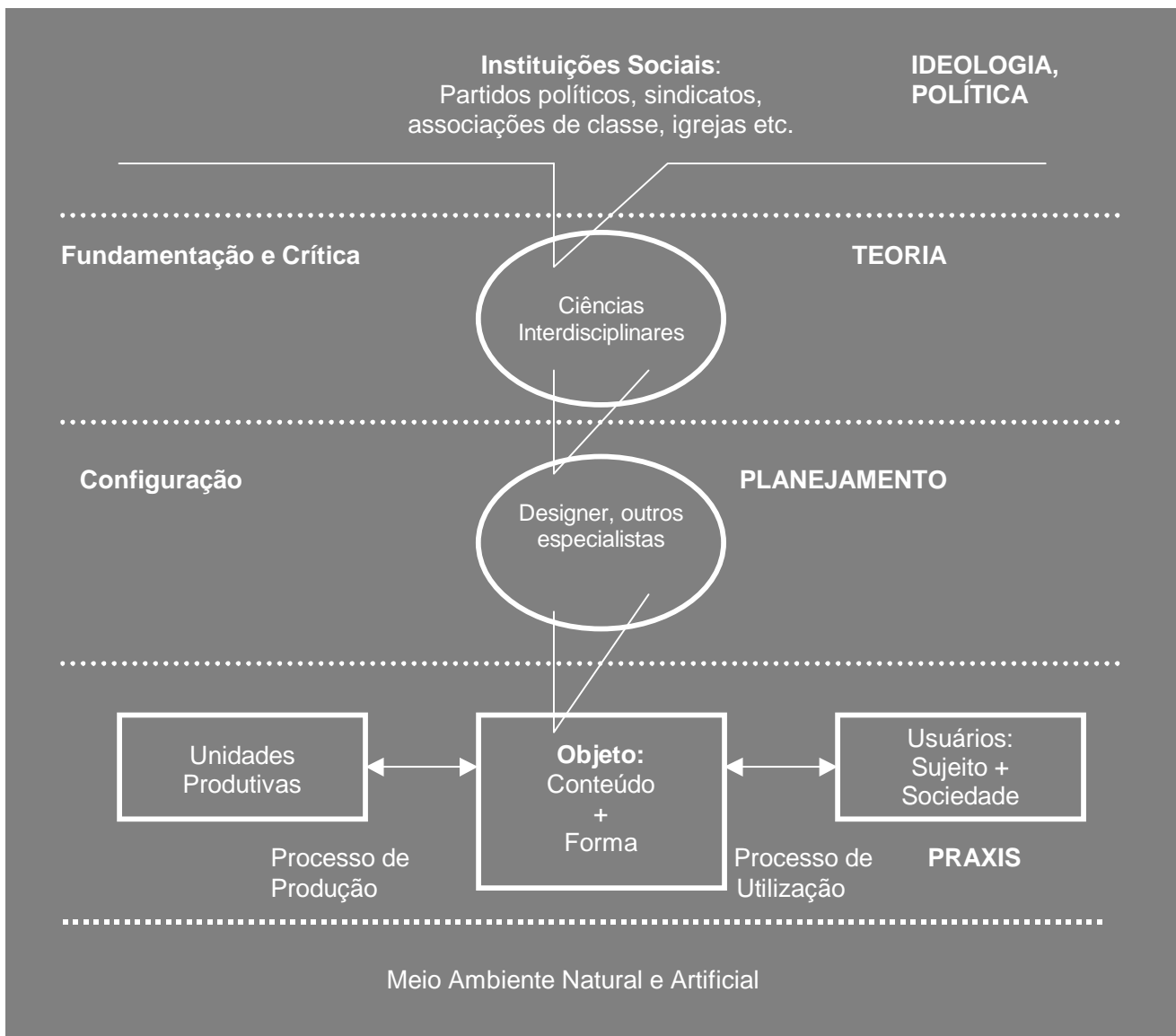


Figura 3: representação do modelo de design (Definição Processual).

Segundo Jan Mukaróvsky<sup>6</sup> em toda relação entre sujeito e objeto há duas funções principais: as funções diretas ou imediatas e as funções indicativas ou de signo. As funções imediatas se subdividem em funções práticas ou objetivas e em funções teóricas. Nas funções práticas é o objeto que vem

em primeiro plano, pois a auto-realização do sujeito se dá através da transformação do objeto, ou seja, da realidade. Na função teórica o sujeito está em primeiro plano, pois o interesse incide sobre a projeção da realidade na consciência do sujeito, ou seja, o conhecimento da realidade. As funções de signo, por sua vez, abrangem as funções estéticas e de signo. A função que traz o objeto ao primeiro plano é a função de signo, que depende da eficácia entre objeto e seu significado. A função que faz ressaltar o sujeito é a função estética, determinada pela norma, gosto e valores estéticos.

A partir dessa classificação apresentada por Mukaróvsky é possível identificar diferentes níveis de análise no processo de utilização:

- análise objetiva: o conteúdo do objeto ou sua finalidade predomina sobre a forma e somente a função prática é explícita, o sujeito da relação é indeterminado, como por exemplo, um rascunho manuscrito, os componentes mecânicos de uma máquina etc.;
- análise bio-fisiológica: a forma é determinada segundo medidas antropométricas e características bio-mecânicas do usuário para maximização do desempenho do objeto e somente a função prática é explícita. O sujeito é um "tipo" definido estatisticamente, como, por exemplo, no caso de posicionamento de placas informativas de trânsito, no dimensionamento de uma cadeira etc.;
- análise psicológica: a forma é determinada também por características relacionadas à subjetividade do usuário, como as de natureza estética. A função prática e a estética são explícitas. O sujeito se compõe do somatório de indivíduos que expressam suas tendências de gosto e seguem normas estéticas, como no caso de mobiliário, vestimenta etc.;
- análise sociológica: a forma é determinada também enquanto signo no processo de comunicação social. A função prática, a função estética e a função de signo são explícitas. O sujeito se identifica como um grupo social. Por exemplo, bandeiras nacionais, codificação de cores em componentes de máquinas etc.

Naturalmente, há outros níveis possíveis de análise de natureza cultural, ecológica, ideológica etc.

3 Para um estudo mais detalhado sobre o conceito moderno design, compare: EPPINGHAUS, R. *Design Moderno: limitações terminológicas*. Estudos em Design, N° 2, v. 7 (1999), pp. 55 - 76.

4 BOMFIM, G. A. *Experimentelles Projekt für die Tätigkeit des Industrial Design*. Verlag der Bergische Universität Wuppertal, 1981. Wuppertal.

5 Para um aprofundamento na questão da "Teoria do Design", compare: BOMFIM, G. A. *Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação*. Estudos em Design, N° 2, v. V (1997), pp. 27-42.

6 MUKARÓVSKY, J. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Editorial Estampa, 1981. Lisboa.

## 1.2 Definição de Estética

**Etimológica:** o termo "estética" deriva do vocábulo grego "*aisthesis*", que significa percepção, sensação. Ao longo da história podem ser encontradas diferentes expressões que designam a estética, ora como campo do conhecimento, a exemplo de "*kalocagatia*", como Hesíodo denominava o saber sobre o belo, ou "*kallistik*", o belo na arte; ora enquanto valor: "*kalos*" (belo na poesia da Grécia antiga); "*agathos*" (relação entre a beleza moral e o bem); "*kalon kath'auto*" (beleza em si) e "*kalon pros ti*" (belo por causa de); "*pulchritudo vaga*" e "*pulchritudo adhærens*" (beleza vaga e beleza aderente), em Kant etc.

**Histórica:** a percepção e a produção estética são fatos que acompanham o homem em toda sua história. A percepção da natureza, dos seres vivos e da própria atividade do homem foram registrados desde a mais remota antiguidade e são inúmeros os exemplos de cenas representadas com realismo para fins supostamente rituais ou mágicos. Em Altamira, o artista empregou carvão, ocre, hematite e outros materiais para representar bisontes, cavalos, cervos, corças e outros animais selvagens. Em Combarelles podem ser identificadas cerca de trezentas figuras entre cavalos, ursos, mamutes e felinos diversos. Também são conhecidos os exemplos na estatuária, com coleções de "vênus" esculpidas em calcário ou entalhadas em marfim. Naturalmente, não há registro sobre o efeito estético da produção e da percepção destas imagens e muito menos sobre qualquer atitude reflexiva sobre elas. De concreto, há apenas a certeza de que reduzir a produção de imagens e objetos deste período a uma dimensão puramente utilitarista ou simbólica é não perceber nelas a presença de características formais constantes (simetria, representação de movimento etc.), que só se justificam pela estética.

A partir destas primeiras criações o homem, independente da época e de seu contexto cultural, tornou-se produtor de inúmeras representações, empregando diversos materiais, suportes e técnicas, o que se constitui tema da História da Arte, da Arquitetura, do Design etc.

A estética enquanto objeto de reflexão e conhecimento surge apenas na Grécia antiga, através da Mitologia e, posteriormente, da Filosofia. Neste período encontra-se uma miríade de pensadores e escolas ocupados em decifrar a origem, a essência e a causa do belo, as normas do fazer artístico, a finalidade da arte etc. Estes são, contudo, estudos fragmentados e assistemáticos, onde geralmente o belo é identificado ora como uma virtude, ora como uma qualidade aderente ao bem, ao amor, ao útil. Neste período destaca-se Sócrates (470 - 399 a.C.) como o primeiro pensador a submeter o conhecimento estético a um arcabouço filosófico consistente. Platão será seu arauto.

A Estética moderna, já caracterizada como ciência autônoma, surgiu durante o século XVIII e tem como marco a tese de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 - 1762), *Aesthetica - meditationes philosophicæ de nonnullis ad Poema pertinentibus*<sup>1</sup> (Estética: meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema), publicada em 1750.

---

<sup>1</sup> BAUMGARTEN, A.G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Editora Vozes, 1993. Petrópolis.



O ponto de partida de Baumgarten pode ser encontrado em Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 - 1716), especialmente em sua distinção entre o conhecimento claro e o conhecimento confuso, que se referem às representações clara e confusa. Para Leibniz, o gosto, enquanto distinto do entendimento, consiste em percepções confusas às quais não se pode atribuir razão adequada. É como um instinto. O gosto é formado pela natureza e pelos hábitos. A percepção estética, por ser clara, se distingue da sensação pura; mas, por ser confusa, se diferencia também do conhecimento racional, que é sempre distinto. Os artistas podem emitir juízos excelentes sobre as obras de arte, mas não sabem atribuir razão a estes juízos; sobre as obras que desagradam se limitam a dizer que lhes falta “um não sei o quê”.

Leibniz, a partir de sua distinção entre conhecimento e representação claros e confusos, estabelece três regiões na constituição intelectual e espiritual do homem, que correspondem à razão, à vontade e ao sentimento. O estudo da atividade da razão corresponde à lógica, cuja produção ideal é a ciência, que tem como valores extremos, o verdadeiro e o falso. Do mesmo modo, o estudo da ação da vontade foi por ele denominado ética, que se expressa em estágio superior através da política e do Estado, cujos valores são o bem e o mal; finalmente, o estudo do sentimento estaria relacionado à Estética e sua manifestação ideal seria a arte, que tem como valores fundamentais o belo e o feio.

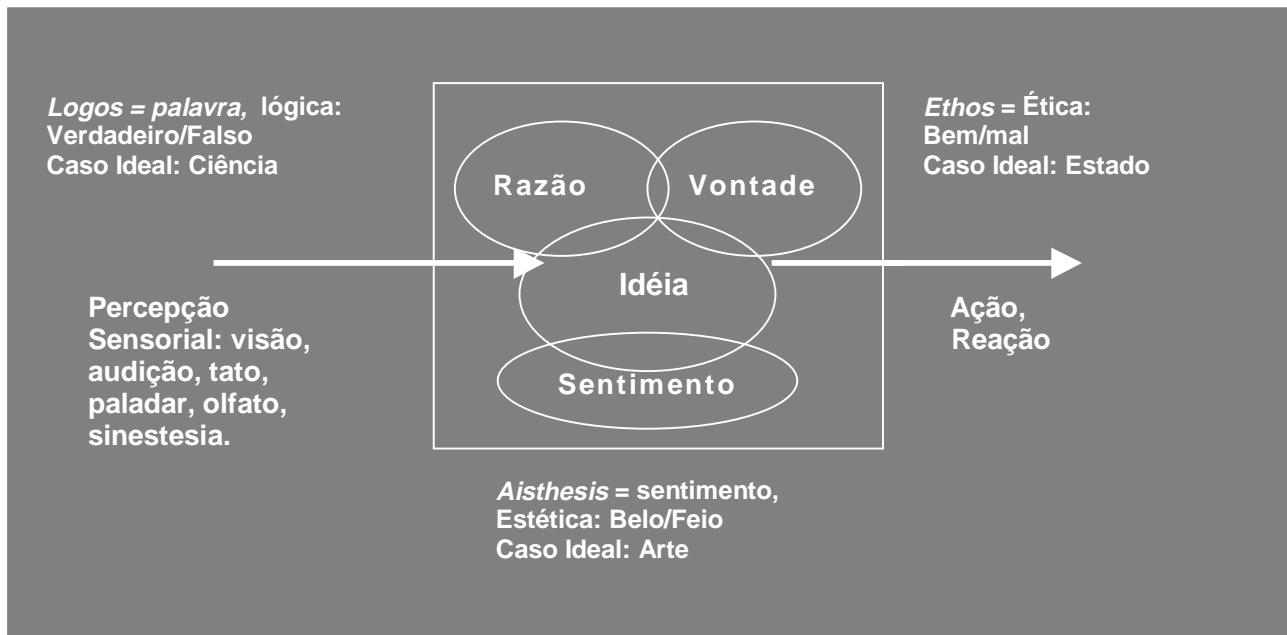


Figura 4: representação das três regiões intelectuais e espirituais do homem segundo Leibniz.

Baumgarten endossa a classificação de Leibniz e já na primeira parte

<sup>2</sup> BAUMGARTEN, A. G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Vozes, 1993. Petrópolis, Pp. 12.

<sup>3</sup> BAYER, R. *História da Estética*. Editorial Estampa, 1979.

<sup>4</sup> LESSING, G. *Laocoonte*. In: MERCATALLI, F. e M. Buenos Aires, 1946.

<sup>5</sup> HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Reclam, 1971. Stuttgart. Pp 37 - 38.

<sup>6</sup> LAUDAN, L. *Science and Values*. University of California Press, 1984. Berkeley.

de sua tese, no terceiro e quarto parágrafos, podem ser encontrados os seguintes pensamentos:

*"as representações obtidas através da parte inferior da faculdade cognitiva são sensitivas.*

*"O desejo é chamado sensitivo enquanto provém de uma representação confusa do bem; mas a representação confusa, assim como a representação obscura, é obtida através da parte inferior da faculdade de conhecer; então, a denominação "sensitiva" também poderá ser aplicada às próprias representações, para, deste modo, serem distinguidas das representações intelectuais distintas, segundo todos os graus possíveis.*

*"Suponha-se que um discurso que se compõe de representações sensíveis seja sensitivo. Como nenhum filósofo alcança tamanha profundidade que lhe permita contemplar todas as coisas com o intelecto puro, sem se deter no nível do conhecimento confuso; do mesmo modo, quase nenhum discurso chega a ser tão científico e intelectual que se não se encontre uma só idéia sensível ao longo do seu encadeamento. Por consequência, aquele que se dedica antes de tudo ao conhecimento distinto pode encontrar quaisquer representações distintas em um discurso sensitivo; este último, no entanto, permanece sensitivo, assim como o discurso científico permanece abstrato e intelectual".<sup>2</sup>*

Naturalmente, esta interpretação de Baumgarten está impregnada de uma concepção do *cosmos*, segundo a qual a natureza é compreendida como complexa máquina formada por inúmeras peças autônomas, nomináveis e bem posicionadas em um sistema cartesiano de coordenadas. E não poderia ser diferente, pois a pretenciosa "ótica cristalina" da razão, já libertada do dogmatismo teológico, celebrava o Moderno; sem, contudo, perceber que o fracionamento da realidade e sua leitura através de discursos compartimentados, sensitivos, científicos ou éticos, como recursos metodológicos do conhecimento, legaria uma pesada herança ao homem: a sua própria fragmentação.

**Formais:** Uma consulta à bibliografia sobre aquilo que diz respeito ao conceito de Estética e ao conhecimento estético revela três interpretações principais, que englobam muitas possibilidades recorrentes ao longo da história do pensamento filosófico.

A primeira interpretação sustenta que Estética é a ciência que se ocupa da percepção sensorial e dos conhecimentos adquiridos através dela. Estético é tudo aquilo que se pode perceber sensorialmente através dos sentidos e todo conhecimento que se tem da realidade além da compreensão racional. Neste caso, quando o termo é compreendido em seu sentido mais amplo, a Estética adquire matizes epistemológicos, já que tem como objetivo estudar a compreensão sobre a realidade através da percepção, ou seja, a compreensão da realidade que não pertence ao conhecimento noético ou à ação da vontade, a ética.

Neste caso, a diferenciação entre *aisthesis*, *logos* e *ethos* é clara, mas a discussão sobre que sentidos estariam aptos a proporcionar este conhecimento parece não ter fim. O paladar, por exemplo, pode reconhecer sabores agradáveis ou desagradáveis que, no entanto, não encontram reconhecimento entre as categorias estéticas clássicas. Ainda assim, ao menos no senso comum, parece não haver nenhuma dificuldade em aceitar a existência de uma arte culinária. Da mesma forma, o tato produz sensações que podem pertencer a escalas que variam do positivo ao negativo, embora pouco se possa afirmar quanto à sua possibilidade de discernimento entre o belo e o feio, mesmo que algumas manifestações da arte moderna tenham justamente explorado a taticidade como recurso estético como, por exemplo, na série "Penetráveis", de Hélio Oiticica, realizada entre as décadas de 60 e 70. De fato, tanto o paladar como o tato - assim como os demais sentidos - agem no processo de conhecimento da realidade. A dificuldade em aceitá-los como partícipes da percepção estética está justamente no predomínio da interpretação da Estética como "Ciência do Belo", ou seja, o que se esconde nessa controvérsia é a possibilidade de reconhecimento de outras categorias estéticas, além daquela por onde transita o belo.

Esta controvérsia permanece, contudo, em segundo plano no debate sobre a natureza do estético e poucos pensadores arriscaram a emitir juízos explícitos sobre o assunto. Alguns atribuem à visão e à audição lugar privilegiado entre os sentidos e poucos, como Hegel, foram claros afirmando que somente estes dois sentidos seriam aptos à percepção estética.

*"No domínio da estética, diz Hegel, o sensível deve aparecer-nos apenas como superfície e como aparência. A estética está a meio caminho da sensibilidade imediata e do pensamento puro, e exclui a sensibilidade material, isto é, os sentidos inferiores, olfato, gosto, e mesmo tato, para apenas deixar os dois sentidos teóricos e intelectuais do ser humano: a vista e o ouvido."*<sup>3</sup>

Finalmente, é importante destacar ainda neste contexto os limites do sensorial e do sensível. O sensorial pertence à relação entre a materialidade daquilo que é percebido e os sentidos do sujeito, ou seja, o que Baumgarten denominou como representação confusa ou representação obscura da parte inferior da faculdade de conhecer. O sensorial pertence à categoria do significante. Já o sensível diz respeito à interpretação única e original do sujeito sobre o percebido, à imagem capturada pelo olhar seletivo, manipulado pelo consciente e subconsciente, processo que envolve objetividade e subjetividade na atribuição de significados.

A segunda interpretação sobre a Estética afirma que ela é a ciência que se ocupa do belo, presente na natureza, nas atividades do homem e nos objetos de sua criação. Aqui a categoria estética é definida e limitada: o estético é o belo, o agradável, o sublime etc. Mas, de acordo com esta interpretação a Estética não tem como objetivo o reconhecimento daquilo que é *belo*, ou seja, não se trata de identificar objetos, atividades ou situações portadores de valores estéticos, mas sim de estudar aquilo que é *o belo*. Há, portanto, um deslocamento dos campos da epistemologia e da

fenomenologia para os campos da axiologia e da ontologia, pois, então, a pergunta inicial se refere à própria essência dos valores e, depois, sobre a essência, o lugar e a importância dos valores estéticos entre os demais valores, como o bem e a verdade.

A relação entre os três valores fundamentais da filosofia - o bem, a verdade e o belo - é repleta de contradições, quer pelo grau de importância a eles atribuído pelas nossas sociedades, quer pelo próprio conflito entre eles.

Por um lado, não se discute sobre a supremacia da verdade (científica), o que explica o lugar privilegiado que ocupam as ciências exatas e a tecnologia - sob a égide do Moderno, a ciência é essencial, a arte um deleite, a ética apenas uma possibilidade -; por outro lado, mesmo que se considere um escalonamento entre os valores fundamentais, estes muitas vezes estão de tal forma interligados que parece insano julgar como belo algo que é eticamente condenável ou cientificamente falso. Que uma catedral gótica desperte o sentimento do sublime é perfeitamente aceitável, mesmo que tal fenômeno ocorra justamente pelo conluio de formas arquitetônicas que concorrem para agigantar o divino e apequenar o homem. Mas, poucos admitiriam que os desfiles apoteóticos do exército nazista, em meio a florestas de bandeiras vermelhas com a suástica negra, dramatizadas por cuidadosos jogos de luzes e marchas militares, poderiam despertar o mesmo sentimento pelo sublime.

A identificação do belo com a verdade e o bem remonta ao idealismo platônico, e aceitar a possibilidade de um belo falso e/ou mau é, de fato, uma tarefa muito difícil.

Os valores estéticos podem ser divididos em três categorias: valores básicos, complementares e sintéticos. Os valores básicos se diferenciam entre si pela sua natureza e pertencem à dialética entre três pares: belo - feio, sublime - vulgar e trágico - cômico. A diferença entre o belo (feio) e o sublime (vulgar), por exemplo, está na relação entre qualidade e intensidade do valor, ou seja, a medida do fenômeno estético em concordância com a relação entre o objeto percebido (real) e sua projeção subjetiva (ideal). O belo é a medida harmônica do fenômeno estético, enquanto que no caso do sublime, a intensidade do sentimento se sobrepõe à medida harmônica. O sublime pertenceria a uma relação paradoxal, pois, em sua escala, ocupa o extremo positivo, embora o sentimento que desperte seja aterrorizador e sempre muito próximo do melodramático.

Lessing sustentou conhecida controvérsia com Winckelmann sobre a análise de uma obra paradigmática do sublime: o Laocoonte. O grupo escultórico de Agesandro, Polidoro e Atenodoro representa o suplício do sacerdote de Tróia e de seus filhos, presos pelas duas serpentes enviadas por Apolo. Enquanto Winckelmann critica a obra, pela expressão excessiva de agonia e de dor no rosto de Laocoonte, que resvalaria em melodrama, Lessing elogia justamente o acerto dos escultores em fixar o grito, instante anterior à morte, porque evita a fealdade da contorção produzida no rosto, e porque, “mais além (do momento do paroxismo) já não há nada, e oferecer ao olhar o grau extremo é dar asas à imaginação.”

... “Se Laocoonte suspira, a imaginação pode ouvi-lo gritar, mas se grita não pode elevar-se um grau sobre esta imagem, nem descender um grau dela sem vê-la em uma condição mais suportável, e, por conseguinte, menos interessante. Ou o ouve gemer, ou o vê já morto”.<sup>4</sup>

O conceito de belo também é repleto de contradições: para Platão o belo é a manifestação sensível do bem e da verdade, ou seja, pertence a um todo indivisível, que se expressa através da medida, da proporção, da simetria, da ordem etc.; para Kant o belo é uma qualidade que agrada universalmente sem conceito ou, na versão irônica, algo maravilhosamente inútil; para Mao Tse-tung o belo se encontra apenas naquelas obras cujos valores políticos e artísticos são positivos e a ordem é exatamente essa: primeiro a política, depois a arte; e a lista poderia se estender indefinidamente.

A terceira definição sobre Estética a situa como ciência que estuda a arte, onde estético é então sinônimo de artístico. Essa é a interpretação mais comum e restrita do termo e o objeto da ciência são as atividades das distintas modalidades artísticas, seus estilos e normas. Aqui se incluem a morfologia, a tipologia, a crítica e a história da arte. Importante no contexto dessa possibilidade de compreender a Estética é a negação do fenômeno estético fora da esfera artística, isto é, na configuração de formas arquitetônicas, do design, e a própria natureza, ou seja, suportes que não seriam de interesse para o juízo estético. Hegel, por exemplo, já nas primeiras linhas de “Lições de Estética”, apresenta o seguinte axioma sobre a relação entre o belo artístico e o belo na natureza:

*“Esta obra é dedicada à estética, quer dizer: à filosofia, à ciência do belo, e, mais precisamente, do belo artístico, pois dela se exclui o belo natural. Para justificar esta exclusão, poderíamos dizer que a toda ciência cabe o direito de se definir como queira; não é porém, em virtude de uma arbitrária decisão que só o belo artístico é o objeto escolhido pela filosofia.”*

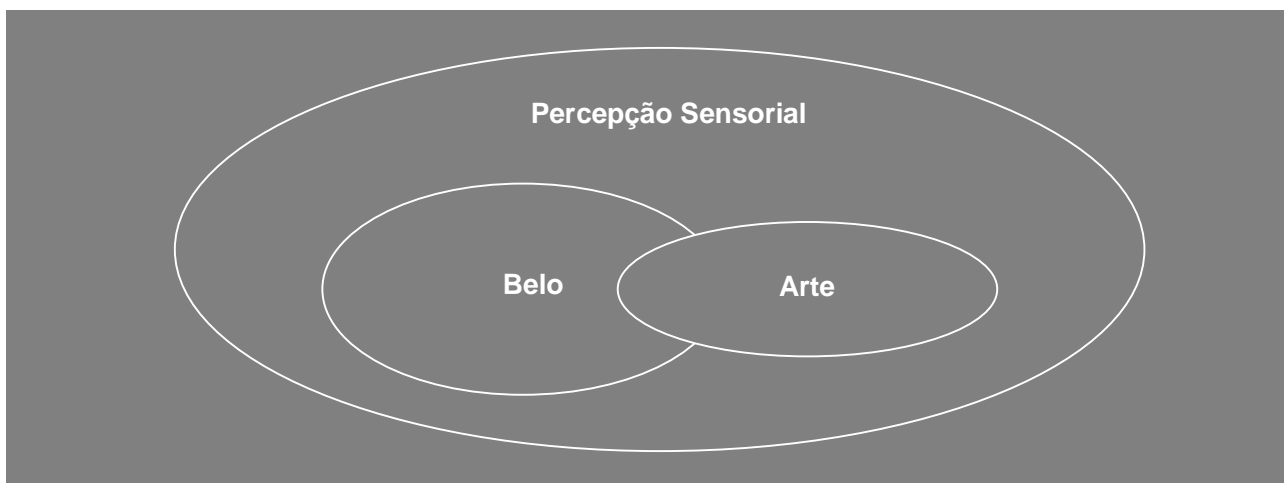
Mais adiante o filósofo é peremptório:

*“Segundo a opinião corrente, a beleza criada pela arte seria muito inferior à da natureza, e o maior mérito da arte residiria em aproximar as suas criações do belo natural. Se, na verdade, assim acontecesse, ficaria excluída da estética, compreendida como ciência unicamente do belo artístico, uma grande parte do domínio da arte. Mas, contra esta maneira de ver, julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza. A pior das idéias que perpassa pelo espírito de um homem é melhor e mais elevada do que uma grandiosa produção da natureza - justamente porque essa idéia*

*participa do espírito, porque o espiritual é superior ao natural.*<sup>5</sup>

Naturalmente, seria falso supor que Hegel não reconhecia o belo na natureza; mas sua interpretação histórica, dialética e idealista da Estética privilegia a ação da vontade do homem, a liberdade. No entanto, a arte, percepção objetiva, assim como a religião, imaginação subjetiva, seriam apenas fases iniciais da filosofia, ou seja, o pensar objetivo-subjetivo do Espírito em direção ao Absoluto. Aliás, o pseudo anúncio da morte da arte, que muitos críticos insistem em ver na análise de Hegel sobre o período romântico da arte, quando a Idéia ultrapassa a matéria e a arte perde seu papel como meio para conhecimento da verdade, não tem nenhum sentido

Por fim, deve-se ainda aceitar uma incômoda questão: se a Estética é uma ciência e, portanto, sujeita a enunciados falsos e verdadeiros, como admitir afirmações tão díspares sobre seu estatuto, ou seja, que tipo de ciência é a Estética, que convive com verdades que se contradizem sucessivamente e onde nada parece ser falso?



*Figura 5: representação das definições formais.*

**Processual:** a criação, a percepção e a reflexão estética podem ser consideradas como partes integrantes de um mesmo processo. Esse processo compõe-se de quatro grandes áreas:

1. Procedimento teórico filosófico e/ou ideológico, que diz respeito à matriz original da filosofia ou ideologia à qual determinada teoria estética está apensa.

Ao contrário das ciências formais, como a matemática e a lógica, em que o critério de verdade é a demonstração, ou seja, a ausência de contradição; ou das ciências da natureza, em que a experimentação comprova a veracidade de um enunciado, a Estética, enquanto pertencente ao grupo das ciências humanas depende do assentimento, do consenso, para o estabelecimento de leis. Deste modo é comum o conflito entre conceitos oriundos de teorias estéticas que têm como fundamento correntes ideológicas e/ou filosóficas distintas. Para resolver esses conflitos há recursos

metodológicos disponíveis, como a "Teoria Hierárquica da Racionalidade" de Popper e Reinschenbach, citada por Laudan.<sup>6</sup>

Segundo essa teoria há três níveis hierárquicos de discordância e de possível consenso, como representado na figura abaixo. Uma discordância no nível factual e/ou teórico pode ser consequência do emprego de diferentes métodos ou instrumentos de verificação, questão que pode ser resolvida no nível metodológico; conflitos no nível metodológico, decorrentes de distintos posicionamentos fundamentais, que poderão encontrar resposta no nível axiológico, ou seja, no estabelecimento de escala de valores, o qual, por sua vez, não teria um nível superior de consenso. A crítica a essa teoria, no entanto, aponta que uma discordância no nível axiológico poderá ser solucionada no nível factual/teórico.



Figura 6: representação dos Níveis de Consenso e Desacordo de Popper e Reinschenbach.

2. Procedimento teórico científico, onde são formulados os conhecimentos disciplinares, interdisciplinares ou transdisciplinares que fundamentam e criticam o procedimento prático. Como mencionado anteriormente esses conhecimentos são formulados e organizados a partir da observação empírica (indução) e de leis gerais (dedução).

3. Procedimento prático produtivo, que se refere ao ato de criação de um objeto ou atividade portador de valores estéticos.

4. Processo prático receptivo, referente à percepção e valorização estética de um objeto ou atividade.

A figura seguinte representa os quatro níveis do processo estético e suas relações principais:

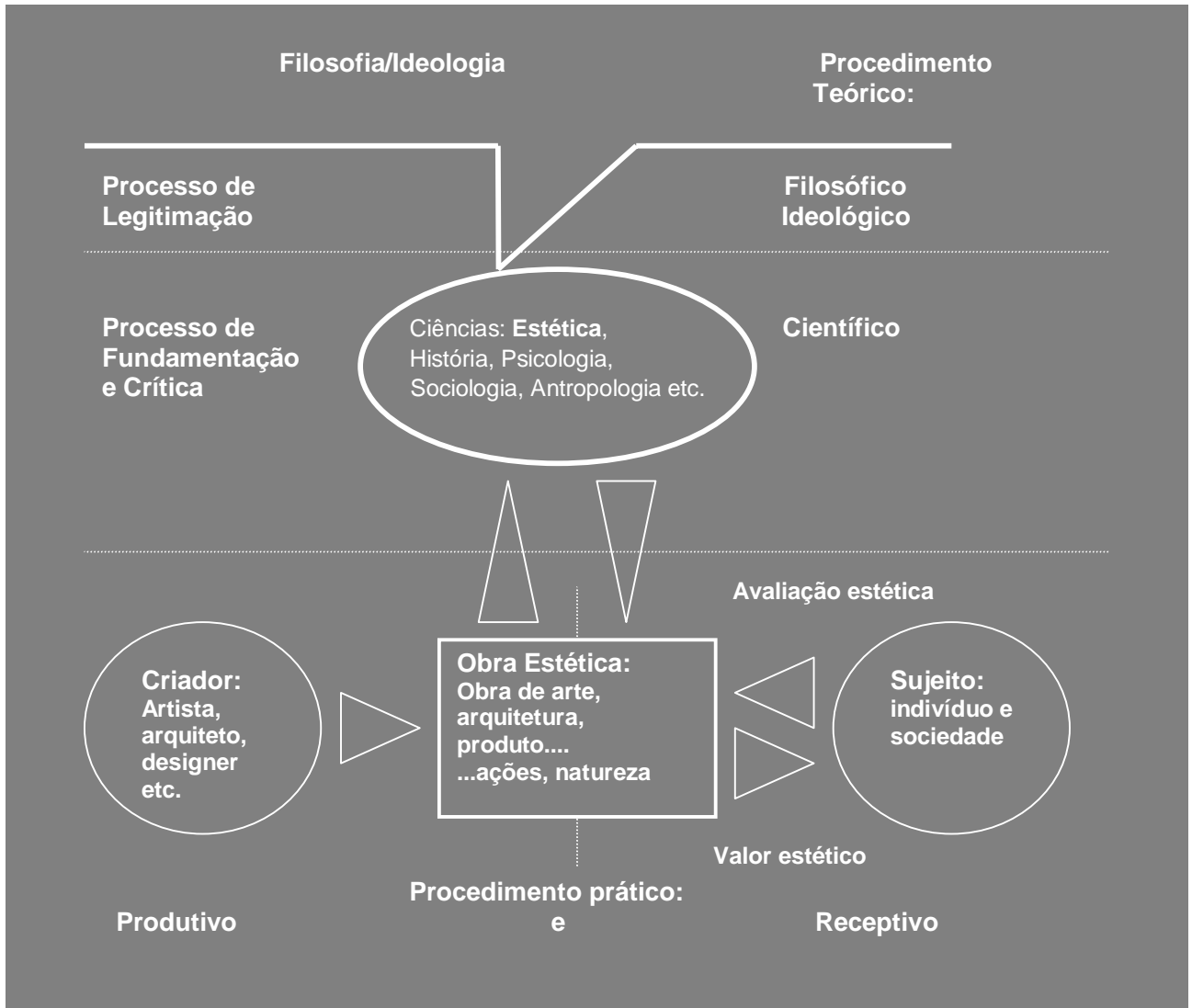


Figura 7: Representação da Definição Processual de Design.



### 1.3 Natureza da Relação entre Design e Estética

Há pouco consenso sobre a natureza do design, seus objetivos, métodos e conteúdos. Uma consulta à bibliografia especializada mostra apenas que há tantas definições quanto o número de autores que se dedicaram a esta tarefa. A falta de consenso não se justifica apenas pelo fato do design ser uma atividade relativamente nova, em busca de formação, mesmo porque outras áreas do conhecimento ou de atuação profissional, como a Informática e o Marketing são igualmente recentes e nem por isso indefinidas. Mais verdadeira é a constatação de que o design tem estatuto muito especial, pois não é uma filosofia, uma ciência ou uma forma de arte, embora esteja ligado a todas elas e, como o design não é só filosofia, ciência, tecnologia ou arte, não se encaixa também em nenhum dos moldes definitivos e fechados, típicos das definições clássicas, que pretendem enquadrar algo em escaninhos fechados. Ao contrário, o design é uma práxis interdisciplinar, que participa da construção material de nosso meio e, como tal, está sujeito às diferentes interpretações que cada um de nós tem sobre nosso agir e estar no mundo.

Assim é que Bonsiepe<sup>1</sup>, por exemplo, considera o design como um atributo ontológico do homem, pois a partir do momento que alguém, conscientemente, conformou matéria com uma determinada finalidade, ou seja, de modo a atender a uma necessidade, inaugurou a atividade do designer. Papanek<sup>2</sup> por sua vez, afirma que tudo que fazemos, quase todo o tempo, é design, quando nossas ações seguem determinados princípios metodológicos. Outros autores preocupam-se em verificar quando esta atividade passou a ganhar autonomia e fundamentos explícitos e sistemáticos, que pudessem ser transmitidos a outras pessoas para caracterizar uma nova profissão, e a lista de exemplos poderia se estender indefinidamente. Temos aí, portanto, versões antropológicas, metodológicas e históricas do design.

*"Este breve relato sugere que a variedade de interpretações sobre design se deve principalmente à natureza prescritiva de suas definições, ou seja, elas se referem mais a situações ideais, programáticas, do que ao cotidiano. Este fato é verificável quando se constata que, mesmo em países mais desenvolvidos, o design formalmente definido é a exceção, e não a regra, no processo de configuração de objetos.*

*"Como atividade recente, que busca métodos e conteúdos próprios, o design é interpretado ora como tecnologia básica, ora como valor agregado, ora como instrumento de publicidade, sempre de acordo com discursos imperativos. Neste sentido, não é temerária a hipótese de que a fundamentação do design é essencialmente ideológica. Assim, uma definição formal sobre os objetivos do design é necessariamente comprometida e restrita à literatura, pois sua legitimidade só é alcançada em função da eficácia da práxis, nos contextos cronológicos e cosmológicos em que se insere. O design seria, antes de tudo, instrumento para a materialização e perpetuação de ideologias, de valores predominantes em uma sociedade, ou seja, o designer, conscientemente ou não, re-produziria realidades e*

---

<sup>1</sup> BONSIEPE, G. *Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. Gustavo Gili, 1978. Barcelona.

<sup>2</sup> PAPANEK, V. *Design for Real World*. Random House, 1971. New York.

*moldaria indivíduos por intermédio dos objetos que configura, embora poucos designers aceitem a faceta mimética de sua atividade."<sup>3</sup>*

Mas, se existem divergências entre as definições de design é possível encontrar também consenso entre elas. Design é uma atividade, uma práxis que participa da configuração de objetos, sejam eles bidimensionais, tridimensionais ou virtuais. Em outras palavras, o designer dá forma (conforma) algo que antes existia apenas no mundo das idéias, dos desejos, das necessidades; ou *trans*-forma algo já existente, incorporando novos valores, tecnologias etc. Também os artesãos, engenheiros, arquitetos, cirurgiões plásticos e muitos outros profissionais têm tarefas semelhantes, mas não cabe aqui comentar as especificidades de cada um. O importante é considerar que o designer configura artefatos, levando em consideração aspectos de natureza produtiva, social, utilitária, cultural, política, ideológica etc. Esses aspectos formam uma complexa trama de variáveis interdependentes que medeiam a configuração dos objetos e permitem diferentes interpretações sobre ela. Desta forma, para alguns, um objeto será uma extensão do corpo humano, para outros, símbolos de um processo comunicativo, e assim por diante; embora o objeto, em sua integridade, resista a todas estas análises particulares e limitadoras, posto que o alcance da interpretação nada mais é que o reflexo do limite de quem interpreta. Somente sob o peso dessa advertência é que se pode considerar a dimensão estética de um objeto.

Tudo que pode ser sensorialmente percebido pelo homem terá valor estético, independente da intenção de quem cria, uma vez que o processo estético é não só generativo, mas também receptivo. Qualquer forma, portanto, é passível de juízo estético, seja ela uma “obra de arte” ou instrumento de trabalho. O critério privilegiado que atribuí qualidade estética a algo é o juízo do gosto: "gosto ou não gosto", "me agrada ou desagrada" são expressões do senso comum perfeitamente lícitas na avaliação estética, uma vez que o juízo estético não demanda necessariamente a *Estética*, enquanto campo do saber.

Para um designer, contudo, o juízo do gosto é falível, pois ele não configura objetos para uso próprio e, portanto, não pode se valer de suas preferências estéticas. Isto significa que o designer deve dominar os conceitos principais desta ciência para obter resultados desejados, de acordo com cada conjunto de usuários. Neste contexto é muito importante ressaltar que a avaliação estética de um objeto é, muitas vezes, a primeira relação que se estabelece entre um usuário e um objeto, ou seja, uma relação imediata que pode facilitar ou dificultar a aceitação do objeto como um todo: a experiência do conforto que uma cadeira bem projetada, sob o critério da ergonomia, poderia proporcionar a um usuário será anulada se o objeto for rejeitado no ato da compra por motivação estética.

Por outro lado, o processo de configuração não depende apenas de critérios estéticos, pois, ao contrário de um artista, que pode estar preocupado

---

<sup>3</sup> BOMFIM, G A. *Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação*. Estudos em Design Vol. V. N° 2. Dezembro de 1997. Rio de Janeiro.

apenas em proporcionar prazer estético à sua platéia, o designer deverá levar em conta questões objetivas, bio-fisiológicas, semiológicas e outras mais que estão envolvidas no processo de utilização, e a conciliação dos preceitos de diferentes áreas do conhecimento que proporcionam respostas a essas questões não é tarefa simples: a cor de um objeto, por exemplo, pode ser tematizada por diferentes ciências (física, química, estética, semiótica etc.), que nem sempre apontam para um compromisso consensual. Um conhecimento transdisciplinar que combine as inúmeras questões envolvidas nos processos de produção e utilização de um objeto ainda não existe. Esta, provavelmente, seria um capítulo de uma "*Teoria do Design*", que alguns estudiosos preferem denominar como "Morfologia", ou seja, o estudo da forma.

Mas, se uma Teoria do Design ainda não existe, um dos primeiros passos para constituí-la é conhecer os objetivos, métodos e conteúdos das diferentes áreas de conhecimento que poderão, no futuro, compor o saber transdisciplinar. E este é o objetivo deste texto. Naturalmente, não se pretende esgotar um assunto tão complexo como a Estética em poucas linhas, a intenção aqui é apresentar conceitos básicos que permitam aprofundamentos futuros.

O tema será desenvolvido através de cinco tópicos: ontologia do belo, epistemologia do belo, processo estético, psicologia do belo, valor e avaliação estética.

## 2. Estudo Temático da Estética

O Processo Estético pode ser estudado através de diferentes enfoques, como, por exemplo, seu desenvolvimento através da história, quer pela produção estética e artística ou pela reflexão crítica; sua interpretação, de acordo com o pensamento de uma escola filosófica ou autor etc. Neste trabalho optou-se por considerar cinco temas principais, cuja ordem obedece ao próprio desenvolvimento histórico dessa ciência. Esses assuntos serão apresentados sob a ótica de diversas teorias, como se segue:

**2.1 Ontologia:** essência, causa e natureza do belo, a exemplo da estética idealista de Platão, da estética realista de Aristóteles e da estética subjetivista de Plotino.

**2.2 Teoria do Conhecimento e Empirismo:** formação de conhecimento estético dedutivo, a exemplo da Crítica do Juízo do Gosto de Immanuel Kant, e formação de conhecimento estético indutivo, a exemplo dos empiristas da Idade Média e início do Renascimento.

**2.3 Processo Estético:** processo de criação, observação e comunicação estética na história, a exemplo da estética histórica, dialética, idealista de Hegel e da estética histórica, dialética, materialista de Marx.

**2.4 Psicologia:** observação, percepção, vivência e conhecimento estético a exemplo da Psicologia da Forma (Gestalt), do Behaviorismo, da Psicanálise, da Psicologia da Informação e da Homeostase.

**2.5 Avaliação Estética:** gosto, norma, valor e processo de avaliação estética.

O recurso de recorrer a mais de uma corrente filosófica ou científica para estudar estes cinco temas decorre do fato de que, ao contrário das ciências da natureza (física, química, biologia etc.), onde a "verdade" é obtida através de experimentos objetivos; ou das ciências formais (matemática e lógica), onde a "verdade" seria alcançada através de demonstrações (ausência de contradição); as ciências humanas (estética, ética, política etc.) almejam a verdade através do consenso, da convicção, do assentimento, que definem valores, padrões ou normas. Assim, a Estética é uma ciência formada por diversas teorias, muitas delas conflitantes entre si, o que significa que os conceitos pertencentes a essa ciência são extremamente relativos.

A título de exemplo, o quadro a seguir compara algumas características dos três grandes grupos de ciências (da natureza, formais e humanas), através das questões relacionadas à Ontologia (o que é?), à Teoria do Conhecimento (como se pode conhecer?), à Lógica (como se pode fundamentar?) e à Teoria Científica (como se pode expressar?).

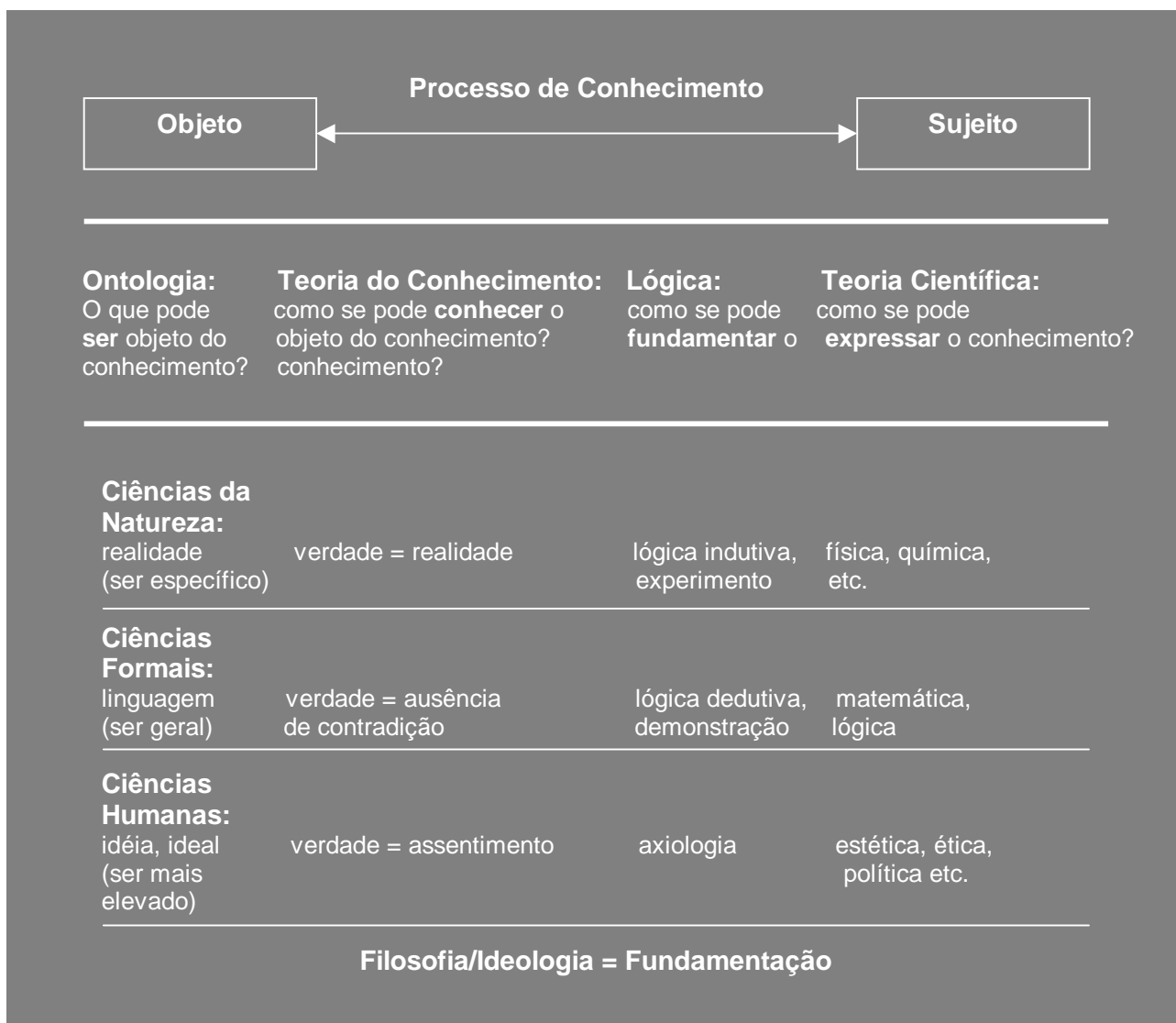


Figura 8: características dos três grandes grupos de ciências.

## 2.1 Ontologia do Belo

Duas questões fundamentais ocupam pensadores e filósofos ao longo da história da Estética: 1ª O que é o belo? 2ª O que é belo? A primeira questão se refere à origem e à essência do belo, temas que pertencem à ontologia, ou seja, o ramo do conhecimento que estuda o ser, sua causa, sua origem e natureza. Em Estética a ontologia se ocupa da origem, causa, essência e natureza das categorias estéticas, representadas de modo sucinto através do "Belo". A Segunda questão é assunto da axiologia, ramo da ciência que estuda os valores, no caso da estética, o belo, o feio etc., que serão vistos posteriormente, e da fenomenologia, que trata das representações sensoriais que podem ser portadoras desses valores.

O estudo da ontologia do belo será desenvolvido de acordo com o

pensamento de **Platão**, **Aristóteles** e **Plotino**, os primeiros filósofos que nos legaram reflexões consistentes sobre o tema.

### *A compreensão da Natureza na Grécia Antiga*

Os primeiros passos para a formação de conhecimento teórico sobre a natureza foram dados com os auspícios da Mitologia, pela qual os fenômenos naturais foram interpretados como decorrentes da vontade dos deuses. Para Tales de Mileto, por exemplo, a origem de todas as coisas era a água, para Empédocles, os quatro elementos (terra, água, fogo e ar). Demócrito, por sua vez, descobriu a substância primeira, o átomo.

Na Grécia antiga, considerava-se que macro-cosmo e micro-cosmo eram dotados de espírito, alma e corpo. O mundo é um ser vivo: uma planta ou animal, por exemplo, participa psiquicamente no processo vital da alma do mundo e intelectualmente na atividade da mente do mundo; e não menos materialmente na organização física do corpo do mundo. A natureza só pode ser objeto de estudo (filosofia) pela sua organização cíclica: não há evolução ou involução, apenas repetição, como, por exemplo, as estações do ano, as fases da lua, as marés etc. Do Caos os deuses criaram o Cosmo, a ordem imutável.

*Figura 9: A compreensão da Natureza na Grécia Antiga.*

## **Platão** (427/347 a.C.)

O tema da estética de Platão é o estudo da *Idéia* do Belo. O conceito de *Idéia*<sup>1</sup> em Platão é derivado de seu mestre Sócrates, em nome de quem Platão escreveu seus tratados. A *Idéia* é a base da realidade, uma espécie de pré-imagem ou imagem primeira, a essência de todas as coisas. Em outras palavras, para Platão, tudo que existe, existia anteriormente de modo imutável no mundo das *Idéias*. Os objetos da natureza, portanto, só existem por imitação ou participação nas *Idéias* que os antecedem, assim como a beleza que se percebe (real) é apenas uma vaga imagem do Belo (Ideal).

A percepção sensorial (portanto estética) só pode reconhecer a aparência das coisas, mas não a sua essência. Assim, o Belo, enquanto *Idéia* ou valor, independe da criação ou da percepção do sujeito, pois aquilo que é percebido sensorialmente como belo é apenas uma imagem de um belo inicial (ideal), não criado pelo homem, eterno, imutável. A *Idéia* do belo é um ser absoluto, a mais perfeita *idéia* que, em união com o Bem e a Verdade formam o princípio fundamental da ordem cósmica.

---

<sup>1</sup> *Idéia* (do grego ἰδέα) tem dois significados principais. Para Platão este conceito deve ser compreendido como a espécie única intuível e visível entre uma multiplicidade de objetos. Neste caso a *Idéia* prevalece em relação à multiplicidade e é considerada sua essência ou substância daquilo que é múltíplice.

*"O belo em si não é nem este objeto, nem aquele, mas qualquer coisa que lhe comunica o seu próprio caráter." (Hípias Maior 289 d).*

O belo tem origem nos deuses e se manifesta através de características objetivas como proporção, ritmo, simetria, harmonia, e "medida" (equilíbrio entre qualidade e quantidade). A arte é a mímese (imitação) da idéia do belo, uma prática incessante de reprodução na tentativa de aproximar a realidade da idealidade.

Na estética de Platão podem ser diferenciados três momentos principais:

1. Uma tese de natureza emocional, onde há entusiasmo com a beleza, eterna e verdadeira, que existe por si mesma,

*"...sempre sendo, sem nascer ou perecer, sem crescer ou decrescer, e depois, não de um jeito belo e de outro feio, nem ora sim ora não, nem quanto a isso belo e quanto àquilo feio, nem aqui belo e ali feio..." (Convívio 211 a - b).*

Nesta primeira tese o belo é o meio para se alcançar o verdadeiro amor (desejo do belo), caminho que passa pela percepção da beleza dos corpos (aparência individual), o primeiro estágio para o conhecimento da beleza da alma (essência universal) e para a beleza em si, a Idéia que funde o Belo, o Bem e a Verdade.

2. O segundo momento, que se caracteriza pela antítese racional à tese emocional, onde há a crítica da arte como mímese.

*"Todas as artes imitam. Os pintores imitam por meio das formas e cores; os bailarinos, por meio de movimentos rítmicos e atitudes corporais; os cantores, por meio da melodia e do ritmo; o teatro e as artes da palavra, em geral, imitam mais claramente que a pintura ou outro artesanato." (República 373b - 398c; Leis 816a).*

A atividade estética deve ser, portanto, um processo de aperfeiçoamento contínuo que aproxime a beleza real (sensível) da beleza ideal (imaginável). O artesão que molda um vaso em cerâmica traz à realidade, através de procedimento mimético, uma cópia (imperfeita) da idéia de vaso (perfeita); mas, um pintor que reproduz a forma do vaso cria uma cópia de segunda categoria, pois não cria a partir da Idéia, mas sim do vaso imperfeito que observa: a cópia da cópia.

Por outro lado, para Platão, a arte como expressão livre do Espírito deveria ser banida, pois ilude e corrompe, uma vez que cria aparências desprovidas de essência.

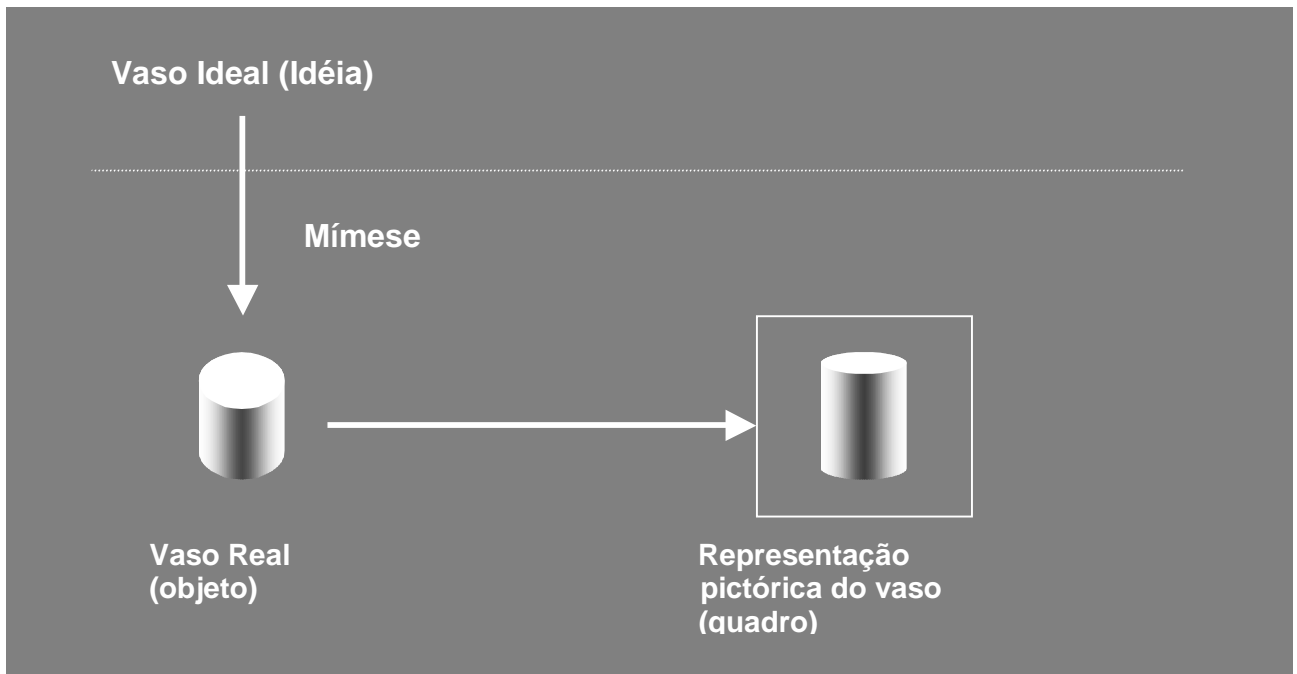


Figura 10: processo de Mimese

3. Finalmente, no terceiro momento, há uma síntese normativa, ou seja, uma estética da ordem. Há regras objetivas para se alcançar imagens ou objetos próximos à idéia do Belo: proporção, ritmo, simetria, harmonia, medida etc., como, por exemplo, o "Segmento Áureo".

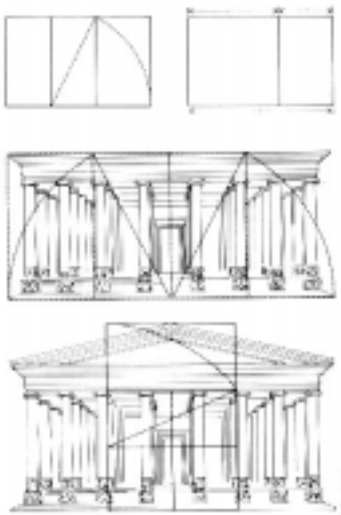


Figura 11: Segmento Áureo



Figura 12: Partenon. Ictino, cerca de 45 a. C.

A filosofia de Platão exerceu e ainda exerce grande influência no mundo ocidental. Sua estética idealista influenciou Plotino, Hegel e muitos outros filósofos modernos. Durante a Idade Média, seu pensamento foi "cristianizado" por Santo Agostinho e São Tomás de Aquino e a identidade entre belo, bem e verdade manteve-se como dogma durante muitos séculos,



chegando até a atualidade. Proporção, ordem e simetria também são conceitos que continuam a ser respeitados, principalmente na arquitetura.

Contudo, é razoável argumentar com a antropologia que a preferência por essas qualidades deve-se mais à influência provocada pela percepção das formas do meio ambiente natural e pelo costume, do que propriamente devido aos ensinamentos de Platão. Ainda assim recorre-se com frequência à doutrina do filósofo para se justificar aforismos, como aquele atribuído a Louis Sullivan: "form follows function", que inspirou o funcionalismo. Um produto será valorizado como belo, quando for funcional, ou seja, a beleza seria decorrência da funcionalidade prática do objeto. O diálogo reproduzido a seguir, entre Sócrates e Aristipo, relatado por Platão (Xenofonte, cap. VIII), é recorrente na defesa do funcionalismo.

*"\_ Pensas que uma coisa é o bom, outra o belo? Não sabes que tudo o que por uma razão é belo, pela mesma razão é bom? A virtude não é boa em uma ocasião e bela em outra. Assim também se diz dos homens serem bons e belos pelos mesmos motivos: o que no corpo humano constitui a beleza aparente constitui também a bondade. Enfim, tudo o que aos homens for útil será belo e bom relativamente ao uso que disso puder fazer-se.*

*\_ Como! Então é belo um cesto de lixo?*

*\_ Sim, por Júpiter! E feio um escudo de ouro, já que um foi convenientemente feito para seu uso e o outro não."*

O idealismo platônico mantém-se atual também no que se refere ao princípio da mimese. Em concursos de design, por exemplo, é comum a idealização de um resultado ao qual serão comparadas as propostas apresentadas. Isto significa que há uma idéia primeira daquilo que um objeto deve ser e uma permanente tarefa em aproximar a realidade da idealidade.

O idealismo platônico pode, no entanto, provocar distorções graves. No início do século XX, desenvolveu-se o princípio do "Estilo Internacional", segundo o qual, o processo de configuração de objetos utilitários da arquitetura e do design deveria ser guiado exclusivamente pela razão e, como a razão seria única, universal, um objeto criado para cidadãos americanos seria também adequado para povos da África. Este princípio da "boa forma", contudo, mais que promover a democratização do acesso a bens materiais, aniquilou culturas autóctones e desrespeitou valores de comunidades.

## *Aristóteles* (384 - 321 a.C.)

Aristóteles, fundador da Escola Peripatética, foi discípulo de Platão e tutor de Alexandre, o Grande. Sua filosofia pode, de modo muito simplificado, ser dividida em quatro tópicos:

- *Organon*, ou seja, a lógica - propedêutica à filosofia;
- "Filosofia Teórica", que inclui a ontologia, a metafísica, a teologia, a matemática e as ciências da natureza;
- "Filosofia Prática", abrangendo a política, a ética, a estratégia, a economia e a retórica; e
- *Poiesis*, a tecnologia e a **estética**, (no sentido de uma técnica artística e de sua representação).

No desenvolvimento da estética de Aristóteles pode-se identificar, como em Platão, três fases:

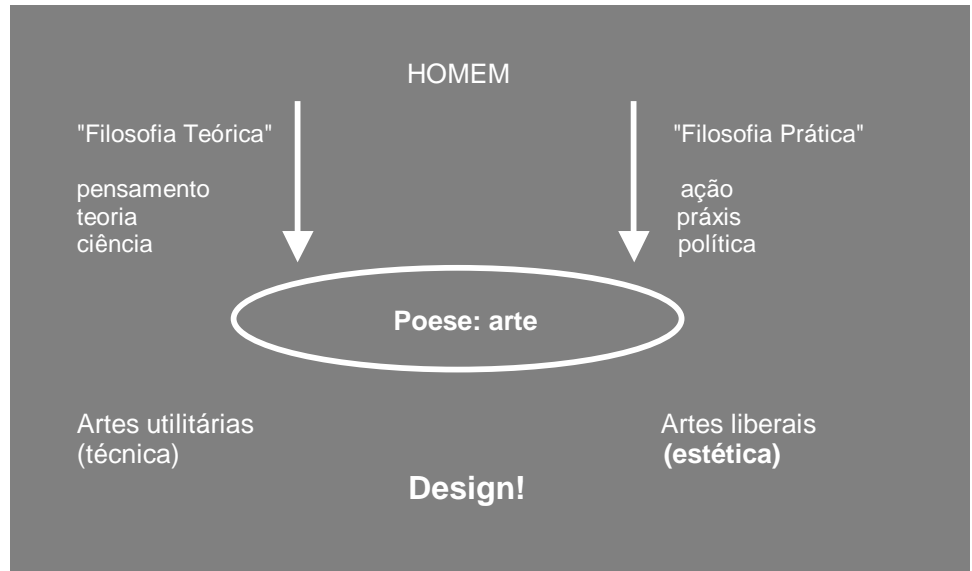
1. A teoria da criação artística como poese (contrária à mímese platônica). Mímese para Aristóteles não significa "copiar", mas tornar algo evidente, mostrar;
2. a crítica à metafísica do Belo de Platão; e
3. a catarse, ação purificadora da arte.

O tema da estética de Aristóteles é o estudo da arte. Ao contrário de Platão, de quem foi discípulo, Aristóteles não se preocupou com a Idéia do Belo, mas sim com questões relativas à prática estética. Arte significa poese (produção, ação criativa) e compõe-se de artes utilitárias (técnicas) e artes liberais (poesia, pintura, música etc.). A poese artística objetiva o aperfeiçoamento da natureza, onde a obra (de arte) é um "novo", isto é, matéria conformada através do trabalho, para alcançar um fim. Este é o princípio do *hilemorfismo*: *hyle* (matéria) + *morphé* (forma) + finalidade (causa final) = catarse (purificação da alma).

Para Aristóteles, o fundamento da produção natural está na própria natureza, enquanto que o fundamento da criação artística está no conhecimento. "*A Idéia de uma casa faz nascer no arquiteto a casa*". A arte supõe talento, exercício empírico e conhecimento teórico das regras da ação. A beleza é a ordem, a medida, o bem; enfim, a perfeição:

*... "Além disso, o Belo, num ser vivente ou num objeto composto de partes, deve não só apresentar ordem em suas partes como também comportar certas dimensões. Com efeito, o belo tem por condições uma certa grandeza e ordem". (Aristóteles. Poética, Cap. VII - Da Extensão da Ação).*

Figura 13: relação entre "Filosofia Teórica" e "Filosofia Prática".



Tanto na Estética de Platão (idealista), como na Aristóteles (realista), o belo é determinado através de características do objeto, ou seja, nesse ponto os dois filósofos concordam quanto à objetividade do belo.

Figura 14: representação idealista do corpo humano. (Hermes com jovem Dionísio - detalhe). Praxíteles, cerca de 350 A.C.



Figura 15: representação realista do corpo humano. (Imperador Vespasiano). Autor desconhecido, cerca de 70 d.C.

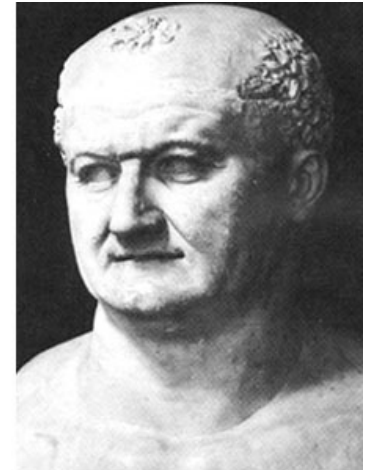


Figura 16: Projetor de hologramas, design de Christian Ose. Neste objeto observa-se o princípio aristotélico de aperfeiçoamento não apenas da forma, mas do princípio de projeção de imagens.



Da mesma forma como o pensamento filosófico de Platão, a filosofia de Aristóteles, resgatada pelos árabes durante a Idade Média, influenciou diversos pensadores ao longo da história, principalmente aqueles de extrato materialista, como Marx, Tschernyschewsky, Plechanow etc.

São raros os exemplos de design que seguem princípios de configuração que poderiam ser considerados como aristotélicos. A introdução do uso de lentes de contato como possibilidade de substituição às armações de óculos convencionais, para sanar deficiências visuais é um procedimento aristotélico diante da realidade, enquanto que a multiplicação de variantes de armações de

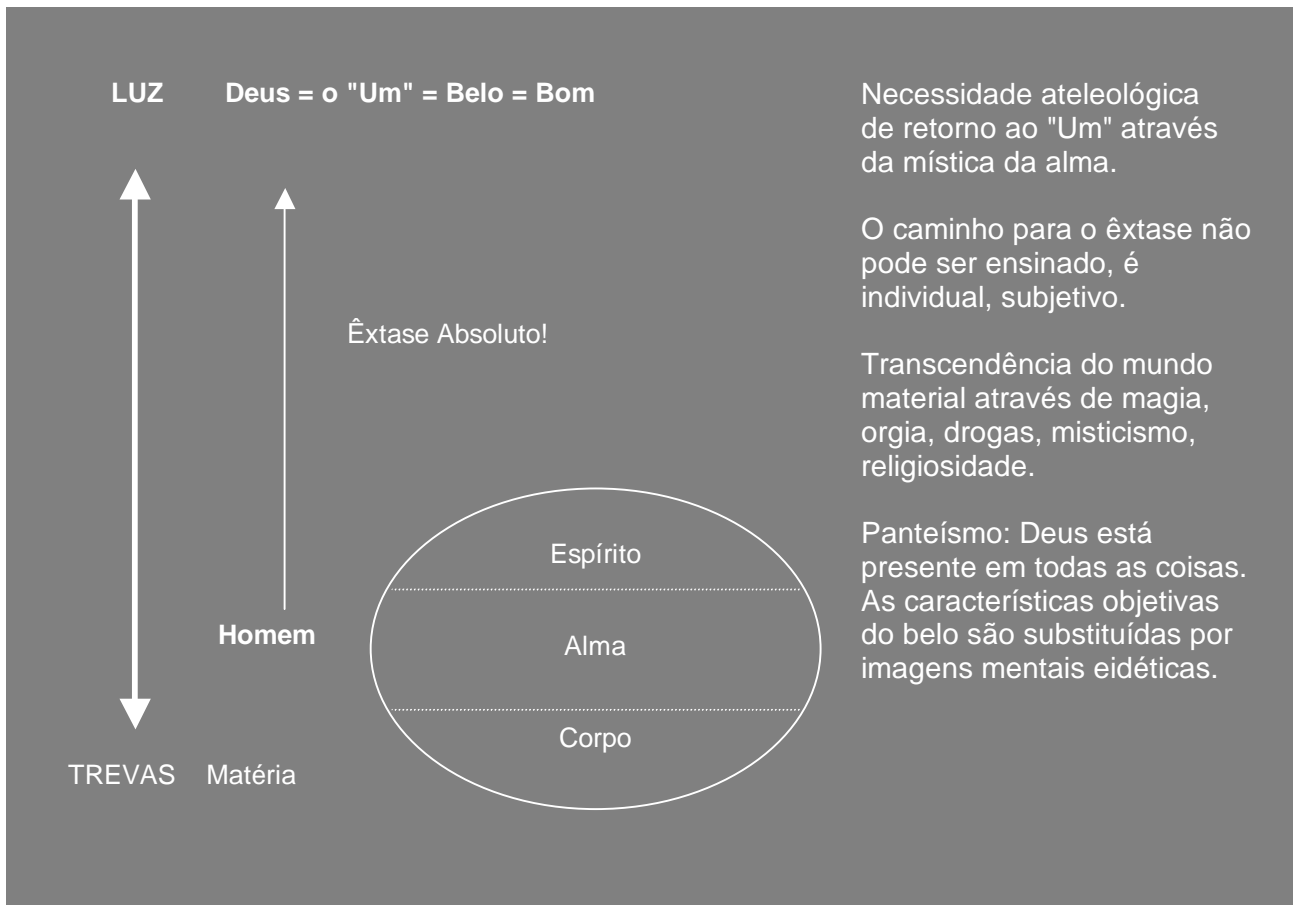
diante da realidade, enquanto que a multiplicação de variantes de armações de óculos é um processo platônico, quando se busca uma forma ideal para este objeto. De modo genérico pode-se afirmar que o "design platônico" é sempre um re-design, enquanto que o "design aristotélico" seria o design propriamente dito.

## Plotino (205 - 270)

A filosofia de Plotino se constitui de uma fusão entre o neo-platonismo e doutrinas místico-religiosas, de origem oriental. Seus trabalhos sobre estética foram registrados nas "Enéadas"<sup>1</sup>, 54 tratados compilados em 6 grupos de 9.

Embora partícipe do idealismo platônico, Plotino contraria o conceito de beleza objetiva, já que a natureza do belo deve ser, para ele, associada à experiência subjetiva. De acordo com Plotino há cinco níveis na natureza que podem ser diferenciados: a matéria (mera variedade inerte), o corpo (caracterização de uma espécie viva), a alma (individualidade), o espírito (inteligência) e a transcendência (perfeita harmonia entre os quatro níveis anteriores), também denominada como o "Um".

Figura 17: Representação dos cinco níveis da natureza



<sup>1</sup> Ennéa significa 9.

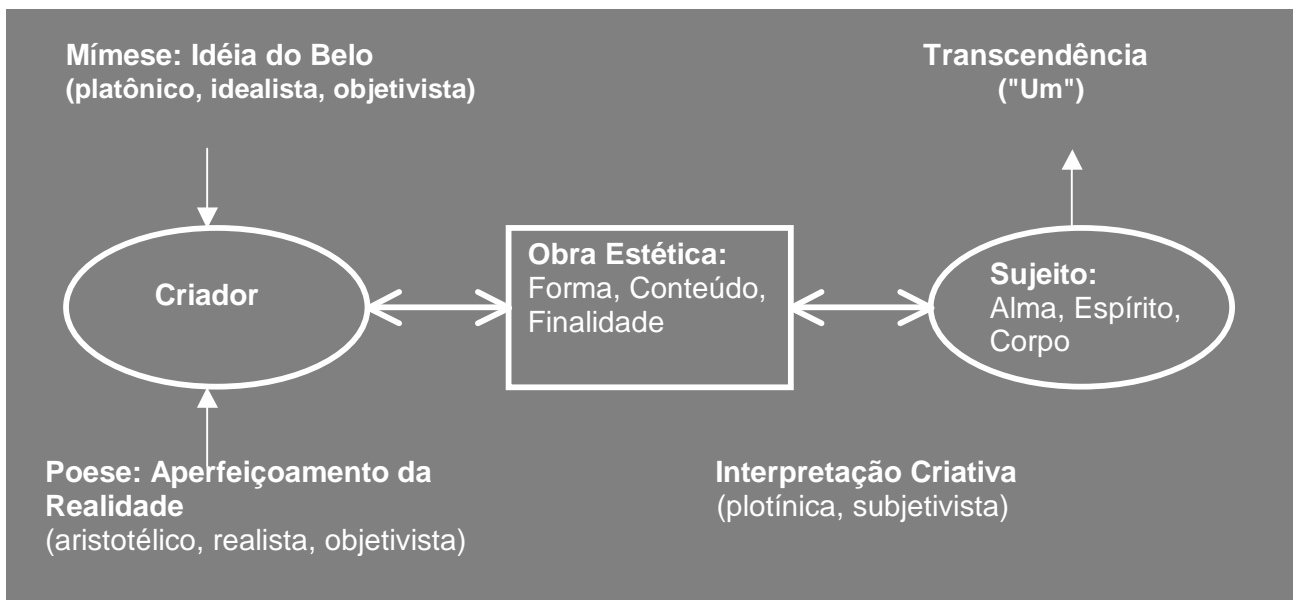
O sentido da vida é a passagem para a transcendência, pois o "Um" é simultaneamente o Belo e o Bem, e a causa da existência do Belo na realidade. O Belo não depende das qualidades objetivas (simetria, ritmo, medida etc.), nem de valores estéticos, mas sim da interpretação subjetiva, ou seja, individual.

*"Em primeiro lugar é preciso reconhecer a beleza como idêntica ao bem; imediatamente depois, a inteligência, idêntica à beleza; logo a alma, bela pela inteligência; as coisas restantes provêm da alma, que configurando-as as tornam belas, tanto no campo das ações como no das ocupações. A seguir, os corpos: a alma cria os corpos que recebem nomes de seres, pois sendo a alma divina, sendo uma como parte da beleza, quando toca, quando avassala, os embeleza na medida em que são capazes de participar da beleza".*

A doutrina neo-platônica de Plotino perdeu importância com o tempo. Alguns estudiosos, no entanto, consideram que, indiretamente, o princípio da transcendência que reúne o Bem e o Belo; o homem, a natureza e Deus, como uma só unidade, teria inspirado o Romantismo europeu do início do século XIX e até mesmo manifestações mais modernas como a cultura hippie, com seu desapego às coisas materiais e desejo de retorno à natureza.

Com Plotino se inaugura a "estética experimental", ou seja, o direito à individualidade e também à possibilidade do juízo do gosto, que seria mais tarde desenvolvido por empiristas e, principalmente, por Kant.

Figura 18: Quadro Resumo da Ontologia do Belo



## 2.2 Teoria do Conhecimento Estético

Figura 19: Iluminura do Saltério de Henri de Bois



"Diz-se que a imagem do diabo é bela quando representa bem a fealdade do diabo, e, portanto, é feia". (São Boaventura)

A Teoria do Conhecimento (Epistemologia) é a parte da filosofia que se ocupa do processo de conhecimento sobre a realidade. Este tema trata do relacionamento entre sujeito e objeto e será estudado aqui através de exemplos de alguns empiristas e da Teoria Transcendental de Immanuel Kant.

No primeiro tema, a ontologia, a questão central foi revelar a origem, a causa e a natureza do belo: o que é o belo? Aqui trata-se do conhecimento sobre o belo, ou seja, como posso conhecer algo sobre aquilo que é belo? Isto significa uma passagem de uma estética "prática" para uma estética "teórica", pois com o desenvolvimento do pensar filosófico e científico surgiram novas formas de compreender a realidade através da experimentação.

Como este trabalho não se dedica à história da estética, não haverá aqui interesse em explorar esta ciência durante a Idade Média, pois neste período ela pouco contribuiu para o tema em questão. Basta apenas recordar que no medievo podem ser encontradas diversas interpretações do pensamento antigo sobre o Belo, principalmente de Platão e de Aristóteles, cujos registros mais notáveis pertencem a Santo Agostinho e a São Tomás de Aquino. As artes foram classificadas pelos escolásticos em dois grandes grupos: o *trivium* e o *quadrivium*. Ao primeiro grupo pertencem a dialética, a lógica e a gramática; enquanto que o segundo é formado pelas artes poéticas e pelas artes práticas (aritmética, música e astronomia). No sentido moderno da palavra pode-se afirmar que os grandes artistas do período foram Dante (1265 - 1321) e Giotto (1266 -1336).<sup>1</sup>

Em 313 Constantino manda publicar o Édito de Milão, reconhecendo o cristianismo como religião oficial do Império.

Em 395 o Império Romano entra em decadência e se divide em Império Romano do Ocidente, com capital em Roma, até 410, e em Império Romano do Oriente, sob a tutela de Bizâncio (depois Constantinopla, atual Istambul).

Em 476 cai o Império Romano do Ocidente e Roma, que teve em seu ápice cerca de 1 milhão de habitantes, passa a ser habitada por apenas 40 mil.

Em 529 a Academia, fundada por Platão, em Atenas, é fechada e surge a Ordem dos Beneditinos, com as primeiras escolas nos mosteiros.

No século XIII são fundadas as primeiras universidades.

<sup>1</sup> Para um breve resumo sobre a estética da Idade Média compare: ECO, U. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Editora Globo, 1989. São Paulo.

Com o fim do Império Romano surgem quatro espaços culturais:

- Cultura cristã de língua latina, sob influência neo-platônica, na Europa ocidental;
- Cultura cristã de língua grega, sob influência platônica, na Europa oriental;
- Cultura muçulmana de língua árabe, sob influência aristotélica, no norte da África, sul da Espanha e Oriente Médio, e
- Cultura "bárbara", dos povos do norte da Europa (celtas, ostrogodos, vikings etc.).

Com o domínio do Mar Mediterrâneo pelos árabes, a vida na Europa se volta para o campo, em torno de fortificações de senhores feudais. Em troca da proteção contra constantes ameaças, o camponês devia vassalagem ao senhor feudal e este ao rei e ao papa. Mas o senhor feudal é a lei, pois o rei e o papa estão longe...

## 2.2.1 Conhecimento estético indutivo - Empirismo

A Idade Média compreende um período de aproximadamente mil anos, entre o fim do Império Romano e o Renascimento. Neste período tem início o surgimento e a consolidação do saber científico, através da dialética entre processos indutivos, experimentais, empíricos e processos dedutivos, transcendentais, geralmente derivados do conhecimento teológico. As contradições entre "verdades" reveladas pelos ensinamentos da Igreja e "verdades" descobertas através de procedimentos empíricos geraram tensões, que podem ser exemplificadas através dos conhecidos casos de Giordano Bruno, Copérnico, Galileu Galilei e muitos outros.

*"Não é necessário o sangue de bode para romper um diamante. A prova? Vi com meus próprios olhos".*  
(Roger Bacon 1214/94).

Com o fim da Idade Média e o início do Renascimento (renascimento da cultura greco-romana, renascimento do homem = Humanismo) se dá o desenvolvimento da produção manufatureira e do comércio. As leis, a moeda e a administração política são centralizadas em estados nacionais. O conhecimento do mundo através da observação da natureza (hermenêutica dos sentidos), em detrimento dos dogmas, propicia novas descobertas: bússola, latitudes e longitudes (navegação, domínio dos mares, descobrimento do Novo Mundo); pólvora e armas de fogo (domínio pela força); livro impresso (popularização e democratização do saber); telescópio (heliocentrismo) etc.

O Renascimento nega a visão grega do mundo como organismo vivo. O mundo é desprovido de inteligência e vida próprias, portanto, incapaz de ordenar seus próprios movimentos. Movimento e ordem são impostos por forças exteriores: leis da natureza, Criador. O mundo é uma máquina, uma

---

<sup>2</sup> BOURDIEU, P. *La Distinction. Critique Sociale du Jugment. Le Seui, 1988. Paris.*

coordenação de partes interligadas, impelidas e destinadas a um fim específico, definido por um espírito superior. A natureza é uma mãe generosa, da qual tudo pode ser extraído para o bem estar do homem.

Neste contexto de experimentação e de consolidação do saber científico há inúmeras correntes de pensamento, das quais três se destacam por terem contribuído para a criação de novos rumos ao estudo do belo:

*"A beleza é uma certa conveniência racional, guardada em todas as partes para efeito a que se quer aplicá-las, de tal maneira que nada se poderá acrescentar, diminuir ou mudar sem grandemente prejudicar a obra." (Alberti, De re Aedificatoria)*



Figura 20: Estudos Anatômicos. Leonardo Da Vinci, 1510

- **Racionalismo Cartesiano.** Descartes (1596 - 1650) submeteu a filosofia a um rigoroso método matemático e tentou incluir neste método assuntos relacionados à estética: "um objeto é belo quanto mais semelhantes entre si forem os seus elementos e quanto maior for a proporção entre eles. O objeto deve ser claro e, ao mesmo tempo, deixar algo por expressar-se." (*Compendium musicae*). De fato, Descartes pretendeu submeter todo conhecimento humano ao rigor da matemática, tal como apresentado em seu *Discours de la Methode*, mas terminou por excluir desse universo o conhecimento estético, pois o belo não se sujeita ao cálculo matemático; pertence ao sentimento, que não pode ser universalizado. Descartes reconheceu, portanto, a possibilidade do sensível e do inteligível, o que, em sua diferenciação entre *res cogitans* e *res extensa* significa a dualidade entre alma e corpo. Em consequência, apesar do racionalismo, Descartes foi obrigado a conceder que as grandes obras de arte têm uma essência indefinida, um "não sei o que.." Descartes deixa assim aberta a questão entre universalidade e subjetividade, ou seja, se o belo não é mensurável racionalmente, com que faculdade podemos contar para sua percepção e avaliação? Esta será uma dos grandes problemas que Kant tentará solucionar.
- **Intelectualismo Leibniziano.** Para Leibniz (1646 - 1716) a estética recebe tratamento físico, psicológico, moral e cosmológico. Ao contrário de Descartes (e de Espinosa), Leibniz não aceita a separação entre pensamento e extensão; na verdade elas estariam unidas pela *força*, essência de todas as coisas. A força se diferencia em cada sujeito e em cada objeto, é uma espécie de átomo, a *mônada*. Cada mônada possui corpo e alma indissociáveis e em permanente desenvolvimento, que formam os corpos, representações claras e distintas de si próprios e, ao mesmo tempo, representações confusas do universo. O universo por sua vez é belo em si próprio, como resultado de forças harmônicas que se desenvolvem naturalmente. "O gosto, distinto do entendimento, consiste em percepções confusas, sobre as quais não se pode atribuir razão adequada. É como um instinto, formado pela natureza e pelos hábitos". (*De cognitione, veritate et ideis*).
- **Sensismo Anglo-saxão.** (David Hume, John Locke, Francis Bacon etc.). O sensismo é um dos muitos veios do empirismo, que entende a idéia como uma representação *a posteriori* de uma ação sobre os sentidos. O sensismo, como as demais variantes do empirismo, não nega a validade da razão, mas esta tem como pressuposto uma sensação ou percepção, ou seja, um contato sensorial com a realidade. O sensismo inaugura na estética o subjetivismo relativista. David Hume (1711 - 1776), por exemplo, em seu *Treatise of Human Nature* (1739/40) afirma: "... a

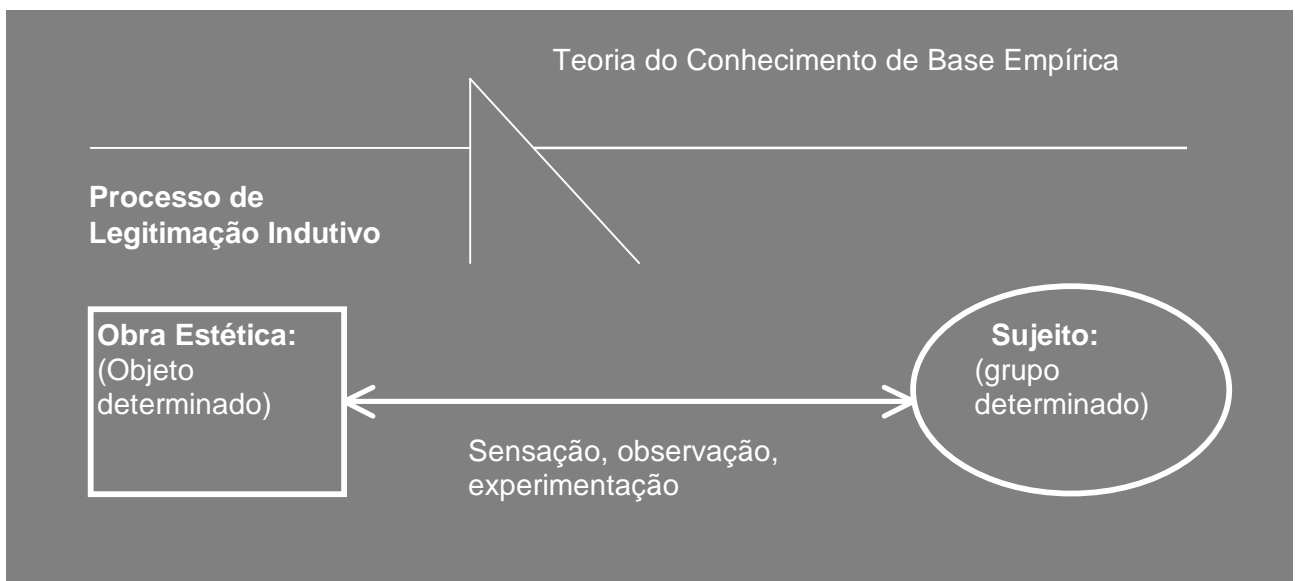


beleza, como a genialidade, não pode ser definida, mas apenas se diferencia pelo gosto ou sensação..." "... nos dizem que a beleza é uma ordem e construção de partes que, seja pela constituição primária de nossa natureza, seja pelo costume ou capricho, se torna apropriada para dar satisfação e prazer à alma. Este é o caráter distinto da beleza que faz toda a diferença entre ela e a deformidade, cuja tendência natural é produzir desgosto. Dor e prazer, portanto, não só são concomitantes necessários da beleza e da deformidade, como também constituem sua mesma essência."

O empirismo se vale de procedimentos indutivos no juízo estético (estética empírica ou experimental), que se desenvolvem através da observação e da experiência de casos concretos. Através do empirismo o juízo do gosto não se determina por conceitos *a priori* do belo, que são utilizados em procedimentos dedutivos, mas através da percepção e observação sensoriais. O empirismo realista foi desenvolvido por Roger Bacon (1214 - 1294) e, especialmente em relação à estética, por John Locke (1632 - 1704), enquanto Georg Berkeley (1685 -1753) e David Hume (1711 - 1776) foram iniciadores do empirismo idealista.

O processo empírico para a determinação de tendências de gosto de usuários é certamente o mais utilizado na atualidade. Pesquisas de cunho sociológico demonstram que preferências por formas, cores, texturas e outros aspectos da figura variam muito, de acordo com a idade, sexo, formação cultural, nível sócio-econômico e outras variáveis que caracterizam um grupo social. Até mesmo condições geográficas e climáticas podem influir no gosto de um observador: para um habitante dos países nórdicos o amarelo pode representar vida e alegria, enquanto que o mesmo matiz em terras desérticas pode suscitar o sentimento de tristeza e morte.

Figura 21: Quadro resumo da Teoria do Conhecimento de Base Empírica.



Como não é possível a um designer configurar um objeto de acordo com o gosto particular de cada pessoa é preciso identificar tendências, ou seja,

grupos de usuários com características aproximadas. Entre muitas outras experiências do gênero, o Instituto Sinus de Heidelberg, por exemplo, se dedica ao estudo empírico de tendências de gosto estéticas, tendo como base o repertório do mobiliário e da decoração da população alemã, com o intuito de prever futuras mudanças. Para isto são feitos há vários anos milhares de diapositivos de residências, identificando seus moradores (classe social, interesses particulares etc.). Estudo mais complexo foi desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu<sup>2</sup> que, entre outras variáveis, compara o "capital econômico" e o "capital cultural" da população francesa com o intuito de pesquisar tendências de gosto.

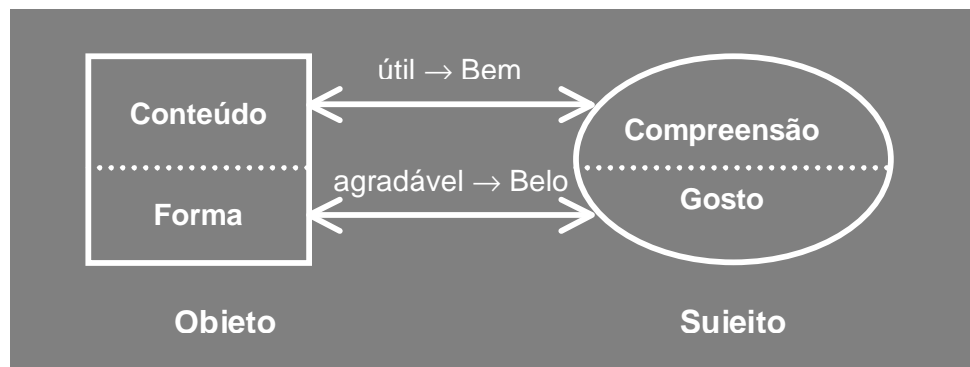
## 2.2.2 Conhecimento estético dedutivo, a exemplo de Kant.

Immanuel Kant (1724 - 1804) é um dos maiores representantes do pensamento e da filosofia ocidental. Sua grande contribuição para o desenvolvimento da estética foi fundamentar o saber empírico e teórico acumulado ao longo da história e propor um princípio de universalidade que pudesse superar a experiência sensorial imediata. Seus críticos, contudo, consideram que o filósofo pouco mais teria realizado que organizar o saber em "gavetas conceituais".

Kant dividiu o mundo dos objetos em fenômenos e númenos (ou noumenos). Para os fenômenos a lei geral é a casualidade, a necessidade, a falta de liberdade. O pôr do sol, por exemplo, por mais belo que possa ser considerado, é um fenômeno, já que o sol não tem liberdade de escolha para se pôr ou alvorecer. Quanto aos númenos, a lei geral é a finalidade, a liberdade: a alma, o conjunto de elementos dos homens e do universo - o organismo vivo - e Deus. E a beleza não pode ser estudada pela casualidade, apenas pela finalidade.

A estética de Kant se ocupa principalmente da fundamentação e da validade do juízo estético. Para ele existem dois níveis no relacionamento entre sujeito e objeto: a relação entre conteúdo do objeto e a compreensão do sujeito e a relação entre a forma do objeto e o gosto do sujeito.

Figura 22: Relações entre sujeito e objeto



No primeiro caso da relação entre sujeito e objeto (conteúdo e compreensão) pode haver a satisfação com o útil, que é subjetiva, vale dizer

individual (algo me serve), uma vez que algo só pode ser considerado útil para alguém; e a satisfação com o Bem, que é intersubjetiva, ou seja universal. Ambas são dependentes de conceitos - acompanhadas de interesse - porque a avaliação de algo como útil ou bom pressupõe finalidade e definição dos conceitos de útil e de Bem.

No segundo caso, da relação entre forma e gosto, pode haver a satisfação com o agradável e com o Belo. Em ambos não há conceitos. O agradável se diferencia do Belo na medida em que o agradável é subjetivo (algo me agrada), enquanto a satisfação com o Belo é intersubjetiva e por isso universal. O Belo não é o Bem (universal), nem o útil (pessoal), pois os dois dependem de conceitos, enquanto que o juízo do gosto é determinado apenas pelo prazer ou desprazer que algo proporciona ao sujeito. O Belo, portanto, é aquilo que agrada universalmente sem conceito (desinteressadamente).

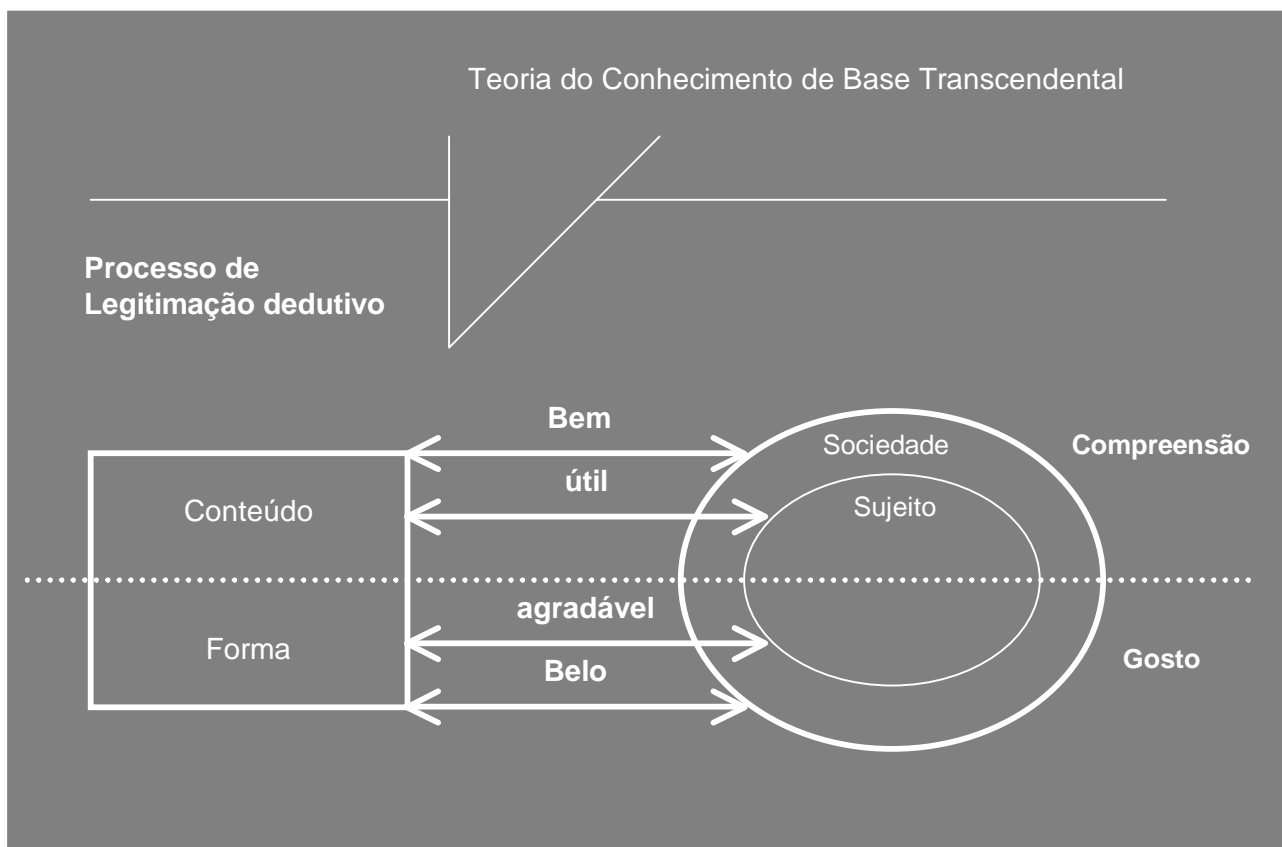


Figura 23: Quadro resumo da Teoria do Conhecimento de Base Dedutiva.

De acordo com estes princípios Kant estabeleceu quatro momentos do juízo estético:

- Do ponto de vista da qualidade: o gosto é a capacidade de julgar um objeto ou um modo de representação pelo prazer ou desprazer que este proporciona de forma inteiramente desinteressada, isto é, o juízo do gosto é exclusivamente estético e não atribui valor ao conteúdo da representação. Designa-se como belo o objeto desta satisfação.

- Do ponto de vista da quantidade: é belo aquilo que agrada universalmente. O belo, portanto, é intersubjetivo.
- Do ponto de vista da relação: a beleza é a forma da finalidade de um objeto enquanto percebida sem representação de fim, ou seja, sem indagação sobre seu conteúdo.
- Do ponto de vista da modalidade (da satisfação proporcionada por um objeto): é belo aquilo que é reconhecido sem conceito como objeto de uma satisfação necessária.

Para Kant há duas espécies de beleza: a beleza livre (*pulchritudo vaga*) e a beleza aderente ou dependente (*pulchritudo adhaerens*). A primeira não supõe nenhum conceito daquilo que o objeto deve ser, existe por si; enquanto a segunda supõe um conceito e a conformidade do objeto com este conceito.

O estudo do juízo estético de Kant é derivado de sua Teoria do Conhecimento Transcendental, ou seja, de sua "Crítica da Razão Pura" (1781), o que significa que o conhecimento do Belo procede de processos dedutivos. Sua estética é formalista, uma vez que divide claramente a compreensão e o gosto em duas esferas, atribuindo ao gosto o juízo estético. O Belo, para Kant, independe da compreensão (lógica); é desinteressado, ou seja, se afere pela medida de prazer ou desprazer que algo pode proporcionar, independente de sua utilidade. A universalidade do Belo e a necessidade do juízo do gosto é uma Idéia, uma hipótese não demonstrável.

A estética de Kant, bem como toda sua filosofia, é um dos enunciados mais ricos e complexos do pensamento ocidental e sobre ele há muita polêmica. Seu pensamento influenciou muitos intelectuais ao longo dos séculos e, recentemente, tornou-se fonte de inspiração e fundamentação do movimento Pós-Moderno. Este movimento, cujas características não cabe aqui comentar, resgatou a estética de Kant ao primeiro plano, e não há defensor do Pós-Moderno que não se refira ao filósofo para fundamentar suas teses. O formalismo, a estética do efêmero, principalmente em países ou contextos sociais que acreditam ter superado suas carências básicas, tornou-se norma e o belo, por mais vago que seja, transformou-se em necessidade fundamental e símbolo de reconhecimento social.

Figura 24: "Cono" (centro de mesa). Este objeto desenhado por Vito Noto tem função essencialmente estética como objeto de adorno.



*"O belo é maravilhosamente inútil". (I. Kant)*

## 2.3 Processo Estético

A noção de processo está intimamente ligada à maneira com que algo é operado ou age e também ao conceito de desenvolvimento histórico, de devir. Neste contexto é que se insere o terceiro tema deste estudo: processo estético (criação, observação, formação, comunicação, educação etc.), a exemplo da estética histórica, dialética, idealista de Hegel e da estética histórica, dialética, materialista de Marx.

### A Compreensão da Natureza na Idade Moderna

Não há uma única cosmologia da Idade Moderna: pluralidade entre Iluminismo e Materialismo.

Com a Revolução Francesa a História deixa de ser interpretada como uma sucessão de fatos e datas isolados e passa a ser compreendida como um processo com leis internas próprias – processo dialético. Ao mesmo tempo, pesquisas científicas sobre a origem e a evolução das espécies (Darwin) modificaram radicalmente a visão do homem moderno sobre seu estar no mundo.

*“Ah! Se estes geólogos me deixassem em paz! Ao final de cada verso da Bíblia ouço o bater de seus martelos.”(J. Ruskin).*

### 2.3.1 Processo histórico, dialético, idealista de Hegel

No primeiro tema, a Ontologia, a pergunta principal foi sobre a origem, a natureza e a causa do belo: o que é a beleza? No tema seguinte, a Teoria do Conhecimento, foram apresentadas questões epistemológicas: como posso conhecer algo sobre aquilo que é o belo? O Processo Estético, por sua vez, tem como indagação: como se desenvolve o conhecimento sobre aquilo que é belo e a própria atividade estética?

A estética de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831) é uma obra póstuma, organizada por seu discípulo Heinrich Gustav Otto, entre 1855 e 1858. A estética de Hegel tem como fundamento seu conceito de dialética, ou seja, a lei geral de formação e desenvolvimento da realidade, bem como o método de conhecimento dessa realidade, que se expressa através da seqüência: tese, antítese (negação da tese) e síntese (entre tese e antítese).

Para o filósofo há três formas de absoluto: a arte, a religião e a filosofia. E o conhecimento das manifestações do Espírito Absoluto pertencem a um processo histórico em que o espírito supera gradual e continuamente a contradição – antítese – entre forma e matéria, ou seja, entre o espiritual e o sensível. A História tem um sentido, uma direção, que é alcançar o Espírito

Absoluto, a Verdade.

Os pontos centrais da estética de Hegel são:

- O belo artístico é superior ao belo na natureza, pois o belo artístico é criado livremente pelo homem e, portanto, mais importante que o belo natural:

"...o belo artístico é superior à natureza. Pois a beleza artística é a beleza nascida e renascida do espírito e tanto como o espírito (liberdade) e suas produções são superiores à natureza e seus fenômenos (ausência de liberdade), igualmente também o belo artístico é mais elevado do que a beleza da natureza"...

..."Mesmo considerando formalmente, até um pensamento pobre, dos que passam pela cabeça de um ser humano, é mais elevado do que qualquer produto natural, pois em tal pensamento está sempre presente a espiritualidade e a liberdade..." (*Lições de Estética*<sup>1</sup>, Hegel).

A hierarquia da arte e sua morfologia. Hegel afirma que o belo é a expressão sensorial da Idéia de Verdade, ou seja, o conteúdo do Belo é a Verdade. A arte se compõe da relação entre Idéia e substância e entre forma e matéria, cujo desenvolvimento histórico segue um processo regular (dialético). As formas da arte resultantes desse processo podem ser classificadas em três categorias, que correspondem a diferentes períodos históricos:

- A hierarquia da arte e sua morfologia. Hegel afirma que o belo é a expressão sensorial da Idéia de Verdade, ou seja, o conteúdo do Belo é a Verdade. A arte se compõe da relação entre Idéia e substância e entre forma e matéria, cujo desenvolvimento histórico segue um processo regular (dialético). As formas da arte resultantes desse processo podem ser classificadas em três categorias, que correspondem a diferentes períodos históricos:

Figura 25: O Coletor de Açafraão. Palácio Cnossos, 1600 a. C.



1. Forma simbólica da arte, quando a Idéia ainda não encontrou na Matéria expressão formal adequada, a exemplo da arte oriental antiga, hindu e egípcia especialmente na arquitetura.

"Temos em primeiro lugar, a arte simbólica. Nela, a idéia procura ainda a sua verdadeira expressão artística; ainda indeterminada e abstrata, não tem em si mesma os elementos da sua manifestação exterior e acha-se em face da natureza e dos eventos humanos, que lhe são extrínsecos. Ao introduzir nessas realidades as suas próprias abstrações, ou ao procurar obter um resultado concreto associando-lhes as suas generalidades vagas e imprecisas, desnatura e falseia as formas reais que, utilizando-as, trata de um modo arbitrário. Assim, em vez de uma perfeita identificação, o mais que consegue obter é um eco ou um acordo puramente abstrato do sentido e da forma que, assim, se afiguram exteriores, estranhos e alheios

<sup>1</sup> HEGEL, G. W. F. *O Belo na Arte*. Martins Fontes, 1996. São Paulo.

Figura 26: Laocoonte.  
Hagesandro, Antenedoro e  
Plidoro, cerca de 25 a. C.



um ao outro".

... suas obras (arte egípcia) permanecem misteriosas e mudas, sem eco, imóveis, pois o espírito ainda não encontrou a encarnação verdadeira e ainda não conhece a língua clara e límpida do espírito".<sup>2</sup>

2. Forma clássica de arte, quando o equilíbrio entre Idéia e Matéria foi encontrado através da Forma, como no caso da escultura na arte clássica da Grécia antiga.

"A arte clássica foi muito longe no desenvolvimento de seu conceito e pôde chegar a representar, de modo perfeito, a idéia na forma de uma individualidade espiritual, em completo acordo com a sua realidade corpórea. A existência exterior perde aqui a independência quanto à sua significação, quanto ao sentido que deverá exprimir e, inversamente, o fundo interno é o único que aparece através da forma realizada para ser contemplada e nela se vem a afirmar sem equívoco".<sup>3</sup>

3. Forma romântica da arte, onde a Idéia ultrapassa a Matéria e a arte perde seu papel como meio para o conhecimento da Verdade, como, por exemplo, na arte da era cristã. A arte se entrega a si mesma (a arte pela arte), como na pintura romântica e é neste sentido que se deve compreender o "anúncio" de Hegel sobre o fim da arte.

"Quando, em terceiro lugar, a idéia do belo concebe a si mesma como sendo o espírito *absoluto* e, por conseguinte, livre em si e para si, já não tem a possibilidade de se realizar plenamente por meios exteriores, pois só existe como *espírito*. Assim destrói ela a fusão entre o fundo interno e a manifestação exterior, que havia sido realizada pela arte clássica, e regressa a si mesma. E assim surge a arte romântica: como, em virtude da sua livre espiritualidade, o seu conteúdo exige mais do que lhe poderia dar a representação exterior e corpórea, a arte romântica mostra-se completamente indiferente à forma. Disso provém uma nova cisão do fundo e da forma mas por razões opostas às que encontramos nas obras de arte simbólica.

"Resumiremos estas breves considerações dizendo, pois, que a arte simbólica *procura* realizar a união entre a significação interna e a forma exterior, que a arte clássica *realizou* essa união na representação da individualidade substancial que se dirige à nossa sensibilidade, e que a arte romântica, espiritual por essência, a *ultrapassou*".<sup>4</sup>

Duas observações devem ser feitas sobre as categorias artísticas propostas por Hegel, como bem lembra Gimenez<sup>5</sup>: todas as formas de arte e todas as

<sup>2</sup> HEGEL, G. W. F. Op. Cit. Pg. 338 e 339.

<sup>3</sup> HEGEL, G. W. F. Op. Cit. Pg. 339.

<sup>4</sup> HEGEL, G. W. F. Op. Cit. Pg. 339 e 340.

<sup>5</sup> GIMENEZ M. *O que é estética*. Editora Unisinos, 1999. São Leopoldo.

<sup>6</sup> KAGAN, M. *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*. Dietz Verlag, 1975. Berlin.

<sup>7</sup> TSÉ-TUNG, M. *Reden bei der Aussprache in Yanan über Literatur und Kunst*. Berlin, 1976.

linguagens artísticas estão presentes em todas as épocas, mas cada período histórico possui sua forma de arte privilegiada: a arquitetura, no período simbólico; a escultura, no período clássico e a pintura, música e poesia no período romântico. Por outro lado, essas formas particulares de arte traduziriam um processo progressivo de espiritualização: da forma bruta, a matéria arquitetônica, à forma pura, a poesia.

- **Morfologia da Arte:** a arte (percepção objetiva) e a religião (imaginação subjetiva) são apenas formas iniciais da filosofia (pensar objetivo-subjetivo do Espírito) para o desenvolvimento do Espírito Absoluto, isto é, são fenômenos históricos que o homem utilizou (filogênese) e utiliza (ontogênese) em busca de Verdade.

A causa do desenvolvimento histórico da arte é a síntese dialética entre os pares: mimese - poese, efêmero - eterno, sensação - conhecimento, idéia - forma, convenção - inovação etc.

Figura 28: *Morfologia da Arte*



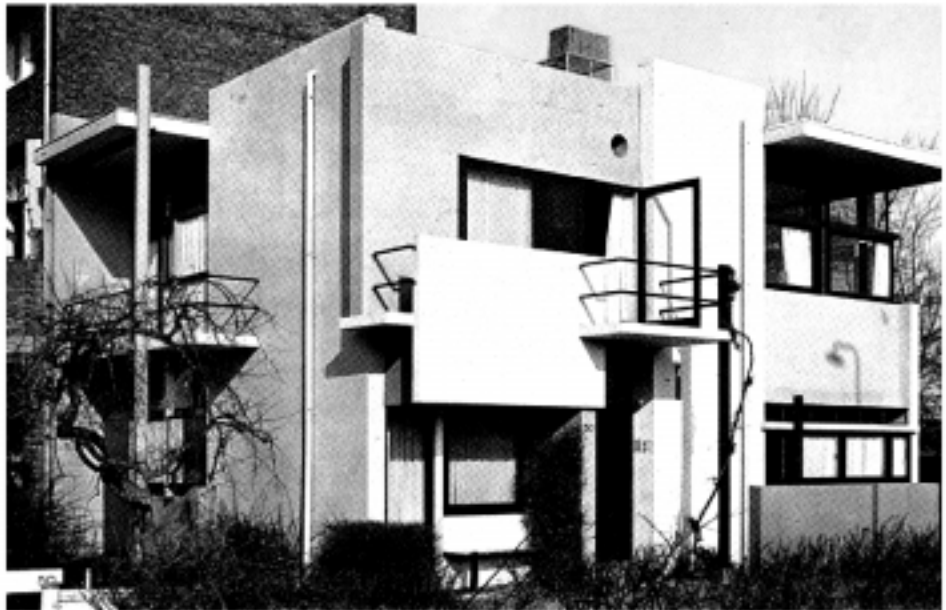
A filosofia e, em especial, a estética de Hegel exerce forte influência sobre o pensamento ocidental moderno e são muitos seus desdobramentos na praxis. Aqui, como exemplo, é suficiente mencionar o Construtivismo. Na seqüência de movimentos que se desenvolveram a partir da ruptura entre o Impressionismo e o Realismo, o Construtivismo teve origem no Cubismo e no Futurismo. Este movimento artístico surgiu simultaneamente na Holanda e na Rússia, embora tenha adquirido nestes países significados distintos. Na



Holanda, Piet Mondrian denominou esta linguagem estética como Neo-Plasticismo; enquanto que na Rússia, todo movimento posterior ao Realismo foi caracterizado como variante do Futurismo.

O Cubismo e, no outro extremo, o Futurismo, romperam com as normas estéticas do século XIX, foram entusiastas do progresso científico, mas seguiram a tradição figurativa. A natureza, o homem e sua criação foram ainda temas básicos para a arte e a criação estética em geral. O Construtivismo privilegiou a linguagem estética não figurativa, pois seu tema central foi a "idéia", fundamento de uma expressão racional e geométrica, essencialmente matemática. Esta linguagem, que deveria ser compreensível a todo ser humano - já que sua gramática se fundamentava na razão - seria meio para conciliar arte e técnica. Através deste partido os construtivistas pretendiam resolver o dilema da independência da arte no Moderno, quando ela, libertada de valores éticos, religiosos ou políticos, perdeu seu significado como instrumento de transformação social, ou, de acordo com a interpretação de Hegel, como meio para se alcançar a Verdade e tornou-se elemento de satisfação hedonista de uma minoria.

*Figura 29: Casa Schroeder em Utrecht, 1925. Gerrit Rietveld.*



*Figura 30: Processo histórico, dialético, idealista de Hegel*



### *2.3.2 Processo histórico, dialético, materialista de Marx*

Enquanto para Hegel a arte é um processo histórico de conhecimento da verdade, complementado pela religião e pela ciência - há portanto interesse em refletir sobre a realidade -, a arte e toda a criação estética é interpretada na estética marxista como uma unidade - cultura -, um meio para o conhecimento e apropriação da realidade.

A estética marxista envolve diversas teorias fundamentadas no materialismo histórico-dialético, ou seja, não há uma estética de Karl Marx propriamente dita, mas um conjunto relativamente homogêneo de estéticas marxistas e neo-marxistas. Mossej Kagan<sup>6</sup>, por exemplo, define a estética marxista como a ciência que "pesquisa a totalidade dos valores estéticos que o homem encontra em seu meio ambiente, que ele produz em suas atividades e que são revelados através da arte. Neste sentido pode-se caracterizar a estética como a ciência da apropriação estética da realidade pelo homem. Como meio para conhecimento e transformação da realidade, a arte se relaciona com todas as atividades humanas: trabalho (transformação prática do mundo), ciência (conhecimento das leis objetivas), linguagem (entendimento entre os homens), moral, religião, direito, política (atividades socialmente organizadas em diferentes aspectos), ideologia, (definição de valores éticos, religiosos, políticos, jurídicos...), pedagogia (educação) etc."

No relacionamento com todas estas atividades a arte age como uma espécie de dobre, adquirindo diversas funções: educativa (visualização), esclarecedora (anúncio e denúncia), hedonista (prazer estético) etc., o que caracteriza a polifuncionalidade da arte. Como sistema comunicativo a arte envolve múltiplos aspectos: mitologia, conhecimento teórico, teoria artística, história da arte, psicologia, pedagogia, sociologia, cibernética etc. A arte age, portanto, como espelho da realidade e antecipação do novo.

Mao Tsé-tung, em suas Lições de Arte e Literatura em Yenan<sup>7</sup>, resume seus conceitos de estética a poucas questões:

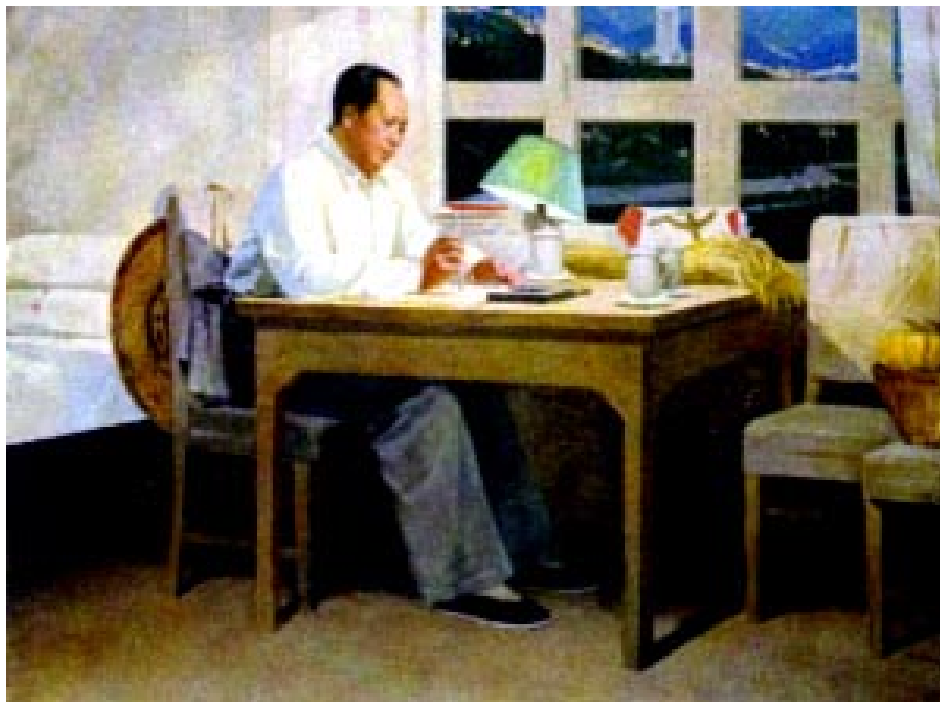
- A quem a arte de servir?  
Ao proletariado e ao partido.
- Por que?  
Porque a arte é uma força revolucionária.
- Como?  
Através da popularização da arte e aprimoramento do gosto.
- O que a arte deve mostrar?  
Ilustração, formação e conhecimento.
- Para que serve a arte?  
Para efetivar valores políticos e artísticos.

Para Mao Tsé-tung há três casos que devem ser considerados quando da avaliação estética de uma obra: no primeiro caso os valores políticos e os

valores estéticos são positivos, ou seja, a situação ideal em que a qualidade estética é eficiente na explicitação do conteúdo político. No segundo caso o valor político é positivo, mas o valor artístico é negativo, a exemplo da arte planfletária, que não tem qualidade estética. No terceiro caso o valor político é negativo, embora o valor artístico seja positivo. Esse último caso "caracteriza a literatura e a arte de toda a classe exploradora em seus períodos de decadência."

Figura 31: Mao Tsé-tung em seu gabinete de trabalho (autor desconhecido)

Figura 32: Soldado do Exército Vermelho (autor desconhecido)



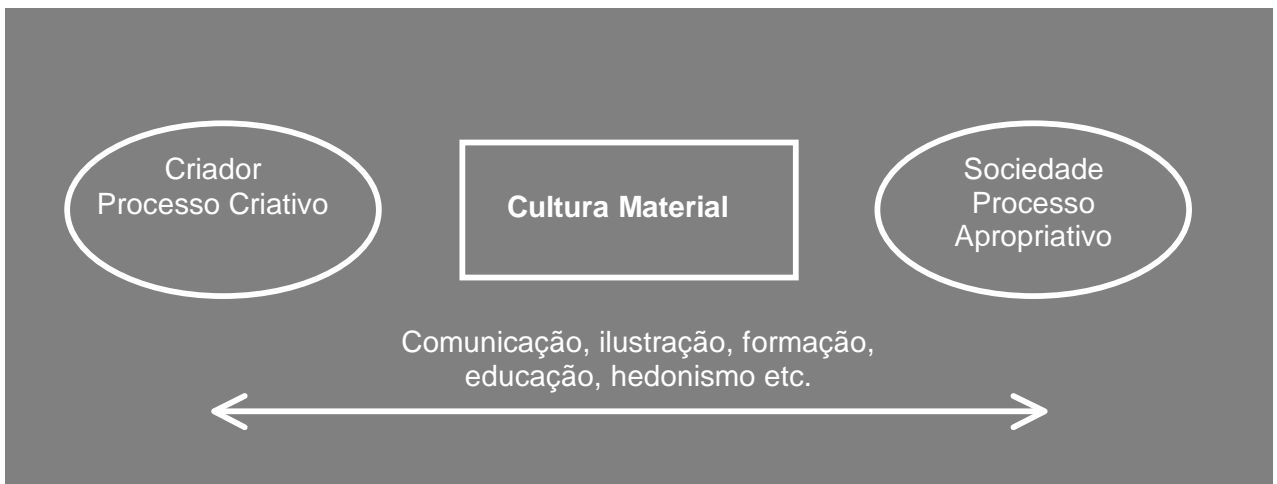
Mais conhecida que a “Estética Marxista” são os estudos de pensadores denominados como neo-marxistas, tais como Georg Lukács (*Filosofia da Arte, A Teoria do Romance, A Alma e as Formas*) Ernst Bloch (*O Princípio Esperança*), Walter Benjamin (*A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*), Theodor Adorno (*Teoria Estética*), Herbert Marcuse (*Eros e Civilização, O Homem Unidimensional, A Dimensão Estética*), os três últimos integrantes da Escola de Frankfurt, cujo herdeiro mais ilustre da atualidade é Jürgen Habermas. Todos foram, em maior ou menor medida, influenciados pelo idealismo alemão (Kant, Hegel, Fichte, Schopenhauer) e, principalmente, pelo conjunto das obras dos grandes nomes do pensamento moderno: o materialismo de Marx, o niilismo de Nietzsche e a psicologia de Freud, que ajudaram a entender e explicitar as forças que moveram o homem a partir da modernidade, ou seja, a economia (Marx); a religião, a moral e a cultura (Nietzsche) e o inconsciente (Freud). É a partir desse contexto que surgiram inúmeras obras da estética neo-marxista.

Na atualidade, a estética neo-marxista parece ter abandonado as querelas em torno da função da arte, do papel social do artista, do realismo e do neo-realismo ou realismo socialista, que dominaram o panorama artístico a

partir da década de 30, para se concentrar no combate à expressão da cultura contemporânea, denominada como pós-moderna.

Entre os seguidores da Estética Neo-Marxista destaca-se Fritz Haug, autor de "*Kritik der Warenästhetik*" (Crítica da Estética da Mercadoria). Para Haug, além do valor de uso e do valor de troca de um objeto utilitário, existiria um terceiro valor, que ele denomina como "promessa de valor de uso". Essa promessa de valor de uso é alcançada através de variações formais periódicas, que modificam a aparência do objeto, sem, no entanto, alterar sua essência. A este processo contínuo de modificações formais, Haug atribui o termo "tecnocracia dos sentidos", o que pode ser observado claramente em produtos como embalagens cigarros, sabão em pó etc., para os quais a apresentação e a propaganda criam um ambiente emocional e afetivo que tem como objetivo manipular o gosto e induzir o consumo.

*Figura 33: Processo histórico, dialético, materialista de Marx.*



### 3. Vivência e Experiência Estética

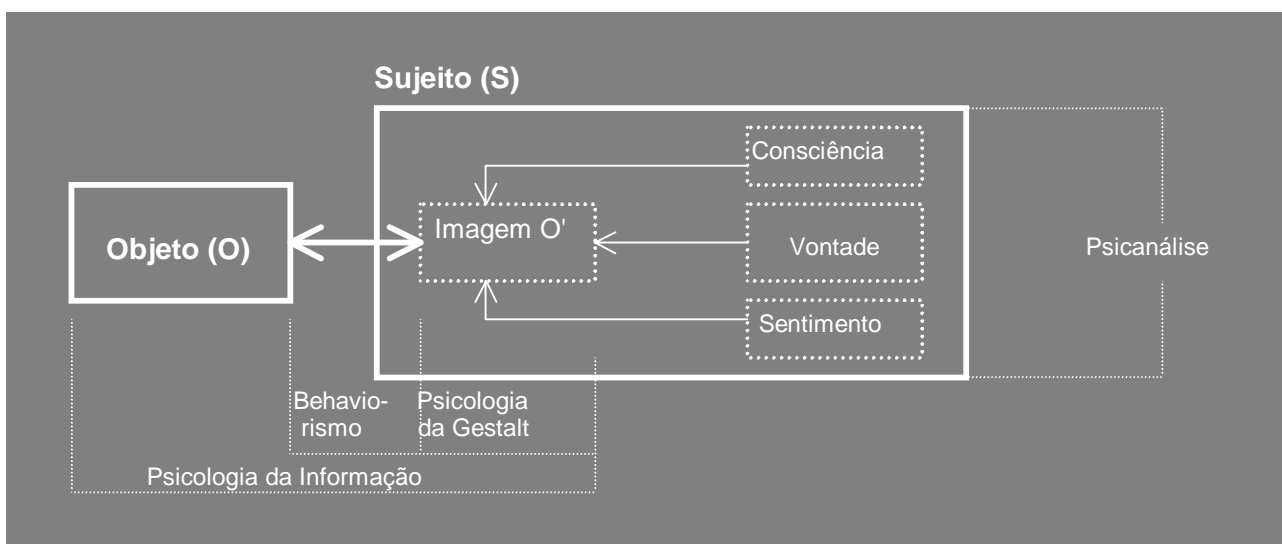
"No ato de observar, nenhum observador pode ver o ponto obscuro de sua observação. Ninguém vê, no ver, porque vê. Portanto nós só podemos ver alguma coisa, justamente porque não vemos o porque de ver".  
(Siegfried Schmidt)

Figura 34: Processo de Vivência e experiência Estética

O terceiro tema deste estudo se dirige à observação estética (percepção, vivência, experiência, conhecimento estético etc.). A análise dos procedimentos e processos internos do homem pertence ao campo da psicologia e da psicanálise e quando estes procedimentos e processos dizem respeito à arte, à produção ou à percepção estética em geral, trata-se então da Psicologia da Arte, também denominada como "estética experimental".

A Psicologia da Arte estuda entre outros temas os processos de criação, expressão e motivação artísticas ou estéticas do criador e do fruidor; mas, como os métodos da psicologia são empíricos, isto é, experimentais, esses estudos se concentram principalmente na área dos processos perceptivos, já que experimentos com artistas nem sempre são possíveis.

Aqui serão investigadas quatro teorias importantes - Psicologia da Gestalt, Behaviorismo, Psicanálise, Psicologia da Informação -, que tratam de problemas específicos deste processo e uma "Teoria Integrada", Homeostase, que reúne aspectos das teorias anteriores.



#### 3.1 Psicologia da Gestalt

A Psicologia da Gestalt, também denominada como Psicologia da Forma (*Gestalttheorie*), é uma teoria experimental desenvolvida principalmente por Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka<sup>1</sup>, nas primeiras décadas do século XX. Seu objetivo é estudar os fatores organizacionais - forma geométrica, cor, textura, proporção etc. - da imagem (O'), da figura de um objeto (O) e seus princípios de organização e estruturação. Trata-se do estudo da imagem subjetiva de uma "boa forma". A Gestalt é, portanto, a imagem subjetiva da realidade objetiva, ou seja, uma unidade independente, cujo todo é maior que a soma de suas partes ou do que as relações entre elas.

<sup>1</sup> KOFFKA, K. *Principles of Gestalt Psychology*. Harbinger Book, Harcourt, Brace & World, 1935. Nova York.

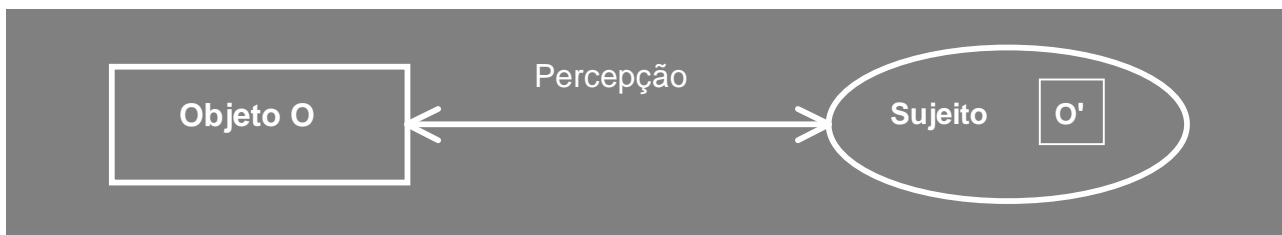


Figura 35: Processo Perceptivo segundo a Psicologia da Gestalt

Segundo a Psicologia da Gestalt não existe um objeto isolado; o que se pode perceber de um objeto é sua totalidade, que pode ser submetida a leis de organização, tais como: proximidade, semelhança, aproximação, destino comum, fechamento etc.



Figura 36: Exemplos de leis da “boa forma”.

De acordo com a Psicologia da Gestalt a beleza de um objeto depende da relação formal entre ordem (O) e complexidade (C), ora como grandeza da Gestalt (OXC), ora como pureza da Gestalt (O/C).

### 3.2 Behaviorismo

O Behaviorismo (behavior = comportamento) considera que o objetivo da psicologia é o estudo das reações dos organismos a estímulos, que podem ser observadas e que são objetivamente mensuráveis. Os fundamentos dessa variante da psicologia, também denominada como Psicologia Objetiva, foram lançados pelos cientistas russos Bechterev e Pavlov, na primeira década do século XX e posteriormente aperfeiçoados pelo americano J. B. Watson.

A contribuição do Behaviorismo para a estética situa-se na verificação do processo entre estimulação (S) e respectiva reação (R), que ocorre na experiência estética. A figura de um objeto pode desencadear em um observador processos de excitação ou tensão, quando possui características como inovação, complexidade, surpresa, irritação etc. Estas reações podem ser observadas através de reflexos (aceleração do batimento cardíaco, alterações na pressão sanguínea, dilatação das pupilas, reações psico-galvânicas etc.), ou seja, a forma de um objeto pode estimular e provocar conflitos no observador. A resolução desses conflitos através de reações diversas, que se caracterizam pela exploração da forma do objeto propicia a sensação de prazer.

<sup>2</sup> FREUD, S. *Hemmung, Symptom und Angst*, 1926.

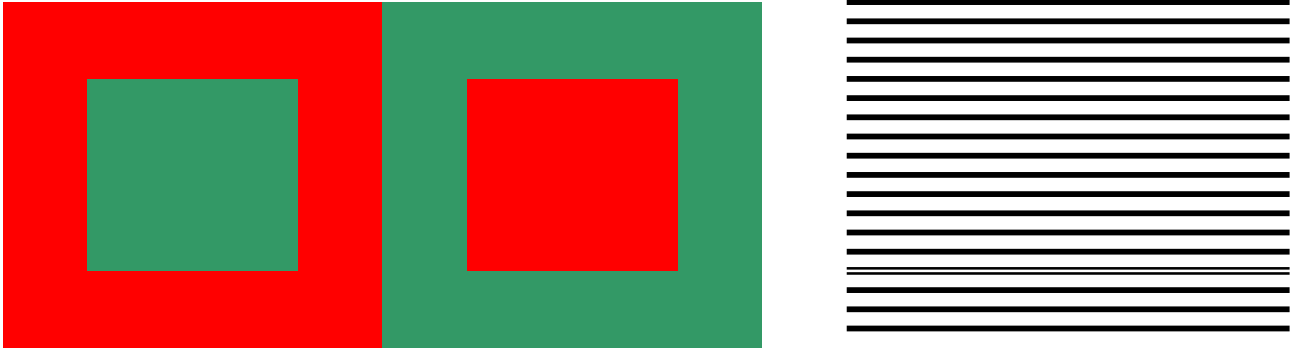


Figura 37: Exemplos de composições com alto teor de estimulação.

### 3.3 Psicanálise

Em uma visão panorâmica os fundamentos da Psicanálise, resumidos por seu fundador, Sigmund Freud, são:

- os processos psíquicos são inconscientes, e os processos conscientes são apenas fragmentos da vida psíquica;
- os processos psíquicos são, em parte, dominados por tendências de natureza sexual (libido). O conflito entre os impulsos sexuais do inconsciente e as superestruturas morais e sociais caracterizadas por proibições e censuras (superego), consolidadas a partir da infância geram fenômenos como sonhos (expressões simbólicas de desejos reprimidos), atos falhos (distrações, troca de palavras, erroneamente atribuídas ao acaso), sintomas ("sinal e substituição de uma satisfação instintiva que ficou latente, resultado de um processo de recalque"<sup>2</sup>), sublimação (transferência do impulso sexual para atividades como arte, religião etc.), complexos (mecanismos de associação constantes em uma pessoa e origem de perturbações mentais).

Figura 38: Capa do Catálogo de Paul Gaultier de 1997.



Freud identifica três regiões no espírito: o Ego, relacionado à consciência e associado à realidade; o Superego, consciência moral, que reúne as proibições adquiridas na infância e que permanecem na vida adulta mesmo que de modo inconsciente e o Id, impulsos da libido, que objetivam o prazer.

O ponto de partida para se compreender o relacionamento entre a estética e a psicanálise é justamente a interpretação de Freud, de que o procedimento humano resulta de conflitos entre o controle do Superego e os impulsos do Id. A experiência estética possibilita a sublimação de impulsos, aqueles que sem recursos, principalmente os de natureza estética, seriam censurados e bloqueados por normas e constrangimentos sociais ou pelos mecanismos de defesa do Superego. A arte e a atividade estética (criação ou fruição) agem de maneira semelhante aos sonhos, como fonte de satisfação substituta e socialmente aceita, que permite ao sujeito a purificação do espírito através de catarse e prazer.

No campo do design, aspectos relacionados à interação consciência -

inconsciente também são explorados, como, por exemplo, na área do vestuário, nas embalagens de cosméticos, na indústria automobilística etc.

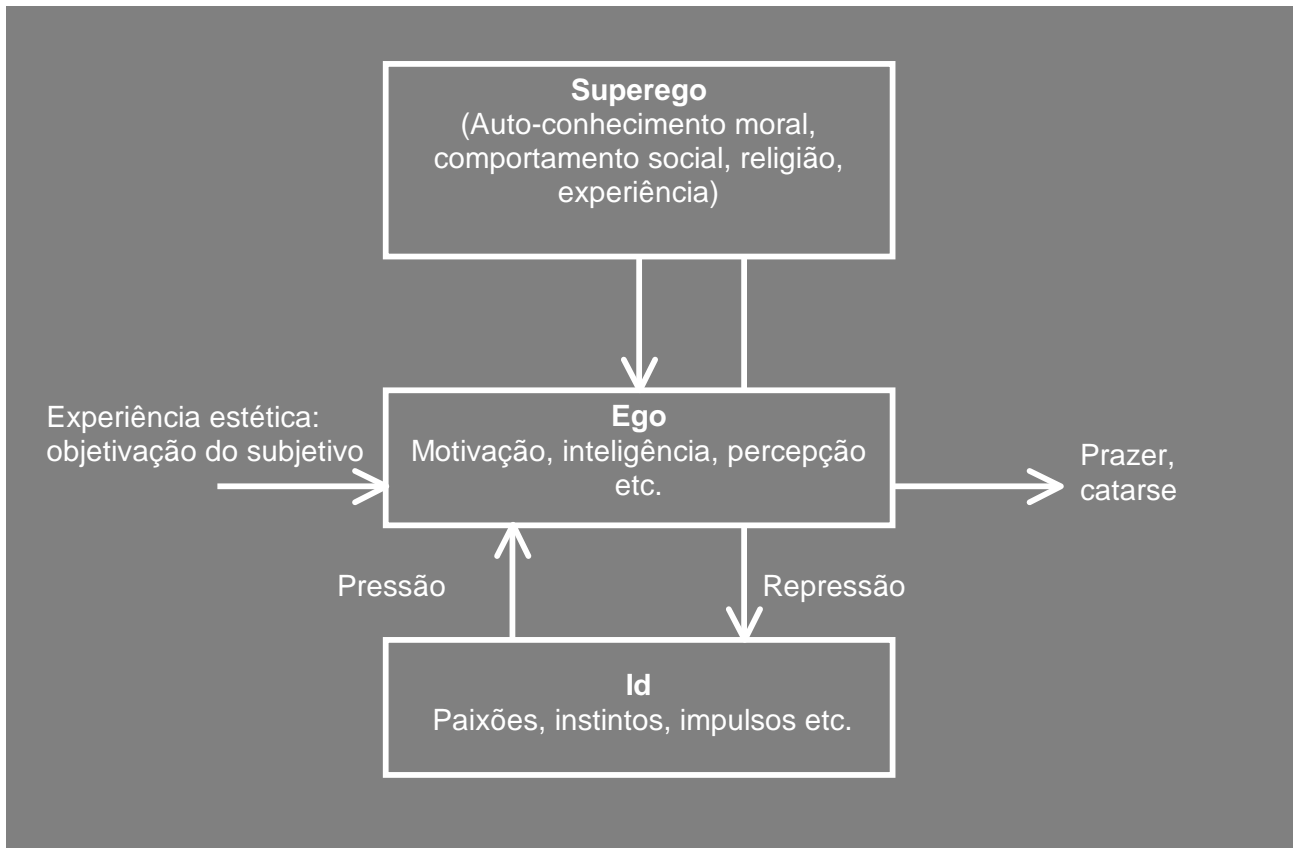


Figura 39: O processo estético segundo a psicanálise.

### 3.4 Psicologia da Informação

A Psicologia da Informação associa conhecimentos de duas ciências: a psicologia e a teoria da informação, derivada da cibernética. Na Psicologia da Informação o relacionamento estético entre a forma de um objeto, a "mensagem" que ele transmite, e o observador ou interpretante é de natureza comunicativa, mas não pode ser limitada ao campo restrito da semiótica. Como a forma é resultado da criação do artista e da interpretação do observador, o processo comunicativo se desenvolve entre níveis de certeza (redundância, estilo) e incerteza (informação, originalidade), mas a resultante estética deste processo dificilmente pode ser quantificada ou calculada por meios estatísticos. Tentativas neste sentido foram desenvolvidas por Max Bense (*Aesthetica*, 1954), G. D. Bickhoff (*Aesthetic Measure*, 1933), entre outros, mas as tentativas de mensurar o fenômeno estético são muito discutíveis.

Segundo Kurt Ausleben a certeza absoluta e a incerteza absoluta provocam desagrado ao observador, enquanto que a medida equilibrada entre elas, de acordo com o repertório de quem observa, pode desencadear a sensação de prazer estético. A originalidade absoluta é sinônimo de



Figura 40: Atributos da forma entre a originalidade e a banalidade.

irregularidade, ou seja, de incerteza; enquanto que a banalidade é a regularidade perfeita, a certeza e estes dois extremos devem ser evitados no processo comunicativo.

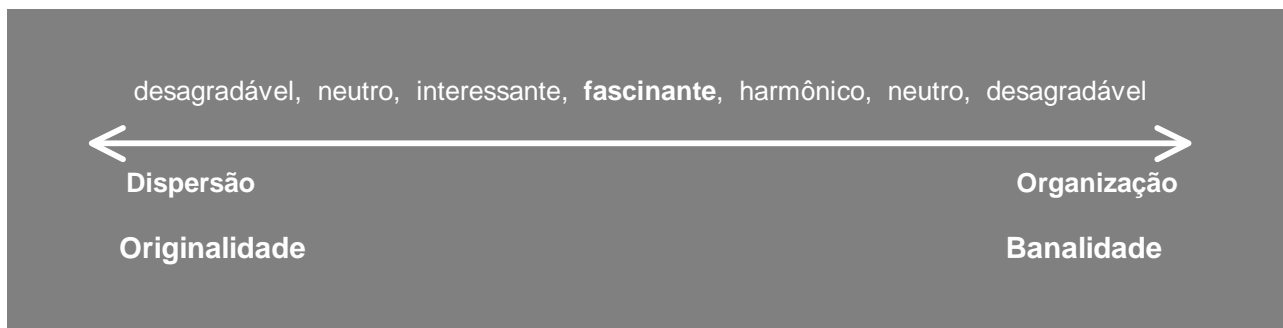


Figura 41: "Telephone", design de Durrell Bishop, 1990.

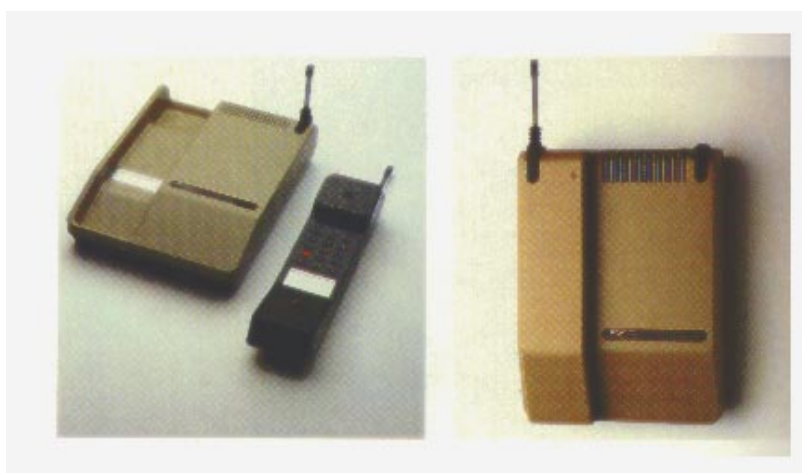


Figura 42: Telefone sem fio Autophon AG, design de Werner Zemp, 1986.

De modo consciente ou não os recursos da Psicologia da Informação são contemplados por designers, uma vez que o atendimento das exigências de um determinado repertório estético exerce papel fundamental nas características formais dos objetos. Esse repertório se modifica continuamente de acordo com o contexto de tempo e espaço em que se insere um sujeito.

### 3.5 Homeostase

Enquanto as quatro teoria anteriormente citadas abordam questões e aspectos particulares da experiência estética - o que não é suficiente para compreender a totalidade desta experiência - a Teoria Integrada procura uma explicação geral para o fenômeno estético através da interação entre ensinamentos das quatro teorias.

Homeostase significa a manutenção do equilíbrio em sistemas abertos como, por exemplo, o ser humano. O ponto de partida da Teoria Integrada é a suposição de que o desequilíbrio e o reequilíbrio orgânico, espiritual, psicológico do ser humano são acompanhados das sensações de desprazer e prazer, respectivamente. O desequilíbrio pode ser provocado por um índice

excessivamente alto ou baixo de tensões; enquanto que o reequilíbrio pode ser alcançado pela eliminação dessas tensões.

No contexto acima citado a experiência estética resulta do confronto entre tensões não objetivadas, ou seja, cuja causa não é conhecida ou identificada e que são acumuladas no cotidiano, e uma fonte de novas tensões específicas (no caso, obras de arte ou experiências estéticas). A obra de arte e as experiências estéticas produzem tensões que podem absorver ou anular as tensões difusas anteriormente existentes e provocar no sujeito a sensação de relaxamento e prazer estético.

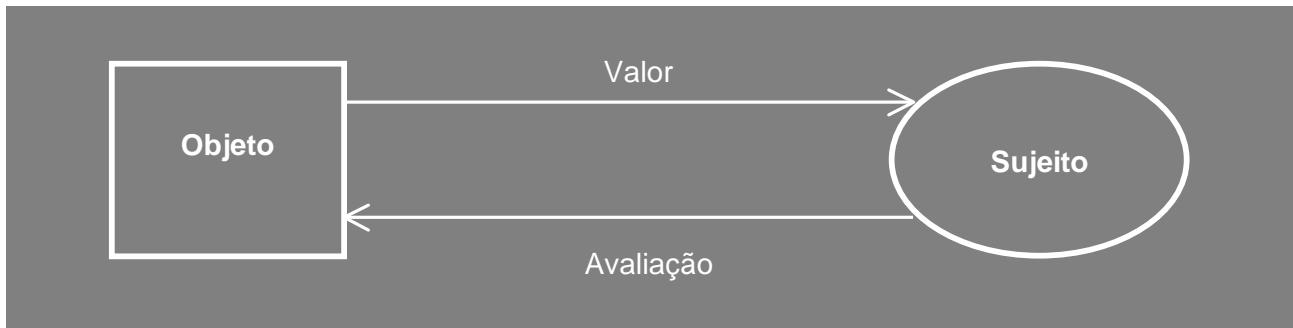
## 4. Avaliação Estética

De modo geral pode-se classificar as diversas tentativas em determinar o valor estético em três categorias:

- Uma corrente objetivista, que define a natureza do valor estético como uma qualidade geral das características do objeto (proporcionalidade, simetria, harmonia, unidade na diversidade etc.). A causa do belo é explicada ora através da metafísica, como criação divina, ora através do materialismo, como resultado das leis da natureza.
- Uma corrente subjetivista, através da qual o belo depende apenas do sentimento do observador, que é variável e, portanto, mutante.
- Uma síntese dialética entre as duas interpretações anteriores, onde a essência do valor estético pertence ao relacionamento entre sujeito e objeto, isto é, à unidade entre objetivo e subjetivo, material e espiritual. Neste caso, a questão principal sobre o valor e a avaliação estética não é puramente ontológica ou psicológica, mas axiológica.

O valor diz respeito ao objeto, no seu relacionamento com o sujeito; a avaliação, ao contrário, traz o sujeito ao primeiro plano, ou seja, pertence à relação do sujeito como o objeto.

Figura 43: Relação entre valor e avaliação.

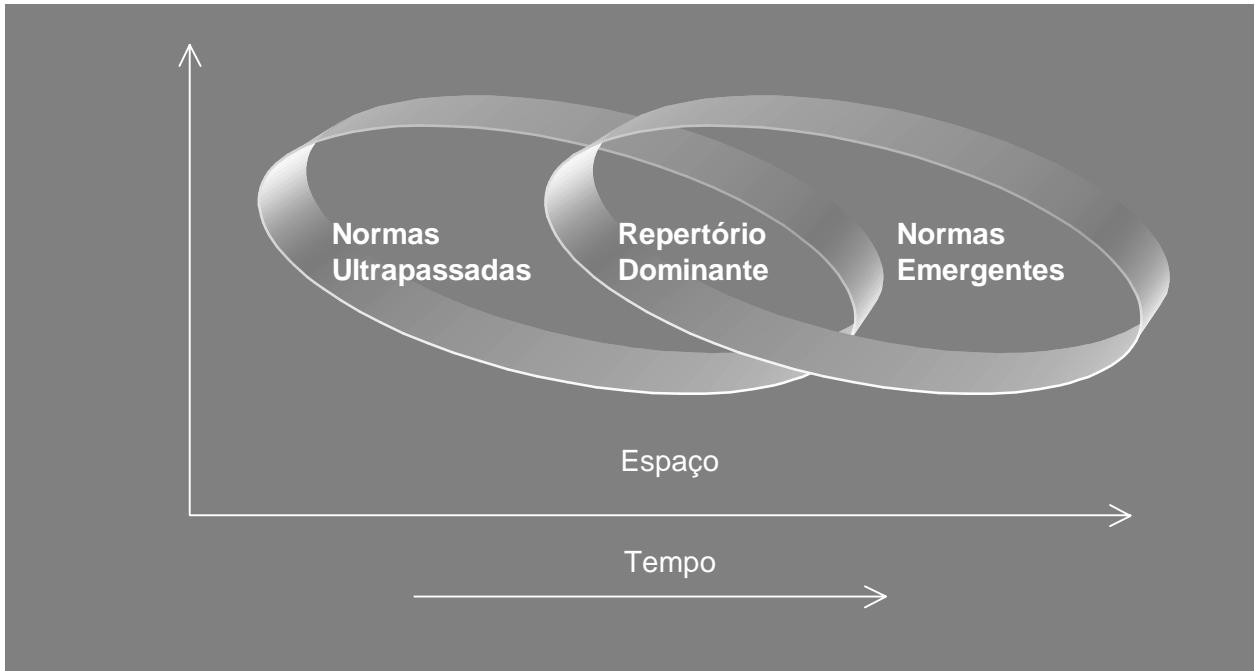


O objeto é uma unidade entre forma e conteúdo e nessa unidade o conteúdo pode ser portador de diferentes valores (utilitários, políticos, éticos etc.), enquanto que a forma (a expressão do conteúdo) é a portadora de valores estéticos. Como há unidade indivisível entre forma e conteúdo, a avaliação estética de um objeto depende do relacionamento de ambos.

No processo de avaliação estética há ainda duas relações dialéticas que devem ser observadas: a dialética entre indivíduo e sociedade e a dialética entre real e ideal. O primeiro caso se refere ao grau de subjetividade ou objetividade da avaliação estética, pois na relação entre sujeito e objeto podem ocorrer dois casos: o primeiro é orientado por critérios "objetivos"(sociais) - as normas estéticas - que pretendem ser universais; enquanto que o segundo é dirigido por critérios subjetivos, o gosto. Nos processos de avaliação estética normas e tendências de gosto se misturam de tal maneira, que nenhuma avaliação subjetiva poderá estar isenta da influência de normas estéticas do passado e do presente, do mesmo modo como nas avaliações "objetivas", quando as normas são constantemente subvertidas pelo gosto.

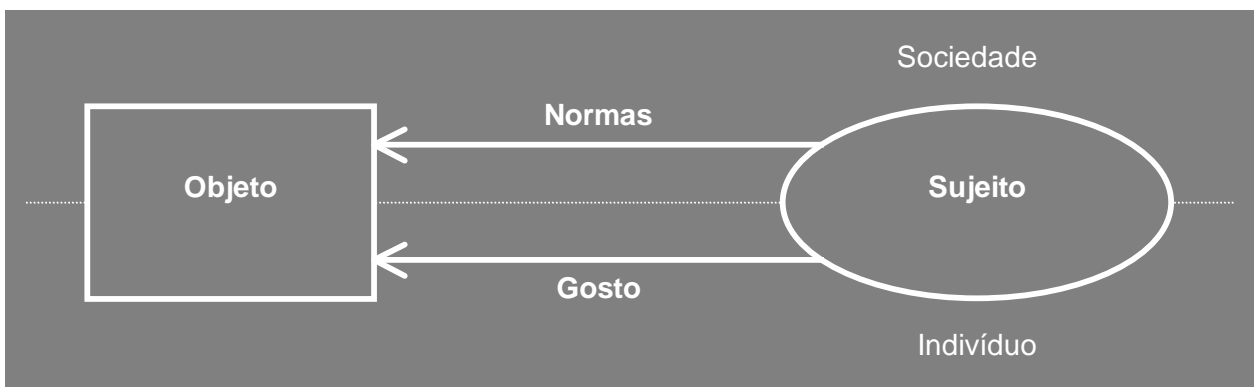
Uma forma surge do resultado de um processo de legitimação social e por isso ela não é perene nem universal. As normas se desenvolvem justamente pela contradição entre suas limitações temporais e espaciais, das quais são dependentes, e a validade absoluta que pretendem ter.

Figura 44: Evolução das normas estéticas no tempo.



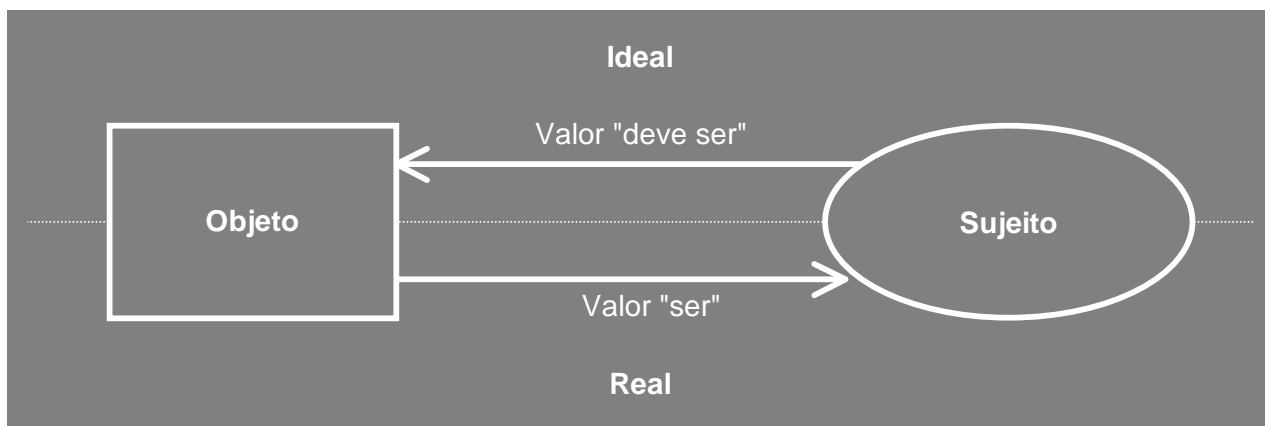
Aos contrário das normas estéticas, que são "objetivadas" e legitimadas pelas academias de arte, galerias, museus, meios de comunicação, o gosto permanece único e original em sua subjetividade. O gosto depende da história do indivíduo - suas aptidões, suas paixões, suas alegrias, suas tristezas etc. - e é, portanto, a experiência que não pode ser imediatamente relacionada ao seu meio social, do mesmo modo que não pode ser explicada somente através de uma perspectiva sociológica. Se a norma estética contém elementos de muitas tendências de gosto, o gosto em si é parte da sensação estética que não encontra reconhecimento social, isto é, permanece individual e subjetivo. Contudo, o gosto também se desenvolve e se transforma através da educação e da vivência estética, ou seja, há permanente inter-relação entre ele e as normas estéticas.

Figura 45: Relação entre norma e gosto



A segunda relação, real  $\leftrightarrow$  ideal, determina o resultado da avaliação estética, seja ela realizada através do critério do gosto ou da norma. O ideal é a imagem antecipatória, individual ou social, de uma situação desejável; enfim de uma utopia. O ideal determina o valor desejável de um objeto ou situação ao qual é confrontado o valor real. Se o valor real de um objeto ou situação se aproxima do valor ideal, então o resultado da avaliação será positivo; ao contrário, se o valor do objeto se distancia da projeção ideal, será avaliado negativamente.

Figura 46: Relação entre idealidade e realidade



Na relação estética do homem com seu meio ambiente o belo não é o único valor estético encontrado, embora seja o mais citado. Para uma tipologia dos valores estéticos pode-se adotar a teoria neo-marxista de Mossej Kagan. Segundo o autor há três grupo de valores estéticos:

- Valores fundamentais (belo  $\leftrightarrow$  feio; sublime  $\leftrightarrow$  vulgar; trágico  $\leftrightarrow$  cômico).

Os valores fundamentais se diferenciam entre si pela sua natureza e compõem três pares. A diferença entre o belo (feio) e o sublime (vulgar) está na relação entre qualidade e quantidade, ou seja, a medida do fenômeno estético em concordância com a relação entre o objeto percebido e sua projeção no sujeito. O belo é a medida harmônica do fenômeno estético, enquanto que no sublime o fator quantitativo (intensidade) se sobrepõe ao qualitativo; o belo é agradável, o sublime, avassalador.

- Valores complementares (graça, formosura, horrível etc.).

Os valores complementares são os que pertencem ao mesmo grupo dos valores fundamentais, mas se diferenciam por nuances e são expressos através de vocábulos pouco precisos, como formosura, graça etc.

- Valores sintéticos (p. e. heróico, da fusão entre o sublime e o belo etc.).

Os valores sintéticos são combinações de dois ou mais valores fundamentais, muitas vezes antagônicos, como o tragicômico.

## 5. Bibliografia

- AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas. Papyrus, 1995.
- BAUMGARTEN, A. G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Editora Vozes, 1993. Petrópolis.
- BAYER, R. *História da Estética*. Lisboa. Editorial Estampa, 1979.
- BENSE, M. *Pequena Estética*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1975.
- BOMFIM, G. A. *Idéias e Formas na História do Design: uma investigação estética*. João Pessoa. Editora da UFPB, 1998.
- BOMFIM, G. A. *Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação*. Estudos em Design, N° 2, v. V (1997),
- BONSIEPE, G. *Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. Gustavo Gili, 1978. Barcelona.
- DENIS, R. C. *Uma introdução à história do design*. Editora Edgard Blücher Ltda., 2000. São Paulo.
- EPPINGHAUS, R. *Design Moderno: limitações terminológicas*. Estudos em Design, N° 2, v. 7. Rio de Janeiro, 1999.
- FERRY, L. *Homo Aestheticus*. São Paulo. Editora Ensaio, 1994.
- HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo. Edições Loyola, 1992.
- HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Stuttgart. Reclam, 1971.
- HESKETT, J. *Desenho Industrial*. José Olympio, 1997. Rio de Janeiro.
- JIMENEZ, M. *O que é estética?* Editora UNISINOS, 1999. São Leopoldo.
- LAUDAN, L. *Science and Values*. University of California Press, 1984. Berkeley.
- LESSING, .Gothold. *Laocoonte*. In: Mercatalli F. e M. Buenos Aires, 1946.
- MORRIS, W. *Arte y Sociedad Industrial*. Editorial Arte y Literatura, 1985. Havana.
- MUKAROVSKÝ, J. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa. Editorial Estampa, 1981.
- PAPANEK, V. *Design for Real World*. Random House, 1971. New York.
- PEVSNER, N. *Pioneros del Diseño Moderno*. Ediciones Infinito, 1977. Buenos Aires.
- PIGNATARI, D. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1970.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, A. *As Idéias Estéticas de Marx*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.
- WERTHEIMER, M. *Pequena História da Psicologia*. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1978.
- WINGLER, H. M. *Das Bauhaus*. DuMont, 1984. Colônia.