

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN: PLANEJAMENTO DE PRODUTO



TESE DE DOUTORADO

Stuart Walker: A Função Estética Sustentável

Mediações entre Arte, Design e Espiritualidade

Lucas Farinelli Pantaleão

Orientador: Prof. Dr. Olympio José Pinheiro





UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

STUART WALKER: A FUNÇÃO ESTÉTICA SUSTENTÁVEL
MEDIações ENTRE ARTE, DESIGN E ESPIRITUALIDADE

Lucas Farinelli Pantaleão

Tese apresentada a Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação pela Universidade Estadual Paulista, "Júlio de Mesquita Filho" (FAAC/ UNESP) para obtenção de Título de Doutor no Programa de Pós-graduação em Design, habilitação em Planejamento de Produto.

Orientador Prof. Dr. Olympio José Pinheiro



Processo n.º 2014/01356-6

Bauru - SP
2017

Pantaleão, Lucas Farinelli.

Stuart Walker : a função estética sustentável :
mediações entre arte, design e espiritualidade /
Lucas Farinelli Pantaleão, 2017

144 f. : il.

Orientador: Olimpio José Pinheiro

Tese (Doutorado)-Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2017

1. Design de produto. 2. Teoria e metodologia do
design. 3. Estética da sustentabilidade. 4. Função
estética sustentável. 5. Stuart Walker. I.
Universidade Estadual Paulista. Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE LUCAS FARINELLI PANTALEÃO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.


Aos 07 dias do mês de novembro do ano de 2017, às 08:00 horas, no(a) Auditório da Secretaria de Pós-Graduação/FAAC, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Professor Doutor OLÍMPIO JOSÉ PINHEIRO - Orientador(a) do(a) Departamento de Artes e Repr Gráfica / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. JOSÉ CARLOS PLACIDO DA SILVA do(a) Departamento de Design / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. TOMAS QUEIROZ FERREIRA BARATA do(a) Departamento de Design / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Profª. Drª. ANA THUDICHUM VASCONCELOS do(a) Design de Equipamento / Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Profª. Drª. RITA ASSOREIRA ALMENDRA do(a) Design / Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da TESE DE DOUTORADO de LUCAS FARINELLI PANTALEÃO, intitulada **STUART WALKER: A FUNÇÃO ESTÉTICA SUSTENTÁVEL. MEDIAÇÕES ENTRE ARTE, DESIGN E ESPIRITUALIDADE**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.


Professor Doutor OLÍMPIO JOSÉ PINHEIRO


Prof. Dr. JOSÉ CARLOS PLACIDO DA SILVA


Prof. Dr. TOMAS QUEIROZ FERREIRA BARATA


Profª. Drª. ANA THUDICHUM VASCONCELOS


Profª. Drª. RITA ASSOREIRA ALMENDRA

AGRADECIMENTOS

Agradeço...

... antes de mais, à benção da Vida que me concedeu a oportunidade de realizar este trabalho, e com ele poder saciar parte de minha “fome” e “sede” de conhecimento em busca de sentido.

... aos pais Beto e Mariny e irmãos João e Lara, por me facultarem a alegria de uma família unida e relativamente equilibrada, edificada sob a égide de uma doutrina cristã, cujas bases científicas, filosóficas e religiosas foram essenciais para a realização desta obra.

... à companheira amada Carolina Caldas Barducci, pela compreensão e paciência dispensada ao longo deste processo de doutoramento.

... ao irmão Prof. Dr. João Alberto Farinelli Pantaleão e à cunhada Profa. Dra. Thais Fernanda de Campos Fraga da Silva, por todos os ensinamentos, sugestões e ajudas com relação a suporte técnico, logístico, acadêmico, científico e não-científico.

... à colega de turma e amiga Márcia França da Silva, pelas discussões acadêmicas, pessoais, espirituais e aventuras concursais.

... aos coordenadores, professores, alunos e servidores técnico-administrativos do Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista (PPGDESIGN/FAAC/UNESP, Bauru - SP) pela oportunidade, confiança e exemplo de profissionalismo.

... ao Escritório Regional de Apoio à Pesquisa e a Internacionalização - ERAPI/UNESP, Bauru - pelo suporte técnico. Em especial ao servidor Felipe Garcia Pereira, sempre atencioso e prestativo.

... à Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelos recursos financeiros concedidos na modalidade de Bolsa de Doutorado sob processo n.º 2014/01356-6, responsáveis pelo financiamento da pesquisa. E ao avaliador científico *ad hoc*, que, ao penetrar a sutileza do objeto de estudo, contribuiu através de críticas construtivas, ampliando o alcance do trabalho.

... ao curso de Design da Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia – MG (FAUeD/UFU) pela acolhida providencial, tipicamente mineira, durante os meses finais deste processo de titulação.

... à Profa. Dra. Paula da Cruz Landim e à Profa. Dra. Ana Thudichum Vasconcelos pela contribuição no Exame Geral de Qualificação.

... à Profa. Dra. Rita Assoeira Almendra, à Profa. Dra. Ana Thudichum Vasconcelos, ao Prof. Dr. Tomas Queiroz Ferreira Barata e ao Prof. Dr. José Carlos Plácido da Silva pelo apoio acadêmico e científico expresso em valiosas sugestões para melhoria do trabalho, na ocasião da Banca de Defesa da Tese.

... à Profa. Dra. Marizilda dos Santos Menezes, na qualidade de co-orientadora, pelo carinho e atenção, sempre disposta a auxiliar nas horas mais críticas.

... ao Prof. Dr. Olympio José Pinheiro por uma década de orientação, em especial, à sugestão, iluminada, que nos facultou o direcionamento ao “presente” objeto de estudo.

... ao Prof. Stuart Walker, Ph.D., pela confiança em mim depositada, pela prestatividade sempre pronta e gentil, mas em especial à oportunidade ímpar de estudar/pesquisar sua singular visão de Design para Sustentabilidade, baseada em Estética e Espiritualidade, expressa na sensibilidade *sui generis* de seus trabalhos.

Por fim, rendo esta e todas as demais graças, a D(eu)s!



“O trigrama superior, cuja imagem é o céu, tende a subir e o trigrama inferior, a água, tende por sua natureza a descer. A imagem indica que as causas do conflito encontram-se latentes nas tendências opostas dos dois trigramas. Quando as tendências divergentes aparecem, o conflito torna-se inevitável. Assim, para que se possa evita-lo, tudo deve ser cuidadosamente considerado desde o início. Se os direitos e os deveres são definidos com precisão ou se num grupo as orientações espirituais convergem, a causa do conflito fica, de antemão, eliminada”¹

[I Ching]

“Materialismo sem idealismo é cego: idealismo sem materialismo é vazio”²

[Charles Sanders Peirce]

¹ Hexagrama 6. Sung / CONFLITO, 2006, p. 45-7.

² PEIRCE, Apud. SANTAELLA, 1983, p. 25

PANTALEÃO, L. F. **Stuart Walker: A Função Estética Sustentável – Mediações entre Arte, Design e Espiritualidade**. 2017. 288 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2017.

RESUMO: A pesquisa propõe-se a desenvolver um estudo de análise interpretativa que focaliza predominantemente as necessidades e possibilidades do design de produto contemporâneo, inserido no contexto de uma possível sociedade sustentável que se posiciona além da atual cultura material baseada no consumismo. Deste modo, leva-se em conta a inter-relação do trinômio arte-design-espiritualidade em paralelo com o fenômeno, em sentido amplo, da globalização. A análise do *corpus* de pesquisa incide sobre o estudo de caso da obra de design (teórico-prática) do Professor Stuart Walker, PhD, atualmente pela *University of Lancaster*, Reino Unido. O foco primordial do design walkeriano visa a “re-significação” de objetos funcionais de uso cotidiano através de proposições formais (tangíveis) que vão desde abordagens incrementais de “desmascaramento” e reaproveitamento de materiais, até concepções filosóficas complexas. Utilizando-se de uma metodologia radical, que prevê um distanciamento entre academia e economia em prol de um processo criativo cíclico (“*thinking-and-doing*”), focaliza a associação entre ética, estética, sustentabilidade e espiritualidade, a partir do resgate e apropriação simbólica de elementos advindos de tradições religiosas milenares. Com esta referência procuramos contribuir não apenas com a percepção/conscientização ecológica, mas principalmente com a reflexão de projetos em design de produto, nos quais se articulem harmoniosamente a função estética à função prática e à função simbólica, de modo a focalizar e privilegiar uma “função estética sustentável”. Visa-se mais precisamente as competências criativas cuja abordagem fundamental do design são voltadas para a promoção de uma “Estética da Sustentabilidade”. Em um plano mais abrangente, pretende-se inserir o design em uma abordagem transdisciplinar, através de agentes sociais de diferentes áreas de conhecimento, em sintonia com os novos paradigmas sistêmicos, holísticos e ecológicos, no contexto da sociedade pós-industrial contemporânea.

Palavras-chave: Stuart Walker, Planejamento de Produto; Teoria e Metodologia do Design; Estética da Sustentabilidade; Função Estética Sustentável

PANTALEÃO, L. F. *Stuart Walker: The Sustainable Aesthetic Function - Inter-relationships between Art, Design and Spirituality*. 2017. 288 p. Thesis (PhD) – School of Architecture, Arts and Communication, São Paulo State University, Bauru, 2017.

ABSTRACT: *The research proposes to develop an interpretive case study that focuses predominantly on the needs and possibilities of contemporary product design, inserted in the context of a possible sustainable society that positions itself beyond the current material culture based on consumerism. In this way, we take into account the interrelationship of the trinomial art-design-spirituality in parallel with the phenomenon, in a broad sense, of globalization. As a case study, the analysis of the research corpus focuses on the design work (theoretical-practical) of Professor Stuart Walker, PhD, currently of the University of Lancaster, UK. The primary focus of walkerian design is the "re-signification" of everyday functional objects through formal (tangible) propositions ranging from incremental approaches of "unmasking" and reusing materials to complex philosophical conceptualizations. Using a radical methodology that distances itself from academia and economics in favour of a cyclical creative process (thinking-and-doing), it focuses on the association between ethics, aesthetics, sustainability and spirituality, from the rescue and symbolic appropriation of elements derived from religious traditions of millennia. With this reference, we seek to contribute not only to ecological perception/awareness, but also mainly to a new product design, in which the aesthetic function is harmoniously inter-related to the practical function and the symbolic function, in order to focus and favour a "Sustainable Aesthetic Function". More precisely, we wish to promote creative competences whose fundamental approach to design are aimed at the promotion of an "Aesthetics of Sustainability". In a more comprehensively plan, it is intended to insert design into a transdisciplinary approach, through social agents offering different areas of knowledge, in tune with the new systemic, holistic and ecological paradigms, in the context of contemporary post-industrial society.*

Key-words: *Stuart Walker, Product Planning; Theory and Methodology of Design; Aesthetics of Sustainability; Sustainable Aesthetic Function*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	22
Definição do Problema	26
Questão(es) de Pesquisa	27
Hipóteses e Pressupostos	27
Objeto de Estudo.....	28
Metodologia e Estratégia de Validação	31
Objetivos e Justificativa.....	32
Organização (estrutura) da tese.....	32
CAPÍTULO 1 – CULTURA MATERIAL, ESTÉTICA E CAPITALISMO:	
FORMA, SIGNIFICADO E FUNÇÃO EM DESIGN	38
1.1 O Paradoxo ético-estético da atual sociedade capitalista globalizada: ideal de vida moral e democrático (“transestético”)	38
1.2 Est/ética Sustentável em Design, em um planeta em crise (de sentido).....	45
1.3 Design de Produto para Sustentabilidade: informação, consumo, felicidade e responsabilidade	53
1.3.1 Soluções emergentes para a atual cultura material de consumo: os conceitos de “anticonsumidor”, “consumo compassivo” e “eco-transparência (radical)”	56
1.4 Design Sustentável Radical versus Modelo de Melhoria Incremental dos Produtos: um olhar panorâmico.....	59
1.4.1 Modelo de Melhoria Incremental	61
1.4.2 Design Sustentável Radical	64
1.5 Função Simbólica e Espiritualidade em Design: a est/ética simbólico-funcional, em sua dinâmica triádica complexa.....	70
1.6 Considerações (síntese) do Capítulo	77
CAPÍTULO 2 – TEORIA E PRÁTICA NA OBRA DE STUART WALKER:	
UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA FOCALIZADA	84
2.1 “Projetando sustentabilidade”: “a forma segue o significado” em Stuart Walker	84
2.1.1 “Design proposicional” (acadêmico): utilidade prática com foco espiritual	92
2.2 “Além da caixa preta”: uma tipologia estética (insustentável) do design pós-industrial capitalista.....	102
2.2.1 “Desmascarando o objeto”: reestruturando o culto aos bens materiais	108
2.3 Design, espiritualidade e sustentabilidade no contexto ideológico do paradigma naturalista- materialista: re-valorização do significado pessoal através do resgate da tradição religiosa humanista milenar	112
2.3.1 “Significado pessoal” (espiritualidade) como “quarta linha de fundo para sustentabilidade”	132
2.3.2 Tomada de decisão em design: um “check list” para o planejamento de objetos portadores de significado intrínseco	139
2.3.3 “Design contemplativo”: simbolismo e sustentabilidade na prática.....	145

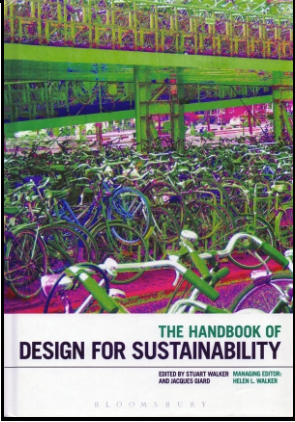
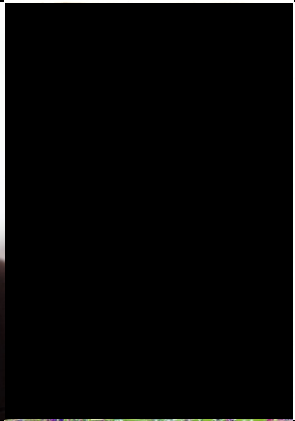
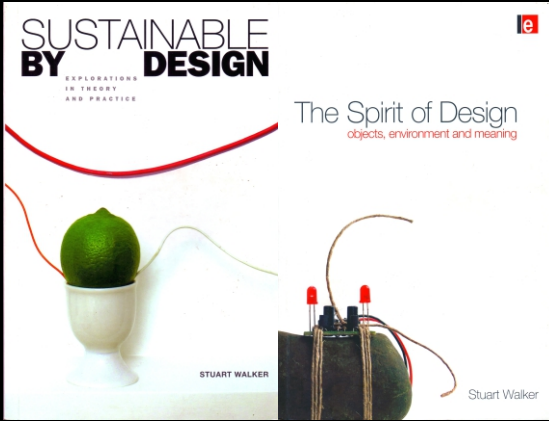
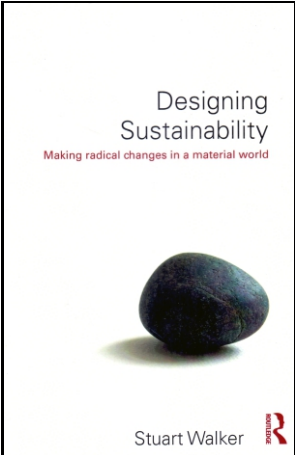
2.4 “Design espiritualmente útil”: usabilidade pós-materialista dos “objetos trans/supra religiosos”	153
2.4.1 “A porta estreita para sustentabilidade”: simbologia e anagogia do “caminho interior” através da prática contemplativa autodisciplinada	158
2.4.2 “Uma forma de silêncio”: design para fazer “coisa-nenhuma”	167
2.4.3 A forma pós-material da função: arte, artesanato e design	178
2.5 “Design para Vida”: a jornada pessoal de Stuart Walker, até o “presente”	195
2.6 Considerações (síntese) do Capítulo	208
CAPÍTULO 3 - UM NOVO CICLO DE CRIATIVIDADE HUMANA:	
ARTE, MORAL E CIÊNCIA EM DIREÇÃO À REGENERAÇÃO PERCEPTIVA	218
3.1 Considerações iniciais: da cegueira sistêmica a consciência ecológica	218
3.2 Ensaio teórico: a holarquia criativa das Ciências e das Artes	223
3.2.1 Técnica, Cultura e Civilização: o paradigma naturalista-materialista como sinônimo de progresso	225
3.3 Autor, obra, observador: três ciclos estético-culturais da arte ocidental	229
3.3.1 Ciclo pré-industrial. Da artesanania a autoria: “a arte está no autor” ou na “intenção oculta”	231
3.3.2 Ciclo industrial mecânico. Estética da máquina: “a arte está na obra de arte”	233
3.3.3 Ciclo eletrônico. Rumo à estética da sustentabilidade: “a arte está no observador”	236
3.4 Verdade e Sentido. Ciência e Religião. Associações Integrativas entre a “QBL” (Walker) e a “Grande Holarquia do Ser” (Wilber)	242
3.5 Paradigmas pós-materialistas da Real-idade: “lógica do terceiro incluído”, “fé raciocinada”, “transdisciplinaridade”	251
3.6 Considerações (síntese) do Capítulo	259
CONCLUSÃO	268
PROPOSIÇÕES	272
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	274
LISTA DE FIGURAS	
Figura 1: Sofá do Grupo de “Des-in” da HfG Ofenbach, 1974	24
Figura 2: Stuart Walker	28
Figura 3: Livros Walker	29
Figura 4: Capa livro <i>Emotionally Durable Design</i> e Jonathan Chapman	66
Figura 5: Capa livro <i>Design Activism</i> e Alastair Fuad-Luke	67
Figura 6: <i>Sustainable Everyday</i> , Ézio Manzini, <i>Album</i> e François Jégou	69
Figura 7: Os processos do “Fazer” e do “Criar”	94
Figura 8: Pesquisa em design fundamental baseada na prática	96
Figura 9: Processo do Design Proposicional	98
Figura 10: Exemplos de objetos proposicionais	98
Figura 11: <i>Disvested Design 1: Ad hoc Flashlight</i>	110
Figura 12: <i>Ensemble Design: Ad hoc CD player/radio</i>	110

Figura 13: Principais Visões de Mundo e Significado através das idades	118
Figura 14: Paralelo: hierarquia das necessidades (Maslow) e visões de mundo (Walker)	120
Figura 15: A vida ativa e a vida contemplativa	122
Figura 16: Três facetas de significado humano e suas inter-relações	130
Figura 17: Crenças, Valores e Ações.....	130
Figura 18: “Tripé” da sustentabilidade (“Triple Botton Line”)	133
Figura 19: Linha de Fundo Quadrupla da Sustentabilidade (“Quadruple Bottom Line”)	136
Figura 20: QBL: ampliando perspectivas	137
Figura 21: QBL a partir de círculos concêntricos.....	137
Figura 22: <i>Ikona</i>	146
Figura 23: <i>Memoria Humanus</i>	146
Figura 24: <i>Codex Morte</i>	147
Figura 25: <i>Commemoro</i>	148
Figura 26: <i>Memeto Credo e Memoria Porto</i>	150
Figura 27: Símbolos de proposição anagógica citados por Walker	156
Figura 28: Metáfora da Porta Estreita.....	159
Figura 29: <i>Oriel Triptych – Sketches</i> com marcas gestuais	160
Figura 30: <i>Oriel Triptych</i> (aberto) – 196x240x36.....	161
Figura 31: <i>Oriel Triptych detalhes</i>	161
Figura 32: <i>Oriel Triptych</i> (fechado)196x125x36 mm – Detalhe dobradiças.....	162
Figura 33: <i>StoneWork</i>	174
Figura 34: Bauhaus	179
Figura 35: Itten e Moholy-Nagy	181
Figura 36: Gropius e Meyer	182
Figura 37: <i>Bauhaus chess set</i> (versões atualmente disponíveis no mercado).....	185
Figura 38: Josef Hartwig.....	185
Figura 39: <i>Balanis chess set</i>	186
Figura 40: Hierarquia das peças Staunton	193
Figura 41: <i>Mayday</i> : um choro por socorro (“design reflexivo”)	199
Figura 42: Óculos de Édipo, acessório para um crime existencial (“design reflexivo”)	200
Figura 43: Fases do design walkeriano	203
Figura 44: Evolução do design walkeriano	205
Figura 45: Jornada pessoal de Walker.....	206
Figura 46: A tradicional Grande Holarquia do Ser	246
Figura 47: A Grande Holarquia em várias Tradições de Sabedoria	248
Figura 48: Equivalências: QBL (Walker) / Grande Holarquia do Ser (Wilber)	251
Figura 49: A direção da mudança	254
Figura 50: Cronologia dos Ciclos Estéticos-culturais (holárquicos): movimento de aceleração.....	262
Figura 51: Senário essencial da Função Est/ética Sustentável	271

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Design Sustentável Radical versus Modelo de Melhoria Incremental	69
Tabela 2: Correlações: linguagem, fundamentos e funções.....	76
Tabela 3: Resignificando o design: comparação entre características-chave	86
Tabela 4: Uma tipologia Estética dos produtos (insustentáveis)	107
Tabela 5: Fundamentação teórica da “linha de fundo quadrupla da sustentabilidade”	124
Tabela 6: Aspectos norteadores para tomadas de decisões éticas e significativas.....	141
Tabela 7: Comparativo entre os jogos de xadrez Hartwig e <i>Balanis</i>	192

INTRODUÇÃO



INTRODUÇÃO

“... a ausência de uma base espiritual do design fará com que qualquer consideração ética e ambiental seja um mero pensamento a posteriori bem intencionado”³

[Victor Papanek]

“... it is possible to imbue functional objects with symbolic references that more directly link day to day activities with deeper notions of meaning. [...] In doing so, we will be discovering the true spirit of design”^{4 5}

[Stuart Walker]

O Relatório Meadows “Os Limites do Crescimento”, elaborado pela equipe do Clube de Roma⁶ em 1972, marca oficialmente o início dos grandes debates sobre os desafios da humanidade, frente à insustentabilidade planetária. Publicado em mais de 30 idiomas e considerado o livro sobre causas e consequências ambientais mais vendido da história, versa sobre política, economia internacional, meio ambiente e desenvolvimento sustentável.

Apesar do impacto ecológico negativo do industrialismo já apresentar indícios desde o século XIX, foi somente a partir da fundação do Clube de Roma (1968) que os problemas cruciais relativos à energia, poluição, saneamento, saúde, tecnologia e crescimento populacional passaram a ser discutidos pelos líderes das nações mais desenvolvidas. O surgimento do Clube de Roma tinha como objetivo estabelecer acordos de metas e estratégias reais para garantir a sobrevivência da espécie humana no planeta Terra.

Com o surgimento dos “movimentos ambientalistas”⁷ acionam-se as iniciativas nas diferentes áreas do conhecimento no intuito de prestar as devidas contribuições. Neste

³ PAPANÉK, 2014, p. 263.

⁴ “... é possível imbuir objetos funcionais com referenciais simbólicos que apontam mais diretamente a um dia-a-dia com noções de significado mais profundos. [...] Ao fazê-lo, estaremos descobrindo o verdadeiro espírito do design” (WALKER, 2011, p. 210) – Tradução nossa.

⁵ **Nota explicativa:** Visando facilitar a leitura, sem comprometer a fidelidade da linguagem argumentativa utilizada por Stuart Walker, optamos por manter as citações literais em língua inglesa, seguidas da tradução em nota. No entanto, com o objetivo de evitar repetições desnecessárias, tabelas e definições conceituais mais extensas, são traduzidas diretamente no corpo do texto. Gráficos e diagramas, são replicados apenas em inglês.

⁶ O Clube de Roma é o primeiro grupo de pessoas ilustres a debater preocupações com relação ao crescimento econômico e o consumo dos recursos ilimitados. Criado em 1968 por um pequeno grupo representantes de diversas partes do mundo das áreas de diplomacia, indústria, academia e sociedade civil, discute há quatro décadas, situações para o futuro a longo prazo da humanidade e o planeta, as causas principais dos retos e as crises que o mundo enfrenta atualmente: o nosso conceito atual de crescimento, desenvolvimento e globalização. Tem se reunido constantemente a fim de fomentar a consciência nos líderes políticos e nos principais responsáveis em tomar decisões sobre temas importantes. Trabalha em parceria com organizações como a UNESCO, A OCDE (Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico), o Globe International e um grande número de ONGs regionais e globais. Atualmente direciona seus esforços para o projeto “The New Path for World Development” (O Novo Caminho para o Desenvolvimento Mundial), criado para integrar cinco “grupos” de temas similares dentro de um quadro conceptual: o ambiente e recursos, globalização, desenvolvimento internacional, transformação social e paz e segurança. (<http://www.clubofrome.org/>).

⁷ Os “movimentos ambientalistas” surgiram da crescente consciência social de que o establishment industrial-empresarial dominante e ao consumismo desenfreado seriam capazes de inviabilizar a vida no planeta. Até a década de 1950 pode-se dizer que as preocupações ambientais estavam restritas aos meios científicos. Os anos 1960 marcam o advento de uma contracultura,

contexto, são estabelecidas para o design as primeiras exigências ecológicas que, de início, logo são suprimidas por questões econômicas e mercadológicas. O “*Design for Need*”, liderado pelo designer americano Victor Papanek e defendido pelo Royal College of Art no Reino Unido é considerado um dos movimentos mais importantes nesta vertente durante os meados da década de 1960 (ERLHOFF; MARSHALL, 2008, p. 362).

Posteriormente ao fechamento da Escola de Ulm (*Hochschule für Gestaltung - HfG*) em 1968, Victor Papanek consagra-se como o pioneiro e profético defensor dos ideais ecológicos e da responsabilidade social do design. Sua obra *Design for the Real World* (1971), ao propor uma nova postura para a indústria do consumo, caracteriza-se como um contundente protesto, por questionar a ética e a responsabilidade dos designers e dos fabricantes para com a sustentabilidade planetária.

Na tentativa de instaurar uma ideologia que fosse capaz de subverter o poderio das grandes indústrias, Papanek elegia para o design uma missão social, através da criação de projetos de baixo custo acompanhados de orientações e instruções detalhadas. Tal abordagem aludia ao conceito anticapitalista e anti-neoliberal criado nos EUA durante a década de 1950 e que ficou conhecido como “*Do It Yourself – DIY*” (“Faça Você Mesmo - FVM”).

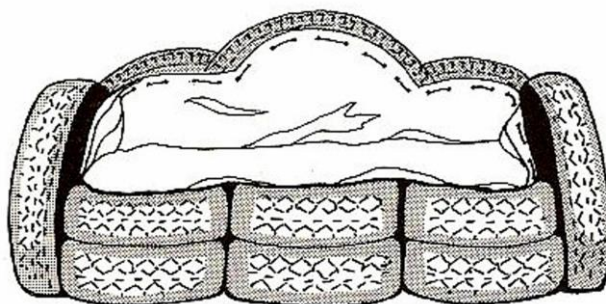
Neste contexto, Papanek acusou o Design de, uma vez aliado à publicidade, ser capaz de se transformar numa das profissões mais danosas ao planeta e à sociedade em si, uma vez que se dedicava a convencer as pessoas a comprarem o que não precisavam, com o dinheiro que não tinham, a fim de impressionar os outros que não se importavam com isso. (PAPANEK, 1977, p. 12). Para ele, provavelmente, era a construção mais enganosa criada, com a participação do design, para a sociedade daquela época.

O grupo de design conhecido como “*des-in*” da *Hochschule für Gestaltung (HfG)* Offenbach do Main em Hesse⁸, por ocasião do *Internationales Design Zentrum Berlin (IDZ)*,

como reação social frente ao pacifismo antinuclear, somado à crítica à ciência moderna, à crítica ao produtivismo e consumismo e à rebeldia diante de um Estado autoritário e belicista, o que dá vazão a uma série de movimentos sociais como: o movimento hippie, o feminismo, o movimento dos negros, dos homossexuais, dos pacifistas e os movimentos ligados à ecologia. Nas décadas de 1970 e 1980 verifica-se uma ampla disseminação dos movimentos ambientalistas, como por exemplo o surgimento do Greenpeace em setembro de 1971, por ocasião de um protesto contra testes nucleares norte-americanos. Apesar da complexidade, diversos autores apontam que o ambientalismo se estrutura em diversas correntes. De acordo com Herculano (1992), os movimentos ambientalistas contemporâneos podem ser classificados em quatro vertentes gerais: os alternativos, os neomalthusianos, os zeristas e os marxistas (HERCULANO, 1992, p. 9-48). Algumas vertentes mais brandas, como o Antropocentrismo Tecnocêntrico Neoliberal, ou o Antropocentrismo Tecnocêntrico “Verde” (alternativos, e neomalthusianos) acreditam na superação da crise ambiental pelo desenvolvimento científico e tecnológico. Já as vertentes mais radicais como o Ecocentrismo Comunalismo e o Ecocentrismo Ambientalismo Radical (zeristas e marxistas), aceitam a Teoria de Gaia (proposta de James Lovelock que vê o planeta como um organismo vivo, Gaia, onde a espécie humana é apenas uma forma de vida dentre as demais) e, por isso, defendem que desenvolvimento econômico deve ser reduzido, bem como a população. (GÓES, I. “Movimentos Ambientalistas: Trajetória Histórica”. Artigo disponível na internet em: <http://pt.scribd.com/doc/70887872/texto-ambientalistas#scribd> – Acesso Junho 2015).

⁸ A HfG Offenbach foi criada depois do fechamento da HfG de Ulm (1968). Em 1970, a *Offenbacher Werkkunstschule* (Escola de Artes e Ofícios) foi transformada em uma universidade artístico-científica em Main no estado de Hesse, a *Hochschule für*

em 1974, registra historicamente a primeira tentativa literal efetiva de um design com fundamentos ecológicos. Ao desenvolver um modelo de mobiliário a partir do reaproveitamento de pneus descartados, procurava unir novos conceitos teóricos a uma prática de projeto alternativa. Não obstante, fracassa devido a instabilidades econômicas do próprio grupo (BÜRDEK, 2006, p. 62-3).



des-in, sofá de pneumáticos, 1974

Figura 1: Sofá do Grupo de “Des-in” da HfG Offenbach, 1974
 Fonte: <http://www.japagirl.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/09/sofa-1974.jpg>

Através de propostas de estilos de vida alternativos, essa primeira fase do design voltado a interesses ambientalistas estava estreitamente associada a movimentos de “contracultura”⁹. Numa atitude ampla de rejeição ao consumismo, calcava-se fundamentalmente na opção de não participar do sistema político e econômico vigente (CARDOSO, 2008, p. 245).

Quando estas primeiras experiências “alternativas” se demonstram ineficientes diante da volúpia consumista por parte de uma sociedade pós-industrial em acelerado

Gestaltung - HfG Offenbach. Condizente com seus propósitos educacionais, propõe-se a desenvolver formas e conteúdos artísticos e a educar a nova geração de artistas com bases artístico-científicas. As atividades da HfG Offenbach englobam palestras e pesquisa artística nas áreas da comunicação visual e do design de produto através dos meios eletrônicos e tecnologias mais recentes. A graduação confere habilitações em: Arte Visuais, Design de Comunicação, Arte de Mídia e Design, Cenografia e Design de Produto. A pós-graduação confere o título de PhD.
 Fonte: <http://www.hfg-offenbach.de/en/pages/university#about>. Acesso Junho 2015.

9 . A “contracultura” designa um conjunto de manifestações artísticas, existenciais e culturais, características da revolta contra as instituições, os valores, os hábitos, as hierarquias e as tradições dominantes da sociedade ocidental. Um dos primeiros movimentos da contracultura surgiu nos EUA na década 1950 com a chamada *Beat Generation*, jovens intelectuais, em sua essência artistas e escritores, que contestavam o consumismo e o otimismo do pós-guerra americano. Os *Beatniks*, como ficaram conhecidos, procuravam subscrever o estilo de vida anti-materialista, o anticomunismo generalizado e a falta de pensamento crítico. Posteriormente, já na década de 1960, o mundo conheceu o principal e mais influente movimento de contracultura já existente, o movimento Hippie. Os hippies se opunham radicalmente aos valores culturais dominantes, entre eles o trabalho, o patriotismo e nacionalismo, a ascensão social e até mesmo a “estética padrão”, caracterizada pela estética moderna também conhecida com Estilo Internacional. No design, esse mesmo espírito de revolta dá lugar a experiências heterodoxas e a grupos que passam a ser denominados como Antidesign. São exemplos o *Archigram* e *Archizoom*, cuja filosofia propõe uma revalorização da função estética do objeto, vinculada a valores pluralistas e ao resgate pré-modernista. O que mais tarde vai influenciar o design pós-moderno italiano, como nas obras de Ettore Sottsass por exemplo (OUTHWAITE, et. al., 1996, p. 134-7); CARDOSO, 2008, p. 199-200; DEMPSEY, 2003, p. 254-5; 271-3).

processo de desenvolvimento e globalização, outra tática voltada a combater a disseminação inconsequente da cultura de consumo é posta em prática pelo design.

A década de 1980 é marcada pelo aparecimento e difusão do chamado “consumo verde”. Um novo tipo de consumidor, aparentemente mais “consciente”, demonstra-se disposto a pagar mais caro por produtos com valores agregados à preocupações ambientais (*Idem, op. cit., p. 246-7*). Neste caso, o design mune-se da estratégia de se apropriar do próprio consumo para combater o consumismo. No entanto, não muito tarde, nota-se que tal alternativa acaba por favorecer também a aceleração do desejo de ostentação por parte deste “novo” consumidor, cada vez mais deslumbrado pelas incontáveis variantes de produtos.

A década seguinte marca o fracasso de mais uma importante alternativa do design industrial na tentativa de refrear a crescente e frenética ânsia consumista da classe média em franca emergência. Por volta de 1990 introduz-se o conceito “Design para Desmontar - DPD” ou tecnologia separável. Nessa abordagem leva-se em conta que a criação de objetos facilmente desmontáveis seria tão importante quanto um bom projeto pois, findada sua vida útil, teriam a sua reciclagem facilitada (PAPANЕК, 2014, p. 63-4).

Infelizmente o que se viu foi que a facilidade de desmontagem facilitou também a troca de peças, que por sua vez favoreceu a profusão de re-designs e uma diversificação ainda maior dos produtos. Um produto ao receber uma nova peça com design diferente da peça original, transformava-se em um “novo” produto, o que acabava por insuflar ainda mais o desejo do consumidor de querer sempre o modelo mais recente (*Idem, ibidem*).

Tal fenômeno encontra seu ápice na linha produção automotiva, fortalecendo ainda mais o ideário da “obsolescência perceptiva”, não só de carros mas de quaisquer produtos complacentes com a metamorfose estética através do câmbio das partes (*Idem, ibidem*).

As três grandes estratégias citadas assinalam um sentimento materialista que ronda o ego humano na forma de uma insatisfação velada que se expressa através da necessidade de ostentação de bens de consumo (orgulho/egoísmo). Característica de uma sociedade assente em valores predominantemente materiais, fica evidente como uma nobre intenção do design pode facilmente ser desvirtuada.

Quanto mais a civilização progride através da ciência e da tecnologia mais e mais necessidades são criadas levando ao hiper-consumo, em um continuo ciclo de retroalimentação permanente.

A este respeito expressa Gilles Lipovetsky:

Sem dúvida é necessário corrigir a sociedade de hiperconsumo, reorienta-la segundo caminhos menos desiguais e mais “responsáveis”: não a ponto, porém, de reverter a economia “frívola” em favor de uma espécie de ascetismo racional. Aí se verificaria, mais uma vez, que das melhores intenções o inferno está cheio (LIPOVETSKY, 2007, p. 347).

É neste contexto do desenvolvimento humano que se pode atribuir ao design grande parte da “culpa” em fomentar, mesmo que nem sempre de forma consciente, a instauração de uma cultura material que visa a satisfação dos desejos e necessidades internas por meio do consumo sem limites.

Ao discorrer sobre os desafios do design para a mudança da cultura de consumo, Maristela Ono salienta:

No que tange ao consumo e aos estilos de vida, a relação do design não é menos ambígua, diversa e complexa, podendo promover ou não o desenvolvimento sustentável. No âmbito ambiental, o design pode fomentar a durabilidade dos artefatos ou a sua obsolescência e descarte prematuros; no cultural, pode respeitar ou não a diversidade cultural e as múltiplas identidades; no social, pode promover a harmonia ou as desigualdades sociais. E, inter-relacionados a essas três esferas ambiental, cultural e social além da econômica e política, desenvolvem-se os estilos de vida e o consumo (ONO, 2009, p. 89).

Não obstante as últimas décadas terem sido marcadas, paralelamente, por um interesse crescente em ações de combate à cultura do consumo e em prol da sustentabilidade, a realidade é que, segundo Stuart Walker, ainda se tem dado relativamente “pouca atenção às competências criativas essenciais e às potenciais contribuições do designer” (WALKER, 2005, p. 47). Apesar de podermos verificar o emprego de tecnologias muito sofisticadas por parte das indústrias modernas, o autor afirma que:

... a abordagem fundamental do design, produção e distribuição de produtos tem permanecido essencialmente a mesma por pouco mais de um século [...] Mais frequentemente ainda, o foco gravita entre questões periféricas como a análise do ciclo de vida ou uso de materiais reciclados. [...] Este sistema, o qual tem se tornado crescentemente automatizado ao longo dos anos, é principalmente unidirecional em termos do seu fluxo de recursos e energia (*Idem op. cit.*, p. 47-8).

Definição do Problema

Passados mais de quatro décadas, em uma virada de século, desde que as preocupações ambientais e ecológicas se instauraram no âmbito da atividade do design, cabe-nos questionar: seria possível se utilizar da função estética no design para promover a

conscientização de uma sociedade ecologicamente sustentável? Quais os processos e os resultados obtidos com as recentes experimentações neste campo?

Autores como Victor Papanek, Stuart Walker, John Thackara, Christopher Crouch entre outros, apostam no advento de uma “nova estética” (PAPANEK, 2014, p. 263), de uma “estética sustentável” (WALKER, 2006, p. 186), “estética do sustentável” (CROUCH *et. al.* 2015, p. 17), ou ainda de uma “nova estética de sustentabilidade” (THACKARA, 2008, p. 206). A qual deverá, inevitavelmente, emergir como resposta às implacáveis imposições ambientais e ecológicas, já que a continuação da vida neste planeta, sendo primordial, pode ser auxiliada ou travada pelo design.

Questão(es) de Pesquisa

Tendo em vista que o Design no período industrial acabou por adaptar ou subordinar seus projetos e morfologia estética às limitações e imposições da máquina (“*Estética da Máquina*”),¹⁰ não seria lícito supor, no atual cenário pós-industrial, da sociedade da informação e da globalização tecnológica, sobre a possibilidade de nos questionarmos a respeito de uma “*Estética da Sustentabilidade*”? Que relações poderiam ser estabelecidas entre estes dois períodos históricos no tocante à função estética no Design?

Hipóteses e Pressupostos

Parte-se do pressuposto que o estudo de análise interpretativa da obra de Stuart Walker, ao propor uma “tipologia estética (insustentável)” do design contemporâneo, seria capaz evidenciar competências criativas, de abordagem radical, voltadas à conscientização e à promoção de novas relações de uso, baseadas na “re-significação” das funções estética, no âmbito daquilo que comumente é tido por “design de produto sustentável”.

Com vistas a estabelecer relações mais amplas no tocante às possibilidades não apenas em relação à conscientização para a sustentabilidade, como para um planejamento de produtos mais sustentáveis através da percepção estética, coloca-se como hipótese que tal empreendimento, se bem sucedido, seria capaz de promover uma distinção perceptiva entre

¹⁰ Por “estética da máquina” entende-se o idealismo formal que celebra a máquina como fonte de beleza. Os grandes movimentos das vanguardas históricas (ARGAN, G. C. 1992), tais como o cubismo, futurismo, abstracionismo, neo-plasticismo, suprematismo e construtivismo russo são, paralelamente, responsáveis por influenciar o surgimento de uma “estética da máquina” vinculada à produção. Nesse contexto, o modo artesanal de conceber e realizar, simultaneamente, uma obra utilitária é substituído pela metodologia projetual, visando à produção em série industrial e à padronização, pela incorporação da máquina e da tecnologia. No período modernista (primeira metade do século XX), a produção do design bauhausiano preconizava a funcionalidade e a satisfação das necessidades sociais, na tentativa de uma conciliação entre a arte, artesanato e a produção industrial, sob a égide da arquitetura. Neste processo, devido às restrições impostas pela máquina, a questão estética foi orientada para a subordinação da forma à função (*good design*). Passam a predominar as formas retilíneas, as composições modulares, sistemáticas, seriais e, em contraponto, exclui-se quase tudo que faça referência ao pré-modernismo, como a questão de estilo e a ornamentação, que é identificada como um delito estético (Loos). Ver PANTALEÃO, PINHEIRO, 2008. *Análise da Função Estética / Poética na Linguagem do Design Contemporâneo In: Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, 2008. p. 3621 – 3625.

práticas sustentáveis e insustentáveis dentre os produtos, e assim determinar a “Função Estética Sustentável”.

Neste sentido, reflexões e experimentações que perpassem a condicionalidade incremental do projeto, com vistas à uma percepção mais holística e transdisciplinar do design, poderiam levar, em tese, à soluções substancialmente mais significativas, duradouras e conseqüentemente, mais sustentáveis.

Objeto de Estudo

Stuart Walker, cuja obra compõe o nosso objeto de estudo, é professor e pesquisador de projeto sustentável no laboratório de pesquisa *Imagination Lancaster* pela *University of Lancaster*, Reino Unido. Passou grande parte de sua carreira acadêmica no oeste do Canadá, onde foi decano associado da Faculdade de Design Ambiental na Universidade de Calgary. Sua pesquisa tem como foco a estética do design de produtos sustentáveis e seus trabalhos concentram-se na “estética sustentável”¹¹ do produto e sua re-significação. Desenvolve um “design proposicional”¹² que tem sido exibido em apresentações exclusivas no *Design Museum* em Londres, Canadá e Europa.



Figura 2: Stuart Walker

Fonte: <http://www.stuartwalker.org.uk/about>

A pesquisa de Walker explora uma variedade de temas relacionados como "*Design for Sustainability*" e "*Design and Meaning and Aesthetics*", nos quais emprega o próprio processo criativo do design como metodologia de investigação, priorizando tanto a prática experimental, quanto o potencial criativo sustentável do ato de projetar. Paralelamente, o pesquisador tem publicado livros e artigos em revistas, entre os quais se

¹¹ "*Sustainable Aesthetics*" vide WALKER, S. 2006, p. 186.

¹² "*Propositional Objects*" vide WALKER, S. 2011, p. 27.

destacam: “Sustainable by Design: Explorations in Theory and Practice” (2006); “The Spirit of Design: Objects, Environment and Meaning” (2011); *The Handbook of Design for Sustainability* (2013); *Designing Sustainability: Making Radical Changes in a Material World* (2014) e *Design for Life: Creating Meaning in a Distracted World* (2017).



Figura 3: Livros Walker
Fonte: Compilação nossa

Walker elege como premissa fundamental a criação de uma “tipologia estética” para produtos contemporâneos insustentáveis. E ressalta que “...*the relationship between aesthetics and unsustainable production practices warrants further consideration*¹³” (WALKER, 2006, p. 114). Tal tipologia permitiria ao designer “... *to recognize the link that exist between the aesthetics qualities of products and the unsustainable practices by which they are produced*¹⁴”. O que poderia fornecer uma base para a mudança dos bens de consumo contemporâneos, pois revelaria “*what not to do*¹⁵” (*Idem ibidem*).

O autor entende a globalização como uma “intensificação das interdependências sociais globais acompanhadas de uma crescente conscientização das relações entre o local e o internacional” (WALKER, 2005, p. 58). Em concordância com um dos lemas mais difundidos do movimento ambientalista da atualidade (“*think globally, act locally*¹⁶”), defende que qualquer pressuposto que pretenda levar em consideração questões relativas à globalização, deveria estar ciente dos valores potenciais das realidades locais: do diverso e do particular.

¹³ “... a relação entre estética e as práticas de produção insustentáveis merecem uma análise mais aprofundada” - Tradução nossa.

¹⁴ “...reconhecer a relação existente entre a estética, as qualidades dos produtos e as práticas insustentáveis pelos quais são produzidos” - Tradução nossa.

¹⁵ “o que não deveríamos fazer” - Tradução nossa.

¹⁶ “pense em escala global, atue em escala local” - Tradução: CARDOSO, 2008, p. 251.

Dessa forma, uma tipologia estética não estaria baseada na função da usabilidade do produto, mas sim, *“on visible and tactile traits of form and finish, traits that can be linked back to modes of production that are problematic”*¹⁷ (WALKER, 2006, p. 114).

De acordo com o autor, tal tipologia poderia assim:

*a) provide a means of differentiating unsustainable products; b) help reveal the relationship between the aesthetics features of a mass-produced object and the unsustainable production techniques and material specifications of this manufacture; c) challenge the dominant conceptions of products and product design that help to prolong unsustainable practices*¹⁸ (Idem, ibidem).

Tal concepção parece fazer eco, como ressonância, a alguns postulados de Papanek. Tanto Papanek quanto Walker acreditam que a autêntica relação de um projeto de design perante a sustentabilidade reside no que ambos definem como os *“valores espirituais do design”*. Valores estes que partem da *“intenção”* (Papanek) do designer ao projetar e que, por sua vez, imprimem *“propriedades intrínsecas”* (Walker) ao projeto.

Para estes autores, o verdadeiro *“espírito do design”* estaria na adequação - harmônica - proveniente da inter-relação entre as noções de *significado* e de *propósito* do projeto. Esta adequação é expressa, fundamentalmente, na forma do produto/objeto/artefato¹⁹, a fim de se ajustar à sua real e verdadeira conceptualização: a utilização, *per si*, do próprio usuário. Neste sentido, somente o equilíbrio harmônico destes fatores seria capaz de proporcionar o verdadeiro design sustentável, no qual a teoria, a prática, a estética e a ética se fundem com plenitude, regidos por um princípio imaterial: a consciência moral/espiritual²⁰.

Nas palavras de Papanek:

Existe um momento em que a beleza e a utilidade se articulam através do bom design. Se ambas as condições existirem em simultâneo num objecto, e forem manifestações evidentes da intensão social das pessoas que o criaram, é possível falar do lado espiritual do design. [...] Continuamos à procura de um novo sentido estético baseado na realidade. A preocupação com o ambiente e com os desfavorecidos da nossa sociedade é a base mais profunda e poderosa que deve dar forma ao design. [...] Acredito firmemente

¹⁷ “em traços visíveis e táteis de forma e acabamento, características que podem ser ligadas a modos de produção problemáticos” - Tradução nossa.

¹⁸ “a) fornecer um meio de diferenciar produtos insustentáveis; b) ajudar a revelar a relação entre aspectos estéticos de um objeto produzido em massa, técnicas de produção insustentáveis e especificações materiais de sua manufatura; c) desafiar as concepções dominantes de produtos e do design de produtos que ajudam a perpetuar práticas insustentáveis” - Tradução nossa.

¹⁹ Em virtude da abordagem ampla preconizada por nosso trabalho, utilizamos, conforme o contexto, os termos *produto*, *objeto* e *artefato* unidos por uma barra. Este recurso visa abarcar diferentes concepções possíveis de se definir uma determinada forma material. Por *produto*, leia-se a concepção daquilo que é produzido, ou seja, o resultado de uma produção, voltada para fins econômicos (venda/mercado). Por *objeto* entenda-se uma coisa material qualquer, passível de ser percebida pelos sentidos; uma definição abstrata para algo que pode ser tanto obra do ser humano como da natureza. Já o termo *artefato*, refere-se exclusivamente a algo manufaturado, isto é, cuja forma determinada é atingida de maneira artificial por meio exclusivamente da ação humana.

²⁰ Vide: PAPANÉK, 1977, p. 56-83; 2014, p. 53-81; WALKER, 2006, p. 185-199; 2011, p. 111-124, 2014, p. 54-86

que o que pode conferir valor espiritual tanto é a intensão do designer como o respectivo uso do objecto criado. Ao exercermos a nossa arte e a nossa perícia, aquilo que fazemos dá forma ao que somos e ao que nos tornamos (PAPANÉK, 2014, p. 57-62).

Ou conforme expressa Walker:

... designing sustainability demands an approach in which ethical and spiritual considerations, environmental responsibilities and practical requirements become synthesized via the process of designing, and manifested through aesthetic expressions that speak of a deeper kind of beauty, one that transcends mere surface and style²¹ (WALKER, 2014, p. 46).

Metodologia e Estratégia de Validação

Este trabalho caracteriza-se predominantemente como Pesquisa Bibliográfica. Dentre os diversos modos de investigação qualitativa, foi utilizado o estudo de caso, que “é caracterizado pelo estudo profundo e exaustivo de um ou de poucos objetos, de maneira a permitir conhecimentos amplos e detalhados do mesmo” (GIL, 1996, p. 73).

O estudo foi desenvolvido a partir de autores e obras que constam na bibliografia. Para tanto, fez-se necessário estabelecer aquilo que foi colocado como nossa “problemática preliminar”. Tal delimitação refere-se ao planejamento da pesquisa em sua dimensão mais abrangente, o que envolveu tanto sua diagramação quanto a análise e a interpretação dos dados (teóricos/qualitativos, estéticos/fenomenológicos).

A fim de promover o embasamento teórico inicial, e compor uma “estratégia de validação” para a pesquisa, foram prévia e sucintamente colocadas algumas questões pertinentes:

- É possível diferenciar, através da aparência formal (estética), produtos produzidos por um sistema inerentemente insustentável se comparado a um objeto mais sustentável, produzido por outro tipo de manufatura?
- De que forma uma tipologia estética possibilitaria o designer reconhecer e solucionar problemas de sustentabilidade nos termos e na linguagem do próprio design?
- O que se entende e como se manifesta a “Estética da Sustentabilidade”?
- O que caracterizaria a “Função Estética Sustentável” no âmbito do design contemporâneo?

²¹ “... projetar a sustentabilidade exige uma abordagem em que as considerações éticas e espirituais, as responsabilidades ambientais e as exigências práticas sintetizam-se através do processo de concepção, manifestando-se através de expressões estéticas que falam de um tipo mais profundo de beleza, que transcende a mera aparência e o estilo” – Tradução nossa.

- Seria mesmo legítimo pensar em um “espírito do design”, ecologicamente consciente e esteticamente sustentável?
- Em que “medida” o design estaria contribuindo para uma sintonização do desenvolvimento humano frente aos novos paradigmas sistêmicos, holísticos e ecológicos, no contexto da sociedade pós-industrial contemporânea?

Objetivos e Justificativa

Cientes da responsabilidade que a Teoria e a Metodologia do design partilham - agora mais do que nunca - de imposições ecossistêmicas complexas, imprescindíveis para a garantia de um futuro sustentável, procurou-se contribuir para a reflexão de questões filosóficas a respeito do trinômio arte-design-espiritualidade, inserido no atual cenário pós-industrial, da sociedade da informação e globalização tecnológica

Na tentativa de subverter a atual cultura material de consumo, a fim de sintonizá-la com os novos paradigmas sistêmicos, holísticos e ecológicos, no contexto da sociedade pós-industrial contemporânea, focalizamos alternativas que articulassem a “função estética” à “função prática” e à “função simbólica” (GROSS/LOBACH, 2001, p. 54-65), de forma interdependente e harmoniosa, de modo a privilegiar uma “Função Estética Sustentável”.

Como justificativa de abrangência científica no que tange a relevância da pesquisa perante a comunidade acadêmica, destacou-se a necessidade de uma abordagem mais aprofundada para o tema, uma vez que se constatou, no Banco de Teses da Capes, a inexistência de um estudo exclusivo sobre a obra de design de Stuart Walker.

Cabe ressaltar ainda que, dentre a produção bibliográfica encontrada, nenhuma trata especificamente do recorte aqui proposto: “a Função Estética Sustentável”. O que nos levou a constatar que o estudo de caso proposto seria o primeiro e o único com caráter científico, consagrando assim um dos requisitos obrigatórios da pesquisa em nível de doutoramento: a originalidade e o ineditismo.

Organização (estrutura) da tese

Neste sentido iniciamos o CAPÍTULO 1 com uma breve contextualização acerca da atual conjuntura do sistema capitalista pós-industrial globalizado, mais precisamente o que Lipovetsky e Serroy (2015) denominam de “capitalismo criativo transestético”. A partir desta contextualização procuramos traçar um panorama de questionamentos relativos ao design frente à atual cultura material de consumo. Como alternativa para enfrentar os desafios da presente crise insustentável planetária, empenhamo-nos em trazer para a esfera

do design o debate de conceitos eventualmente qualitativos (de referência mais vaga, ou mais difíceis de definir) como significado, felicidade e espiritualidade. Uma introdução panorâmica acerca de diferentes abordagens de design voltado à sustentabilidade põe como hipótese uma distinção perceptiva entre abordagens de “Design Sustentável Radical” e “Modelo de Melhoria Incremental dos Produtos” (Walker). O último tópico do primeiro capítulo, procura enquadrar a reconhecida tríade fundamental das funções do design - “função prática”, “função estética”, “função simbólica” (Lobach), frente as demandas atuais de sustentabilidade, no contexto estético de “adequação ao propósito”, no chamado “mundo complexo” (Cardoso).

No CAPÍTULO 2 adentramos, de modo sistematizado, ao pensamento geral que perfaz a obra teórico-prática de Stuart Walker. Em face de que o atual sistema de progresso e desenvolvimento humano, do qual o “*design process*” contemporâneo está constantemente a alimentar sentimentos e tomadas de decisão que contribuem para fortalecer a injustiça social, o dano ambiental e a cultura estritamente material, conceitos mais amplos alinhados às recentes descobertas das ciências humanas são colocados, no sentido de defender que as principais tradições filosóficas e espirituais do mundo são capazes de fornecer sentimentos e discernimentos moralmente mais responsáveis para o design. Conceitos como o “desmascaramento” dos objetos funcionais de uso cotidiano, a insuficiência do paradigma naturalista-materialista na atual configuração civilizatória, a QBL (“*Quadruple Bottom Line*”) fundamentada na espiritualidade como quarto elemento em prol do desenvolvimento sustentável. As tabelas, os “*check lists*”, os objetos proposicionais e reflexivos, bem como os tópicos conceituais sintetizantes de Walker, são traduzidos e adaptados no intuito descrever interpretativamente a linha de raciocínio com que o autor analisado apresenta sua peculiar abordagem de design, edificada na inter-relação entre Ética, Estética, Sustentabilidade e Espiritualidade.

Partindo de uma visão panorâmica fundamentada em consagrados teóricos contemporâneos, no CAPÍTULO 3 propomos um ensaio teórico no intuito de resgatar “conceitos-chave” capazes de articular uma proposição possível sobre como as Ciências e as Artes, sob a égide de uma “consciência ecológica” (Goleman) moralizada, poderiam contribuir para a regeneração de um novo ciclo de criatividade humana em prol do desenvolvimento sustentável. Dado a avalanche de mudanças que é possível verificar em nossa atual circunstância global, mudanças que se estendem desde às instâncias do cotidiano pessoal até as esferas social, política, econômica, tecnológica, ambiental, etc., uma quantidade expressiva de autores defende que estaríamos, hipoteticamente, enfrentando o desafio de uma transição cultural planetária, rumo à uma nova configuração civilizatória. A

partir de uma ampla revisão literária, nosso ensaio pretende promover uma reflexão integrativa entre 1) entendimentos técnicos e tecnológicos (pragmatismo científico), 2) percepção simbólica (esteticismo artístico) e 3) recentes noções filosóficas alinhadas ao conceito de transcendência. A fim de vislumbrar um futuro (pós-material) menos preocupado e dependente dos “prazeres” materiais, acreditamos que as concepções levantadas são especialmente relevantes, no sentido de interpretar a atual sociedade pós-industrial globalizada assente no consumismo, da qual as consequências ambientais e sociais são cada vez mais evidentes. No intuito de ampliar o escopo da discussão a respeito da QBL proposta por Walker, tecemos uma linha de raciocínio, a qual julgamos corroborar com a tese da existência de um elemento comum a todas as grandes tradições religiosas contemplativas (Wilber). Não obstante, pontuamos os conceitos articulados (incluindo um gráfico elucidativo), de modo a orientar três necessidades essenciais, as quais acreditamos imprescindíveis para se atingir um equilíbrio sustentável, enquanto civilização criativa

Ao final, correspondendo as CONCLUSÕES da Tese, procuramos expor nossas considerações autorais a respeito das questões abordadas. No sentido de estabelecer um contrapeso frente a atual cultura material de consumo, conjeturamos três princípios basilares da “Função Estética Sustentável”, com base nas abordagens de design radical, em sintonia com as advertências platônicas a respeito do conceito ético-estético do Belo. Na sequência, elencamos algumas PROPOSIÇÕES para pesquisas futuras.

CAPÍTULO I

Cultura Material, Estética e Capitalismo

Forma, Significado e Função em Design



CAPÍTULO 1 – CULTURA MATERIAL, ESTÉTICA E CAPITALISMO: FORMA, SIGNIFICADO E FUNÇÃO EM DESIGN

1.1 O Paradoxo ético-estético da atual sociedade capitalista globalizada: ideal de vida moral e democrático (“transestético”)

“Nossa época, embora fale tanto de economia, é esbanjadora: esbanja o que é mais precioso, o espírito”²²

[Friedrich Nietzsche]

No ensaio intitulado *“L’Esthétisation du monde: Vivre à l’âge du capitalisme artiste”* o filósofo da “hipermodernidade” Gilles Lipovetsky, ao lado do crítico de arte Jean Serroy evidenciam o que entendem se tratar de um processo de “democratização paradoxal” da atual sociedade de consumo. Conforme observam: **“quanto mais se impõe a exigência da racionalidade monetária do capitalismo, mais este conduz ao primeiro plano as dimensões criativas, intuitivas e emocionais”** (LIPOVETSKY *et. al.* 2015, p.15) – Grifo nosso.

Se por um lado o triunfo do capital e a supervalorização financeira, aliados ao niilismo econômico liberal, consagraram-se como nefastos geradores de catástrofes ecológicas em dimensões continentais a desigualdades econômico-sociais profundas, os autores afirmam que, por outro lado, a “ética puritana do capitalismo original” cedeu lugar à um “ideal estético de vida”, hedonista, onde “os princípios de uma existência estética adquiriram legitimidade de massa” (*Idem op. cit.*, p. 31-2).

Ao introduzirem os termos “capitalismo artista” ou “capitalismo criativo transestético”, para designar a evolução de um sistema econômico que atua de modo a “estetizar” os elementos que integram a vida cotidiana (*Idem op. cit.*, p. 11-14), Lipovetsky e Serroy descrevem, em pormenores, o que entendem por “um regime artista do capitalismo”, isto é, uma “incorporação sistêmica da dimensão criativa e imaginária aos setores do consumo mercantil”, cujo desenvolvimento “estrutural e exponencial” de dilatação econômica dos domínios estéticos (*Idem op. cit.*, p. 41) culminou em um processo de “artealização” cultural, no qual, por meio da generalização das estratégias de sedução estética dos consumidores, o capitalismo impôs à civilização pós-industrial globalizada (*Idem op. cit.*, p. 16).

Articulando sofisticados jogos de sedução como estratégia de marketing e/ou valorização distrativa num processo de inovação constante a fim de amplificar o faturamento das marcas, objetos usuais são impregnados de estilo e identificados com uma imagem

²² NIETZSCHE, 1881 *apud.* GIANNETTI, 2008, p. 287.

célebre de seus atores. Neste cenário, arte e design, aliados à tecnologia, infiltram-se nas indústrias com o intuito de converterem-se em instrumento de legitimação das empresas, em favor do capitalismo de livre mercado. Designers e artistas plásticos são convidados para redesenhar a aparência dos produtos industriais mais básicos (*Idem, op. cit.*, p. 27-9).

Na sociedade contemporânea da profusão estética, a dimensão artista do capitalismo, dá-se na ordem do projeto e das estratégias empresariais. O consumo, como componente estético, passa a galgar relevância de afirmação indenitária por parte do indivíduo. Com a inflação da oferta consumatória, os juízos propriamente estéticos tornam-se fenômenos presentes em todas as classes sociais, ao mesmo tempo que tendem a se subjetivizar (*Idem op. cit.*, p. 31-5). A arte deixa de ser considerada uma educação para a liberdade, verdade e moralidade. Nota-se um fenômeno de “desabsolutização” da arte que, ao invés de priorizar a experiência extática sagrada ou aristocrática, volta-se para “experiências” consumatórias da “*art business*”, ao focalizar uma “*estética estratégica*” preocupada tão somente em sensualizar a vida ordinária com prazeres efêmeros, no sentido de impulsionar as vendas²³ (*Idem op. cit.*, p. 32-49).

Caracterizado pela influência sistemática do “*design process*” na estilização dos bens, por parte do crescente mercado da sensibilidade e do afeto ao universo consumista (*Idem, op. cit.*, p. 14), os autores franceses defendem que o capitalismo não acarretou propriamente um processo de “empobrecimento ou delinquência da existência”, mas a democratização em massa de um “*Homo aestheticus*” de um gênero inédito: “reflexivo, ansioso, esquizofrênico” (*Idem, op. cit.*, p. 31-3), “perpetuamente à espreita de novas sensações” (*Idem, op. cit.*, p. 336).

Neste contexto, ao conceberem o design como “expressão e vetor de individualização” (*Idem, op. cit.*, p. 254-7), os autores discorrem sobre um certo caráter ambivalente, como característica preponderante do design moderno (industrial):

O design moderno foi construído com base na crítica da sociedade industrial, do capitalismo e de seus efeitos devastadores. Investindo-se de uma missão social ambiciosa, o design extraiu sua energia da vontade utópica de construir um mundo melhor, de reconciliar o artista e o artesão, a arte e a indústria, a arte e a vida, com a fé no poder dos objetos de melhorar o mundo e as condições de vida de todos. [...] ocorre que esses ideais coletivos foram amplamente subordinados a valores adversos de natureza individualista, mercantil e consumista (*Idem, op. cit.*, p. 254).

²³ Uma conceituação equivalente a respeito da efemeridade frenética que determina a atual sociedade de consumo, pode ser encontrada na obra de Zygmunt Bauman, sugestivamente intitulada “*Modernidade Líquida*”, 2001.

Para Lipovetsky e Serroy, “o design moderno é tanto um instrumento de marketing como um agente de transformação” (*Idem, op. cit.*, p. 255). Se por um lado o design, aliado à publicidade, foi responsável por estimular os sonhos de consumo, o hedonismo de massa, o fetichismo dos objetos e as fruções individuais assentadas nos prazeres imediatos (*Idem, op. cit.*, p. 254), por outro lado “destradicionalizou e desenvolveu o olhar estético do consumidor” (*Idem, op. cit.*, p. 255).

Conforme procuram esclarecer, “o neodesign se mostra antes hipermoderno do que pós-moderno” (*Idem, op. cit.*, p. 257). Legitimando o recurso ao decorativo, emancipou um “marco disciplinar” por meio da “renovação perpétua dos produtos e dos signos” (*Idem, ibidem*). Caracterizando-se “pelo estilhaçamento e pela convivência de todos os estilos”, abriu caminho para “uma vasta pluralização e subjetivação dos estilos”, rumo à uma “individualização hiperbólica” (*Idem, op. cit.*, p. 255-7).

Ao sustentarem que a atual “fase de estetização do mundo” se instalou a partir de uma “cultura modernista, dominada por uma lógica subversiva”, baseada em uma “lógica de mercantilização e individualização extremas” (*Idem, op. cit.*, p. 27), Lipovetsky e Serroy salientam que o estereótipo do “indivíduo transestético” apresenta-se “mais reflexivo, eclético, menos conformista e mais exigente” (*Idem, op. cit.*, p. 31). Centrado na busca das “sensações imediatas, nos prazeres dos sentidos, nas novidades e no divertimento” (*Idem, op. cit.*, p. 32), prospectam os desejos de um “neoconsumidor hedonista” (*Idem, op. cit.*, p. 28), ao expressar um ideal comum, caracterizado pela atual condição do “hiperindividualismo contemporâneo” (*Idem, op. cit.*, p. 32).

Satisfeitas as necessidades elementares do conforto material, o consumo é cada vez mais orientado por valores emocionais, sensitivos, psicológicos, simbólicos e estéticos. As decisões dos consumidores voltam-se mais para o *prazer* do que para o *ter*, mais para o *uso* em detrimento da *posse*. No entanto, à medida que os princípios de uma existência transestética adquirirem legitimidade de massa, estes entram em conflito com todo um conjunto de valores como saúde, trabalho, educação, respeito ao meio ambiente, além de outras tantas exigências superiores, diretamente ligadas à moral e à justiça (*Idem, op. cit.*, p. 32). Por sua vez, tais “contradições intraculturais”, segundo Lipovetsky e Serroy caracterizam “a ética estética hipermoderna”, que “se mostra impotente para criar uma existência reconciliada e harmoniosa” (*Idem, op. cit.*, p. 32-3).

Prosseguindo com esta linha de pensamento ambivalente, os autores afirmam que “estamos manifestadamente no momento em que o modelo estético da existência baseada no primado das fruções” começa a recuar “diante da ascensão de um modelo

preventivo e sanitário governado pelo medo” (*Idem, op. cit.*, p. 395). Neste sentido, recordam que “cada vez mais o referencial da saúde, se associa a múltiplas esferas da oferta mercantil: o habitat, a moradia, o lazer, o esporte, a cosmética, a alimentação” (*Idem, ibidem*).

Conforme evidenciam:

O excesso de opções em matéria de oferta alimentar, a cultura hedonista, a erosão das imposições de grupo favorecem o desenvolvimento de um tipo de personalidade **destradicionalizada** que apresenta dificuldades crescentes para resistir às seduções do mercado e aos desejos impulsivos. [...] Paralelamente ao indivíduo autocontrolado, que privilegia a qualidade e a saúde, progride um indivíduo caótico que expressa o desregramento de si e a **impotência subjetiva**. É a face negativa da ética estética, que, longe de criar uma arte de viver harmoniosa, gera novas *patologias da existência* (*Idem, op. cit.*, p. 396-7) – Grifo nosso.

Para os autores, a sociedade transestética “não tem mais nada de sagrado ou de aristocrático” (*Idem, op. cit.*, p. 34). À medida em que a dimensão estética se generaliza, esta acaba por reduzir-se à simples ocupação da vida. Trata-se do “triunfo do fútil e do supérfluo, [...] um acessório que não tem outra finalidade senão a de animar, decorar, sensualizar a vida ordinária” (*Idem, ibidem*).

Não obstante, os autores acrescentam:

A inconsequência e a frivolidade de viver são comprometidas pela miséria social e pela sorte trágica dos que ficam à margem. Salta aos olhos que a vida numa sociedade estética não corresponde às imagens de felicidade e de beleza que ela difunde em abundância no cotidiano. [...] As produções estéticas proliferam, mas o bem viver está ameaçado, comprometido, ferido. **Consumimos cada vez mais belezas, porém nossa vida não é mais bela: aí se encontram o sucesso e o fracasso profundos do capitalismo artista** (*Idem op. cit.*, p. 33) – Grifo nosso.

Como uma “etapa suplementar” (*Idem, op. cit.*, p. 34) em correspondência as três fases históricas do capitalismo de consumo²⁴, Lipovetsky e Serroy reconhecem similarmente uma distinção entre três grandes fases do capitalismo artista:

Fase I: vai do primeiro século do capitalismo de consumo [por volta de 1880] até a Segunda Guerra Mundial. Corresponde ao ciclo marcado por um capitalismo artista “restrito” (*Idem op. cit.*, p. 134-5). Além dos princípios da lógica artista, neste período verificam-se o surgimento de algumas de suas estruturas mais fundamentais, como “lojas de departamentos, *industrial design*, alta-costura, publicidade, cinema, indústria musical” (*Idem ibidem*).

Fase II: abarca as décadas de 1950 a 1980 constituindo o chamado capitalismo artista “estendido” (*Idem, ibidem*). Quando o sistema artista do capitalismo expande-se em poder econômico e extensão social. Embora a organização mecanicista limite a dimensão estética [estética da máquina],

²⁴ Vide: LIPOVETSKY, 2007, p. 26-37.

verifica-se neste estágio a difusão do design, da moda, da publicidade e da indústria cultural (*Idem, ibidem*).

Fase III: corresponde aos últimos trinta anos do capitalismo, marcado pelo triunfo de sua dimensão “*transestética*” (*Idem, ibidem*). Consagrando a excrecência das artes, das multinacionais e das culturas globalizadas, conduz à “*planetarização da economia de mercado*”, designando a emergência de um capitalismo hipermercantil (*Idem, op. cit., p. 226*). Funciona de acordo com duas lógicas:

Lógica A: das grandes marcas que difundem um design internacional despojado de características particularistas (*Idem, op. cit., p. 237*);

Lógica B: do design baseado na interação do global e do local, do moderno e do étnico, do vanguardismo ocidental e das culturas do mundo (*Idem, ibidem*).

Em decorrência do “*imperativo ecológico*” surgido na esteira dos “*estragos*” do progresso, especialmente a partir dos anos 2000, este fenômeno de bifurcação na lógica do capitalismo artista assinala, segundo os autores, “*o grande nó do mundo contemporâneo*”, a “*ruptura construtiva*” da fase III do sistema capitalista (*Idem, op. cit., p. 259*) - Grifo nosso.

A partir do momento em que o mundo começa a tomar consciência do esgotamento dos recursos naturais e dos enormes riscos da poluição industrial, “*a defesa do planeta*” entra em choque “*com a lógica artista do capitalismo*” (*Idem, ibidem*). Novos e desconhecidos problemas surgem como resquícios das fases precedentes: “*não se trata mais apenas de estetizar a produção mercantil e de unificar arte e indústria, beleza e utilidade; trata-se de inventar uma nova síntese entre indústria e ecologia, economia de mercado e desenvolvimento sustentável*” (*Idem, ibidem*).

Ao argumentarem que essas “*duas formas de ética estética contemporânea*” são chamadas para desenvolverem-se simultaneamente, Lipovetsky e Serroy acreditam que “*uma não excluirá a outra*” (*Idem, op. cit., p. 419*). Para os autores, a ascensão do referencial ecológico sinaliza “*uma nova era do capitalismo artista que está em curso*” (*Idem, op. cit., p. 260*). Neste sentido, observam que, “*fiel à sua essência transestética, o capitalismo de hoje busca novas alianças entre futilidade consumista e responsabilidade planetária*” (*Idem, op. cit., p. 261*).

Em suas palavras:

... estamos no tempo da hibridização da estética e da ética, da arte e da ecologia (*Idem, op. cit., p. 129*). Por um lado, é a hora da inflação das novidades, da exacerbação do caráter efêmero dos produtos, do curto-prazismo da economia; por outro, não param de crescer fortes contestações relativas ao produtivismo destruidor da biosfera de um design considerado irresponsável quanto ao futuro do planeta. Terminou a época eufórica, gloriosa e otimista: **confrontado aos desafios do meio ambiente, o**

capitalismo estético toma caminhos compatíveis com a preocupação ética em relação ao futuro (*Idem, op. cit., p. 260-1*) - Grifo nosso.

Sobre essa “diversificação-dualização” da “ética estética hipermoderna” (*Idem, op. cit., p. 419*), Lipovetsky e Serroy defendem que,

Em nossos dias, cumpre postular duas formas ou versões bem diferentes da vida estética: uma, comandada pela submissão às normas aceleradas e ativistas do consumismo; a outra, pelo ideal de uma existência capaz de escapar das rotinas de vida e de compra. [...] À estética do acelerado há que opor uma estética da tranquilidade, uma arte da lentidão que é a abertura para as fruições do mundo, permitindo ‘estar mais próximo da própria existência’ (*Idem, op. cit., 36-7*). [...] no mundo vindouro, haverá uma busca geral da aceleração e, pontualmente, processos de desaceleração em resposta às necessidades de experiências de qualidade, de contemplação, de tranquilidade, de silêncio, de prazeres estéticos mais refinados. [...] Quanto mais se aceleram os ritmos da vida, mais o ideal de qualidade de vida se casa com uma desaceleração deliberada. [...] O mundo da tecnociência cria estresse, mas também é a condição material para melhorar a qualidade de vida (saúde, meio ambiente, habitat) (*Idem, op. cit., p. 417-9*).

Ao sustentarem que o capitalismo “necessita de um conjunto de crenças, de um ‘espírito’ que contribua para justificar sua ordem, motivar os homens, favorecer a interiorização das coerções e a adesão ao sistema” (*Idem, op. cit., p. 125*), argumentam que “é preciso se convencer de que o capitalismo artista não é apenas produtor de bens e de serviços mercantis, ele é o lugar principal da produção simbólica, o criador de um imaginário social, de uma ideologia, de mitologias significantes” (*Idem, op. cit., p. 126*).

Ainda com os autores,

... o espírito do capitalismo não nasceu do interior de si mesmo, a partir de uma lógica utilitarista, [...] um sistema de justificação moral foi substituído por uma legitimação de tipo estético, [...] a ideologia do bem-estar consumista não foi construída em resposta às rejeições à modernidade desumanizante do capitalismo, mas pelo desenvolvimento de um modelo individualista, materialista e mercantil do ideal democrático da felicidade (*Idem, op. cit., p. 125-6*).

Cumpre ressaltar no entanto que, na era do capitalismo artista, “a erosão das grandes obrigações morais é acompanhada por um vasto consenso sobre os princípios éticos e políticos da modernidade liberal” (*Idem, op. cit., p. 412*). Paradoxalmente, enquanto o culto hedonista se manifesta numa época onde a fruição individual predomina, “os protestos e os engajamentos éticos se multiplicam”, assim como as “associações, os movimentos humanitários, as ONGs transnacionais; [...] os direitos humanos têm uma adesão generalizada” (*Idem, op. cit., p. 412-13*).

De acordo com Lipovetsky e Serroy “não perdemos nossa alma: o decadentismo moral é um mito” (*Idem, op. cit.*, p. 413). Conforme contestam: “nossa época é testemunha de enfrentamentos entre sistemas de valores cuja intensidade não expressa um declínio, mas uma dinâmica de pluralização e de democratização do domínio ético, a lei moral não sendo mais ditada de fora para os indivíduos” (*Idem, op. cit.*, p. 414).

Tal assertiva levou os autores a preconizar:

A linha divisória entre o bem e o mal não é mais estabelecida pela igreja, mas debatida na mídia e em instâncias civis, comissões de ética, comissões de deontologia. As controvérsias não param de se multiplicar: casamento gay, direito de adoção pelos homossexuais, “barrigas de aluguel”, liberação das drogas, manipulações genéticas, castração química para delinquentes sexuais. [...] Num tempo em que as imagens midiáticas difundem nos quatro cantos do mundo as misérias humanas, [...] o poder das mídias funciona como agentes de sensibilização ao sofrimento dos que nos são desconhecidos, [...] as barreiras entre o nós e os outros se erodem, [...] o indivíduo hipermoderno não está fechado em si mesmo. [...] Pertence à própria dinâmica da individualização e da sociedade transtética a recomposição de parte do valor da vida moral (*Idem, op. cit.*, p. 414-16).

Não obstante, os autores questionam: “que outro sistema é capaz de assegurar o bem-estar de bilhões de indivíduos no planeta?” (*Idem, op. cit.*, p. 420). Uma vez que “a era da igualdade democrática tornou possível a afirmação da igual dignidade estética de todos os assuntos, [...] não há mais realidade que não possa ser transformada em obra e percepção estéticas” (*Idem, op. cit.*, p. 23).

Ao afirmarem que a “estética substituiu a religião e a ética” (*Idem, ibidem*), defendem que “o capitalismo artista e o individualismo erigiram a ética estética em ideal de vida dominante. Mas isso não significa ideal hegemônico” (*Idem, op. cit.*, p. 412). Segundo atestam, “uma categoria de valores fundamentais impede o advento do estetismo total na vida social e individual: trata-se dos valores superiores constitutivos da vida moral e da ordem democrática” (*Idem, ibidem*).

Neste sentido portanto, Lipovetsky e Serroy proclamam que “a vida estetizada a ser construída não pode consistir numa saída utópica do sistema consumista” (*Idem, op. cit.*, p. 420). Conforme procuram anunciar, “o consumo é bom como meio, detestável como fim” (*Idem, ibidem*). Outro objetivo há que ser perseguido: “reduzir o peso do consumo nas existências, descentra-lo, oferecer novas perspectivas de vida mais qualitativa [...] sem com isso abandonar as satisfações da civilização do bem-estar” (*Idem, ibidem*).

Ainda com os autores:

Salta aos olhos que um novo sistema de legitimidade vem sendo construído sob a pressão da crítica ecológica: esta é e será cada vez mais um agente fundamental de transformação tanto do espírito do capitalismo como de suas realizações concretas (*Idem, op. cit.*, p. 128).

Na condição de pressuposto democrático, contudo paradoxal, o sistema capitalista possibilitou que nossa civilização atingisse meritorios resultados no campo do bem-estar da vida material. Em consonância com a visão ambivalente dos filósofos franceses, concordamos que a sociedade contemporânea (transestética) não deve ser condenada, tampouco ovacionada.

O atual nível de complexidade do mundo pós-industrial globalizado é reflexo do presente estágio de evolução do ser humano, o qual prescinde, ainda, empregar um esforço transversal no sentido de realizar um progresso imenso: assegurar o bem-estar da vida espiritual²⁵.

De acordo com Lipovetsky e Serroy, “a modernidade venceu o desafio da quantidade, a hipermodernidade deve enfrentar o da qualidade na relação com as coisas, com a cultura, com o tempo vivido. A tarefa é imensa. Mas não impossível” (LIPOVETSKY, *et. al.* p. 422).

Na sequência, traçamos uma discussão de atualização do presente contexto, a respeito de como o design pode ser historicamente responsabilizado por impulsionar o ideário de “bem-estar” da vida material. Com o objetivo de promover a descrição analítica da obra teórica e prática de Walker, questionamos as noções de *projeto*, *produto*, e *usuário*.

1.2 Est/ética²⁶ Sustentável em Design, em um planeta em crise (de sentido)

“Pensar de uma forma desapaixonada acerca do que criamos e por que motivos fazemos, bem como das eventuais consequências que a intervenção do nosso design pode ter, eis a base do pensamento ético”²⁷

[Victor Papanek]

Até os fins do século XVIII, a reflexão filosófica de cunho estético, considerando as técnicas de produção discutia a arte vinculada ao conceito do belo como perfeição, independente da utilidade de um objeto (BAYER, 1995). A partir dos desdobramentos da Revolução Industrial ocorre uma mudança nos conceitos vigentes da arte e de sua avaliação

²⁵ Longe de quaisquer possíveis ilações de cunho sobrenatural, cumpre antecipar/esclarecer, que a utilização do termo e/ou conceito de “espírito” será empregado ao longo deste nosso trabalho, pura e simplesmente, como sinônimo de “essência” (moral); algo imaterial, intrínseco, invisível.

²⁶ Seccionada por uma barra, a utilização da palavra “estética” será por vezes empregada ao longo deste nosso trabalho no sentido de se referir à “ética” que se faz necessária para promover o desenvolvimento sustentável. O este recurso pretendemos fazer uma alusão à atual ambivalência que se encontra a sociedade contemporânea (capitalista globalizada) em direção à um ideal de vida que equilibre/sustente princípios éticos e estéticos simultaneamente.

²⁷ PAPANEK, 2014, p. 73.

interpretativa, sem ainda se conceber a máquina no centro do processo da especulação e produção artística. É na passagem do século XIX para o século XX que começa a se evidenciar a reflexão da atividade do design moderno (PEVSNER, 2001), como alternativa de conciliação entre a produção artística e industrial, e que vai caracterizar a estética do design modernista, sob a influência da Bauhaus (e da Vchutemas, no contexto da revolução soviética).

Após a 2ª Guerra Mundial, novas teorias de criação, leitura e inteligibilidade da obra passam a ser formuladas no âmbito da Escola de Ulm (HFG - Hochschule für Gestaltung). Procurando unir a arte e o design, surge a “estética matemática e tecnológica” de Max Bense (1971), que propõe uma verificação objetiva da realidade estética por meio da mensuração da natureza comunicativa da obra. Por outro lado, a teoria da “informação e da percepção estética” de Abraham Moles (1978) propõe a diferenciação entre informação semântica, utilitária e informação estética, inutilitária.

As configurações estéticas, por incorporar e propiciar a satisfação e a formação de novas necessidades, sejam elas objetivas ou subjetivas, no tocante às inter-relações entre projeto, produção, produto, venda, consumo e descarte configuram-se como ferramenta essencial à conscientização em prol de um novo modo de vida, no contexto do atual paradigma de consumo da cultura material contemporânea.

No que se refere à configuração formal do design, as qualidades estéticas de um produto ou artefato estão vinculadas ao conceito de *função* do sistema que o projeta, produz, comercializa, consome e o descarta.

O design, em sua evolução, produziu uma série de ramificações (HAUFLE, 1996) a partir da articulação de diferentes áreas do conhecimento (arte, ciência, tecnologia) sem nunca ter eliminado questões de âmbito estético. E a produção contemporânea amplia ainda mais seu universo, ao incorporar a necessidade - em caráter de urgência - de questões relativas à sustentabilidade perante o atual cenário pós-industrial, da sociedade da informação e globalização tecnológica (PINHEIRO, 2008.).

Gui Bonsiepe, ao abordar recentemente a questão sobre design, cultura e sociedade alerta para a atual “desvirtualização” do conceito *design* ao observar que, na história social do significado do conceito, nota-se por um lado sua “popularização, ou seja, uma expansão semântica horizontal, e ao mesmo tempo, um estreitamento, isto é, uma redução semântica vertical” (BONSIEPE, 2011, p. 17).

Apesar de parecer um contrasenso, o autor enfatiza que o design se distanciou cada vez mais da ideia de “solução inteligente de problemas” para se aproximar do “efêmero, da moda, do obsoletismo rápido, do jogo estético-formal, da glamourização do mundo dos objetos” o que, por sua vez, “reflete-se nos meios de comunicação de massa, em sua incessante busca pelo novo” (*Idem, op. cit, p. 18*).

Este fato reforça a banalização do conceito no que se refere às questões de cunho teórico-científico, transformando o design em um evento midiático, abordado em um número cada vez maior de revistas que contribuem para difundir esta ideia simplista.

Sobre este fenômeno Bonsiepe ressalta:

Até os centros de promoção do design se encontram expostos a essa cumplicidade dos veículos de comunicação, correndo o risco de desvirtuar seu objetivo de difundir design como resolução inteligente de problemas, e não apenas o *styling*. Trata-se, no fundo, de um renascimento da velha tradição da Boa Forma, mas com um objetivo diferente: os protagonistas do movimento da Boa Forma perseguiram fins sócio pedagógicos, enquanto os modernos *Life Style Centers* perseguem exclusivamente fins comerciais e de marketing (*Idem ibidem*).

Tal concepção é fruto de uma compreensão do conceito de design como instrumento de uma sociedade capitalista emersa após a Primeira Guerra Mundial (JAMESON, 1997). É aí que o design, numa íntima associação com o marketing, aparece como ferramenta poderosa de expansão do consumo. Estimulado pela indústria, comércio e pelos próprios governos que, através de campanhas nacionalistas, de forma direta ou indireta, procuravam persuadir a população com a mensagem de que o aumento do consumo estava intimamente relacionado ao crescimento da economia e à afirmação de nação.

Alguns dos historiadores do design moderno²⁸ reconhecem que tal conceito de design emergiu com a finalidade de atender à demanda de produção desencadeada pela revolução industrial. Entretanto, quando esta sede de progresso desmedido passou a ser percebida como desencadeadora de eventos dramáticos e alarmantes no dia-a-dia do planeta, este conceito, aliado a estética modernista (estética da máquina), passou a ser posto em questão. A partir daí a sociedade começa a conscientizar-se das vicissitudes da compulsiva produção tecnológica/industrial que põe em perigo a vida no planeta Terra (SILVEIRA; PINHEIRO; ROSSI, 2009).

²⁸ Vide: PEVSNER (2001 [original 1960]), HESKETT (2006 [1980]); DORFLES (1991 [1973]), LÖBACH (2001 [1976]), BÜRDEK (2006), CARDOSO (2008), entre outros.

É notório que preferências estéticas distinguem-se entre os diferentes níveis de classes sociais e estão diretamente relacionadas ao seu capital cultural, pois geram certas hierarquizações de poder, que se estabelecem na esfera social, revestindo os estilos de vida e o consumo dos produtos com um caráter simbólico.

Segundo Bourdieu (1974), hábitos estéticos, estruturas de preferências e gostos individuais estão estreitamente condicionados a comportamentos de consumo, capital econômico, cultural e estratificação do poder, fundindo, ética e estética, do ponto de vista social, como conceitos complementares e não excludentes.

No que compete ao design a definição estética representa um dos aspectos essenciais na criação de um produto, objeto ou artefato de acordo com suas respectivas especificidades. A ação de projetar (fazer design) oculta uma sutil, mas crucial relação entre teoria e prática que é responsável por uma significação mais ampla e, ao mesmo tempo, essencial do conceito: a de “materialização de uma ideia²⁹”.

Segundo Walker, questões intelectuais e estéticas do design, e suas inter-relações, fornecem - ou deveriam fornecer - a base para a criação, compreensão e avaliação dos produtos. A prática de projeto (design) e o senso de distinção estética, como etapa de complementação (materialização) pós formulação teórica (abstrata), exigem uma atenção aos detalhes com base em um desenvolvimento holístico de determinada(s) finalidade(s) (WALKER, 2006, p. 186).

O processo de análise que se volta ao desenvolvimento de um sistema de ideias cuja finalidade visa “explicar” alguma coisa, baseado portanto, em princípios gerais independentes da coisa a ser explicada, advém da atividade intelectual, ou seja, do raciocínio e da compreensão objetiva. Sendo assim, é parte integrante de um processo mais amplo de concepção, que é aplicada também ao produto (objeto/artefato) final (*Idem ibidem*).

Quando o designer inicia o planejamento de algo, uma compreensão clara das intenções e um conjunto de critérios de projeto devem ser estabelecidos. O resultado precisa funcionar de forma eficaz, deve ser seguro, compreensível e atraente para o usuário pretendido. Esses fatores são pré-estabelecidos antes do início dos trabalhos de design. Por este motivo caracterizam um conjunto de ideias que lhes serão exteriores a qualquer resultado de design em particular. Neste sentido, as intenções e critérios do projeto são baseados em ideias e princípios gerais que, como tal, são teóricos ou abstratos, sem

²⁹ A origem imediata da palavra *Design* está na língua inglesa, e “se refere tanto a ideia de plano, desígnio, intenção, quanto à de configuração, arranjo, estrutura. [...] Trata-se portanto de uma atividade que gera projetos, no sentido objetivo de planos, esboços ou modelos” (CARDOSO, 2008 p. 20). Bernd Löbach salientava já na década de 70 que no “original alemão *Gestaltung*, termo originalmente utilizado antes da adoção do *design*, a configuração como conceito geral mais amplo, pode ser o processo já descrito de ‘materialização’ de uma ideia” (LÖBACH, 2001, p. 16).

nenhuma existência física ou concreta. Incluem um amplo conjunto de hipóteses, conhecimentos e informações sobre o contexto do projeto, materiais, formas e técnicas de montagem adequadas e o conhecimento de produtos similares já existentes no mercado. Esses caracteres teóricos, intenções e critérios ajudam a definir um objeto em termos de suas propriedades *extrínsecas* (*Idem, ibidem*).

Para Stuart Walker, o ato efetivo de “fazer design” envolve a satisfação de intenções e critérios de forma holística - e isto, geralmente, é obtido através da gestão de vários conceitos de design, os quais são desenvolvidos e avaliados a fim de atender a totalidade ou a maioria dos critérios pré-estabelecidos. Este processo criativo fundamentalmente exige acuidade sensitiva, espontaneidade emocional, atenção e contemplação, além de uma apreciação holística e, durante o processo de concepção, a anulação do *self* intelectual (WALKER, 2006, p. 187).

Nas palavras de Walker:

*It is in the practical process of designing the specific content and intrinsic properties of an object are made manifest: intrinsic properties being the base properties fixed within an object which constitute its essential nature*³⁰ (*Idem, ibidem*).

Em termos de sustentabilidade, Walker procura evidenciar que os imperativos éticos e ambientais da lógica sustentável são capazes de informar o processo de design mais adequado a ser utilizado e, ao mesmo tempo, afetar as propriedades *intrínsecas* do projeto. O que por sua vez, irá automaticamente afetar a experiência estética do usuário/fruidor em relação à este ou aquele produto, objeto ou artefato, sugerindo, assim, uma base para estéticas mais sustentáveis³¹ (*Idem ibidem*).

Em sintonia com o pensamento de Papanek³² tal visão acerca da relação entre design e sustentabilidade remonta à *responsabilidade* (habilidade de resposta) que o designer detém mediante o processo de criação (projeto).

Ambos os autores concordam quanto à responsabilidade ética e moral do designer enquanto profissional, consciente, ao elaborar conceitos que visem reunir e atender fatores que, automaticamente, acabariam por culminar neste ou naquele projeto em específico.

³⁰ “É no processo prático de projetar o conteúdo específico e as propriedades intrínsecas de um objeto que se devem manifestar os caracteres inatos fundamentais de um objeto, os quais constituem a sua natureza essencial” – Tradução nossa.

³¹ Uma demonstração mais objetiva neste sentido é colocada em forma de tabela: “uma tipologia estética para produtos contemporâneos, insustentáveis” (vide: capítulo 2, item, 2.2).

³² PAPANEK, V. 1977, p. 56-83.

Devido as intenções e os critérios de projeto serem determinados previamente e independentemente da atividade prática, encontram sua resolução somente no resultado final do design. O que as tornam fundamentais para a tomada de decisão, pois inevitavelmente influenciam na forma como o projeto final é estabelecido, compreendido e avaliado (*Idem*, *op. cit*, p. 186).

Posto isso, clarifica-se como a relação entre teoria e prática no design envolve a concepção de um produto/objeto/artefato inscrito na economia das trocas simbólicas (BOURDIEU, 1974).

Enquanto a teoria e a prática representam um modo diferente de pensar e uma forma bastante diferente de se envolver com o mundo, estão, no entanto, intimamente interligadas. Algumas das propriedades estéticas de um objeto serão fortemente relacionadas às suas propriedades intrínsecas e, devido a isso, as propriedades extrínsecas (estético-formais) são passíveis de exercer uma influência mais significativa no tocante a questões de sustentabilidade do produto sobre a experiência estética deste objeto³³. Trata-se, portanto, de uma relação axiomática entre conceitos complementares e não excludentes: teoria e prática / ética e estética.

A partir desta compreensão, tênue, porém essencial entre os aspectos teóricos e a base prática do design fundamentado na inter-relação entre ética e estética que procura se conscientizar dos valores intrínsecos e extrínsecos dos produtos (Walker) ilumina-se um vislumbre daquilo que vem se consagrando como uma tentativa de ressignificação pós-industrial rumo à um pós-materialismo / pós-consumismo crítico dos significados, valores e/ou hábitos culturais: uma “*Estética Sustentável*” para o design.

Vejamos, de forma breve, como reconhecidos autores vêm abordando essa nova conceptualização:

Precisamos de novas formas de perceber o mundo - e agir em relação ao que vemos -, desenvolver uma nova estética de sustentabilidade (THACKARA, 2008, p. 206).

O aparecimento de uma nova estética constituída por considerações ambientais e ecológicas será imprevisível em termos de forma, cor, textura e variedade e, ao mesmo tempo, incrivelmente excitante, dado que, ao contrário de todos os estilos novos dos últimos cento e vinte anos, não será uma reafirmação manipuladora do que pertence já ao passado. [...] A questão exige uma nova abordagem da parte dos designers e é de esperar que tenha influências estruturais e estéticas abrangentes, mudando a

³³ Para um panorama antropológico acerca desta relação, sugerimos a leitura do artigo de nossa autoria PANTALEÃO, L. F.; PINHEIRO, O. J. “Conteúdo e Forma, Percepção e Expressão: O Ciclo Estético de Evolução da Natureza”. In Revista Brasileira de Expressão Gráfica v. 2, 2014, p. 76-100.

maneira de como as coisas são concebidas, construídas, usadas e vistas (PAPANÉK, 2014, p. 268-72).

The intellectual and aesthetic issues of design, and their relationship, provide the basis for creating, understanding and critiquing products. [...] In terms of sustainability [...] can inform the design process and affect the intrinsic properties of the product. In turn, this will affect one's aesthetic experience of the product and suggest a basis for sustainable aesthetics (WALKER, 2006, p. 186)³⁴.

Uma estética do sustentável poderia emergir através da ação social moldada por uma re-negociação de nosso relacionamento com a natureza (CROUCH, 2015, p. 17)³⁵.

Pouco mais de um século de design voltado ao industrialismo foi responsável por recriar um mundo onde convenções estabelecidas pelo design moderno voltado à produção em massa acabou por culminar na forma particular de cultura material que é hoje onipresente e considerada normal.

Bens de consumo a preços acessíveis, muitos deles concebidos por alguns dos designers mais respeitados do mercado³⁶, são geralmente considerados belos pelos consumidores simplesmente devido a seus hábitos de consumo e não propriamente pelos seus caracteres estéticos de conteúdo e forma.

As qualidades estéticas desses bens caracterizam uma “formula” de criação e produção que, em muitos aspectos, são concebidos para atender a “ética” ambientalmente danosa prevalente no capitalismo material de consumo. Estes, para Walker, representam uma “estética da insustentabilidade” (WALKER, 2006, p. 198-9).

Para o autor, quando os aspectos éticos e ambientais relativos à sustentabilidade são colocados em posição de destaque junto aos fundamentos teóricos do design, conquistamos uma base sólida para design seguir em frente. O que deveria ser recebido como um desafio emocionante e importante para a profissão do design desenvolver uma nova sensibilidade estética com vistas ao design sustentável. (*Idem, op. cit.*, p. 198).

Na medida em que revelam, tanto a determinação das intenções do design, quanto as decisões individuais de cada design(er), ambas tomadas ao longo do desenvolvimento projetual do produto, um impulso significativo capaz de sacudir o projeto

³⁴ Questões intelectuais e estéticas do design, e suas relações, fornecem as bases para a criação, compreensão e crítica dos produtos. [...] Em termos de sustentabilidade [...] podem informar o processo de design e afetar as propriedades intrínsecas do produto. Por sua vez, isso afetará a experiência estética singular do produto capaz de sugerir uma base para estéticas sustentáveis – Tradução nossa.

³⁵ *An aesthetic of the sustainable might emerge through social action framed by a re-negotiation of our relationship with nature.*

³⁶ Por “designers respeitados do mercado” entenda-se os designers popularmente reconhecidos no contexto comercial, como, por exemplo, irmãos Campana, Philippe Starck, etc.

para além das atuais concepções pré-estabelecidas, muitas vezes, triviais e egocêntricas, se faz necessário a fim de lançar novas bases rumo à transformação (*Idem, ibidem*).

O resultado estético-formal reflete a manifestação do pensamento do design (desígnio, intenção), visto que integra uma variedade de problemas e restrições técnicas inseridas em uma forma expressiva em particular. O que por sua vez é refletida na experiência estética - holística - que vai além da simples contemplação formal³⁷ (física, material).

O problema da sustentabilidade representa não somente uma crise ambiental, econômica ou social, mas uma *crise de sentido*, que nos leva a questionar muitas de nossas suposições mais básicas a fim de reexaminar a necessidade de alterar especialmente as abordagens mais conformistas.

De acordo com Papanek, “ainda estamos, metaforicamente falando, à deriva”, uma vez que continuamos em busca de uma “estética nova baseada na realidade”, onde o aparente fosso entre o “momentâneo e o permanente é uma ilusão mantida pela projecção do nosso próprio tempo de vida sobre os objectos” (PAPANEK, 2014, p. 264-5).

Neste sentido Walker defende que a mudança tem de vir da base do sistema, isto é, nas decisões particulares dos indivíduos. Todavia tais decisões só podem ser feitas se houver alguma compreensão de valor e/ou alguma indicação de abordagens alternativas realmente possíveis (WALKER, 2006, p. 199).

Os produtos do processo de design deveriam demonstrar intenções e decisões que diferem consideravelmente das abordagens convencionais. E este é, segundo Walker, o campo onde precisamente o designer informado poderia desempenhar um papel importante (*Idem ibidem*).

Nas palavras do autor:

Design is a potent tool because it persuades through tangible example. It has served the market system well and has been instrumental in the success of consumer culture. But today, even though the issues have changed, the conventions of design have remained essentially the same³⁸ (Idem ibidem).

³⁷ PANTALEÃO, L. F.; PINHEIRO, O. J. Holoestética: Uma Abordagem Holística da Realidade em Arte e Design. In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2010, Cachoeira - BA. Anais do 19º Encontro Nacional da ANPAP (Online), 2010. p. 749-764.

³⁸ “O design é uma ferramenta potente porque convence através do exemplo tangível. Serviu bem o sistema de mercado e tem sido fundamental para o sucesso da cultura de consumo. Mas hoje, apesar das questões terem mudado, as convenções do projeto têm permanecido essencialmente as mesmas” – Tradução nossa.

Qualquer proposição por parte do design que pretenda se lançar às questões relativas à sustentabilidade de uma maneira efetiva deve ter em vista uma abordagem estrutural e estética, no mínimo, abrangente.

Se pretendemos enfrentar o desafio do desenvolvimento sustentável de modo significativo é preciso reavaliar, de forma radical, alguns dos pressupostos mais fundamentais do próprio design de produtos.

Em concordância com Walker, acreditamos que é imprescindível aprofundarmos o debate e fazer avançar a compreensão rumo à uma quebra de paradigmas capaz de alterar radicalmente nossas concepções sobre a est/ética dos produtos.

Nesta direção, traçamos a seguir uma reflexão analítica de fundo antropológico no tocante à aspectos predominantes da atual cultura material consumista frente ao processo projetual de planejamento de produtos por parte do design.

1.3 Design de Produto para Sustentabilidade: informação, consumo, felicidade e responsabilidade

“O mundo tem sua parcela de designers egoístas e apáticos, é claro. Mas nenhum designer que conheci está determinado a acabar com o planeta, nos forçar a comer fast-food ou fazer da nossa vida um inferno. O nosso dilema é que pequenas ações de design podem ter grandes efeitos – muitas vezes inesperados – e os designers só foram informados recentemente, com o resto de nós, como precisamos ser incrivelmente sensíveis às possíveis consequências de quaisquer passos de design que tomamos”³⁹

[John Thackara]

Conforme mencionado anteriormente, a produção contínua de novas expressões estéticas aliadas à companhias publicitárias agressivas e ao marketing implacável destinam-se a criar um sentimento constante de insatisfação com as posses, movimentando o ciclo de substituição de antigos produtos por novos.⁴⁰

Enquanto a produção e o consumo satisfazem os atuais paradigmas econômicos através do crescimento dos negócios e a satisfação do prazer temporário do usuário, mergulha-se na direção de que tal concepção de cultura material torna-se cada vez mais fundamentalmente insustentável.

Assim como Papanek já abordara na década de 1970, quando o designer industrial passou a atuar como um planejador de longo prazo nos níveis gerenciais

³⁹ THACKARA, J. 2008, p. 20.

⁴⁰ BOURDIEU, P. 1974; LIPOVETSKY, G. 2007; CHAPMAN, J. 2005; WALKER, 2006.

superiores, membros da profissão perderam integridade e responsabilidade (PAPANEK, 1977, p.159). Um triste exemplo disso é que o próprio termo "design de produtos sustentáveis", perseguido pelo fantasma da inovação, incentivou a fabricação de mais e mais produtos para substituir produtos não considerados "sustentáveis".

Dessa forma, a interpretação, muitas vezes superficial, do que se entende por design de produto sustentável, ao mesmo tempo que pode contribuir para a melhoria dos produtos ao longo do tempo, carrega em si uma problematização inerente associada.

Baseado em dados estatísticos citados no Design Council Annual Review, 2002, John Thackara salienta que

Oitenta por cento do impacto ambiental dos produtos, serviços e infra-estruturas ao nosso redor são determinados pelo designer. As decisões de design moldam os processos por trás dos produtos que utilizamos, os materiais e a energia necessária para produzi-los, o modo como os operamos no dia-a-dia e o que acontece com eles quando perdem a utilidade. Podemos não ter previsto tudo isso e podemos nos lastimar pelo que aconteceu, mas as situações que enfrentamos hoje foram de um forma ou de outra planejadas por nós no passado (THACKARA, 2008, p. 24).

Pode dizer-se que informação e responsabilidade correspondem-se entre si proporcionalmente. Informação encerra, ou deveria implicar, em responsabilidade. E responsabilidade é, ou deveria ser, uma consequência da quantidade e qualidade da informação.

Neste sentido, Adrian Forty alerta para as complexas relações que a subjetividade implícita em dado produto, fruto de determinado processo de design é, por sua vez, responsável por instaurar os mais diversos e sutis sentimentos nos indivíduos e, conseqüentemente, nas sociedades de modo geral.

Para Forty:

Todo produto, para ter êxito, deve incorporar as ideias que o tornarão comercializável, e a tarefa específica do design é provocar a conjunção entre essas ideias e os meios disponíveis de produção. O resultado desse processo é que os bens manufaturados encarnam inumeráveis mitos sobre o mundo, mitos que acabam parecendo tão reais quanto os produtos em que estão encarnados (FORTY, 2007, p. 12-16).

Mediante o atual cenário da cultura material, Lipovetsky aponta que "o processo intentado contra a civilização da felicidade consumista ultrapassa muito o quadro das misérias subjetivas" (LIPOVETSKY, 2007, p. 340-5). No que compete aos questionamentos do produtivismo e do consumismo desenfreado, além de serem imperativos para garantir a sobrevivência do planeta, o autor afirma ainda que "são por vezes considerados as únicas

soluções socialmente justas, assim como as mais desejáveis em função do ideal da felicidade e do viver melhor” (*Idem op. cit.*, p. 345).

Lipovetsky defende uma perspectiva, de certa forma diplomática, em relação à atual conjuntura material do consumo. Para ele, uma vez que o homem não se trata de um ser “Uno”, isto é, singular e indivisível em si, “a filosofia da felicidade tem o dever de fazer justiça a normas ou princípios de vida antiéticos” (*Idem, op. cit.*, p. 369). A ideia do consumo como sendo um comportamento adquirido pelo homem com vistas à felicidade, passa a ser-lhe uma correspondência de identificação frente a seu próprio ser.

Nas palavras de Lipovetsky:

Temos de reconhecer a legitimidade da frivolidade hedonística ao mesmo tempo que a exigência da construção de si pelo pensamento e pelo agir. [...] Se, como sublinha Pascal, o homem é um ser feito de “contrariedades”, a filosofia da felicidade não tem de excluir nem a superficialidade nem a “profundidade”, nem a distração fútil, nem a difícil constituição de si mesmo. O homem muda ao longo da vida e não esperamos sempre as mesmas satisfações da existência (*Idem, op. cit.*, p. 369-70).

A felicidade é o pretexto que as sociedades adotam para se desenvolverem. Para Lipovetsky, “a produção dos bens, os serviços, as mídias, os lazeres, a educação, a ordenação urbana” tudo isso é pensado e organizado, “em princípio, com vista à nossa maior felicidade” (*Idem op. cit.*, p. 336).

Nestes termos o filósofo leva-nos a refletir:

Não sofremos porque um mecanismo perverso nos convenceu de que era preciso ser feliz: o fracasso, a solidão, as mágoas sentimentais, o tédio, a pobreza, a doença, a morte de nossos próximos, todas essas experiências trazem consigo a infelicidade, a despeito de toda imposição ideológica e do “dever de felicidade” em particular. A partir do momento em que o indivíduo se desprende das coerções comunitárias, sua busca irresistível da felicidade não pode senão tornar problemática e insatisfatória sua existência: esse é o destino do indivíduo socialmente independente que, sem apoio coletivo e religioso, enfrenta só e desamparado as provações da vida (*Idem, op. cit.*, p. 338).

Em certa medida, talvez pudéssemos deduzir que a causa da infelicidade esteja na busca, individualista e equivocada, da própria felicidade que, contrariando as noções de união, conexão, colaboração ou cooperação, insiste em se manter à parte das relações humanas comunitárias. Deste modo, a infelicidade, *per si*, residiria no *onde* e no *como* buscamos a felicidade.

A cultura material de consumo na qual o design é um dos agentes propulsores, se fundamenta na insatisfação permanente diante do que possuímos e do que almejamos

possuir. Desta constatação, poderíamos concluir que nosso sistema econômico contemporâneo vende felicidade, mas entrega, muitas vezes, infelicidade e descontentamento. Se este raciocínio estiver correto, enquanto não rompermos com este ciclo vicioso, a felicidade, ainda que relativa, não passará de algo efêmero ou inacessível, em função de uma “compra”.

Neste contexto, a infelicidade e a insatisfação estão intimamente associadas à noção de individualidade, contrária à ideia de união, conexão, colaboração ou cooperação.

No atual quadro global onde o problema é a dispersão, não seria tanto o próprio consumismo a causa de todos os males sociais ou a infelicidade que lhe é atribuída, “mas sua excrecência e seu imperialismo constituindo obstáculo ao desenvolvimento da diversidade das potencialidades humanas” (*Idem, op. cit., p. 370*).

Para Lipovetsky, “o homem caminha rumo a um horizonte que se evapora à medida que ele imagina estar próximo, toda solução trazendo consigo novos dilemas” (*Idem ibidem*). De acordo com o filósofo, a sociedade deve ser corrigida e enquadrada ao invés de castigada, isto é, “nem tudo é para ser rejeitado, muito é para ser reajustado e reequilibrado a fim de que a ordem tentacular do hiperconsumo não esmague a multiplicidade de horizontes da vida” (*Idem, ibidem*).

1.3.1 Soluções emergentes para a atual cultura material de consumo: os conceitos de “anticonsumidor”, “consumo compassivo” e “eco-transparência (radical)”

Prosseguindo com a linha de pensamento de Lipovetsky, “pesquisas assinalam que 15% a 20% dos consumidores podem ser considerados ‘anticonsumidores’” (*Idem, op. cit., p. 343*). Diferentemente daqueles que adquirem produtos verdes como uma sutil, mas “sofisticada” forma de ostentação ainda que velada, estes verdadeiros anticonsumidores⁴¹ dão preferência por produtos éticos, recusam a identificação com as marcas, demonstram-se preocupados com o desenvolvimento duradouro, interrogam-se sobre o impacto ambiental dos produtos, criticam a busca sistemática pela novidade, informam-se sobre as condições sociais nas quais os produtos foram fabricados, esforçam-se para minimizar seu consumo de energia, enfim, para conseguir reduzir seu impacto ambiental enquanto consumidor (*Idem ibidem*).

Estes anticonsumidores “demonstram uma preocupação em ser antes ator ‘responsável’ que ‘vítima’ passiva do mercado”. Trata-se de um novo gênero de

⁴¹ Para um sucinto panorama de estudos que comprovam o impacto positivo de valores relacionados à justiça e a honestidade na receptividade dos consumidores vide Daniel Goleman (2009, p. 105-13).

consumidores que “envolvem-se pessoalmente em seu modo de consumo” (*Idem, op. cit.*, p. 343-4).

Em relação a esses grupos de “anticonsumidores”, é importante ressaltar que, mesmo tratando-se de uma manifestação que tem tudo para se ampliar, é forçoso reconhecer que não constitui, de modo algum, um grupo de não consumidores ou “desconsumidores” (*Idem ibidem*).

Segundo Lipovetsky, o “anticonsumidor” continua a ilustrar uma tendência do “hiperindividualismo contemporâneo”, pois seu intuito não é se isentar do universo consumista. O que lhes importa é “consumir melhor” (*Idem, ibidem*).

Ao optarem por produtos de melhor qualidade e respeitadores do meio ambiente, evidenciam sua desconfiança em relação às grandes instituições, à produção degradante e ao condicionamento publicitário. Trata-se de “comprar de maneira ‘inteligente’, como um sujeito, não como um fantoche-consumidor” (*Idem ibidem*).

Ainda com Lipovetsky:

É inegável que esses grupos de compradores representam uma dissidência em relação ao modelo frenético do superconsumo. Eles querem consumir “de modo diferencial”, recusam comprar para jogar fora, denunciam os excessos do acondicionamento, mostram-se preocupados com o desenvolvimento duradouro, criticam a busca sistemática da novidade, abandonam as grandes marcas por produtos menos caros, [...] acentuando a individualização das despesas, diversificando e fragmentando os modelos de consumo, obrigando as indústrias a abrir mais sua política de segmentação dos mercados, o anticonsumismo não faz senão consumir a essência da sociedade de hiperconsumo (*Idem, op. cit.*, p. 344-5).

A noção de “consumo compassivo” (GOLEMAN, 2009, p. 218-23) ilustra bem essa tendência. Refere-se ao modelo de gestão pública que tem como estratégia uma tentativa de subversão do atual cenário econômico global através da transparência radical. Quando analisado à luz das considerações de Lipovetsky, aparece como uma solução audaciosa mas, ao mesmo tempo, ponderada no que compete à uma proposta de readequação do atual cenário mercadológico: solucionar o embate crucial da ética empresarial na relação lucro versus responsabilidade social.

Para Daniel Goleman, a “ecotransparência” (ou “transparência radical”) seria capaz de transformar o atual “modelo de negócios de modo a criar uma realidade de mercado em que fazer o bem se torna sinônimo de sair-se bem (ou seja, de sucesso)” (*Idem op. cit.*, p. 219). Baseada na transparência total através da certificação e ampla comunicação de produtos com padrões mais rígidos de condições de trabalho e sustentabilidade

ambiental, permitiria “aos compradores apostarem, com seu dinheiro, em tecnologias, ingredientes e design ecologicamente mais inteligentes”, e não apenas “em nome da responsabilidade, mas também na busca dos lucros” (*Idem op. cit.*, p. 218-20).

O movimento pela transparência radical, segundo Goleman, une o que antes pareciam opostos: “os interesses da empresa alinham-se aos melhores interesses e valores do consumidor”. Ao estabelecer uma inversão no pressuposto “lucro x virtude” do tipo “ganha-perde” para uma proposição do tipo “ganha-ganha”, a ecotransparência parece oferecer “um mecanismo para melhorias baseadas no comércio, no qual o mercado, e não os decretos governamentais, proporcionam as mudanças desejadas” (*Idem op. cit.*, p. 220). Sem contar no impacto positivo nos resultados financeiros das empresas que, muitas delas, já vêm nas missões de responsabilidade seu “segundo resultado final”, mas que hoje podem gerar prejuízos (*Idem, ibidem*).

Para o autor, essa solução, fundamentada em informação, poderia colocar um fim no impasse entre lucros e bem-estar público, já que

de posse das informações certas, os consumidores mais ricos poderiam fazer mais do que adotar práticas de consumo mais sustentáveis. As compras tornar-se-iam uma oportunidade de exercer a compaixão, com decisões de compra cujos efeitos se propagariam por todas as cadeias de suprimentos globais, alavancando, assim, melhores condições ambientais, de trabalho e de saúde para os pobres do mundo. [...] Em uma economia ecologicamente inteligente, os executivos serão pagos para maximizar o valor para o acionista ao serem responsáveis pelo bem público como um todo. À medida que as forças de mercado alinham os interesses públicos e corporativos, o comércio assume um novo papel como ferramenta para o nosso bem-estar-coletivo (*Idem, op. cit.*, p. 222-3).

Tanto para Lipovetsky e Goleman, como para Walker no que compete ao design, conforme procuramos precisar a seguir, os desafios singulares de nossa sociedade pós-industrial⁴² não serão solucionados através da *negação* ou *combate* aos hábitos de consumo propriamente ditos. Para estes autores, a solução estaria em uma regeneração dos atuais valores e hábitos arraigados da atual cultura material de consumo. Essa transformação, poderá acontecer pela urgência ecossistêmica da sobrevivência da espécie humana, por intermédio de valores de responsabilidade que decorrem do avanço da informação e do conhecimento.

⁴² Domênico de Masi, em alusão à uma terceira acepção cujo termo *sociedade pós-industrial* “não indica nem um retorno à agricultura ou à um ‘small is beautiful’, nem uma sociedade cada vez mais rica e liberta, sinaliza “simplesmente uma nova estruturação do sistema social, suscetível de desdobramentos diferentes, dependendo dos modelos inovadores programados e da dialética social que poderá surgir em torno de tais modelos determinando o predomínio de um ou de outro” (MASI, 2003, p. 34).

A parte das soluções de ordem governamental e/ou corporativa que no plano especulativo, procuramos colocar a seguir uma ponderação frente ao planejamento de produtos no que se refere a estudos de base conceitual e prática projetual, de modo a proporcionar um “mapeamento” entre diferentes abordagens do design voltado à sustentabilidade.

Trata-se de uma contribuição panorâmica introdutória fundamentada na conceptualização de Stuart Walker, sobre uma hipotética distinção perceptiva ao que comumente é tido como “design de produtos sustentáveis”. A exploração é uma tentativa de lidar com as preocupações associadas à cultura material contemporânea de produção em massa, bem como evidenciar a substancialidade das práticas de como o “design sustentável” é visto na atualidade.

Neste sentido propõe-se uma distinção entre reconhecidas abordagens do design de produtos classificando-as em dois grandes grupos: “Design Sustentável Radical” e “Modelo de Melhoria Incremental dos Produtos” (WALKER, 2008).

Com este referencial procuramos contribuir para a criação e reflexão de projetos de produto, nos quais se articule uma nova concepção do design, cuja metodologia de pesquisa busca alternativas para subverter a atual cultura material a fim de sintonizar os novos paradigmas sistêmicos (CAPRA, 2006 [original 1982]), holísticos (WEIL, 1990) e ecológicos (CAPRA, 2002 [1996]; 2007 [1991]), no contexto da sociedade pós-industrial contemporânea (MASI, 2003).

1.4 Design Sustentável Radical versus Modelo de Melhoria Incremental dos Produtos: um olhar panorâmico

“No que diz respeito ao meio ambiente construído, a Natureza é frequentemente percebida como uma força opositiva; um reino aleatório e imprevisível cujo fluxo de rotação constante tem de ser subjugado e controlado. Em contraste, vendo a inter-relação entre as coisas, a causa e o efeito e as ligações que conectam elementos aparentemente díspares, tudo faz parte de uma percepção sustentável”⁴³

[Jonathan Chapman & Nick Gant]

Pode-se dizer que um dos grandes desafios do design contemporâneo consiste em abordar questões sustentáveis de uma forma muito mais substancial do que tem sido evidente até agora. Para que os designers passem a enfrentar o desafio do desenvolvimento

⁴³ “In the constructed environment, Nature is frequently perceived as an opposing force; a random unpredictable realm in constant rotational flux that must be beaten down and controlled. In contrast, seeing the interrelation between things, the cause and effect and the linkages that connect seemingly disparate elements are all part of a sustainable perception” (CHAPMAN, J. & GANT, N. 2007, p. 3) – Tradução nossa.

sustentável de modo significativo é preciso reavaliar, de maneira mais desafiadora, o próprio cerne metodológico do design de produtos.

Stuart Walker defende que o design contemporâneo é potencialmente capaz de desenvolver novas habilidades criativas vitais para um mundo no qual o consumo excessivo e o desperdício estão nos levando para um caminho autodestrutivo. Ao recordar que é imperativo reconhecer a importância de que muitos desenvolvimentos da ciência e da tecnologia foram, e ainda são, responsáveis por proporcionarem genuínas e valiosas contribuições para nossa espécie, questiona:

If [...] the creation of new products is, indeed, part of the problem rather than the solution, then what is left for the designer? Does the designer still have a contribution to make?⁴⁴ (WALKER, 2008, p. 6).

O autor argumenta que dentro dos parâmetros convencionais do design de produto, tudo nos leva a crer que a resposta a essas questões seria “não”, ou no máximo, “relativamente pouco” (*Idem, op. cit., p. 6*). No entanto adverte que devemos estar preparados para ampliar nossos horizontes e passarmos a ver os designers não apenas como meros criadores de novos produtos, mas como criativos que pensam e contribuem para a natureza, concepção e significado da cultura material. Somente então eles deverão desempenhar um papel importante na re-conceptualização e redefinição de nossas noções mais básicas dos objetos cotidianos (*Idem, ibidem*).

Na edição inaugural do *IJSDes (International Journal of Sustainable Design)*, 2008, Stuart Walker propõe uma distinção polêmica, todavia considerável, a respeito de como design de produto voltado à sustentabilidade é visto na atualidade.

Ao propor uma classificação dicotômica entre reconhecidas abordagens de design sustentável classificando-as como “Design Sustentável Radical” e “Modelo de Melhoria Incremental do Produto” o autor, apesar de reconhecer que ambas as abordagens estão interligadas, esclarece que esta última está intimamente associada à compreensão mais difundida do que comumente é considerado como “design de produto sustentável” (WALKER, 2008).

Segundo o autor, se o design almeja contribuir para o desenvolvimento cultural do ser humano de uma forma mais significativa, deve extrapolar as noções do design de produto baseadas em questões de estilo, que se tornaram comuns ao longo dos últimos 50 anos (*Idem op. cit., p. 4*).

⁴⁴ “Se [...] a criação de novos produtos é, na verdade, parte do problema ao invés da solução, então o que resta para o designer? Será que o designer ainda tem alguma contribuição a fazer?” - Tradução nossa.

Em suas palavras:

*if designers are to address the challenge of sustainability in a more substantive manner, they must question the ways in which they design, the assumptions they make, and the products of design*⁴⁵ (Idem op. cit., p. 6).

Nesta direção, elenca uma série de estratégias de design desenvolvidas nos últimos anos com o objetivo de melhorar o desempenho ambiental e, em alguns casos, as ramificações sociais associadas à produção atual, as quais classifica como “Modelos de Melhoria Incremental”.

Dentre elas o autor cita programas como *The Natural Step* (ROBERT, 2002), *Cradle-to-Cradle Design* (MCDONOUGH e BRAUNGART, 2002; 2014), *Product Life Cycle Assessment* (GUINÉE, 2002), e a *Factor 10* (SCHIMIDT-BLEEK, 2008). Discorreremos brevemente, sobre cada uma delas, na sequência.

1.4.1 Modelo de Melhoria Incremental

A metodologia atualmente conhecida como *The Natural Step* (TNS – “a pegada natural”) é atribuída ao oncologista sueco Dr. Karl-Henrik Robèrt auxiliado por um grupo de mais de cinquenta cientistas no início dos anos 1990. Trata-se de uma abordagem abrangente com vistas à sustentabilidade e, por isso, é comumente utilizada por muitos designers.

Visando uma conciliação sustentável frente às novas práticas e modelos de negócio, estratégias e processos organizacionais, produtos/ inovação de serviços, o TNS consiste basicamente em estabelecer uma projeção desejada para o futuro e traçar o planejamento estratégico para atingi-la. A base do TNS fundamenta-se no pensamento sistêmico⁴⁶ direcionado pelas leis da termodinâmica, estudos sociais e ciclos naturais na tentativa de estabelecer uma compreensão basilar do que torna a vida possível de maneira complexa.

Na prática alicerça-se sobre quatro princípios: formação de líderes para a sustentabilidade, medição do desempenho das práticas atuais, estabelecimento de valores duráveis e o aprendizado com o futuro. Atualmente na qualidade de organização sem fins

⁴⁵ “Se os designers pretendem enfrentar o desafio da sustentabilidade de uma maneira mais substancial, eles devem questionar as formas como projetam, os pressupostos que partem, e o próprio design de produto” - Tradução nossa.

⁴⁶ Na ciência do século XX, a perspectiva holística tornou-se conhecida como “sistêmica”, e a maneira de pensar que ela implica passou a ser conhecida como “pensamento sistêmico”. O Pensamento Sistêmico é uma abordagem que enfatiza a concepção dos organismos vivos como totalidades integradas. Emergiu simultaneamente em várias disciplinas na primeira metade do século, mais precisamente na década de 1920. Os pioneiros do pensamento sistêmico foram os biólogos, mas posteriormente foi enriquecido pela psicologia da Gestalt e pela nova ciência da ecologia, até ver seus efeitos mais dramáticos verificados na física quântica. Vide: CAPRA, 2002.

lucrativos possui escritórios de consultoria em 11 países e numerosos colaboradores em todo mundo, incluindo Brasil (<http://www.naturalstep.org/pt-br>).

O termo *Cradle-to-Cradle* (“do berço ao berço”) foi originalmente cunhado pelo arquiteto suíço Walter R. Stahel durante a década de 1970. Trata-se basicamente de uma variação do atual modelo, já bastante conhecido, de “avaliação do ciclo de vida dos produtos” (*Product LCA*) que sugere que a indústria deve proteger e enriquecer os ecossistemas através do metabolismo biológico da natureza evitando o desperdício.

Em 2002, o químico alemão Michael Braungart e o arquiteto norte-americano William McDonough publicaram o livro *Cradle to Cradle - Remaking the Way We Make Things*, (New York, North Point Press) 2002, como um manifesto que dá detalhes específicos de como alcançar o modelo. O texto teve sua edição ampliada e traduzida para o português como “*Cradle to cradle – criar e reciclar ilimitadamente*” (GG – Brasil), 2014.

A proposta fundamental do *cradle to cradle* questiona o conceito superficial de ecoeficiência no intuito de mostrar que, a longo prazo, seus efeitos serão da mesma forma destrutivos. Ao admitir que vivemos em um sistema fechado, o planeta Terra, regido basicamente por dois elementos essenciais, massa (a Terra) e energia (o Sol) nada entra e nada sai deste sistema exceto calor ou algum meteorito ocasional.

Neste sentido os autores, ao lançarem o lema: “*a forma segue a evolução*”, defendem a ideia de que, se continuarmos a contaminar a massa biológica da Terra e desperdiçar materiais técnicos, como os metais, por exemplo, acabaremos em um mundo limitado, no qual a produção e o consumo serão reprimidos, transformando a Terra, literalmente, em uma cova (*grave*), ao invés de em um berço (*cradle*). (MCDONOUGH; BRAUNGART, 2014, p. 106-7).

Sobre essa ideia central, transcrevemos alguns apontamentos dos autores, inicialmente com uma pergunta:

O que teria acontecido, às vezes nos perguntamos, se a Revolução Industrial tivesse ocorrido em sociedades que enfatizassem a comunidade em vez do indivíduo e nas quais as pessoas não acreditassem em um ciclo de vida *cradle to grave* [do berço ao túmulo], mas na reencarnação? (*Idem, op. cit.*, p. 106-7).

E a partir dessa suposição, passam a especular:

Se nós, os seres humanos, realmente quisermos prosperar, então teremos de aprender a imitar o Sistema natural *cradle to cradle*, altamente eficaz, de fluxo de nutrientes e de metabolismo, no qual o próprio conceito de desperdício não existe. [...] Isso significa que os nutrientes valiosos contidos nos materiais moldam e determinam o projeto: a forma segue a evolução,

não apenas a função. Pensamos que essa é uma perspectiva mais robusta que o modo atual de fazer as coisas (*Idem ibidem*).

O *Product Life Cycle Assessment* (análise ou avaliação do ciclo de vida dos produtos) refere-se a um conceito bastante comum no universo do atual design dito, sustentável. Corresponde sumariamente a um conjunto sistemático de procedimentos de quantificação e compilação para examinar as entradas e saídas de materiais e de energia e os impactos ambientais atribuíveis ao funcionamento de um sistema de produto ou serviço ao longo do seu ciclo de vida. Suas análises são reguladas pelas normas internacionais da série ISO (*International Organization for Standardization*) 14040 e compreende princípios de estrutura, de gestão ambiental, avaliação do ciclo de vida, seus requisitos e orientações (GUINÉE, 2002, p. 5-6).

A Factor 10 (“teoria do fator dez”), assim como a “*Natural Step*” que também não compreende uma proposição nativa da área do design, é para alguns tida como radical, mas no sentido catastrófico. Proposta no início da década de 1990 pelo químico alemão e pesquisador ambiental Friedrich Schmidt-Bleek como evolução da menos drástica “teoria do fator 4”, consiste na ideia de que a humanidade precisa reduzir a rotatividade de recursos em 90%, em escala global, dentro dos próximos 30 a 50 anos.

A meta final do Fator 10 é assegurar que as nações não excedam a capacidade de transmitir recursos suficientes para as gerações futuras. Fundamentada no conceito de “desmaterialização”, também proposto por Schimidt-Bleek, defende que é imprescindível reduzir o uso de energia ao passo de aumentar a eficiência da produtividade dos recursos ambos por um fator de 10, isto é, reverter o processo de produção e consumo em 90%, a fim de garantir a sustentabilidade e a preservação do meio ambiente (SCHIMIDT-BLEEK, 2008, p. 1-4).

Estas quatro abordagens, quando relacionadas ao design de produtos sustentáveis ou vistas de uma perspectiva apressada caracterizam, na análise de Walker, apenas “Modelos de Melhoria Incremental” dos produtos, incapazes, a curto prazo, de atenuar certos efeitos negativos característicos da cultura material. Logo, não apresentam soluções de maneira significativa.

Segundo o autor:

All of these offer pragmatic solutions for modifying current practices in order to reduce the negative impacts of product design and production. They are important models for implementing improvements in the existing system, but they do little to challenge the basis of that system. [...] These approaches can be seen, in varying degrees, as part of the problem rather than the solution because they bolster, rather than challenge, the current consumerist model of

*a totally commodified material culture – a model that is manifestly destructive*⁴⁷
(WALKER, 2008, p. 5).

1.4.2 Design Sustentável Radical

Como contraponto às “abordagens incrementais”, para Walker consideradas “elementares”, o autor elenca uma série de outras estratégias, tanto teóricas como práticas, que considera mais fundamentais no que tange à nossa atual compreensão da cultura material (WALKER, 2008, p. 5).

Por considera-las como abordagens mais exigentes, difíceis de prever e menos confortáveis, as define como “Design Sustentável Radical”, uma vez que “desafiam as convenções contemporâneas e os pressupostos básicos sobre a natureza dos produtos” (*Idem ibidem*).

De acordo com Walker, dentre as abordagens tidas como radicais estão: a psicologia do consumismo e suas formas mais significativas de criação de objetos emocionalmente duradouros de Chapman (2005); a noção ativista de “slowdesign” cunhada por Fuad-Luke (2009) que incide sobre o bem-estar pessoal, sócio-cultural e ambiental do design ao contrariar a noção de projeto com foco no objeto; e as inúmeras soluções possíveis catalogadas por Manzini & Jégou (2003a e 2003b), cujo objetivo visa um maior envolvimento dos usuários na criação e desenvolvimento de seus próprios produtos e serviços (WALKER, 2008, p. 7-8).

Para uma visão panorâmica comparativa, ainda que sucinta, discorreremos brevemente sobre cada uma das abordagens referidas.

O termo “*Emotionally Durable Design*” (“design emocionalmente duradouro”) formulado por Jonathan Chapman⁴⁸ tem sido amplamente adotado por designers e teóricos da área como uma espécie de “atalho” para descrever os múltiplos e complexos fatores que determinam o valor e o significado de um determinado objeto, espaço ou experiência em prol da redução do consumo e desperdício de recursos naturais com o objetivo de aumentar a capacidade de resiliência das relações estabelecidas entre os consumidores e os produtos.

⁴⁷ “Todas estas abordagens oferecem soluções pragmáticas para modificar as práticas atuais a fim de reduzir os impactos negativos do projeto de produto e produção. São modelos importantes para a implementação de melhorias no sistema existente, mas pouco fazem para desafiar a base desse sistema. [...] Essas abordagens podem ser vistas, em diferentes graus, como parte do problema e não a solução, pois reforçam, ao invés de desafiar, o modelo atual consumista de uma cultura material totalmente mercantilizada - um modelo que é manifestadamente destrutivo” - Tradução nossa.

⁴⁸ Jonathan Chapman é professor de Design Sustentável pela Universidade de Brighton, Reino Unido. Seu trabalho tem chamado significativa atenção da mídia, incluindo New York Times, *The Guardian*, *The Independent*, e BBC. A revista *New Scientist* o descreveu como “motor agitador” de uma “nova geração de pensadores do design sustentável”. Em 2008 foi convidado pela *House of Lords* a fim de apresentar provas formais como parte de seu Inquérito sobre redução de resíduos e assessoria na elaboração de políticas ambientais da União Europeia para a concepção e descarte de produtos eletrônicos. É membro de vários conselhos consultivos de sustentabilidade, incluindo Puma, D&AD e Museu do Design (<http://arts.brighton.ac.uk/staff/jonathan-chapman>).

Em seu livro *Emotionally Durable Design. Objects, Experience, Empathy* (London: Earthscan), 2005, Chapman descreve como o processo de consumo é, e sempre foi, motivado por direcionamentos emocionais complexos que vão muito além da simples compra, sem sentido, de coisas mais recentes ou esteticamente mais bem vistas.

Trata-se de uma viagem em busca da auto afirmação através do desejado que, por meio de ciclos conjunturais de desejo e decepção, encerra um processo aparentemente interminável de destruição em série. Em nota introdutória o autor esclarece:

O Design emocionalmente duradouro reformula o paradigma ambiental, aumentando a produtividade dos recursos e reduzindo o desperdício prolongando a vida útil dos produtos. [...] isso reforça o surgimento de um gênero de design específico que atenda necessidades humanas mais profundas e poéticas, levando os usuários para além do mundo efêmero do desenho tecnocêntrico, em direção a um rico domínio interativo junto a objetos emocionalmente duráveis e experienciais. [...] Design emocionalmente duradouro não é um conto moralista, nem possui a pretensão de apresentar qualquer verdade universal singular. Em vez disso, como um pacote de suprimentos estrategicamente lançado em terreno definido, recai em região deficitária de crescente preocupação, o que oferece uma reavaliação oportuna no que compete à sustentabilidade econômica e ambiental em uma idade autodestrutiva de design transitório, consumo e agendas sustentáveis grosseiramente extraviadas⁴⁹ (CHAPMAN, 2005, p. 24-5).

⁴⁹ *"Emotionally Durable Design reframes the environmental paradigm, increasing resource productivity and reducing waste by elongating the lifespan of products. [...] it espouses the emergence of a specialist design genre that caters for deeper, more profound and poetic human needs, taking users beyond the ephemeral world of technocentric design toward a rich, interactive domain of emotionally durable objects and experiences. [...] Emotionally Durable Design is an exploration into product lifetimes; belonging to the growing knowledge field of sustainable design. Emotionally Durable Design is not a moralizing tale, nor does it claim to present any singular universal truth. Rather, like a much needed food parcel strategically dropped into a defined region of growing concern, this research delivers timely reappraisal of both economic and environmental sustainability in a destructive age of transient design, consumption and grossly misplaced sustainable agendas"*.

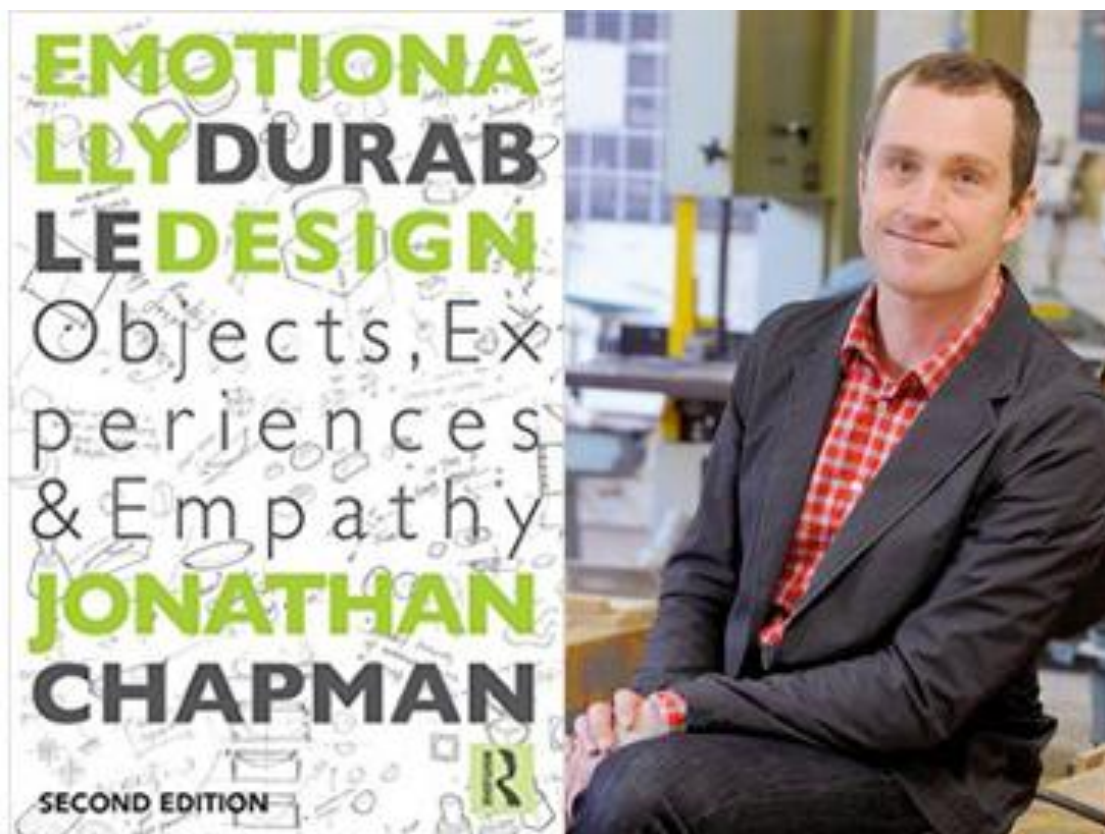


Figura 4: Capa livro *Emotionally Durable Design* e Jonathan Chapman
 Fonte: cyclefaconnerlavenir.ensad.fr/2015/jonathan-chapman.html

O que hoje é conhecido por “*Slow Design*” trata-se de um ramo do movimento *slow* apropriado pelo design, que teve sua origem no conceito de *slow food* cunhado em contraste a ideia de *fast food*. Assim como acontece com todos os ramos do movimento *slow*, refere-se a uma abordagem que incentiva um processo mais lento, ponderado e reflexivo, cujo objetivo visa o bem-estar dos indivíduos, das sociedades, ambientes e economias.

Como uma espécie de movimento contracultural do design, procura criar uma oposição ao atual paradigma industrial do “*fast-design*”, que é regido por ciclos insustentáveis de moda e consumo excessivo, ética de mercado e uma antropologia que define todo ser humano como cliente. O uso do termo “*slow*” como adjetivo, introduz deliberadamente uma ambiguidade neste contexto, pois pressupõe que o tempo está implícito em todas as facetas do processo de design e que o objetivo, neste caso, é retardar o processo, o resultado, e os efeitos consequentes (ERLHOFF, MARSHALL, 2008, p. 361).

A primeira publicação oficial do que poderia ser considerado como um “manifesto do *slowdesign*” é atribuída a Alistair Fuad-Luke⁵⁰ em 2003 por intermédio do

⁵⁰ Alastair Fuad-Luke se auto intitula como um facilitador do design sustentável, educador, escritor e ativista. Autor de livros como *Design Activism: Beautiful Strangeness for a Sustainable World*. Oxon: Earthscan, 2009 e *The Eco-Design Handbook: A Complete Sourcebook for the Home and Office* (3rd Revised edition). London: Thames & Hudson, 2009, é considerado fundador

artigo intitulado: “*SlowDesign - a paradigm for living sustainably*” (*SlowDesign*, um paradigma para viver de forma sustentável). Fuad-Luke chamava a atenção para o reposicionamento do foco do design à tríade de bem-estar individual, sociocultural e ambiental.

Neste contexto, Fuad-Luke postulou oito princípios que, sobrepostos, regem a noção central do conceito. São eles: ritual, tradição, experiencial, evolução, lentidão, eco-eficiência, conhecimento de código aberto e *slow*-tecnologia (*Idem, op. cit.*, p. 362). Carolyn F. Strauss e Fuad-Luke, fundadores do *New York’s SlowLab* (<http://www.slowlab.net/>) definem a noção de “*slowdesign*” em termos de ativismo criativo:

Uma forma de pensar, projetar, produzir e fazer que incide sobre, e para além, da materialização do artefato ou do ambiente, com intuito de edificar novas perspectivas, incentivar a reflexão, desafiar intenções e aprofundar as experiências de vida⁵¹ (*Idem, ibidem*).

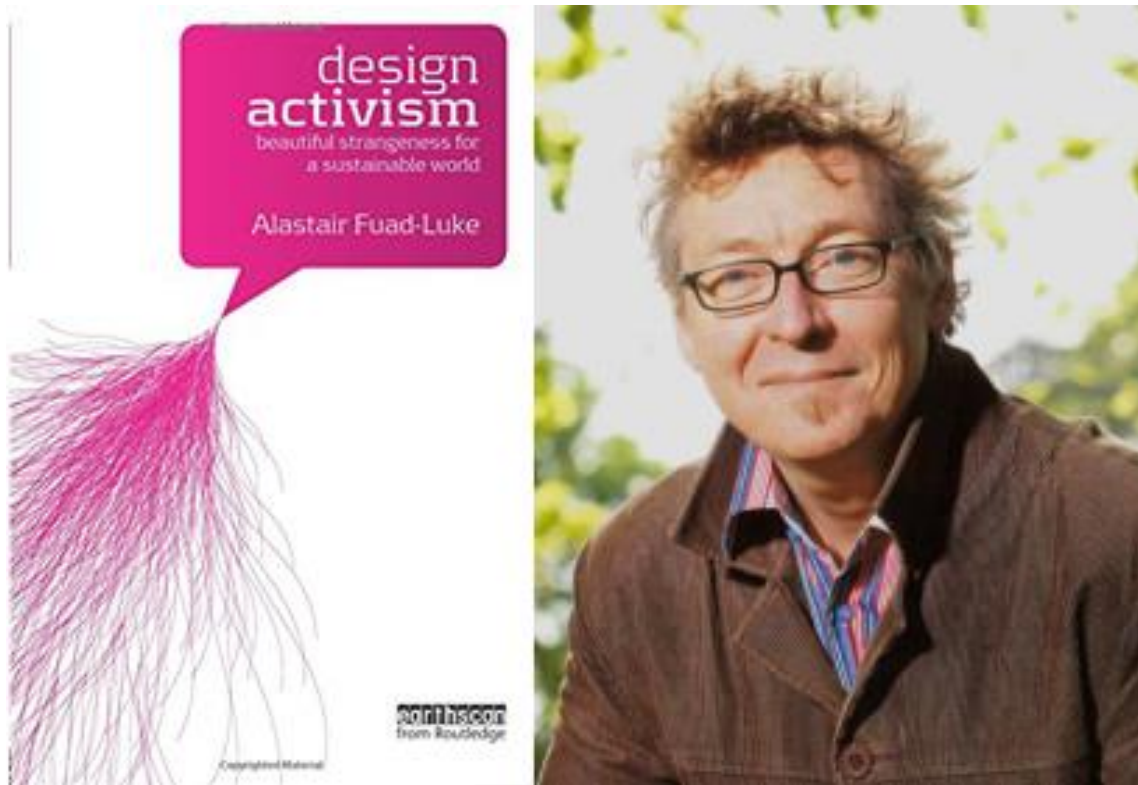


Figura 5: Capa livro *Design Activism* e Alastair Fuad-Luke
 Fonte: <http://blog.lidis.ufrj.br/?p=112>

Outra abordagem citada por Walker, como sendo substancial e pertinente à categoria de Design Radical, refere-se a farta quantidade de “soluções possíveis” registradas por Ézio Manzini⁵² e Francois Jégou⁵³ nas edições *Sustainable Everyday: scenarios of urban*

do movimento *slow design*. Atualmente é professor visitante na University of Plymouth, University College for the Creative Arts, University College Falmouth, e na Royal College of Arts, no Reino Unido (<http://www.fuad-luke.com>).

⁵¹ “A way of thinking, designing, making and doing that focuses on, and beyond, the materialized artifact or environment in order to raise fresh perspectives, encourage reflection, challenge intentions, and deepen life’s experiences”.

⁵² Ezio Manzini é professor de Design no Politécnico de Milão, onde é diretor da unidade de pesquisa Design e Inovação para a Sustentabilidade. Coordena o Mestrado em Design Estratégico e o doutorado em programas de Design industrial. Atua na

life e Album: a catalogue of promising solutions, (Diário Sustentável: cenários da vida urbana e Album: um catálogo de soluções promissoras), ambos publicados em 2003 pela Edizione Ambiente de Milão.

São 72 soluções catalogadas em diferentes países como Brasil, Canada, China, Coreia, Finlândia, França, Japão, Índia, Itália e USA, que compilam o resultado de um programa internacional de pesquisa cujo objetivo visa levantar formas diferentes, porém possíveis de se viver. Ao traçar modos promissores de vida cotidiana sustentáveis, procura fornecer subsídios para que leitor formule sua própria opinião e faça escolhas individuais, com informação.

Sustainable Everyday procura criar uma imagem do estado-da-arte de como estamos respondendo de forma criativa as dificuldades da atualidade. Ao delinear possíveis cenários e alternativas viáveis aplicadas por toda parte, faz especial referência ao ambiente urbano e ao futuro de nossas vidas domésticas, mas de uma perspectiva diferente dos muitos exemplos de "casas do futuro" que estamos acostumados a imaginar.

O foco não incide sobre como a tecnologia é capaz de remodelar funções tradicionais, mas sim em "estratégias de vida" emergentes que estão se tornando possíveis e, pelo menos para alguns, desejáveis nos dias de hoje. Diferentes modos de se viver que emergem particularmente mais da inovação social e sistêmica do que do desenvolvimento tecnológico.

Nas palavras de Manzini e Jégou:

Sustainable Everyday é uma iniciativa que aceita o risco de tecer sugestões e, conseqüentemente, de parecerem ingênuas. Dito isso, não queremos parecer, e não somos, irrealistas - os passos para a cidade sustentável que apresentamos aqui [no livro] são, sem dúvida difíceis (como elas poderiam não ser, dada a complexidade dos problemas que temos de enfrentar coletivamente), mas praticáveis. [...] A capacidade de imaginar algo que não existe e a estratégia para alcançá-la é a essência de cada atitude prospectiva em direção à realidade. Assumir esta atitude e colocá-la em prática não é uma tarefa simples, muito menos óbvia. [...] Na verdade, parece ser o único recurso social indispensável para ativar qualquer transição não catastrófica em direção à sustentabilidade. [...] *Sustainable everyday* fala sobre o futuro, mas não é um livro sobre o futuro. É um livro para o futuro: um instrumento para (tentar) orientar o futuro. Ele não mostra coisas "nunca antes vistas" (por

vertente do design estratégico e design para a sustentabilidade, com foco na criação de cenários e desenvolvimento de soluções. Atualmente é professor visitante e consultor em universidades na China, Japão, Austrália, Holanda e Brasil (UFRJ). Possui livros traduzidos em diversas línguas (<http://www.sustainable-everyday-project.net/people>).

⁵³ François Jégou é consultor de design estratégico com licenciatura em design industrial. Atua como professor visitante no Politécnico de Milão e na *La Cambre School of Design*, em Bruxelas. Dirige a consultoria SDS (*Students for a Democratic Society*), com especialização em definição de cenários em eco-design e novos sistemas de produtos-serviços, design sustentável, design de interação, ergonomia cognitiva, design sênior amigável e inovação em produtos alimentares. A SDS é ativa em vários projetos de investigação da União Europeia (<http://www.sustainable-everyday-project.net/people>).

pertencerem a um suposto futuro), em vez disso apresenta sinais no presente que, com razão, parecem promissores. Além disso, *Sustainable everyday* fala sobre o futuro, utilizando-se das ferramentas de design: um design que, neste caso, não se prefigura amanhã, mas participa desta construção⁵⁴ (MANZINI, JÉGOU, 2003a, p. 13-19)

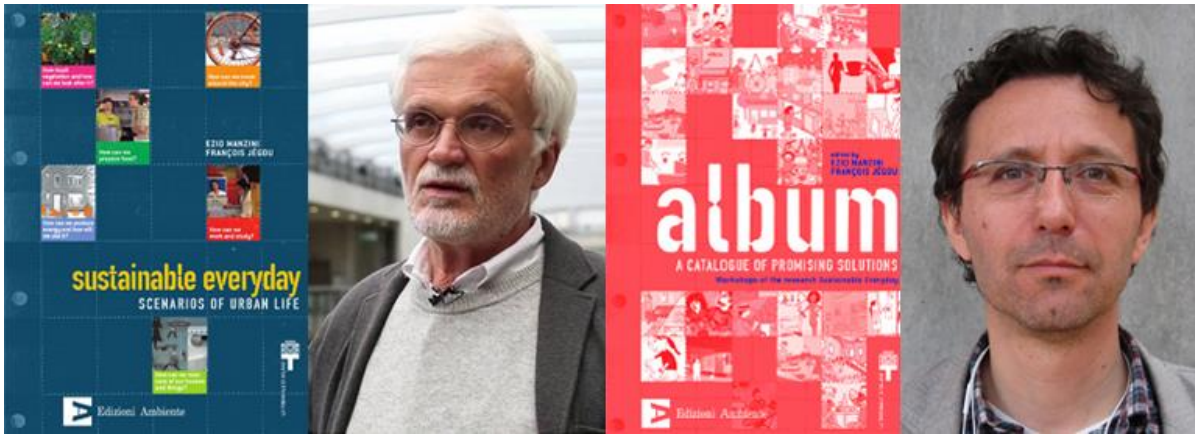


Figura 6: *Sustainable Everyday*, Ezio Manzini, *Album* e François Jégou

Fonte: https://issuu.com/strategicdesignscenarios/docs/download_sustainable_everyday_eng_xs

A fim de sintetizar esta particular distinção entre o que Walker considera fundamental e complementar dentre as abordagens de design sustentável citadas, elaboramos o gráfico:

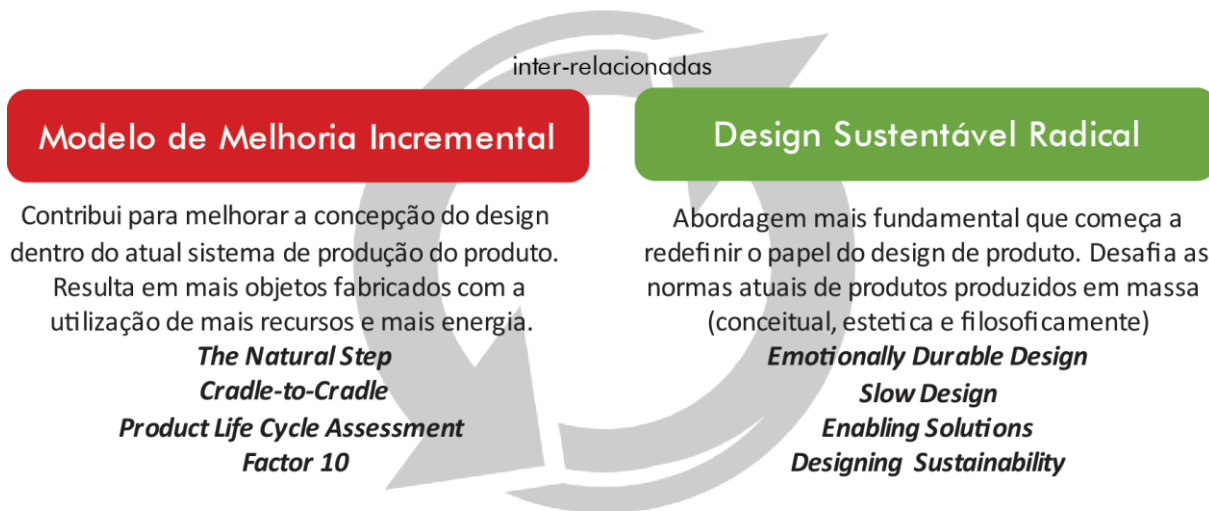


Tabela 1: Design Sustentável Radical versus Modelo de Melhoria Incremental
Esquema distintivo segundo Stuart Walker – Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada

⁵⁴ "Sustainable Everyday is an initiative that accepts the risk of making suggestions and consequently of seeming naïve. That said, we do not wish to seem, and are not being, unrealistic – the steps towards the sustainable city that we put forward here are undoubtedly difficult (how could they not be, given the complexity of the problems we must collectively face), but they are practicable. [...] The capacity to imagine something that does not exist and the strategy for achieving it is the essence of every forward looking attitude towards reality. Assuming this attitude and putting it into practice is neither obvious nor simple. [...] Indeed, it would appear to be the only social resource indispensable to activating any non-catastrophic transition towards sustainability. [...] Sustainable everyday talks about the future, but is not a book on the future. It is a book for the future: an instrument to (try to) orient the future. It does not show things 'never seen before' (because they belong to a would-be future), it rather presents signs in the present that, with good reason, look promising [...] In addition Sustainable Everyday talks about the future using the tools of design: a design that, in this case, does not prefigure tomorrow but participates in its construction".

É importante salientar que as diferentes abordagens (reproduzidas aqui, consoante as observações de Walker), refletem apenas um breve recorte de alguns dos principais instrumentos metodológicos atualmente relacionados à atividade do design com vistas à sustentabilidade.

Um panorama mais completo relativo ao Design Sustentável Radical, no tocante não apenas às abordagens teóricas mas também às práticas, incluindo direções emergentes para o futuro do design sustentável, podem ser encontrados, de forma sistematizada, no volumoso *The Handbook of Design for Sustainability* (Manual de Design para Sustentabilidade), (Londres: Bloomsbury Academic), 2013, organizado por Stuart Walker e Jacques Giard.

O compêndio que reúne mais de 40 colaboradores de vários cantos do mundo pode ser considerado, atualmente, o estado-da-arte no que se refere à bibliografia do design para sustentabilidade. Divido em quatro partes, sintetiza o design sustentável das perspectivas históricas e teóricas, às metodologias e abordagens conceituais, o design sustentável na prática além de sugerir inovadoras diretrizes para o futuro da sustentabilidade no design.

Neste contexto, destacamos as pesquisas de iniciativa brasileira de Maria Cecília Loschiavo dos Santos⁵⁵ que propõe a necessidade de ampliação da perspectiva crítica entre estudantes de graduação a partir da experiência educacional em design para a sustentabilidade (SANTOS, 2013, p. 273-82).

1.5 Função Simbólica e Espiritualidade em Design: a est/ética simbólico-funcional, em sua dinâmica triádica complexa

“À medida que os objetos viram detritos, aquele projeto que ontem operava como solução, hoje se apresenta como obstáculo e problema. [...] Saber compreender os artefatos é saber que eles mudam no tempo, impelidos pela ação dos usuários e condicionados pela força do ambiente, até os limites suportados por sua materialidade”⁵⁶

[Rafael Cardoso]

⁵⁵ Maria Cecília Loschiavo dos Santos é professora Titular de Design pela Universidade de São Paulo (FAU/USP) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Doutora em Filosofia, obteve o título de livre-docente pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 2003. É pesquisadora visitante nas seguintes Universidades: Waseda University, Tóquio (2001); Tokyo Zokey University (2006); Indian Habitat Center, Nova Delhi (2006); Tama Art University (2008), University of Tokyo (2009); Loughborough University (2012); San Francisco State University (2012), University of Boras (2013), University of South Australia (2015). Exerce atividades de coordenação e assessoria científica nas principais agências de fomento brasileiras, destacando-se seu papel como membro do Comitê de Assessoramento do CNPq e CAPES para a área de Design. Tem experiência na área de Design, com ênfase nos seguintes temas: design, design para a sustentabilidade, design brasileiro, design social, exclusão sócio espacial, moradores de rua, catadores de recicláveis.

⁵⁶ CARDOSO, 2016, p. 125; 154.

Ao comparar a sociedade industrial como “uma imensa gráfica que imprime livros sem parar, mas onde poucos sabem ler e a maioria dos funcionários nega a existência da leitura”, Cardoso defende que nossa atual conjuntura, enquanto sociedade, “se pauta fundamentalmente na **capacidade de produzir artefatos**”, ao passo que “resiste paradoxalmente a se engajar na tarefa de **compreender o sentido deles**” (CARDOSO, 2016, p. 132-3). Para o autor: “o resultado é que estamos em processo de sermos soterrados, literalmente, pelo lixo que produzimos. Afinal, **lixo nada mais é do que a matéria desprovida de sentido**” (*Idem, ibidem*) - Grifo nosso.

O conceito de artefato, cuja origem etimológica deriva do latim *arte-factus* (“feito com arte”), refere-se a “tudo aquilo que não é natural”, de modo que uma determinada forma é atingida de maneira “artificial” através da incidência da ação humana, por meio de um processo de “fabricação” (*Idem, op. cit.*, p. 47).

Baseado nesta definição, Cardoso inicia uma linha de raciocínio:

Toda vez que olhamos para um artefato, associamos a ele uma série de valores e juízos ligados à nossa história, individual e coletiva. [...] Sendo as aparências dos objetos carregadas de significados, isso quer dizer que todo artefato material é também comunicação, informação, signo. [...] Ou seja: todo artefato material possui também uma dimensão imaterial, de informação (*Idem, op. cit.*, p. 111).

De acordo com o autor, os artefatos gerados pelo homem possuem duas dimensões: “sua configuração material e a sua capacidade de mediar relações”: uma “dimensão formal” e outra “informativa” (*Idem, ibidem*). Não obstante, relativiza essas duas dimensões, conforme alguns fatores, para ele, condicionantes do significado⁵⁷:

Fatores ligados à situação material do objeto: “uso”, “entorno” e “duração”;

Fatores ligados à percepção: “ponto de vista”, “discurso”, e “experiência” (*Idem, op. cit.*, p. 61).

Com o intuito de proporcionar uma compreensão atualizada (“complexa”) a respeito da discussão sobre como opera-se a transposição das “qualidades perceptíveis visualmente para juízos conceituais de valor” (CARDOSO, 2016, p. 30), Cardoso resgata o questionamento filosófico socrático⁵⁸, o qual encerra a essência de ideal estético do Belo,

⁵⁷ Cabe aqui diferenciar *sentido* de *significado*. Segundo Pierce sentido “é a impressão feita ou que normalmente deve ser feita” enquanto significado “é aquilo que é pretendido” (1977, p. 169 *Apud*. BRAIDA, 2014, p. 63). Ou seja, significado “é propósito de um signo” (BRAIDA, 2014, p. 63).

⁵⁸ Sócrates (470-399), tendo em vista os valores morais, foi o responsável por iniciar a investigação de tais valores “na apreciação das artes” (NUNES, 2009, p. 8-9). Mas foi Platão (427-347), discípulo de Sócrates, que conseguiu “transformar em problema filosófico a existência e a finalidade das artes. Dialeticamente trabalhados na doutrina de Platão, “*equilíbrio*” e “*unidade na diversidade*”, como dois “princípios clássicos que a filosofia antiga legou-nos” (NUNES, 2009, p. 18), aludem as acepções do Belo platônico, como a *unidade* que está no conteúdo, e a *diversidade*, como *forma*, ambos responsáveis por condensar a experiência do Belo na primeira interpretação filosófica mais completa, o que caracteriza os primórdios da estética

desde a Antiguidade Clássica, para demonstrar que algo somente poderia ser considerado belo, quando estivesse direcionado para “aquele propósito para o qual é bem adaptado” (*Idem, op. cit.*, p. 26).

Nesta linha de raciocínio, recorda que o pensamento sobre design, que surgiu durante a primeira fase da industrialização, estava fundamentado neste mesmo ideal clássico, cuja regra norteadora baseava-se na “adequação ao propósito” (*Idem, ibidem*). Conforme recorda, “essa ideia guiou o chamado pensamento funcionalista” (*Idem, ibidem*).

Resgatando a acepção tradicional sobre os juízos conceituais de beleza, Cardoso reforça: “caso seja aplicada a outro propósito que não o seu, a coisa deixa de ser bela” (*Idem, ibidem*). Com isso, pretende evidenciar que a ênfase do postulado clássico “recai sobre o uso, e não sobre a forma” (*Idem, ibidem*). O que parece ser muito mais significativo, uma vez que “desloca a discussão dos objetos para as pessoas” (*Idem, ibidem*).

A título de fundamentação filosófica (estética), Cardoso recorre a definição alemã⁵⁹:

Em alemão de hoje, *Zweckmässigkeit* quer dizer “adequação”, “conveniência”, “funcionalidade”. [...] *Zweck*, em alemão, significa “propósito”, “fim”, “finalidade”; e o adjetivo *mässig*, “moderado”, “módico”, “na medida”. Literalmente, portanto, *Zweckmässigkeit* quer dizer “a condição de estar na medida do propósito”. Tirando proveito da incrível capacidade da língua alemã de criar novos sentidos a partir da junção de palavras, Kant introduziu como parte de sua discussão do conceito de beleza a ideia de “conformidade a fins” – ou, traduzido de modo mais preciso, “adequação ao propósito” (*Idem, op. cit.*, p. 27).

Para Cardoso, o conceito de “adequação ao propósito”, ao passo que traduz uma “compreensão complexa”, fornece um olhar mais preciso a respeito da palavra “forma” (*Idem, op. cit.*, p. 32). Segundo o autor, “a não ser que se tenha uma definição muito precisa daquilo que se entende por forma, um enunciado como ‘a forma segue a função’ não quer dizer nada” (*Idem, op. cit.*, p. 30).

Neste sentido, vista como “algo de dimensões múltiplas e interdependentes”, cujos “aspectos se entrelaçam” em um “conjunto inseparável”, e “que não pode ser apreciado de um único ponto de vista”, a *forma*, na concepção de Cardoso, “abrange pelo menos três aspectos interligados” (*Idem, op. cit.*, p. 31):

Aparência: o aspecto perceptível por uma visada ou olhar;

Configuração: no sentido composicional, de arranjos das partes;

(*Idem, ibidem*). Mais tarde, já no século IV a.C., Aristóteles, discípulo de Platão, com a obra de capital importância, a *Poética*, desenvolveu “a primeira teoria explícita da Arte” (*Idem, op. cit.*, p. 9). Vide: PANTALEÃO; PINHEIRO, 2014b.

⁵⁹ Vide: KANT, 1998; *Crítica do Juízo*, [original 1790].

Estrutura: referente à dimensão construtiva ou constitutiva (*Idem, ibidem*).

Ao mencionar como os neoclássicos buscavam inspiração na Antiguidade greco-romana, o autor descreve como a forma era entendida através da relação de “adequação ao propósito” (*Zweckmässigkeit*): “A boa forma seria aquela que conseguisse externar, de modo feliz e harmônico, o significado interior, o qual derivava de premissas que podiam ser concebidas, mas não vistas” (*Idem, op. cit.*, p. 33).

Nesta acepção, como “resultado de uma tensão entre o interno e o externo” (*Idem, op. cit.*, p. 33), a dialética entre os aspectos interiores (“*Kernform*”) e exteriores (“*Kunstform*”), presente na dinâmica do processo de significação formal, define o “modo como a aparência traduz a essência” (*Idem, op. cit.*, p. 34). Para Cardoso, a compreensão da complexidade reside, justamente, em admitir o processo dinâmico, de que “forma não é um *quantum* estável, eterno e inalterável desde sempre, mas o fruto de uma transformação” (*Idem, op. cit.*, p. 35).

Nas palavras do autor:

As formas dos artefatos não possuem um significado fixo, mas antes são expressivas de um processo de significação. [...] Por um lado, as formas concretizam os conceitos por trás de sua criação. [...] Por outro lado, formas e artefatos são passíveis de adaptação pelo uso e sujeitos a mudanças de percepção pelo juízo (*Idem, ibidem*).

Ao assumir o processo de significação dos artefatos como um processo dinâmico, sujeito à transformações contínuas (*Idem, op. cit.*, p. 151), Cardoso alerta para o fato de que “todos eles [os significados] foram construídos e são reconstruídos continuamente por meio da cultura e suas trocas simbólicas” (*Idem, op. cit.*, p. 116). A respeito da “possibilidade de realizar transições muito rápidas” entre o “material” (aparência externa) e o “imaterial” (essência interna, invisível), como “um dos fenômenos mais marcantes da atualidade” (*Idem, op. cit.*, p. 40), ressalta o impacto dessas “transformações múltiplas e rápidas” na fabricação dos artefatos materiais:

O que muitas vezes nos escapa, por conta da relativa brevidade de nossa existência humana, é o quanto os artefatos se transformam no tempo e, o que é ainda mais difícil de dimensionar, o quanto os tempos mudam. [...] Os tempos mudam, e muda com eles o significado das coisas que parecem fixas. No mundo de hoje, onde o tempo parece andar cada vez mais depressa, os significados ficam ainda menos estáveis (*Idem, op. cit.*, p. 36-8)

Sobre essa “melindrosa” importância do significado para o design, Cardoso argumenta que “significado formal é mais processo do que coisa”, e que “cada significado só existe dentro de um sistema maior” (*Idem, op. cit.*, p. 131).

Essa acepção ampla (complexa), leva o autor a inferir que:

... na materialidade, é colapsada a distinção sutil entre o que constitui o objeto e o que emana dele, a qual se coloca historicamente em diversas áreas do pensamento humano por contraposições variadas como coisa em si x fenômeno; forma x conteúdo; representante x representação; significante x significado (*Idem, ibidem*).

Ao revelar “um acúmulo de juízos, crenças, valores, oriundos de experiências anteriores e memórias”, Cardoso observa que “tendemos a naturalizar tais significados”, de modo “a considerar que eles decorrem da natureza do objeto e são os mesmos, desde sempre” (*Idem, ibidem*). Neste sentido, defende que, **“por meio da visualidade, o design é capaz de sugerir atitudes, estimular comportamentos e equacionar problemas complexos”** (*Idem, op. cit.*, p. 116-7) - Grifo nosso.

Nesta direção, atesta:

Toda vez que um significado se cristaliza em alguma forma (“enunciado”, ou “significante”), isso impacta a totalidade do universo de formas existentes (“repertório”) e, por conseguinte, altera a complexa teia de significados da qual originou o enunciado. [...] Diante de qualquer artefato, todos nós formulamos juízos altamente complexos de modo instantâneo, decodificando em um único golpe de vista a natureza física do objeto, o conceito por de trás dele, sua serventia, sua origem, seu valor, suas relações com outros objetos, e assim por diante. [...] O design é uma área projetual que atua na conformação da materialidade. [...] Ao mesmo tempo, o design é uma área informacional que influi na valoração das experiências. [...] Pode-se dizer que o design é um campo essencialmente híbrido que opera a junção entre corpo e informação, entre artefato, usuário e sistema (*Idem, op. cit.*, p. 131; 140; 236-7).

No que compete a parcela de responsabilidade do design como criador de símbolos, e conseqüentemente, elemento fomentador deste fenômeno paradoxal, a demasiada importância dada ao direcionamento material, por meio da configuração estética simbólico-funcional, aparece não apenas como uma característica da sociedade industrial, mas como uma necessidade (egóica) humana, que demanda por prestígio e destaque social.

Sobre esse traço da natureza humana, Löbach esclarece que:

... desde a Idade Média até o princípio da era industrial reinou a chamada sociedade de classes. [...] Os produtos utilizados pelo clero e pela nobreza tinham significado simbólico que sobrepujava a função prática. [...] O uso desses produtos era uma afirmação de riqueza, poder político e nível cultural frente aos grupos de classes inferiores. [...] Com o desenvolvimento industrial, que foi se instituindo progressivamente a partir de 1800 e do desenvolvimento do sistema capitalista, alteraram-se as estruturas sociais. [...] As modernas sociedades industriais são estruturadas entre o *status* máximo e mínimo, com uma larga camada central da sociedade. Esta possui

múltiplas subdivisões, para cima e para baixo. [...] A indústria produz inúmeros símbolos indicativos da escala que seu possuidor ostenta na sociedade. [...] O valor dos produtos industriais com função simbólica não fica claro, mas evidenciam a posição dos homens no ordenamento social. Em uma sociedade que se tornou anônima, estes símbolos ordenam as relações entre os homens, são os símbolos de conduta. [...] As empresas modernas criam produtos industriais, de acordo com as necessidades reconhecidas e direcionados a um maior prestígio e a um maior *status* social. [...] Com isso, os membros de um estrato social inferior têm também a possibilidade de se sentirem incluídos em um estrato superior mediante o uso de produtos de prestígio (LOBACH, 2001, p. 91-106).

De acordo com Löbach, “dotar os produtos de valores adicionais sempre proporciona ao usuário a oportunidade de tornar realidade novos desejos”, uma vez que “o conhecimento dos aspectos sócio-psicológicos”, aliado “a produção de produtos”, acaba por converter-se “em fator que assegura as vendas em uma época de superprodução e saturação de mercado” (*Idem, op. cit., p. 103*).

Ao definir “o princípio da **estética simbólico-funcional**” como uma “configuração dos produtos de uso”, [...] “cuja aplicação é influenciada pela sociedade”, ressalta: “**na história do design industrial estas implicações ainda precisam ser estudadas de forma mais ampla**” (*Idem, op. cit., p. 91-2*) - Grifo nosso.

Por meio do conceito de *função*, torna-se compreensível o tipo de propósito que o artefato evoca, não apenas dentro do processo de *uso*, mas também do processo *expressivo-perceptivo*, em outras palavras, *est/ético-significativo*.

Baseado na classificação das funções dos produtos (GROSS, 1973) Löbach observa que, “no processo de utilização se satisfazem as necessidades do usuário dotando-se o produto de certas funções” (LOBACH, 2001, p. 54). Conforme William Morris postulou na década de 1930, “assim como os biólogos estudam anatomia, ecologia e fisiologia”, estuda-se “certos aspectos do **fenômeno do funcionamento** utilizando-nos de abstrações entre sintaxe, semântica e pragmática”⁶⁰ (MORRIS, 1976, p. 68) - Grifo nosso.

No que tange a configuração dos produtos, objetos ou artefatos, três elementos essenciais e inseparáveis (*forma, significado e função*) sintetizam a relação de *funcionamento* perante seus usuários, sejam eles meros observadores, fruidores ou interagentes. Dispostos

⁶⁰ Burdek, ao sintetizar as três categorias postas por Morris resume: “A dimensão sintática, quer dizer as ligações formais dos signos entre si e as ligações com outros signos. A dimensão semântica, quer dizer as ligações dos signos com os objetos, ou seja, seu significado e a dimensão pragmática, quer dizer as ligações entre os signos e seus usuários, ou seja, o intérprete (BURDEK, 2006 p.235). No contexto específico do design de produtos Niemeyer sintetiza esta relação direta: “a dimensão sintática abrange a estrutura do produto e o seu funcionamento técnico. [...] As qualidades expressiva e representacional de um produto são os aspectos centrais da dimensão semântica. [...] A dimensão pragmática de um produto é analisada sob um outro ponto de vista de seu uso. [...] Em um sentido amplo, a dimensão pragmática inclui todo um ciclo de vida (NIEMEYER, 2003, p. 45-50).

em uma configuração triádica, simultaneamente abrangente e inclusiva, encerram a interdependência das dimensões semióticas⁶¹ da linguagem (*sintática, semântica e pragmática*), que por sua vez, podem ser diretamente associadas as funções do design (*estética, simbólica e prática*).

A tabela abaixo ilustra essa notória correlação:

CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS	DIMENSÕES SEMIÓTICAS DA LINGUAGEM	FUNDAMENTOS DO DESIGN	FUNÇÕES DO DESIGN
PRIMEIRIDADE	SINTÁTICA	FORMA	ESTÉTICA
SECUNDIDADE	SEMÂNTICA	SIGNIFICADO	SIMBÓLICA
TERCEIRIDADE	PRAGMÁTICA	FUNÇÃO	PRÁTICA

Tabela 2: Correlações: linguagem, fundamentos e funções
Fonte: BRAIDA; NOJIMA, 2014, p. 78

Sobre a correlação semiótica, como categorias fenomenológicas, Charles Sanders Peirce, com o artigo “1, 2, 3, *Categorias do Pensamento e da Natureza*” elaborado ao final de observações e estudos realizados entre 1867 e 1885, “numa redução radical das listas categóricas do passado”, “desenvolveu uma fenomenologia de apenas três categorias universais” (NÖTH, 1995, p. 63). A tríade que, para fins científicos preferiu denominar de “*Firstness*” (‘Primeiridade’), “*Secondness*” (‘Secundidade’) e “*Thirdness*” (‘Terceiridade’), amplia substancialmente as possibilidades de análise, ao admitir que “fenômeno é tudo aquilo que aparece à mente, corresponda a algo real ou não”⁶² (SANTAELLA, 1983, p. 32-42).

Posto isso, partindo do pressuposto que “a função simbólica deriva dos aspectos estéticos do produto” (LÖBACH, 2001, p. 64), e que “um produto pode ter muitas funções ou propósitos”, sendo que “esta multiplicidade não impede que alguém defina qual a principal função da a qual um Objeto foi projetado” (NIEMEYER, 2003, p. 48), encerramos este capítulo com uma breve definição das três funções elementares do design, destacando a relação inerente que Bernd Löbach estabelece entre a *função simbólica* e a *espiritualidade*.

São **funções práticas** de produtos todos os aspectos **fisiológicos** do uso;

A **função estética** dos produtos é um aspecto **psicológico** da percepção sensorial durante seu uso;

⁶¹ Por linguagem, pode-se entender os modos de constituição de “todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (SANTAELLA, 1983, p. 13). A Semiótica, ou ciência dos signos, por derivação da raiz grega *semeion*, é considerada a ciência geral de todas as linguagens (*Idem, op. cit.*, p. 13-4). Em consonância com o resgate dos conceitos oriundos da antiguidade clássica, proposto por Cardoso como entendimentos éticos necessários do “design para um mundo complexo”, Bürdek também faz esse resgate ao afirmar que “a semiótica se origina da antiguidade”. [...] “Em Platão encontram-se diversas definições semióticas quando menciona as diferenças de – O signo (*semeion*); - O significado do signo (*semainómeon*); - O objeto (*pragma*). Vide: BÜRDEK, 2006, p. 233.

⁶² Um aprofundamento sobre a semiótica peirceana é retomado mais a diante (vide: cap. 3, item, 3,4).

A **função simbólica** dos produtos é determinada por todos os aspectos **espirituais**, psíquicos e sociais do uso. [...] Um objeto tem função simbólica quando a **espiritualidade** do homem é estimulada pela percepção deste objeto. [...] A função simbólica dos produtos possibilita ao homem, por meio de sua **capacidade espiritual**, fazer associações com as experiências passadas. (LOBACH, 2001, p. 58; 59-60; 64) - Grifo nosso.

1.6 Considerações (síntese) do Capítulo

Após mais de um século de design voltado ao industrialismo e a produção em massa, poucas são as evidências de que os desdobramentos de uma cadeia produtiva, voltada para estimular a venda e o consumo, sejam capazes de nos proporcionar um estado de felicidade duradoura.

Impulsionadas pelo capitalismo de livre-mercado num processo quase frenético de transformação constante, a evolução da técnica e da tecnologia foi responsável por promover a democratização do ideal estético de vida hedonista do consumidor, a partir da “destraditionalização” (Lipovetsky e Serroy) de uma infinidade de experiências sensoriais, a todos os níveis, associadas aos bens materiais. Contudo, tal evolução consagra-se como propulsora de catástrofes ecológicas continentais e desigualdades econômico-sociais profundas.

Face ao imperativo do design prestar sua contribuição no que tange a atual produção desenfreada, é imprescindível promover uma (auto)conscientização que reflita sobre os efeitos indesejáveis, inerentes a sua própria natureza. Em qualquer discussão, honesta, sobre design para sustentabilidade, é possível apontar efeitos nefastos de nossas atividades relacionadas com a estimulação da produção, venda, consumo e descarte. Contudo, não basta simplesmente permear a superficialidade da concepção de novos e mais produtos através de abordagens “ecologicamente corretas”. É preciso desafiar, em *profundidade*, nossos conceitos (pré)estabelecidos a respeito de como nos relacionamos com a realidade cotidiana: material.

É preciso questionar as responsabilidades econômicas, ambientais e sociais do design, a fim de que partilhem de valores mais significativos e, conseqüentemente, mais duradouros. Possivelmente este seja um caminho para reformularmos nossas atuais concepções e reavaliarmos nossas noções éticas e estéticas no âmbito do projeto e planejamento dos produtos.

Com foco voltado para alternativas desafiadoras, capazes de promover a subversão dos valores que fomentam a atual cultura material de consumo, é preciso caminhar em direção a um design que reflita, de maneira desapassionada (Papanek), a

respeito dos efeitos éticos e morais de seus resultados, quando direcionados apenas por imposições de ordem econômica. Trata-se de “pensar-e-fazer” (*‘thinking-and-doing’*) um design que, despojado da opressão lucrativa e financeira, partilhe de valores essenciais virtuosos perante a vida e a felicidade do ser humano (Walker).

O debate do design para sustentabilidade é transdisciplinar (Nicolescu), uma vez que envolve princípios fundamentais, filosofias e metodologias de trabalho que transcendem os limites disciplinares. Em um mundo onde optar por uma atuação mais consciente e responsável no design significa contestar as pressões do consumismo, do desperdício e da imanente crise ecológica, ao nos colocarmos em contato com experiências distintas da área, novas perspectivas devem surgir, no sentido de facilitar uma compreensão conceitual mais abrangente.

Vivemos uma época onde o design não pode mais se dar ao luxo de “sintonizar” somente a “frequência” do projetar com foco no objeto, ou seja, criar produtos ou bens de consumo voltados apenas às necessidades econômicas. Qualquer pressuposto que pretenda levar em consideração questões relativas à globalização, ao pluralismo de ideias, à diversidade cultural, à igualdade social, a proteção ambiental, ao drama dos refugiados (de guerras e preconceitos), bem como ao desenvolvimento sustentável, deve estar ciente dos potenciais e imensuráveis valores da realidade-coletiva (conectada), do diverso no particular; do unitário no global.

Como disciplina ativamente envolvida no cerne das necessidades humanas, o design se manifesta como uma área de atuação portadora de inter-relações sociais profundas e complexas: transdisciplinar e criativa por natureza. Cabe ao design e aos designers projetar não fragmentariamente, mas, ao contrário, levar em conta esse conjunto sistêmico, holístico e eco-lógico de atributos como um todo.

As abordagens de natureza radical caracterizam um esforço para abrir caminho rumo a um desenvolvimento sustentável, mais profundo. Sob tal perspectiva, o design assume o papel de agente promotor de valores éticos mais significativos, a fim de contribuir para uma regeneração (vide: cap. 3) da cultura material, baseada na tolerância, na moderação, na reflexão e, conseqüentemente, na conscientização ecológica, diante da responsabilidade moral para com o planeta, enquanto organismo simbiótico (Rosnay).

Neste sentido, teoria do design, prática do design e sustentabilidade, aparecem indissociavelmente unidas por interligações complexas existentes entre as *intenções* e as *decisões* do design (projeto), a partir da revalorização do significado humano, inserido em um contexto cultural mais amplo e democrático

Em design, a dificuldade em promover a mudança, parece residir justamente na manutenção das expressões convencionais. Muitas vezes negligenciadas a partir de abordagens superficiais, desprovidas de reflexões humanitárias mais efetivas, devido a necessidade de manutenção da ordem econômica.

Cientes da responsabilidade do design, cuja diversidade de abordagens relativas a sustentabilidade, partilham de imposições ecossistêmicas complexas, imprescindíveis para a construção de um futuro melhor, as reflexões e experimentações que perpassam a condicionalidade do projeto meramente incremental (Walker), aparecem como uma alternativa polêmica, contudo digna de consideração.

No que se refere ao projeto, enquanto materialização “ideal” (*‘Gestaltung’*) de um propósito, a “est/ética simbólico-funcional” (Löbach) toma como premissa, o significado como elemento aglutinador entre a forma e a função. Concretizada no resultado formal (material) de um produto/objeto/artefato de design, reflete a dialética complexa (equilíbrio dinâmico) existente no processo utilizado.

Como pano de fundo a materialização dos valores intentados, é essa “dialética” que equaciona, em razão triádica, inseparável e interdependente, as dimensões semióticas (*sintática, semântica e pragmática*), funcionais (*estética, simbólica e prática*), e informacionais (*forma, significado e função*) do design. Deste modo, os valores de um determinado processo de design, podem ser sintetizados através da inter-relação cíclica e fundamental, do sistema que o produz, o consome, o descarta e o re-significa (pós-uso).

Na tentativa de se privilegiar uma “função estética sustentável”, como alternativa capaz de possibilitar a subversão de um consumo estritamente material (efêmero/impermanente), em direção a um consumo mais sutil, eticamente mais responsável, significativo, e conseqüentemente mais duradouro (sustentável), acreditamos que um equilíbrio mais harmonioso entre a “função estética” e a “função prática”, deva vir-a-ser conciliada pela “função simbólica”.

Neste sentido, a experiência estética é regenerada através de sua re-significação (função simbólica), dissolvendo ainda mais as fronteiras entre a arte e o design. Na qual o “como fazer”, previsto desde a antiguidade clássica, abre as portas para uma salutar reflexão de “como consumir”.

Deste modo, ainda que cada solução de projeto destine-se, inevitavelmente, a um dado “consumo final”, o ato de “consumir”, um produto/objeto/artefato, em tese, poderia

tornar-se mais significativo, substancial e conseqüentemente mais perene, uma vez que teria sido planejado consoante a “adequação ao propósito” (Cardoso).

No tocante a recorrente dialética de forma e função, a inclusão de sentido através de caracteres imateriais subjetivos por parte da “função simbólica”, parece-nos uma opção legítima e capaz de promover uma compensação a caminho de uma “trialeítica”⁶³ naturalmente mais sustentável.

Visando conduzir-nos rumo a uma ampliação de sentido, que vai do efêmero e vazio “usufruir”, até o puro, legítimo e simples “fruir”, onde o eterno ser é mais importante que o mero e transitório *fazer*, e mais importante ainda que o atual e imperante *ter*, a recondução estética através da valorização do significado é capaz de orientar a sublimação do progresso moral, como consequência, *a posteriori*, ao progresso intelectual, evidente no atual estágio do desenvolvimento humano. Neste sentido, o “consumo” dos objetos passariam a se dar em uma dimensão mais sutil, com vias ao transcendental, que por sua vez, acabaria por se tornar menos material e mais espiritual (essencial).

É certo que os efeitos nefastos da excessiva fragmentação disciplinar certamente persistirão por tempo indeterminado. Resta saber se os designers de hoje estão cientes e efetivamente engajados a se mover na direção de uma metodologia inter e transdisciplinar do desenvolvimento criativo. Tarefa que exige, acima de tudo, humildade, empatia, espírito colaborativo e consciência ecológica.

Se quisermos garantir nossa própria conservação enquanto civilização a beira de um colapso planetário, a realidade para uma sociedade efetivamente sustentável necessita ser reprogramada. No sentido de promover um est/ética responsável capaz de regenerar a ideologia materialista-consumista, que fez triunfar o design industrial do período moderno e pós-moderno, é imprescindível desfiarmos o comodismo que nos impede de mudar aquilo que se revela disfuncional. A começar por nossos próprios (pré)conceitos e atitudes, muitas vezes superficiais e irrefletidos.

⁶³ Abordado no terceiro capítulo, o termo “trialeítica” é uma alusão à lógica do terceiro incluído” lupasquiiana incorporada por Nicolescu como estrutura filosófica na formulação da Transdisciplinaridade: uma abordagem metodológica simultaneamente científica, cultural, social e espiritual que focaliza uma compreensão ontológica e pragmática de unificação do conhecimento ao admitir diferentes níveis de “Realidade” (NICOLESCU, 1996, p. 5).

CAPÍTULO II



Teoria e Prática na obra de Stuart Walker Uma análise interpretativa focalizada



CAPÍTULO 2 – TEORIA E PRÁTICA NA OBRA DE STUART WALKER: UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA FOCALIZADA

2.1 “Projetando sustentabilidade”: “a forma segue o significado” em Stuart Walker

“This is the real world and, as Papanek once told us, we must design for the real world. This world knows nothing of isolated objects of desire; nothing of materialization detached from provenance or consequence. To design for the real world we have to step back from ingrained conventions and see the world from a broader perspective”⁶⁴

[Stuart Walker]

Stuart Walker, ao evidenciar a natureza insustentável de muitas das atuais práticas de design, procura criar uma oportunidade para idealizar uma abordagem mais construtiva e mais profunda, que acredita ser, por natureza, mais sustentável (WALKER, 2006, p. 2-3). Walker parte do pressuposto de que *“sustainable design is a vast subject that we have barely begun to tackle and so it would be unwise to attempt a definitive solution to what is, in reality, an embryonic, dynamic and volatile area of human endeavor”⁶⁵* (WALKER, 2014, p. 2-3).

Contrariando as definições mais estreitas que, grosso modo distinguem a ideia de “desenvolvimento sustentável” como a ênfase sobre o desenvolvimento social e o crescimento econômico, enquanto a ideia de “sustentabilidade” tende a priorizar o meio ambiente (PEARCE *et. al.* 1989; RODRIGUES, 2009), Walker propõe uma interpretação mais abrangente e integrativa entre estes dois termos/conceitos.

Com o objetivo de torna-los mais tangíveis e, conseqüentemente, mais viáveis e com maior potencial para a realização efetiva, utiliza o termo “desenvolvimento sustentável” de forma a descrever um amplo processo de desenvolvimento onde as preocupações de ordem econômicas, ambientais e sociais são consideradas de maneira simultânea, ao passo que se refere ao termo “sustentabilidade” para designar os modos de vida cujas preocupações são abraçadas pela responsabilidade e permeiam vários esforços neste sentido (WALKER, 2006, p. 5-6).

⁶⁴ “Este é o mundo real e, como Papanek disse-nos uma vez, devemos projetar para o mundo real. Este mundo nada sabe de objetos isolados do desejo; nada de materialização separada da proveniência ou consequência. Para projetar para o mundo real, temos de nos afastar das convenções arraigadas e ver o mundo a partir de uma perspectiva mais ampla” (WALKER, 2014, p. 2) – Tradução nossa.

⁶⁵ “design sustentável é um assunto amplo que mal começamos a enfrentar, e por isso certamente seria insensato procurar uma solução definitiva para o que é, na realidade, uma área embrionária, dinâmica e volátil do esforço humano” - Tradução nossa.

Ciente das ambiguidades e divergências que as definições mais finas podem proporcionar, julga razoável sua forma de abordar tais conceitos, uma vez que admite que alcançar um desenvolvimento que seja verdadeiramente sustentável ou, a sustentabilidade, de fato, pode muito bem ser impossível (*Idem, ibidem*).

Em suas palavras:

*While there may be merit in this view, I see both terms as being useful to describe our current attempts to come to terms with the economic, environmental and social concerns that we are facing in contemporary society. In the fields of product design and production, these three priorities are inextricably interwoven and inseparable and it does not seem to me very helpful to draw potentially divisive distinctions⁶⁶ (*Idem op. cit, p. 5*).*

Walker faz questão de afirmar que, para ele, as distinções mais finas no que compete às noções de sustentabilidade no design não se encontram nos campos da terminologia, mas, sim, no âmbito da fundamentação (*Idem op. cit, p. 6*). Para o autor, o que importa é concentrar as atividades do design a fim de projetar de forma diferente, trabalhando de modo social, ambiental e economicamente responsável. Neste sentido, ao reconhecer igualmente a utilidade de ambos os termos, esclarece sobre a importância de uma imersão mais profunda e significativa no processo criativo do design:

*... it is about fully engaging in the world in a way that is empathetic, intuitive and aesthetic. If we are to immerse ourselves in the creative design process and become aware, through this immersion, of the beauty and fragility of the world, then the fruits of our endeavors will reflect this. It is not so much a matter of rational proof but a matter of faith and hope; faith that goodness can prevail and hope for a better future for all⁶⁷ (*Idem, op. cit, p. 6*).*

Neste sentido, vejamos abaixo a tabela de “design re-significado”, em que Walker compara as características-chave do design convencional frente ao que o autor considera fundamental em um design que se reconheça, sustentável:

⁶⁶ “Embora possa haver mérito nestes pontos de vista, vejo os dois termos como sendo úteis para descrever nossas atuais tentativas de se estabelecer um consenso frente às preocupações econômicas, ambientais e sociais que enfrentamos na sociedade contemporânea. Nos campos do design de produto e produção, estas três prioridades estão intrinsecamente entrelaçadas e são inseparáveis, o que não me parece muito útil, a não ser para estabelecer distinções e gerar polêmicas – Tradução nossa.

⁶⁷ “... trata-se de se envolver totalmente no mundo de uma forma que seja empática, intuitiva e estética. Se queremos mergulhar no processo criativo de design e torná-lo consciente, é através desta imersão, na beleza e fragilidade do mundo, que os frutos de nossos esforços irão, então, se refletir. Não é tanto uma questão de comprovação racional, mas uma questão de fé e esperança; fé na bondade e esperança pode prevalecer em um futuro melhor para todos” – Tradução nossa.

Conventional design	Sustainable design
Industrial design	Design of functional objects
Product design	Creation of material culture
Specialization	Improvisation
Conventional	Uncertain, uncomfortable
Professional	Amateur, dilettante
Specific	Holistic, integrative
Instrumental	Intrinsic
Problem-solving	Experimenting
Solutions	Possibilities
A priori design	Contingent design

Tabela 3: Resignificando o design: comparação entre características-chave
 Fonte: WALKER, 2006, p. 38

Em sintonia com o pensamento de Walker, Cardoso afirma que “à medida que a produção industrial vai se tornando mais precisa e diferenciada, é no âmbito eminentemente subjetivo da experiência e da emoção que as verdadeiras decisões de projeto deverão se dar” (CARDOSO, 2008, p. 236).

Para o pensamento original florescer, Walker insiste que não basta focalizar na competência técnica e/ou proficiência do design, é preciso valorizar e cultivar o desconhecido, o atípico e até mesmo o desconcertante. Agindo deste modo, ideias verdadeiramente criativas de valores perduráveis serão raras e de difícil conquista, mas fatalmente irão surgir, a fim de suprir a urgência atual no âmbito de projeto e produção (WALKER, 2006, p. 9).

A esse respeito, Walker lembra como artistas de vanguarda a exemplo de Marcel Duchamp, Richard Long, o compositor John Cage e o arquiteto e designer Frank Gehry demonstraram que a verdadeira criatividade pode ser desafiadora e de difícil aceitação. Inicialmente rejeitados e, por vezes, ridicularizados ou considerados como fracasso comercial, o trabalho destes artistas foi responsável por promover um verdadeiro rompimento com as convenções estéticas de seu tempo (*Idem, op. cit*, p. 11).

Da mesma forma que as obras desafiadoras por vezes desconcertantes do escultor Richard Long e do arquiteto Frank Gehry nos incitam a perplexidade, Duchamp foi responsável por suscitar uma verdadeira revolução no campo das artes visuais, enquanto Cage obrigou-nos a reavaliar nossos paradigmas sobre a música (*Idem ibidem*).

Todos eles demonstraram que novas formas eram possíveis ao abordarem diferentes e importantes aspectos da natureza humana. Para Walker, tais contribuições nos possibilitam ver o novo, pois perturbam o nosso conformismo ao testar nossas atitudes (*Idem ibidem*).

Para Walker, o ato de concentrar-se sobre os significados e valores da cultura material é capaz de proporcionar ao design industrial uma evolução significativo que, naturalmente e inevitavelmente, contribua para o alargamento de sua definição estética, libertando-o das restrições de projeto provenientes da definição estritamente comercial dos produtos (*Idem, op. cit, p. 10*).

Neste sentido, o autor descreve como uma redefinição estética é capaz de sinalizar para uma nova direção e se caracterizar como um importante indicador rumo à mudança necessária. Capaz de fornecer ao design o vislumbre de novas formas de objetos funcionais, não apenas menos prejudiciais ao meio ambiente, mas em concordância com valores mais significativos perante o bem-estar do ser humano.

Em suas palavras

*... aesthetics will begin to be more profoundly related to the whole of what a product is. Consequently, the aesthetic definition of a product, when derived from a different source, will, without doubt, challenge current norms. It will find its own place as an outcome rather than an all-consuming aim. In doing so, product design can respond creatively to the critical issues of our time in ways that are thoughtful and inspiring*⁶⁸ (*Idem ibidem*).

Através da prática acadêmica de um design fundamentado no seu próprio processo criativo, o foco principal da obra de Walker visa o desenvolvimento de objetos funcionais com valores substanciais imbuídos de significado humano.

Dentre sua peculiar abordagem, toma como premissa a relação entre o material e o espiritual, bem como a perenidade de artefatos culturais historicamente singulares nas tradições, ocidentais e orientais, a fim de nortear o processo criativo do ato de “projetar sustentabilidade” (*‘designing sustainability’*).

Ao expor o que considera uma distinção crítica acerca daquilo que pode ser entendido por “*design research*” (*‘pesquisa em design’*), Walker recorda que o termo “*research*” (*‘pesquisa’*), análogo como acontece nas artes, especialmente nas artes aplicadas, pode significar tanto uma busca sistemática lógica/metodológica, como também caracterizar

⁶⁸ “...a estética passará a ser mais profundamente relacionada com o todo, do que com apenas o que produto é. Consequentemente, a definição estética de um produto, quando provenientes de uma fonte diferente, irá, sem dúvida, desafiar as normas atuais. Ela vai encontrar o seu próprio lugar como um resultado, em vez de um fim que tudo consome. Ao fazê-lo, o design de produto pode responder de forma criativa para as questões críticas da nossa época com maneiras mais bem planejadas e inspiradoras” – Tradução nossa.

um processo, que como qualquer atividade humana não se restringe apenas ao âmbito do conhecimento racional (WALKER, 2013, p. 447).

Para Walker, “*design research*” (‘pesquisa em design’), ao contrário de como pode ser interpretada no meio acadêmico (“*design scholarship*” ou “*scholarly research*”), refere-se ao processo de design que inclui a prática como modo de exploração investigativa, expressão e aprendizado (*Idem, ibidem*).

Ao recordar que o design incide sobre ambos os modos objetivos e subjetivos do pensar e interagir com o mundo, ressalta que

The creative activity of designing is a deeply immersive, all absorbing process that includes subjective decision-making, intuition, emotion, sensitivity to aesthetics and consideration of values. Design research that is not informed by this will not be getting to its core or revealing its true potential. Furthermore, whereas the natural sciences study material phenomena and the world as it exists, the creative disciplines call upon the imagination to wrestle with and express different concerns and visualize alternative ways of knowing. In this way, design and the other creative arts complement the more objective analyses of the sciences – they seek to synthesize rather than analyze, and they involve human values, beliefs and ideals. The practice of design requires and builds knowledge, know-how, experience and understanding. By drawing on the human imagination and struggling to find creative resolution, one encounters first-hand the occurrence of insight and synthesis. It is a process that by necessity involves the researcher. It is also unapologetically unsystematic. Systematic approaches are deliberately and rationally constrained by the frame of reference of the investigator or designer. By contrast, opening up one’s view to many and varied experiences and encounters in galleries, museums, libraries and, most importantly, in the world itself ‘allows in’ the unexpected and the serendipitous, as well as outlooks and frames of reference different from one’s own. This ‘allowing in’ is important for the creative process of designing, a process that involves the comprehensive and integrative modes of thinking associated with right-hemisphere brain functions. Designing involves a type of thinking or state of being that sees the big picture and makes connections, often challenging what we habitually take for granted. It is a type of thinking that is open to spontaneity, invention, discovery, unexpected juxtapositions and surprise⁶⁹ (WALKER, 2017, p. 4-5).

⁶⁹ “A atividade criativa de projetar é um processo profundamente imersivo e absorvente, que inclui tomadas de decisão subjetiva, intuição, emoção, sensibilidade à estética e consideração de valores. A pesquisa de design que não é informada por estes fatores, não chegará ao seu núcleo ou revelará seu verdadeiro potencial. Além disso, enquanto as ciências naturais estudam fenômenos materiais e o mundo, tal como existe, as disciplinas criativas se voltam à imaginação para confrontar e expressar diferentes preocupações e visualizar modos alternativos de conhecimento. Desta forma, o design, e as outras artes criativas, complementam as análises mais objetivas das ciências - elas procuram sintetizar, em vez de analisar, ao passo que envolvem valores, crenças e ideais humanos. A prática do design exige e desenvolve conhecimento, know-how, experiência e compreensão. Através da imaginação humana e do esforço para encontrar uma resolução criativa, é encontrada de antemão pela ocorrência do insight e da síntese. É um processo que, por necessidade, envolve o pesquisador. Também é apologeticamente não sistemático. As abordagens sistemáticas são deliberadamente e racionalmente restritas pelo quadro de referência do investigador ou do designer. Em contrapartida, abre-se para uma visão onde muitas e variadas experiências como encontros em galerias, museus, bibliotecas e, o mais importante, o próprio mundo, "permite", o inesperado e a descoberta ao acaso, bem como perspectivas e referência diferentes. Este "permitir" é importante para o processo criativo do design, um processo que envolve modos abrangentes e integrativos de pensamento associados às funções cerebrais do hemisfério direito. O design envolve um tipo de pensamento ou estado de ser que vê o panorama geral e faz conexões, muitas vezes desafiando o se

Neste sentido Walker espera que suas explorações possam fornecer uma base sólida para uma nova abordagem de design de produto, uma vez que desafiam muitos paradoxos suspeitos, de longa data, no design (WALKER, 2011, p. 2-4). Entre eles, o do princípio modernista, para ele, precoce, “*a forma segue a função*”; ou o contraponto pós-moderno que prioriza as experimentações extravagantes, ou as variações da moda, cuja justificação reside na mera exploração inconsequente da modificação experimental ao bel prazer (*Idem, op. cit., p. 4*).

Ao resumir seu trabalho com o lema “*form follows meaning*” (a forma segue o significado), acredita que este seja o caminho para transpor a lógica instrumental de eficiência da produção⁷⁰. Busca levar o design para além das características muitas vezes superficiais e prejudiciais, desenvolvidas ao longo das décadas passadas, que foram responsáveis por estabelecer o sucesso do consumismo, mas que estavam pouco preocupadas com suas próprias consequências (*Idem, ibidem*).

Nestes termos descreve tal aspecto particular de seu trabalho:

*Form follows meaning – In this way, localized craft is combined with globalized mass-production, natural materials and traditional forms with digital Technologies, and short-lived functionality with enduring meaning. Form becomes delinked from function. [...] Their purpose is as much about aesthetic experience and reflection as about the requisites of functional necessity. The result is a new kind of hybrid object that merges old and new, reason and intuition, global and local, and where form follows meaning*⁷¹ (*Idem, op. cit, p. 192-205*).

A partir deste contexto, defende que os designers devem levantar críticas para problemas filosóficos mais amplos e pressupostos normativos subjacentes às abordagens convencionais. Ao adotarem esta rota, os projetos resultantes auxiliarão para aumentar a conscientização e, assim, contribuir em prol de uma “mudança de perspectiva” (item 2.3.1), muito mais ampla (WALKER, 2017, p. 104-5).

Nesta direção, o autor aponta algumas “rotas em potencial” para o desenvolvimento de um design mais responsável e significativo:

costuma dar como pronto. É um tipo de pensamento aberto à espontaneidade, invenção, descoberta, justaposições inesperadas e surpresa” – Tradução nossa.

⁷⁰ De um ponto filosófico, o conceito de “Sustentabilidade Afetiva”, originalmente descrito, no âmbito das Artes, por Kristina Borjesson, pode ser relacionado ao princípio “*a forma segue o significado*” proposto por Walker, no contexto do Design. Para uma visão mais aprofundada sobre esse conceito veja: BORJESSON, K. I. B. *The affective sustainability of objects; a search for causal connections. Studies of theory, processes and practice related to timelessness as a phenomenon*. University of the Arts London, 2006.

⁷¹ “A Forma segue o Significado – Deste modo, o artesanato local é combinado com a produção em massa globalizada, materiais naturais e formas tradicionais com tecnologias digitais, e a funcionalidade de curta duração com o significado perdurável. A forma torna-se desvinculada da função. [...] Sua finalidade passa a estar tanto sobre a experiência estética e reflexão como sobre os requisitos de necessidade funcional. O resultado é um novo tipo de objeto híbrido, que combina o velho e o novo, a razão e a intuição, o global e o local, onde a forma segue o significado” – Tradução nossa.

- **“Incremental Design”** (‘Design Incremental’): Produz versões um tanto menos destrutivas e aperfeiçoadas, de maneira incremental, dos produtos existentes, de acordo com o modelo econômico baseado no crescimento corporativo predominante. Alguns podem ver isso como um caminho pragmático de avanço que, embora não seja perfeito, é melhor do que nada. No entanto, tais abordagens tendem a ser contraproducentes porque dão a impressão de mudança, mas não representam uma estratégia significativa a longo prazo – a direção global, intensamente destrutiva permanece inalterada. Em essência, esse tipo de design incremental, “adesivo”, é uma forma de *eco-modernismo* (DAVISON, 2001, p. 29 *Apud* WALKER, 2017, p. 236) e, como tal, é incapaz de abordar as mudanças fundamentais e sistêmicas, hoje necessárias. Compreensivelmente, talvez, tende a ser a rota preferida da maioria dos líderes corporativos e políticos, visto que não desafia o sistema existente. Muitos dos chamados produtos “verdes”, bem como produtos que substituem tecnologias existentes por “eco” tecnologias, enquadram-se nesta categoria.
- **“Grassroots Design”** (‘Design de Raiz’): Refere-se a abordagens *bottom-up* que não estão apenas de acordo com as responsabilidades sociais e ambientais, mas também são significativas a nível pessoal em relação as crenças, aos posicionamentos éticos e a consciência individual. Requer e colabora para cultivar um modelo de produção mais localizado – um que desenvolve uma consciência mais profunda dos benefícios, repercussões e custos reais de produção e uso dos bens materiais e serviços associados. Este tipo de design, que é inseparável do processo de concepção, pode contribuir para a construção da comunidade, a restauração e o cuidado das ecologias locais, além de estabelecer um senso pessoal de identidade e unidade narrativa. Tradicionalmente, o artesanato reside nesta categoria. Tais empreendimentos, de raiz, podem ser orientados tanto por profissionais quanto por voluntários que trabalham individualmente ou em coletivos, com ou sem a contribuição de designers qualificados.
- **“Contemplative Design”** (‘Design Contemplativo’): focaliza em objetos simbólicos e não-utilitários, cuja presença serve para lembrar-nos da necessidade do trabalho interior. Nesse sentido, podem ser considerados objetos espiritualmente úteis; fornecem um foco para a contemplação e para a atenção aos valores internos e ao significado mais profundo. Este tipo de design sugere uma direção que vai além do pensamento de produtos, principalmente em termos de utilidade prática e externa. Ao reconhecer a importância das necessidades humanas mais profundas, o *design contemplativo* pode contribuir para o desenvolvimento de uma perspectiva mais equilibrada e uma visão de mundo mais benéfica. Exemplos incluem artefatos devocionais, que hoje tendemos a considerar tanto como arte, quanto como *kitsch*, mas quando abordados a partir de uma perspectiva interiorizada, são, na verdade, indutores a contemplação e ao desenvolvimento interior.
- **“Counterpoint Design”** (‘Design de Contraponto’): Descrições e explicações de um determinado trabalho de design, naturalmente, procurarão justificar os argumentos em torno dos quais o projeto se

baseia, ao passo que também declararão uma posição, e por isso serão retóricos. Além disso, quando o trabalho de design e seus argumentos declaram uma posição que contrasta e desafia as normas estabelecidas e as direções atuais, esse será, inerentemente, polêmico. Embora isso possa ser problemático a partir de uma perspectiva objetiva, acadêmica, não obstante a subjetividade, a expressão tácita de valores e a afirmação de uma posição, são fundamentais tanto para o desenvolvimento tecnológico, como para a disciplina do design, e, portanto, são características críticas da prática do design. Do mesmo modo, são características críticas da pesquisa em design baseada na prática acadêmica. Isso não pode ser corrigido e não deve ser evitado. Pelo contrário, isso deve ser incorporado, uma vez que é uma característica essencial da disciplina. [...] Considerando que o design comercial comum, reforça implicitamente as normas e expectativas do sistema, orientando-o para o mercado do qual faz parte, o design de contraponto é usado para levantar questões sobre esse sistema, ao expressar um posição contrária. [...] Neste tipo de trabalho de design, através do processo criativo, uma questão abstrata geral, como “mal-estar existencial” ou “racionalidade instrumental”, é transformada em questão específica, e é expressa em termos concretos através de objetos ou arranjos tangíveis. No processo, as questões assumidas são realizadas – ocorre sua transmutação em fisicalidade produzindo declarações específicas e potencialmente poderosas, que permitem com que o familiar seja visto de novo. Ao invés de tentar analisar, explicar e apresentar os vários pontos em uma ordem lógica e linear, esses tipos de objetos sintetizam ideias em uma composição integrada, que é percebida quase que instantaneamente. Tais objetos fornecem um foco para o espectador refletir sobre premissas e convenções comuns, e vê-las novamente pela primeira vez. Portanto, o design do contraponto pode ser entendido como uma variante particular do design contemplativo (WALKER, 2017, p. 52-4) – Tradução nossa.

É nesta esfera de atuação, livre das pressões imperativas do projeto e produção, condicionado à viabilidade mercadológica e financeira (econômica), e na re-valorização da investigação tácita e intuitiva, legitimada pela autoridade da academia, onde Walker acredita residir a contribuição propositivo-reflexiva de seu trabalho de design. O qual julga constituir um meio poderoso para a concretização de formas visuais, a fim de tornarem-se objeto de reflexão/conscientização sobre o mundo, e assim, tornar-se capaz de apontar direções mais holísticas que levem, potencialmente, à sustentabilidade em seu *ethos* fundamental (*Idem, op. cit*, p. 461).

Em suas palavras:

... designing sustainability demands an approach in which ethical and spiritual considerations, environmental responsibilities and practical requirements become synthesized via the process of designing, and manifested

*through aesthetic expressions that speak of a deeper kind of beauty, one that transcends mere surface and style*⁷² (*Idem, op. cit, p. 46*).

2.1.1 “Design proposicional” (acadêmico): utilidade prática com foco espiritual

*“Perhaps the biggest shift we have to make is from an attitude of doing and having to one of being. Therefore, we should measure our contribution to sustainability not by how much we can do, but by how much we can do without”*⁷³

[Stuart Walker]

Ao aprofundar conceitos de significado humano com base em diversas tradições religiosas/espirituais, procura validar teoricamente os fundamentos relativos à sustentabilidade, através de um design intuitivo que emerge de um profundo entendimento humanitário, desenvolvido a partir da contemplação, da reflexão introspectiva e da paz interior. Aspectos estes, vitais à criatividade⁷⁴.

É por esse motivo que Walker evidencia o design como uma disciplina que depende da imersão íntima em seu próprio processo criativo, mas não sem a concretização física de artefatos projetados na prática. Neste sentido, reitera que ainda que por mais eloquentes que possam parecer seus postulados teóricos, sem a concretização prática não existiria design (WALKER, 2014, p. 3).

E reforça:

*...compared to the patently unsustainable direction that much design has been taking for decades, artefacts and imagery that demonstrate alternative, more appropriate directions can have a very positive effect, not least by suggesting a vision of facility and capability and thus reinforcing a sense of self-determination*⁷⁵ (*Idem, op. cit, p. 3-4*).

⁷² “...projetando sustentabilidade demanda uma abordagem em que considerações éticas e espirituais, responsabilidades ambientais e exigências práticas são sintetizadas através do processo de design, que se manifesta através de expressões estéticas que falam de um tipo mais profundo de beleza, que transcende a mera aparência exterior e o estilo” – Tradução nossa.

⁷³ “Talvez a maior transformação que devemos realizar em nós, é uma mudança de atitude de *fazer e ter* para uma conduta de *ser/estar*. Portanto, devemos medir nossa contribuição para a sustentabilidade não por aquilo que podemos fazer, mas sim por quanto podemos deixar de fazer” – Tradução nossa.

⁷⁴ Conforme veremos ao longo deste nosso trabalho, Walker estabelece uma inter-relação íntima entre “espiritualidade”, “contemplação” e “processo criativo” (WALKER, 2014, p. 66-7). A título de exemplificação introdutória traduzimos/sintetizamos um trecho no qual o autor estabelece tal relação: “tradição espiritual e criatividade estão intimamente conectadas. A atividade criativa é perseguida através da prática, do pensamento e da reflexão, por este motivo apresenta muitos paralelos com a vida contemplativa. Foi amplamente reconhecido que o verdadeiro esforço criativo é expressado através de noções internas ou superiores da preocupação humana - que as melhores das artes nos apontam na direção da consciência espiritual e da verdade e que as artes visuais possuem uma dimensão espiritual. [...] Além disso, a percepção súbita ou a compreensão espontânea é parte íntima do processo disciplinado da prática contemplativa e do desenvolvimento espiritual. Reconhecida nas tradições espirituais tanto do Ocidente como do Oriente, religiosa e não-religiosa, refere-se a uma apreensão imediata, direta, embora passageira, da realidade que não é nem especulativa nem constante (*Idem, ibidem*)” – Tradução nossa.

⁷⁵ “... se comparado à direção claramente insustentável que muitos projetos foram tomando por décadas, artefatos e imagens que demonstraram alternativas e sentidos mais adequados, obtiveram um efeito muito positivo, não menos importante, ao sugerir uma visão de unidade e capacidade e, assim, reforçar o sentido de auto determinação” – Tradução nossa.

O autor busca a sustentabilidade através de uma sintonia para com a espiritualidade⁷⁶ humana. Nesta perspectiva, pauta valores para o design, entre outras coisas, no apreço à solitude⁷⁷ como “imperativo” a criatividade e a prática contemplativa. (WALKER, 2017, p. 114-27).

Sobre a diferença a respeito do processo criativo solitário e em grupo, Walker argumenta que:

While group-based and solitary ways of working can both lead to original outputs, each will be quite different in terms of character and significance. Group work encourages rationalistic thinking modes, which tend to lead to pragmatic outputs and incremental improvements. Solitary ways of working are more suited to creativity, holistic ideas and synthesis. Here, the outcomes may be more visionary but will often be less practical. Hence, both ways are needed, but in recent times a strong bias towards group work has tended to undervalue these differences and obstruct forms of creative thinking that can offer more radical visions. Today, we have urgent issues to deal with so there is a need for just such radical visions, which can inspire and help foster more fundamental, systemic change⁷⁸ (Idem, op. cit, p. 9).

Para o autor, o design situa-se no ponto de encontro entre a ciência e a arte: “... but it is neither science nor art, it is simply and fascinatingly design”⁷⁹ (WALKER, 2006, p. 5). Por meio de um processo criativo cíclico – por ele denominado, “*thinking-and-doing*” (‘pensar-e-fazer’) – de desenvolvimento de artefatos definidos, que vai da reflexão teórica à concepção/contemplação introspectiva, constantemente intermediado pela autoavaliação

⁷⁶ Faz-se necessário aqui contextualizarmos o que Walker entende/define pelos termos “espiritual e “espiritualidade”: “o termo espiritualidade decorre da tradição cristã, embora seu uso contemporâneo seja universal. Refere-se a uma vasta gama de ideias, experiências e práticas voltadas à qualidade de vida que, por sua vez, estão relacionadas ao bem-estar humano. Essas práticas são holísticas, uma vez que podem afetar todos os aspectos da vida. Também estão intimamente associadas à imaginação, criatividade, relacionamentos e ideias de uma realidade transcendente, que está além da evidência baseada nos sentidos ou em provas [empíricas]. Da mesma forma, a espiritualidade está associada à paz, à alegria, à justiça e a um sentido unificado de corpo, mente e alma. A espiritualidade é frequentemente associada à religião, ao teísmo e ao divino, mas também pode ser ateísta e inteiramente secular (WALKER, 2014, p. 62). “O termo ‘espiritual’ pode se referir simplesmente àquilo que não se trata da pessoa física ou material - tudo o que é imaterial, incluindo emoções, paixões e memórias, sejam, ou não, julgadas boas. No entanto, todas as culturas desenvolveram tradições destinadas a garantir que a vida espiritual do indivíduo seja canalizada para o bem. [...] Assim, há uma relação inextricável entre a conduta individual, as ações no mundo e o desenvolvimento interior ou espiritual para o bem (Idem, op. cit., p. 111-12) – Tradução nossa.

⁷⁷ Em língua portuguesa, os termos *solitude* e *solidão* são tratados como sinônimo, devido originarem-se da mesma raiz etimológica: do latim *solitudine*. De acordo com o Prof. Dr. Felipe Luís Melo de Souza (UFJF), tanto em inglês, como em alemão a diferença entre *solidão* e *solitude* é melhor definida com base no antagonismo apontado pelo teólogo alemão Paul Tillich (1886-1965), ao afirmar que: “a linguagem criou a palavra *solidão* para expressar a dor de estar sozinho. E criou a palavra *solitude* para expressar a glória de estar sozinho”. Essa diferenciação fica evidente nas palavras *Einsamkeit* (*loneliness-solidão*) e *Alleinsein* (*solitude-literalmente, ser sozinho*). Citação e explicação extraídas do site pessoal do professor: www.psicologiamsn.com, acesso jul. 2017.

⁷⁸ “Embora tanto as formas de trabalho baseadas em grupos quanto as solitárias possam levar a resultados originais, cada uma delas será bastante diferente em termos de caráter e significado. O trabalho em grupo encoraja modos de pensamento racionalistas, que tendem a levar a resultados pragmáticos e melhorias incrementais. As formas de trabalho solitárias são mais adequadas à criatividade, ideias holísticas e síntese. Aqui, os resultados podem ser mais visionários, mas geralmente serão menos práticos. Portanto, ambos os caminhos são necessários, mas nos últimos tempos, um forte viés para o trabalho em grupo tende a subvalorizar essas diferenças e obstruir formas de pensamento criativo que podem oferecer visões mais radicais. Hoje, temos questões urgentes para lidar, então há uma necessidade de visões mais radicais, que podem inspirar e ajudar a promover mudanças mais fundamentais e sistêmicas” – Tradução nossa.

⁷⁹ “...mas não é nem ciência, nem arte, é simplesmente e fascinante, design” - Tradução nossa. Para uma interpretação mais aprofundada sobre como Walker situa o design a meio passo entre as Artes e as Ciências veja: item 2.5.

crítica/reflexiva, Walker acredita no papel fundamental do conhecimento tácito⁸⁰ como forma de materializar o pensamento sustentável (WALKER, 2013, p. 449; 2017, p. xvii; 133).

Vejamos como o autor define o processo “*thinking-and-doing*” de modo tanto textual, quanto ilustrativo:

The crucial feature of this integrated process of thinking-and-doing is that it connects motives and tangible actions; this constitutes a distinctive contribution of design. When pursued through a combination of reasoned arguments and creative expression, it can be summed up as reflective design or design praxis, which is neither reflection alone, nor practice alone, but the two together as an interrelated unit. Reflection on priorities, intentions, values and meanings informs the imaginative act and the creative outcome, be it a text or an object. Reflection on the outcome allows consideration of how those priorities, intentions, values and meanings have been synthesized and expressed, whether or not they are effective, or if further development is needed. In addition, for an environmentally responsible, socially just and personally meaningful approach to design our motives have to centre on understandings of goodness, beauty and virtue⁸¹ (WALKER, 2017, p. xvii).

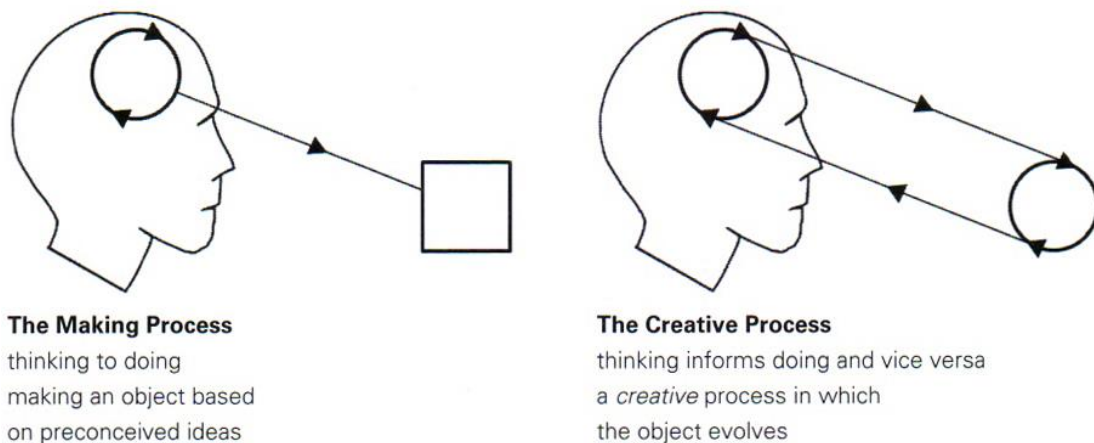


Figura 7: Os processos do “Fazer” e do “Criar”
 Fonte: WALKER, 2017, p. 133

Muitas vezes isento de preocupações de ordem econômica procura basicamente desenvolver explorações experimentais-especulativas, mediadas pela reflexão e autocrítica da argumentação racional (WALKER, 2011, p. 3).

⁸⁰ Vide: “*tacit knowledge*” em SCHON, D. *The Reflective Practitioner*, 1983.

⁸¹ “A característica crucial deste processo integrado de pensar-e-fazer é que ele conecta motivos e ações tangíveis; isso constitui uma contribuição distintiva para o design. Quando perseguida através de uma combinação entre argumentos fundamentados e expressão criativa, pode ser resumida como um *design reflexivo* ou *praxis de design*, que não é apenas reflexão, nem prática isolada, mas os dois juntos como uma unidade inter-relacionada. A reflexão sobre prioridades, intenções, valores e significados informa o ato imaginativo e o resultado criativo, seja um texto ou um objeto. A reflexão sobre o resultado permite a consideração de como essas prioridades, intenções, valores e significados foram sintetizados e expressos, independentemente de serem eficazes ou, caso necessário um desenvolvimento adicional. Além disso, para uma abordagem ambientalmente responsável, socialmente justa e pessoalmente significativa para o design de nossos motivos, deve se centrar nos entendimentos de bondade, beleza e virtude” – Tradução nossa.

A concepção/contemplanção, encaminha as soluções estéticas através de um “design de objetos proposicionais”, ou de um “design proposicional” (*‘propositional design’*), como prefere denominar o resultado de sua abordagem (WALKER, 2006, p. 1-2; 2011, p. 3-4; 2014, p. 1).

Vejamos como o autor expressa o “design proposicional”, como não-comercial, acadêmico, e de concepção baseada na investigação:

The results of such work are not design solutions but design propositions that ask us to consider if this or that synthesis is a useful contribution to our developing understandings of where design could and, more importantly, should be heading. Such propositions can enable us to see things in new ways, to question our assumptions, to grasp new possibilities and directions. They constitute a holistic, nontextual form of expression that encompasses and conveys ideas, arguments, and possibilities. Hence, this kind of noncommercial, academic, research-based designing, together with outcomes, can be termed propositional design⁸² (WALKER, 2013, p. 449).

Acredita que o design pode ser visto como um ingrediente essencial para uma abordagem de pesquisa mais holística. Deste modo combinaria *“rational analysis, cognitive knowledge, and explanation with intuitive decision-making, tacit knowledge, and expression”*, bem como *“theory and general principles with discrete, case-specific syntheses⁸³”* (Idem, op. cit, 451).

Vejamos o esquema abaixo, que ilustra os três pilares da abordagem walkeriana, que tem como característica crucial, integrar o pensar e o fazer como conexão voltada à concepção de ações tangíveis:

⁸² “Os resultados de tal trabalho não se constituem em projetar soluções, mas proposições de design que nos levem a considerar se esta ou aquela síntese pode prestar uma contribuição útil para nossos entendimentos de desenvolvimento de onde o design poderia e, mais importante, deveria ser direcionado. Tais proposições podem permitir-nos ver as coisas de novas formas, a questionar nossas suposições a fim de captar novas possibilidades e direções. Constituem uma forma holística de expressão não-textual, que engloba e transmite ideias, argumentos e possibilidades. Desta forma, caracteriza um tipo não-comercial, acadêmico, de concepção baseada na investigação, juntamente com os resultados, que pode ser denominado design proposicional” – Tradução nossa.

⁸³ “análise racional, conhecimento cognitivo e interpretação, com tomada de decisão intuitiva, conhecimento tácito, e expressão, bem como teoria e princípios gerais distintos na síntese específica para cada caso” - Tradução nossa.

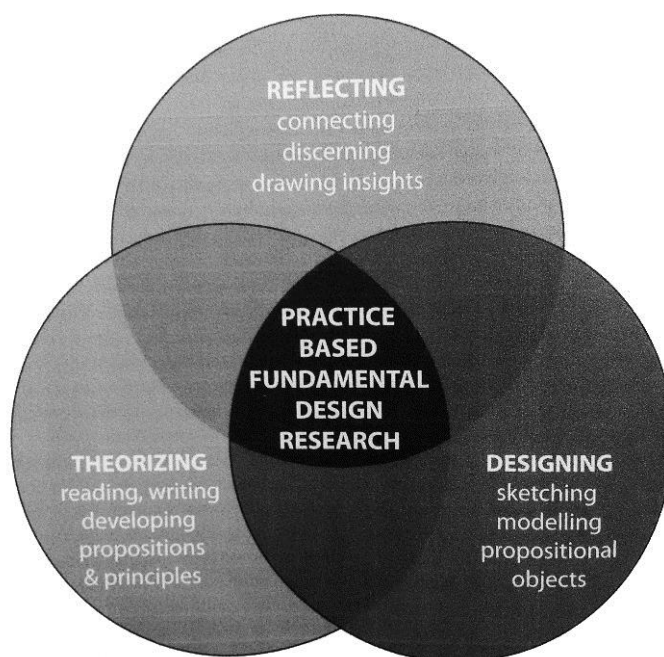


Figura 8: Pesquisa em design fundamental baseada na prática
 Fonte: WALKER, 2013, p. 450

Explicação verbal do esquema:

- **“Theorizing”** (‘Teorizando’): desenvolvimento oral, através de discussão de posições teóricas e análise fundamentada, articulando as potenciais implicações desses argumentos frente a cultura material, bem como o desenvolvimento de intenções e critérios para o comprometimento do design. Este aspecto do processo de investigação requer contextualização e muita leitura, escrita e pensamento, todas as etapas são realizadas juntamente com a concepção e reflexão sobre os resultados emergentes.
- **“Designing”** (‘Projetando’): transmutação das implicações teóricas e critérios em proposições de design que englobam e expressam ideias, e que questionam se essas manifestações oferecem contribuições distintas, ou indicações convincentes e construtivas para seguir em frente. Esta fase utiliza o design e habilidades de visualização envolvendo materiais, esboços, o ato de fazer e de manifestar.
- **“Reflecting”** (‘Refletindo’): permeia todo o processo, a contemplação das ideias teóricas e critérios e a reflexão sobre os resultados proposicionais conectam-se para sintetizar o esforço do agir, como um trampolim para as fases subsequentes da pesquisa. Refletindo sobre as leituras, escritas, e proposições de projeto, envolvem períodos de contemplação, onde, aparentemente, nada está sendo feito. No entanto, valorizando e contemporizando a reflexão podem render, espontaneamente, uma consciência intuitiva e súbitos *insights*, em que discontinuidades e discordâncias tornam-se unificadas e harmonias são encontradas. A reflexão é fundamental para o processo, assim como a atividade de projeto, é também uma atividade baseada na prática, que se beneficia pela disciplina, persistência e experiência (*Idem op. cit.*, p. 450-1) – Tradução nossa.

Devido à sua abordagem não implicar necessariamente em noções de experimentação científica cartesiana, sistemática, ou investigações de ordem objetiva e análise quantitativo-qualitativa, Walker declara que relutou em utilizar em seu trabalho o termo “pesquisa” (WALKER, 2006, p. 4). Defende, que estudos de criatividade em design nem sempre seguem caminhos lineares muitas vezes, nem sequer caminhos lógicos (*Idem, ibidem*)

Por este motivo explica que prefere adotar uma análise mais próxima da compreensão fenomenológica, no sentido de abrir caminho para a consideração pessoal, a reflexão introspectiva e as experiências vividas. Em síntese, trata-se de facilitar a consciência direta através do próprio processo de design através da tomada de decisões intuitivas (*Idem, ibidem*).

Como parte de um elevado grau de abstração e subjetividade presente na prática do design, Walker considera praticamente impossível mensurar com precisão os resultados de um projeto/objeto por meio de verificadores independentes ou metodologias unificadoras: *“Indeed, for a given problem, if a client and designers were all to arrive at the same result we would be sorely disappointed. In design we seek and expect variety not consistency”*⁸⁴ (*Idem, ibidem*).

Ao procurar esclarecer aquilo que considera como diferencial em sua abordagem “não convencional” e demonstrar como procede para obter uma validação de seus trabalhos de design frente às técnicas aplicadas e ao procedimento (metodologia) utilizado, reforça a importância de obter um *feedback* avaliativo (“*peer-reviewed*”):

*In commercially oriented or applied design research, object concepts and product proposals are commonly used to gauge people’s responses – through focus groups, surveys, or observational studies. This kind of qualitative data acquisition is not necessarily appropriate for propositional objects that explore and express theoretical ideas within an academic research agenda; this is a form of fundamental or pure design research rather than applied. [...] Instead, such conclusions are disseminated via conference presentations, journal papers, and books, and the validity and value of the conclusions are assessed by an informed audience of peers. Propositional objects, as an element of fundamental design research, can be treated in the same way*⁸⁵ (WALKER, 2013, p. 452).

⁸⁴ “Na verdade, para um determinado problema, se diferentes designers chegarem todos ao mesmo resultado, ficaríamos muito desapontados. Em design buscamos e esperamos variedade não consistência” - Tradução nossa.

⁸⁵ “Na pesquisa de design aplicada ou comercialmente orientada, conceitos de objetos e propostas de produtos são comumente utilizados para medir respostas populares - por meio de público alvo, questionários avaliativos ou estudos de caso. Este tipo de aquisição de dados qualitativos não é necessariamente apropriado para objetos proposicionais que exploram e expressam ideias teóricas dentro de uma agenda de pesquisa acadêmica; esta é uma forma de pesquisa de design fundamental e pura ao invés de aplicada. [...] Em vez disso, os resultados são divulgados através de conferências, apresentações de artigos em revistas e livros e posteriormente, a validade e o valor das conclusões são avaliadas por um público especializado aos seus pares. Objetos

O esquema abaixo ilustra as etapas do processo de “design proposicional” de Walker:

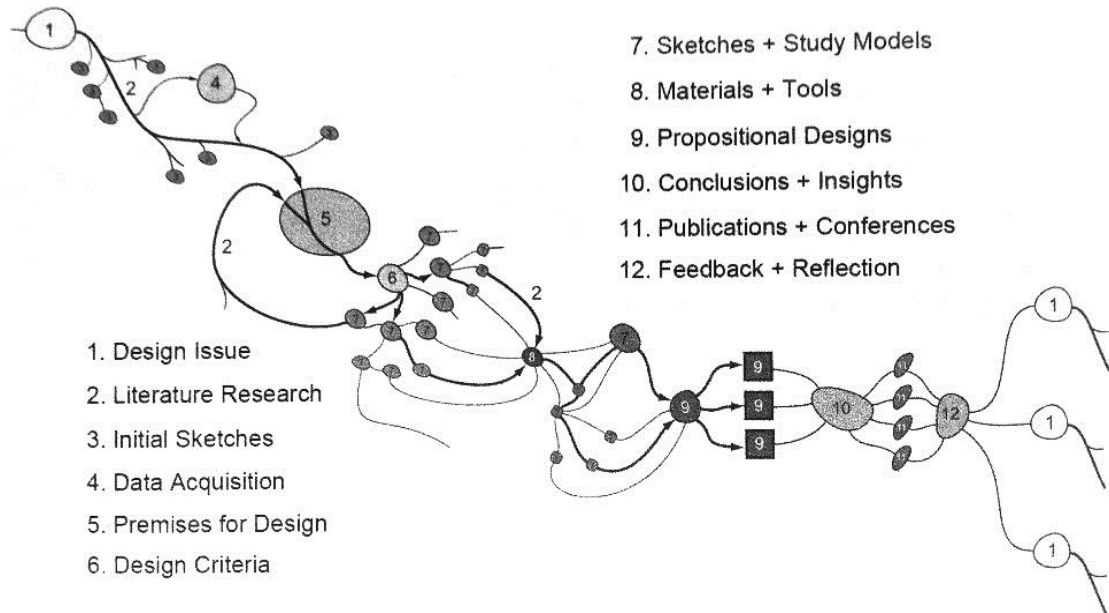


Figura 9: Processo do Design Proposicional
Fonte: WALKER, 2013, p. 454

Os objetos apresentados por Walker incorporam explorações conceituais de temporalidade, produção local, reuso de artefatos industriais descartados e de tecnologias ultrapassadas ou fora de moda, (re)interpretação e (re)valorização da estética. Além da forte ênfase na utilização de materiais naturais em estado “bruto”, como pedras, folhas, troncos e galhos de árvores ou alimentos, a fim de representar a natureza efêmera e perecível da matéria.

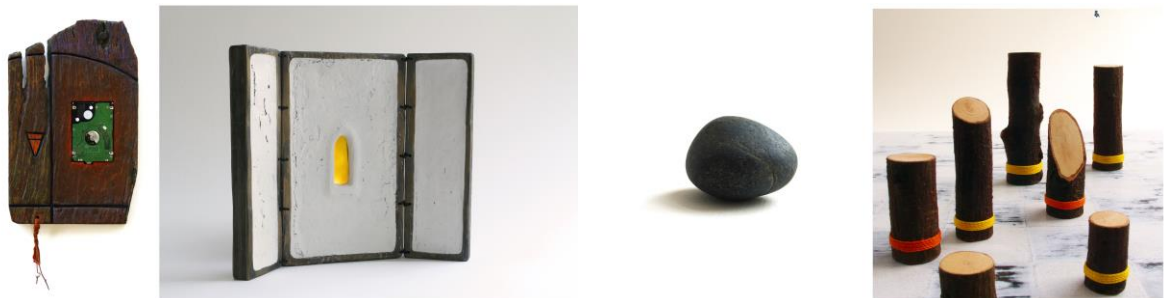


Figura 10: Exemplos de objetos proposicionais
Fonte: <http://stuartwalker.org.uk/>

Constituem-se basicamente de objetos híbridos que combinam tecnologias com formas arquetípicas, a fim de evidenciar a funcionalidade prosaica e aludir para noções de

proposicionais, como um elemento de investigação fundamental do design, tem o direito de ser tratado do mesmo modo” – Tradução nossa.

significado humano mais profundo, a partir de um entendimento mais holístico e perene, como consequência de um ponto de vista espiritual/essencial (WALKER, 2011, p. 3).

Os resultados de suas abordagens, muitas vezes normativos e contingentes, podem ser considerados polêmicos, principalmente devido ao foco particular no design sustentável.

Em sua experiência ao lecionar e ministrar conferências em diversos cantos do mundo, Walker relata que, certa vez, foi questionado sobre como o seu design poderia ser produzido e vendido. Se é viável como produto comercial ou se tem interesse em estabelecer parcerias com empresas para alien-lo no mercado (WALKER, 2011, p. 2).

Ao responder categoricamente que *“such concerns have no place in this type of creative investigation”⁸⁶*, Walker levanta uma importante questão sobre a pesquisa acadêmica no design, ao mesmo tempo que faz uma crítica à ênfase colocada nas preocupações monetárias, que se tornaram temas dominantes mesmo nas universidades. Para ele, a noção de explorar ideias simplesmente para o bem, infelizmente hoje é vista por muitos como quixotesca (*Idem ibidem*).

Walker reconhece o mérito de várias abordagens que tem de alguma forma contribuído para o design voltado à sustentabilidade, entre elas a concepção de “ecologia humana” e “mudança social” (PAPANEK, 1977), o “design verde” (BURRALL, 1991), o “eco-design” (VAN DER RYN & COWAN, 1996; FUAD-LUKE, 2002) ou ainda o conceito aperfeiçoado de “Design Sustentável” (DATSCHEFSKÍ, 2001). Assim como a grande variedade de produtos que estão sendo produzidos como tentativa de responder aos desafios colocados pela sustentabilidade, como os produtos movidos a energia solar, os que evitam o uso de baterias descartáveis, os carros elétricos que reduzem as emissões de escape, os produtos feitos de materiais reciclados como sacos de pano de supermercado contrários ao uso de sacolas plásticas descartáveis.

Não obstante Walker afirma que no atual paradigma existente, muitos produtos considerados mais ecológicos podem realmente ser contraproducentes, pois podem apoiar formas baseadas no consumo ao invés de desafiar os modos de vida que são, fundamentalmente, grosseiros e muitas vezes, insustentáveis (WALKER, 2013, p. 459-60).

Por esta razão o autor evidencia a vital importância de responsabilidade cultural que a pesquisa acadêmica em design tem o dever exercer perante a sociedade:

⁸⁶ “...tais preocupações não têm lugar neste tipo de investigação criativa” - Tradução nossa.

“given the scales of social inequity and environmental damage associated with contemporary consumption-based lifestyles, academic research in design for sustainability is duty bound to explore radically different possibilities⁸⁷” (Idem, op. cit., p. 460).

Para Walker, é na academia que concepções para desafiar ideologias devem ser desenvolvidas, tendo em vista que

... deeper notions of human meaning, inner development, and spiritual wellbeing are vital to a more comprehensive understanding of sustainability. The inadequacies of our current approaches are linked to a lack of appreciation of these deeper issues and the development of the inner self⁸⁸ (Idem ibidem).

Na tentativa de libertar o design das pressões do ambiente dos negócios a fim de facilitar uma contribuição mais reflexiva e, talvez, conseqüentemente mais significativa, propõe um distanciamento, ainda que temporário, entre a academia/universidade e as considerações de ordem econômicas, no intuito de visionar um olhar radical sobre o ato fundamental do pensar e fazer design. (Idem op. cit., p. 6).

Para ele, o design está intimamente relacionado às formas de compreender o mundo e às noções de propósito humano que permeiam a cultura contemporânea, as quais, além de incidirem sobre um âmbito que transcende a razão, eclipsa as questões de ordem econômica, por sua vez intimamente ligadas às nossas formas de viver inerentemente insustentáveis (Idem ibidem).

Neste sentido esclarece:

Our most profound notions of human meaning defy rationalistic understandings and lie beyond, but are not incompatible with, reason, and they resist analysis. They therefore lie outside the scope of scientific inquiry and philosophical positions that give credence only to naturalistic materialism, as well as the constraints imposed by evidence-based research methodologies. Nevertheless, they have always been vital ingredients of human understanding and wellbeing and are critical aspects of the world’s most enduring philosophies, worldviews, and spiritual traditions. They represent vital aspects of being human and, therefore, must be included as significant if not critical ingredients of any comprehensive notion of sustainability⁸⁹ (Idem, ibidem).

⁸⁷ “dadas as escalas de desigualdade social e os danos ambientais associados a estilos de vida baseados no consumo contemporâneo, a pesquisa acadêmica em design para a sustentabilidade tem o dever de explorar radicalmente possibilidades diferentes” - Tradução nossa.

⁸⁸ “... noções mais profundas de significado humano, de desenvolvimento interno e bem-estar espiritual são vitais para uma compreensão mais abrangente da sustentabilidade. As inadequações de nossas abordagens atuais estão ligadas a uma falta de apreciação destas questões mais profundas e o desenvolvimento do eu interior” - Tradução nossa.

⁸⁹ “Nossas noções mais profundas de significado humano desafiam os entendimentos racionalistas e vão além, mas não são incompatíveis com a razão, elas apenas resistem à análise. Elas, portanto, se concentram fora do âmbito de aplicação das inquirições filosóficas e posições científicas que fornecem a única credibilidade ao materialismo naturalista, bem como às limitações impostas pelas metodologias de investigação com base em provas. No entanto, elas sempre foram ingredientes vitais da compreensão humana e do bem-estar, são aspectos críticos das filosofias perenes, visões de mundo e tradições espirituais.

A partir da constatação de que a atual proliferação dos produtos, subsidiada pelo frenesi tecnológico, aliado à incessante “corrida global” por crescimento, - especialmente econômico – correspondem a aspectos pouco compatíveis à modos solitários e/ou mais introspectivos e tranquilos de ser, Walker procura, paralelamente, resgatar a importância da necessidade de nos sintonizarmos com a Natureza que, durante séculos, tanto nas tradições orientais como nas ocidentais, sempre foi vista como fonte de alimento interno e bem-estar espiritual.

Trata-se de tentar encontrar um contrapeso às agendas políticas de lucratividade a curto-prazo, à racionalidade materialista-utilitarista, ao impacto da demanda nas relações custo-benefício e até mesmo de entusiasmos irrefletidos que porventura possam vir a condicionar a academia, no âmbito da concepção de novos produtos.

Referindo-se a uma forma de design “que reconhece, desenha e ajuda a cultivar a nossa plena humanidade – o racional e o intuitivo, o instrumental e o significativo” (WALKER, 2017, p. 180), Walker procura retomar as formas de criação que emergem da solitude introspectiva, do contato com a natureza, do silêncio e de atividades práticas baseadas em movimentos físicos repetitivos (*Idem, op. cit.*, p. 154-73). Tais atividades buscam desenvolver objetos rítmicos, que podem ser considerados objetos holísticos e terapêuticos, no sentido de que promovem o bem-estar físico e espiritual, à medida que procuram ampliar a autoconsciência pessoal e social (*Idem, ibidem*).

Nas palavras do autor:

*Rhythms and repetitive physical activities seem to be important for many essential brain functions. [...] These kinds of repetitive practices can generate a form of sensory overload of our everyday consciousness, from which emerges a new realization. We become oriented “towards a deepening interiority” in which the barriers between outer observation and inner imagination, the external and internal are lowered. [...] Activities and objects that engage us physically and silently take the focus away from ourselves. They enable bigger-than-self thinking and invoke self-transcendence values associated with universalism and benevolence. This larger view is essential for empathy, for care and consideration of other people, other living things and the planet itself⁹⁰ (*Idem, op. cit.*, p. 171).*

Representam aspectos vitais do ser humano e, portanto, devem ser incluídas como importantes, se não críticos, ingredientes de qualquer noção abrangente de sustentabilidade” – Tradução nossa.

⁹⁰ “Ritmos e atividades físicas repetitivas parecem ser importantes para muitas funções cerebrais essenciais. [...] Esses tipos de práticas repetitivas podem gerar uma forma de saturação sensorial de nossa consciência cotidiana, da qual surge uma nova realização. Nós nos passamos a ser orientados “para uma interioridade cada vez mais profunda” em que as barreiras entre a observação externa e imaginação interna, o exterior e o interior são reduzidos. [...] Atividades e objetos que nos envolvem fisicamente e silenciosamente, afastam o foco de nós mesmos. Eles facultam um pensamento para além de nós mesmos e invocam valores de auto-transcendência associados ao universalismo e à benevolência. Esta visão mais ampla é essencial para a empatia, para o cuidado e consideração de outras pessoas, outros seres vivos e para o próprio planeta” – Tradução nossa.

Este arranjo de possibilidades “não-convencionais”, no que compete à abordagem metodológica de projeto, nos parece um caminho razoável para fazer avançar as concepções mais duras no pensamento em design. Da mesma maneira que conceitos tangíveis podem informar o processo criativo do design, estes também, por outras vias (emocional, intuitiva, não racional), podem moldar a formulação de novos conceitos, mais abstratos, contudo, substancialmente inovadores. O que, notoriamente, caracterizam uma via radical para o design se comparado com o design industrial.

2.2 “Além da caixa preta”: uma tipologia estética (insustentável) do design pós-industrial capitalista

“A retórica é um dos campos menos pesquisados do design, embora o designer enfrente inevitavelmente esse fenômeno no seu trabalho projetual cotidiano. [...] O designer, como produtor das distinções visuais e da semântica da cultura cotidiana, influi nas emoções, nos comportamentos e nas atitudes do usuário. [...] Uma reinterpretação da retórica, sobretudo da retórica visual, como um instrumento cognitivo, poderia libertá-lo da suspeita de técnica para enganar o público e também das acusações de manipulação das opiniões”⁹¹

[Gui Bonsiepe]

Ao abordar a inter-relação entre arte e design, sob a égide da estética, inscrita no sistema pós-industrial capitalista de produção e consumo, Stuart Walker utiliza a expressão “*beyond the black box*”⁹² para classificar o primeiro grupo de objetos de design em suas abordagens em prol da sustentabilidade.

Conforme mencionado, Walker elege como umas de suas premissas iniciais a criação de uma “tipologia estética” como ponto de partida para identificar características visualmente insustentáveis associadas à práticas industriais problemáticas presentes na atual cultura material de consumo.

No âmbito de atuação do design de produto, o autor toma como pressuposto, para sua investigação teórico-prática, o entendimento do *modus operandi* da sociedade contemporânea como sendo fundamental para compreender a inter-relação entre a estética dos produtos, o sistema de produção (capitalista) e suas respectivas práticas insustentáveis.

⁹¹ BONSIEPE, G. 2011, p. 115-7.

⁹² Em seu site pessoal (<http://stuartwalker.org.uk/>), Stuart Walker utiliza a expressão “*black box*” (‘caixa preta’) como uma metáfora do sistema capitalista. Caixa-preta refere-se ao conceito da Teoria dos Sistemas para designar um sistema fechado. O significado foi atribuído em alusão ao nome do aparelho que grava os dados de um voo em caso de posterior estudo das causas de um acidente aéreo. Com mecanismos de estrutura interna “fechados” a observação, o sistema análogo a caixa preta, o sistema capitalista permite apenas fazer uma leitura dos valores de entrada (inputs) e os de saída (outputs). Remete igualmente ao conceito de “mente” como “caixa preta” para a psicologia behaviorista.

No tocante à identificação dos caracteres estéticos insustentáveis, imperantes no âmbito da cultura material, a proposta de uma “tipologia estética” visa evidenciar a natureza insustentável do capitalismo pós-industrial, a fim de auxiliar o designer a reconhecer o problema e propor uma base para o desenvolvimento de soluções de design mais responsáveis, segundo o autor: “*in the language and terms of design itself*”⁹³ (WALKER, 2006, p. 119).

Em seu primeiro livro de autoria individual, “*Sustainable by Design: Explorations in theory and practice*” (Earthscan, 2006), mais precisamente no capítulo intitulado “*Reframing Design for Sustainability: unmasking the object*”, Walker defende que apesar da crescente industrialização empregar o uso de tecnologias sofisticadas, a abordagem do design, produção e distribuição dos produtos encontra-se fora de sintonia com o *Zeitgeist*⁹⁴ de nossa sociedade pós-industrial contemporânea (*Idem op. cit.*, p. 114).

Segundo o autor, o sistema capitalista de produção, consumo e descarte de produtos, à medida que se automatiza, tende a tornar-se cada vez mais unidirecional em termos de fluxo de recursos e energia, fazendo com que a estética da maioria dos bens de consumo passe a ser classificada como a “estética do desperdício desmedido” e de “práticas sociais ambientalmente danosas” (*Idem, op. cit.*, p. 113-14)

Na tentativa de estabelecer um ponto de partida que permita ao designer reorganizar as conexões existentes, entre as qualidades estéticas e as práticas insustentáveis, nas quais os produtos são produzidos, Walker argumenta que, uma tipologia estética deve prestar-se à identificação de uma vasta gama de bens de consumo, de forma a tornar-se “coletivamente” útil na distinção de práticas insustentáveis de um modo geral, e, assim, para fornecer uma base efetiva à mudança (*Idem op. cit.*, p. 114-15).

Walker salienta ainda que sua tipologia estética não está baseada na *função* dos produtos, mas em caracteres visuais de *forma* e acabamento retroativamente aptos a estabelecer conexões de identificação com modos de produção problemáticos (*Idem, op. cit.*, p. 114).

Para o designer propositor, tal tipologia seria capaz de:

- proporcionar meios para diferenciar produtos insustentáveis;

⁹³ “na linguagem e nos termos do próprio design” – Tradução nossa.

⁹⁴ “*Zeitgeist*” é um termo alemão cuja redução filosófica traduz-se como espírito da época, espírito do tempo ou sinal dos tempos. Refere-se à um conjunto cultural do mundo em uma determinada época, ou às características genéricas de um determinado período de tempo (HENDRIX, 2005, p. 4; 9-11; 40; 73-4; 204-6; 251-4).

- auxiliar a identificação da relação existente entre características estéticas de produção em massa, técnicas de produção insustentáveis e especificações de manufatura material;
- desafiar concepções dominantes dos produtos e do design de produto que favoreçam a perpetuação de práticas insustentáveis – (WALKER, 2006 p. 114 – Tradução nossa

Neste sentido, objetivando constituir uma tipologia estética preliminar, voltada à produtos comuns de amplo uso e distribuição internacional, o autor delimita sua abordagem à utilização de bens de consumo pequenos, que apresentem relativo baixo-custo e que sejam manufaturados via produção em massa altamente automatizada (pouco trabalho manual), de preferência em países com economias emergentes.

Estes produtos se constituem, em sua maioria, eletro eletrônicos que, devido a intensa demanda de energia utilizada em sua manufatura, se apresentam difíceis ou anti-econômicos para serem reparados. O que favorece a substituição frequente, motivada por variações de moda e estilo (*Idem op. cit.*, p. 115-16).

Vejamos alguns exemplos de produtos delimitados pelo autor:

- equipamentos de som portáteis, tais como reprodutores de CD, fitas-cassete, *mini-discs* e mp3 do tipo *walkman*;
- televisões e rádios;
- telefones celulares;
- equipamentos de som tipo “radio gravadores” (i. e. *boomboxes*) e equipamentos de som domésticos mais baratos (os de mais alta tecnologia geralmente conseguem ter manutenção e conserto de forma economicamente viável);
- pequenos eletrodomésticos caseiros, tais como misturadores elétricos, batedeiras, processadores de alimentos, liquidificadores e cafeteiras elétricas de filtro;
- ferramentas potentes para o lar tais como furadeiras e serras elétricas;
- produtos eletrônicos tais como relógios digitais e calculadoras; e
- produtos de vídeo e jogos eletrônicos tais como jogos portáteis, joysticks, cartuchos de jogos e consoles (WALKER, 2005, p. 49).

Outro aspecto que merece consideração, conforme destaca, refere que a maioria dos produtos contemporâneos mencionados são definidos visualmente com base em seus invólucros externos, comumente moldados em ABS⁹⁵, o que encobrem suas partes funcionais internas (WALKER, 2006, p. 115-16).

⁹⁵ ABS (acrilonitrila butadieno estireno) é um termoplástico rígido e leve muito comum na fabricação de produtos para usos diversos. Devido ao acabamento de alto brilho e por apresentar alguma flexibilidade e resistência na absorção de impacto, esta resina sintética pode assumir praticamente qualquer forma. Com relativo baixo custo de produção, por moldagem térmica e

Ao contrário da estética modernista, em que predominavam as formas retilíneas, as composições modulares e sistemáticas devido às restrições iniciais impostas pela máquina (Estética da Máquina), a evolução da técnica de injeção de plástico moldado favoreceu os acabamentos suaves, altamente polidos e as bordas arredondadas, uma vez que, neste processo de produção, o fluxo do plástico é mais eficaz e a retirada da peça do molde é facilitada por tais formatos.

Sobre esse aspecto, Walker atenta para o fato de que, se, por um lado, o invólucro externo protege as partes funcionais destes produtos, por outro lado também as *oculta*, impossibilitando que o usuário estabeleça uma compreensão dilatada deste, enquanto condição de objeto e/ou artefato de modo geral (*Idem, op. cit.*, p. 116).

Walker considera também o fato de que, devido à sua natureza altamente polida, o plástico apresenta uma superfície relativamente delicada, podendo ser facilmente arranhada ou danificada com o uso diário, e que não favorece uma fácil manutenção e/ou reparo. Para o autor, o ABS poderia ser substituído por materiais como a madeira, por exemplo, que, por apresentar certa facilidade de manipulação pode, frequentemente e de forma rápida, ser consertada por usuários não especializados, a partir de itens que podem ser encontrados facilmente (*Idem ibidem*).

Definido este contexto, Walker propõe o seguinte conjunto de identificadores estéticos iniciais, diretamente associados a práticas insustentáveis de projeto e produção:

- culturalmente neutro ou moderado;
- livre de impurezas, polido e frágil;
- oculto e disfarçado;
- frio ou distante;
- curvo, arredondado e suave;
- da moda ou atraente; e
- completo e inviolável (WALKER, 2005, p. 50).

Considerados coletivamente, os identificadores estéticos acima descritos constituem uma tipologia estética cuja pretensão permite diferenciar produtos produzidos por um sistema inerentemente insustentável quando comparados a um objeto “mais sustentável” que utiliza outro meio de produção. Replicamos a tabela a seguir proposta por Stuart Walker,

adição de pigmentos a coloração, do ABS possibilita uma reprodução de cores muito vividas e saturadas, que podem variar desde um transparente muito claro e límpido à um opaco completamente estanho. Apesar de permitir a reciclagem, o ABS é considerado o vilão número 1 do meio ambiente. Derivado do petróleo, apresenta altos índices de emissão de gases tóxicos provenientes de sua fabricação, e um tempo de decomposição demiadamente prolongado (Vide: <http://www.portalresiduossolidos.com/> Acesso Junho 2016).

a qual associa os identificadores estéticos às suas respectivas práticas de produção insustentáveis:

Identificador Estético	Descrição	Relacionamento com Práticas Insustentáveis
Culturalment e Neutro ou Moderado	Esta é uma função da produção em massa para distribuição global. Preferências e distinções culturais ou regionais são geralmente omitidas do design, pois o mesmo produto precisa ser aceitável para muitos usuários diferentes ao redor do mundo.	Na sua produção e design, produtos que exibem tal neutralidade estética frequentemente falham em responder às particularidades de lugar que são tão importantes para a noção de desenvolvimento sustentável (Van der Ryn e Cowan, 1996).
Livre de Impurezas, Polido e Frágil	Isto depende de processos de produção de intensa energia e capital e geralmente do “uso de uma única vez” dos recursos finitos, para se obter formas e superfícies perfeitas.	Com o uso diário, a aparência perfeita rapidamente se torna arranhada ou danificada – o que pode provocar uma insatisfação do usuário e um descarte e substituição prematuros do produto. Além disso, a oferta de tais produtos ao mercado requer uma forte confiança em processos de embalagem. Assim, o design de superfícies perfeitas e ao mesmo tempo delicadas de muitos produtos contemporâneos ajuda a estimular um consumismo desnecessário e contribui para o desperdício de produção.
Oculto e Disfarçado	O exterior do objeto é percebido como um “envelope” ou um invólucro. É geralmente uma “casca”, criada por molde ou compressão, que tem pouca relação com a função ou forma da parte interna e funcional do produto.	Isto é uma barreira para o entendimento do produto. Isto não apenas dificulta o conserto do produto, como também pode contribuir com uma falta de sintonia e de apego com as nossas posses materiais, pois não as compreendemos e não nos relacionamos com elas, exceto em um nível muito superficial.
Frio e Distante	Os materiais e acabamentos de muitos produtos contemporâneos são estranhos e distantes em termos do entendimento geral do usuário.	Isto também é uma barreira para o entendimento do produto. Esta qualidade pode contribuir com uma ausência de facilidade ou conforto de alguém para com suas posses materiais e, conseqüentemente, afetar o quanto ele as valoriza (ou não). Por sua vez, isto pode contribuir para um senso de desvalorização para com os objetos materiais e aumentar o seu descarte.
Curvo, arredondado e Suave	As formas exteriores de muitos produtos contemporâneos, geralmente feitas de plásticos, distinguem como formas que podem ser prontamente moldadas por injeção. Conseqüentemente, beiradas grosseiras são eliminadas, cantos são arredondados e as formas se tornam suavizadas.	Esta estética “moldada” é indicativa de processos de produção em massa de intensa energia e recursos que são danosos ao meio ambiente e, frequentemente, problemáticos socialmente. A produção é normalmente feita em economias de baixos salários e péssimas condições de trabalho para os trabalhadores, além de possuírem políticas ambientais fracas. Assim, esta característica estética pode ser indicativa de práticas ambientalmente e socialmente insustentáveis.
Da moda ou Atraente	Muitos dos chamados “bens de consumo duráveis” são desenhados de forma que incentivam e levam a tendência de vida-curta para o produto – por meio de atualizações e trocas desnecessárias de forma e cor.	Quando tais produtos “permanentes”, cujo descarte é problemático, são desenhados de forma a rapidamente se tornarem desatualizados, então isto é um indicativo de práticas irresponsáveis e falta de respeito para com o meio ambiente, pelo uso de recursos finitos. Tais designs provocam uma “obsolescência estética”, desperdício e consumo prematuros.
Completo e Inviolável	Esta qualidade estética é uma função da apresentação geral do	A maioria dos produtos exige uma aceitação passiva por parte do usuário. Há pouco ou nada

	objeto em termos de suas formas sofisticadas, acabamentos e materiais.	a ser adicionado ou contribuído pelo usuário. Mesmo o reparo de um simples arranhão ou quebra não é bem-vindo e isso tornaria difícil conseguir-se um resultado satisfatório. Assim o usuário não pode de fato “possuir” o objeto se ele não pode se engajar com este, compreendê-lo (exceto em um nível muito superficial), ou fazer sua manutenção e cuidar dele. Mais uma vez, isso pode incentivar uma desvalorização do objeto por parte do usuário e levar ao seu descarte prematuro. Este aspecto está relacionado com a “profissionalização” do design e com o fato das descrições físicas dos nossos bens materiais terem sido efetivamente tiradas das mãos das pessoas comuns e locais ou comunidades regionais.
--	--	---

Tabela 4: Uma tipologia Estética dos produtos (insustentáveis)

Fonte: Revista Design em Foco v. II, n.º 2, 2005, p. 52 – Tradução Ângelo Miranda

A tipologia estética prevista acima apresenta uma estrutura clara e objetiva, porém circunscrita a uma gama abrangente de características estético-visuais relacionadas à linguagem do design industrial, intimamente associado à práticas insustentáveis de projeto e produção.

A esse respeito Walker alerta para o erro de se tentar justificar tal abordagem de modo quantitativo ou sob um viés reducionista, uma vez que, para o autor: *“if we try to pin down the approach and the criteria too soon then we risk constraining and curtailing what is, in reality, a dynamic, evolving and complex ali of concern”*⁹⁶ (WALKER, 2006, p. 120).

Ainda sob este aspecto, Walker faz questão de salientar que o design praticado por designers industriais, devido à natureza subjetiva, intuitiva e normativa do processo utilizado, podem acarretar em observações irrefletidas quanto à estética dos produtos, o que por sua vez, acabam contribuindo para o desenvolvimento de práticas insustentáveis de manufatura que são insensíveis as reais necessidades das pessoas e do meio ambiente (*Idem*, op. cit., p. 120-1).

Nas palavras do autor:

*The activity of designing can either reveal or obscure, depending on the approach and techniques chosen, and a direct approach would seem to offer insights and outcomes that are of greater relevance to sustainability, compared to the mediated approaches currently prevalent in industrial design*⁹⁷ (*Idem*, op. cit., p. 122).

⁹⁶ “se tentarmos reduzir prematuramente a abordagem e os critérios, corremos o risco de restringir e cercear o que é, na realidade, uma reflexão dinâmica, complexa e em constante evolução” - Tradução nossa.

⁹⁷ “A atividade do design pode tanto revelar como obscurecer, dependendo da abordagem e das técnicas utilizadas, uma abordagem direta poderia oferecer insights e soluções mais relevantes para a sustentabilidade quando comparadas às recorrentes abordagens atualmente prevalentes pelo design industrial” – Tradução nossa.

Não obstante as atuais taxas de devastação ecológica e desequilíbrios sociais associados ao *modus operandi* do sistema capitalista pós-industrial globalizado, Stuart Walker enfatiza a urgência em alterar as normas vigentes, e, ao longo de todos seus textos, mostra-se otimista acerca da existência de alternativas possíveis.

Na contramão das recorrentes configurações estéticas evidenciadas pela tipologia referida, passaremos à descrição comentada de uma das primeiras práticas utilizadas por Stuart Walker no início de suas reflexões sobre estética e design, inserida neste contexto específico de “desmascaramento” dos objetos de uso cotidiano.

2.2.1 “Desmascarando o objeto”: reestruturando o culto aos bens materiais

“Perhaps one of the most significant factors hindering the progress of sustainability development is simply that we may be giving far too much prominence to material goods”⁹⁸

[Stuart Walker]

Devido ao capital investido, produtos produzidos em massa precisam ser lucrativos. Vista por este ângulo, a criação por parte do designer tende a ficar restrita ao que já foi testado e comprovado, reduzindo assim, em certa medida, o empenho em promover inovações mais ousadas e/ou experimentais.

Na corrida competitiva do mercado de bens de consumo, os designers, a fim de se manterem na vanguarda ou alinhados com seus concorrentes e evitar em correr o risco de lançar um produto que porventura possa cair em desagrado por parte do consumidor (cliente), acabam restringindo suas criações à rele atualizações de *styling* em conformidade às tendências da moda.

Contrário ao que se espera da sustentabilidade, além de tolher a criatividade/liberdade do próprio designer que concebe o produto, como também a do consumidor que o utiliza (grau de interação), essa corrida constante de atualização modal representa um dos principais meios de incentivo ao consumismo, uma vez que renova incessantemente um intenso sentimento de insatisfação para com os objetos cotidianos mais básicos.

Na tentativa de promover uma ampliação do campo de atuação projetual do designer, comparando-o à liberdade despretensiva da atividade puramente artística, Walker defende uma reflexão mais aprofundada sobre a natureza dos objetos e suas potenciais inter-

⁹⁸ “Talvez um dos fatores mais significativos entretendo o progresso do desenvolvimento sustentável seja o simples fato de que podemos estar nos importando demais com os bens materiais” (WALKER, 2006, p. 128) - Tradução nossa.

relações complexas entre as pessoas e o meio ambiente. Para ele, através de um comprometimento mais reflexivo, livre das amarradas da lucratividade estritamente capitalista, “we can hope to realize a ‘relationship with’ things rather than merely an ‘experience of’ them”⁹⁹ (Idem, op. cit., p. 126).

Ao colocar à prova seu design como veículo de crítica e meio de comunicação para evidenciar as inadequações relativas à sustentabilidade do design industrial, frente às concepções predominantes da cultura material globalizada, Walker nos convida à seguinte reflexão:

*From certain perspectives, the emphasis placed on the detailed design and perfection of form of mundane objects can be seen as unwarranted, unseemly and misguided. [...] Perhaps it is time to view functional objects in far more humble terms – as simply basic useful things that are transient, unadorned, unambiguous and unimportant*¹⁰⁰ (WALKER, 2006, p. 129).

Uma vez que o design de bens materiais tenha assumido uma importância culturalmente desproporcional no âmbito da sociedade capitalista globalizada e que esta singular notoriedade materialista, constantemente inflamada pela obsessão consumista da produção tecnológica-industrial representa talvez a principal contradição em relação aos princípios da sustentabilidade, o autor defende que as premissas do industrialismo de massa não só podem como devem ser desafiadas pelos designers, de modo a vislumbrarem objetos funcionais que:

*are technologically sophisticated and appropriate for modern, developed economies, and environmentally responsible, socially enriching and economically viable in their creation, use and disposal*¹⁰¹ (Idem, op. cit, p. 128).

Vejamos duas abordagens práticas (incrementais) do design de Walker que ilustram esses questionamentos iniciais.

⁹⁹ “poderíamos cultivar a esperança de realizar uma ‘relação com’ as coisas, ao invés de simplesmente nos contentarmos com uma mera ‘experiência das coisas” – Tradução nossa.

¹⁰⁰ Sob certas perspectivas, a ênfase dada ao design detalhista e à perfeição das formas dos objetos mundanos podem ser vistas como injustificáveis, indecorosas e até mesmo equivocadas. [...] Talvez seja hora de vermos os objetos funcionais sob uma ótica mais humilde – simplesmente como coisas básicas úteis, porém efêmeras, sem adornos, não-ambíguas e sem muita importância” – Tradução nossa.

¹⁰¹ Sejam tecnologicamente sofisticados e apropriados ao desenvolvimento das economias modernas ao passo que devem ser ecologicamente responsáveis, socialmente enriquecedores e viáveis em sua criação, uso e descarte” – Tradução nossa.



Figura 11: *Disvested Design 1: Ad hoc Flashlight*
 Fonte: WALKER, 2006, p. 131 – <http://stuartwalker.org.uk/>



Figura 12: *Ensemble Design: Ad hoc CD player/radio*
 Fonte: WALKER, 2006, p. 134-5 – <http://stuartwalker.org.uk/>

O objeto intitulado “*Disvested Design 1*” (‘Design Desnudado 1’ – tradução livre) representa uma lanterna *ad hoc*¹⁰² que foi “desvestida” de seu “*slyling*” original após ter sido remontada sobre um pedaço de madeira do tipo compensado com o objetivo de desvelar as peças do sistema de funcionamento interno responsáveis por produzir o foco luminoso.

Já a respeito do conjunto batizado “*Ensemble Design*” (‘Design Conjunto’), Walker explica que o mesmo foi concebido basicamente a partir de um CD Player portátil e um circuito recuperado de rádio gravador da marca Sony que, apesar de apresentarem bom estado de funcionamento, estes teriam sido descartados por estarem fora de moda no que se refere à aparência externa (*Idem op. cit.*, p. 130).

Walker esclarece ainda que, no processo de composição final do grupo, questões estéticas foram reintroduzidas à título de perseguir uma certa coerência visual a partir da articulação de objetos díspares descartados, como um caixote de frutas, um conjunto de pernas de televisor, um pedaço de madeira reaproveitada e um tubo de bambu (*Idem ibidem*).

Na condição de objetos “desmascarados”, Stuart Walker sintetiza os objetivos dessa abordagem em termos de processo criativo, design e materiais utilizados:

- fazem uso de peças em bom estado de funcionamento que são normalmente descartadas pelo fato do invólucro externo do produto ter se tornado fora de moda;
- o interesse estético é derivado do circuito em funcionamento mais do que do design do invólucro externo;
- os processos usados na sua criação podem todos ser conseguidos em nível local;
- foram planejados por uma “ação direta” mais do que mediados através de desenhos e modelos;
- são criados de materiais disponíveis localmente ao invés da criação de peças novas;
- não são estilizados dentro de um senso convencional e implicitamente eles desafiam as noções de aplicação de uma estilização externa;
- são criados como objetos temporários – para serem usados por um curto período de tempo após o qual os componentes e elementos fixadores podem ser prontamente desconectados e reutilizados;
- combinam componentes em bom estado de funcionamento, recuperados, com partes re-contextualizadas, e quando são reunidos, todos ganham nova vida útil (WALKER, 2005, p. 61-2).

¹⁰² Walker utiliza muitas vezes o termo “*ad hoc*” para sintetizar a função de alguns de seus objetos. Acreditamos que o termo é empregado para designar qualquer coisa que esteja destinado à uma finalidade determinada, cujo único propósito tem por objetivo defender e legitimar sua teoria (ex.: argumento, proposição ou hipótese).

Como decorrência da reflexão gerada a partir da tipologia estética (insustentável) do design industrial proposta por Walker, as abordagens aqui selecionadas apresentam sintonia de conceitos frente as reflexões levantadas. No entanto, longe de apresentar soluções pragmáticas viáveis para a produção, distribuição e uso cotidiano, entendemos se tratar de soluções iniciais, meramente voltadas para fins reflexivos.

Uma vez que a finalidade primeira demonstra a pretensão de desvelar o problema da insustentabilidade oculta nas formas voltadas a incitar o consumo dos objetos funcionais, do ponto de vista metodológico do design projetual, tais soluções carecem de maior aprofundamento.

Representam apenas uma abordagem crítica, onde a desconstrução dos caracteres formais (função estética) visam remover (“desnudar”, “desmascarar”) os aspectos estéticos, geralmente de plástico, responsáveis por “seduzir” o usuário (função simbólica), ao passo que “mascaram” os componentes internos que, em essência, fazem destes objetos, objetos funcionais (função prática). Portanto não devem ser confundidos com soluções de design “acabadas” e/ou adequadas para a produção, distribuição e uso comum.

2.3 Design, espiritualidade e sustentabilidade no contexto ideológico do paradigma naturalista-materialista: re-valorização do significado pessoal através do resgate da tradição religiosa humanista milenar¹⁰³

*“The perennial but irresolvable questions that inspire the artist, the poet and the composer can perhaps also inspire the designer who wishes to help create a material culture that is congruent with, and thence alludes to, the truly meaningful and transcendent in our day to day mundane acts of practical utility. This is not an easy task because, unlike pure art, design must combine deeper meaning and aesthetics with functionality and economic viability”*¹⁰⁴

[Stuart Walker]

Na esteira do reconhecido historiador das religiões Huston Smith¹⁰⁵ e de outros autores humanistas¹⁰⁶, Walker parte da premissa que qualquer noção ética e significativa de

¹⁰³ Com o termo *“the great wisdom traditions”* (‘Grandes tradições de Sabedoria’ – tradução livre) Walker se refere às tradições filosóficas, religiosas e/ou espirituais que surgiram na chamada Era Axial (por volta dos séculos VIII A.C.). Incluem neste rol as religiões Abraâmicas, o Budismo, o Hinduísmo, o Taoísmo, o Confucionismo e as filosofias europeias clássicas de Sócrates, Platão, e Aristóteles (*Idem, op. cit.*, p. 135). Reportando-se a Huston Smith, Walker concorda que existe uma grande diversidade entre essas tradições, contudo reforça que todas procuraram responder profundos questionamentos da humanidade a respeito da Natureza, da Realidade, seus valores, seu significados e suas finalidades (*Idem ibidem*).

¹⁰⁴ “As questões perenes embora insolúveis que inspiram o artista, o poeta e o compositor, talvez possam inspirar também o designer que pretende contribuir para criar uma cultura material congruente com, ou que aluda ao que é verdadeiramente significativo e transcendente, no tocante a utilidade prática de nossos atos mundanos do dia-a-dia. Esta não é uma tarefa fácil, pois, ao contrário de arte pura, o design deve combinar estética e significado profundo com funcionalidade e viabilidade econômica” (WALKER, 2011, p. 210) – Tradução nossa

¹⁰⁵ Huston Smith, PhD em teísmo naturalista, é conhecido e respeitado internacionalmente como uma das maiores autoridades em religião comparada. Lecionou na *Washington University*, na *Syracuse University*, na *Massachusetts Institute of Technology* e

sustentabilidade deve estar sustentada sob uma fundação firme de valores que são comuns a todas as grandes tradições de sabedoria humana; sejam esses valores religiosos, não-religiosos ou alinhados com manifestações progressistas de espiritualidade contemporânea (WALKER, 2014, p. 8).

Ao defender que os desastres ecológicos da modernidade são oriundos da falta de sentido e alienação que acompanhou a perspectiva materialista – particularmente no século XX-, Walker julga perfeitamente compreensível o fato de que hoje devemos considerar *“the importance and implications of spirituality in our conceptions of reality, i.e. our evolving worldview”*¹⁰⁷ (*Idem, op. cit., p. 58*).

Neste sentido, o autor argumenta que podemos examinar esse processo de desenvolvimento humano a partir de três perspectivas distintas:

- 1) em termos de *“worldviews”* ('visões de mundo');
- 2) em termos de *“human needs”* ("interpretações psicológicas das necessidades humanas"); e
- 3) em termos de *“levels of meaning”* ('significado humano') (*Idem, ibidem*).

A respeito dessa compreensão triádica, Walker acrescenta que:

*Taken together, these three angles of vision provide a robust basis for including notions of personal meaning that embrace spirituality and the personal ethic it can foster in our interpretations of sustainability. Moreover, from a design perspective, such an inclusion raises an important challenge to the design community, including design education, as to what it might mean for design endeavours*¹⁰⁸ (*Idem, ibidem*).

Em termos de nossas visões de mundo – *“our changing conceptual frameworks of reality”*¹⁰⁹ – Walker aprofunda ao afirmar que essas compreensões podem também ser expressas em termos de três grandes categorias: 1) *tradicional*; 2) *modernidade* e 3) *pós-modernidade* (*Idem, ibidem*).

na University of California, em Berkeley. A obra *“The Religions of Man”* (1958) posteriormente intitulada *“The World’s Religions”* foi traduzida para o português como *“As religiões do mundo: nossas grandes tradições de sabedoria”* (Cultrix, 2002). Mais tarde, com a obra *“Forgotten Truth: the Common Vision of the World’s Religions”* (1992), Smith descreve uma unidade que fundamenta muitas tradições religiosas no mundo (<http://www.hustonsmith.com/>).

¹⁰⁶ LEWIS, C. S (1947); SCHUMACHER, E. F (1973); BEATTIE, T. (2007); COTTINGHAM, J. (2005); HICK, J. (1989; 1999); JACKSON, T. (2009); EAGLETON, T. (2009); ARMSTRONG, K. (1994); ORR, D. W. (2003); PORRIT, J. (2007); DAVISON, (2008); INAYATULLAH, (2009); MATEHEWS, (2006); BERRY, (2009); VAN WIEREN, (2008); HUITT, (2007); PATTON, (2008); EASWARAN, (2000); MASCARO, (1973); NASR, (1966), entre outros.

¹⁰⁷ *“A importância e as implicações da espiritualidade em nossas concepções sobre realidade, isto é, nossa visão de mundo em evolução”* – Tradução nossa.

¹⁰⁸ *“Entendidos em conjunto, esses três pontos de vista fornecem uma base sólida capaz de incluir noções de significado e ética pessoal que abraçam a espiritualidade no contexto de nossas interpretações acerca da sustentabilidade. Além disso, de uma perspectiva do design, tal inclusão levanta um desafio importante para a comunidade de design, incluindo a educação em design, sobre o que isso poderia significar para os esforços em design”* – Tradução nossa.

¹⁰⁹ *“nossas estruturas conceituais transitórias sobre realidade”* – Tradução nossa.

Conforme elucidada, a *visão de mundo tradicional* marca seu início a partir das mudanças globais da Era Axial¹¹⁰, onde o sentido espiritual e as noções de transcendência incluem, grosso modo, os desenvolvimentos do monoteísmo no Oriente Médio, os quais abrangem o zoroastrismo e o judaísmo, e mais tarde o cristianismo e o islamismo, a filosofia da razão na Europa, especialmente através dos desenvolvimentos filosóficos de figuras como Sócrates, Platão e Aristóteles, o Budismo e o Hinduísmo na Índia, e o confucionismo e o taoísmo na China (*Idem, ibidem*).

Ao mencionar um certo “caráter metafísico”, responsável por direcionar as ações humanas – incluindo a produção de bens mundanos – à uma abordagem integrativa, cuja tendência procura estar em concordância com significados de ordem sociais e espirituais (*Idem, ibidem*), vejamos como Walker descreve a visão de mundo tradicional:

The unsurpassed contributions of the traditional worldview²⁴ – irrespective of differences of sociocultural interpretation, practices and language – gave rise to our most profound understandings of human meaning, the spiritual self, and a personal sense of rightness, goodness and truth which forms the basis of a personal ethic and questions of conscience. Within this worldview, continuity with and learning from the past were critically important. It is a view in which spirituality or, in its communal form, religion, figures prominently. And the vista embraces the physical, sense-based world, as well as the inner self, which is usually regarded as being of higher meaning and value¹¹¹ (Idem, ibidem).

Com relação à segunda visão de mundo, definida como *modernidade*, Walker atribui como marco inicial os primeiros desenvolvimentos ligados à ciência e à filosofia, a partir do ano de 1500 no norte da Europa (*Idem, ibidem*). Os quais, a partir da Revolução Industrial nos séculos XVIII e XIX, demonstraram avanços sem precedentes, devido ao advento da tecnologia (*Idem, ibidem*).

Segundo Walker, os avanços na ciência e na indústria, inseridos em uma visão de mundo em que o significado passou a ser encontrado através do progresso e do crescimento, culminaram naquilo que, entre outras denominações, ficou conhecido como a “Revolução das Expectativas Elevadas”¹¹² – Tradução livre (*Idem, op. cit., p. 59*).

¹¹⁰ O filósofo alemão Karl Jaspers definiu a Era Axial como a linha divisória mais profunda na história da humanidade. Durante os anos 800 a.C. à 200 a.C. acredita-se que havia um sincronismo de pensamento em três distintas regiões do mundo: a China, a Índia e o Ocidente. Após a Era Axial, as diferentes regiões da Terra não mais voltaram a apresentar o mesmo paralelismo. Apesar da dificuldade de traçar uma única explicação lógica para este fenômeno, de interligação entre os Povos mediterrâneos, a Índia e a China, Jaspers afirma que o homem como conhecemos hoje nasceu nesta época (JASPERS, 1953, p. 2-21).

¹¹¹ “As contribuições insuperáveis da visão de mundo tradicional - independentemente das diferenças de interpretação, práticas e linguagem socioculturais - deram origem a nossas mais profundas compreensões de significado humano, do eu espiritual e de senso pessoal de justiça, de bondade e de verdade que constitui a base de uma ética pessoal relacionada às questões de consciência. Dentro desta cosmovisão, a continuidade com o passado e a aprendizagem a partir dele foram criticamente importantes. É uma visão em que a espiritualidade ou, em sua forma comunal, a religião, figura proeminentemente. Essa visão abraça tanto o mundo físico, baseado nos sentidos, como o eu interior, que geralmente é considerado como sendo aquele que possui maior significado e valor” – Tradução nossa.

¹¹² ‘*Revolution of Rising Expectations*’ In. SMITH, 2001, p. 150 Apud. WALKER, 2014, p. 59).

Vejamos como o autor sintetiza as mudanças que advieram com a compreensão moderna:

These changes were accompanied by a progressive secularization of society, the development of a politics of democracy, an increasing command of nature, and an economy based on industrial capitalism. Continuity with and learning from the past became far less relevant, and symbolic dimensions of life were marginalized. The new priorities were efficiency, originality, progress, expansion and growth, and looking to the future. [...] Modernity resulted in the development of design practices that enabled material goods to be rationalized for efficient, technologically sophisticated mass production. [...] Similarly, a preoccupation with and growth in utilitarian benefits and the diversions they offered was accompanied by a general decline in traditional conceptions of human flourishing and the profound notions of meaning they accorded¹¹³ (Idem, ibidem).

Como uma espécie de “visão de mundo truncada da Iluminação”¹¹⁴ – tradução livre – Walker atribui o surgimento (meados do sec. XX) da terceira visão de mundo, definida como o período que compreende a *pós-modernidade*, a respostas irrefletidas e até mesmo equivocadas às deficiências da modernidade (*Idem, ibidem*).

No entanto, apesar das perspectivas pós-modernas terem emergido de maneira extremamente rápida, devido aos anseios (materiais) avassaladores preditos nos movimentos pós-industrialistas em prol da globalização, o autor concorda que a pós-modernidade veio trazer importantes contribuições, especialmente no campo da justiça social e do avanço dos direitos humanos (*Idem, ibidem*).

Apesar de reconhecer que o crescimento e a expansão continuam a ser as palavras de ordem dos negócios e dos governos, embora as consequências ambientais sejam hoje amplamente conhecidas, Walker argumenta que a era pós-moderna vem dando poucos sinais de atenuar a produção de bens materiais ou de lidar eficazmente com o problema da devastação ambiental (*Idem, ibidem*).

No entanto, ao vislumbrar alguns vestígios de mudança, afirma que o design começou a desviar sua atenção do design industrial ou do design com foco no produto, que dominou a maior parte do século XX:

¹¹³ “Essas mudanças vieram acompanhadas pela secularização progressiva da sociedade, pelo desenvolvimento de uma política de democracia, um domínio crescente da natureza e uma economia baseada no capitalismo industrial. A continuidade e a aprendizagem do passado tornaram-se muito menos relevantes, e as dimensões simbólicas da vida foram marginalizadas. As novas prioridades passaram a ser a eficiência, a originalidade, o progresso, a expansão e o crescimento, e a olhar para o futuro [...] A modernidade resultou no desenvolvimento de práticas de design que permitiram a racionalização dos bens materiais para uma produção em massa eficiente e tecnologicamente sofisticada. [...] Do mesmo modo, a preocupação com o crescimento, com os benefícios utilitários e com a distração que eles ofereciam vieram acompanhadas por um declínio geral das concepções tradicionais de florescimento humano e das profundas noções de significado que elas [um dia já] concederam” – Tradução nossa.

¹¹⁴ ‘The truncated worldview of the enlightenment’ In. SMITH, 2001, p. 20 Apud. WALKER, 2014, p. 59.

While maintaining much of modernity's ideology of naturalistic materialism, the postmodern era has greater awareness of its shortcomings [...] Thus, in Europe especially, we saw the emergence during the latter years of the twentieth century and the early years of the twenty-first, of areas such as service design, social marketing and social innovation, and an increased emphasis on participatory design, co-creation, creative communities and so-called 'design thinking' being applied to social and management issues, rather than to the development of material goods. However, these attempts to rebuild and reengage with the communal vie with the atomizing tendencies of contemporary communication technologies¹¹⁵ (Idem, op. cit., p. 59-60).

Para Walker, em um mundo onde a cultura tradicional continua a ser dominante, face a um prolongado período onde valores ocidentais seculares acompanharam a globalização dos mercados e a expansão das corporações transnacionais, uma espécie de medo, de que tais valores estão sendo ameaçados, foi responsável por gerar um aumento do fundamentalismo, que *per si* pode ser considerado um fenômeno pós-moderno (Idem, op. cit., p. 60).

Nas palavras do autor:

It represents an entrenchment of views and an unwillingness to find conciliation between one's most deeply held beliefs and worldview, and the views and beliefs of others. Fundamentalist stances do not only apply to religion, but can be equally present among those who hold secular, atheistic views¹¹⁶ (Idem, ibidem).

Ao defender que uma visão mais abrangente, equilibrada e tolerante deve incluir a verdade que reside dentro de cada uma das três visões de mundo mencionadas, com este breve panorama histórico (inclusivo), Walker procura sistematizar certos aspectos da compreensão humana, de modo a priorizar as principais virtudes provenientes de cada ciclo evolutivo da civilização humana.

Supostamente capaz de atender de maneira mais satisfatória as necessidades, aspirações e potencialidades dos seres humanos, sintetizamos a seguir os três aspectos que Walker elenca como sendo prioritários, acompanhados de um gráfico ilustrativo proposto pelo autor:

¹¹⁵ "Embora mantendo boa parte da ideologia da modernidade, do materialismo-naturalista, a era pós-moderna tem uma maior consciência de suas deficiências [...] Assim, nos últimos anos do século XX e nos primeiros anos do século XXI, especialmente na Europa, vimos o surgimento de áreas como design de serviços, marketing social e inovação social, além de uma ênfase maior na concepção participativa, co-criação, comunidades criativas e o chamado "design thinking" aplicado à questões sociais e de gestão não direcionadas ao desenvolvimento material de mercadorias. No entanto, essas são apenas tentativas de reconstruir e reengajar a vida comunal com as tendências atomizadoras das tecnologias de comunicação contemporâneas" - Tradução nossa.

¹¹⁶ "Isso representa um entrincheirado de pontos de vista e uma relutância em procurar conciliação entre visões de mundo baseadas em crenças mais profundamente arraigadas e as opiniões e crenças dos outros. As posturas fundamentalistas não se aplicam somente à religião, mas também podem estar presentes entre aqueles que têm visões seculares e ateístas" Tradução nossa.

- 1) *“Personal Meaning”* (‘Significado pessoal’): prevalente no período tradicional ou pré-moderno, ou seja, religioso ou transcendente mundano, interpretações materiais;
- 2) *“Practical Meaning”* (‘Significado prático’): prevalente no período moderno, isto é, materialismo-naturalista;
- 3) *“Social Meaning”* (‘Significado social’): prevalente no período atual que chamamos de pós-modernidade (Idem, ibidem) – Tradução nossa.

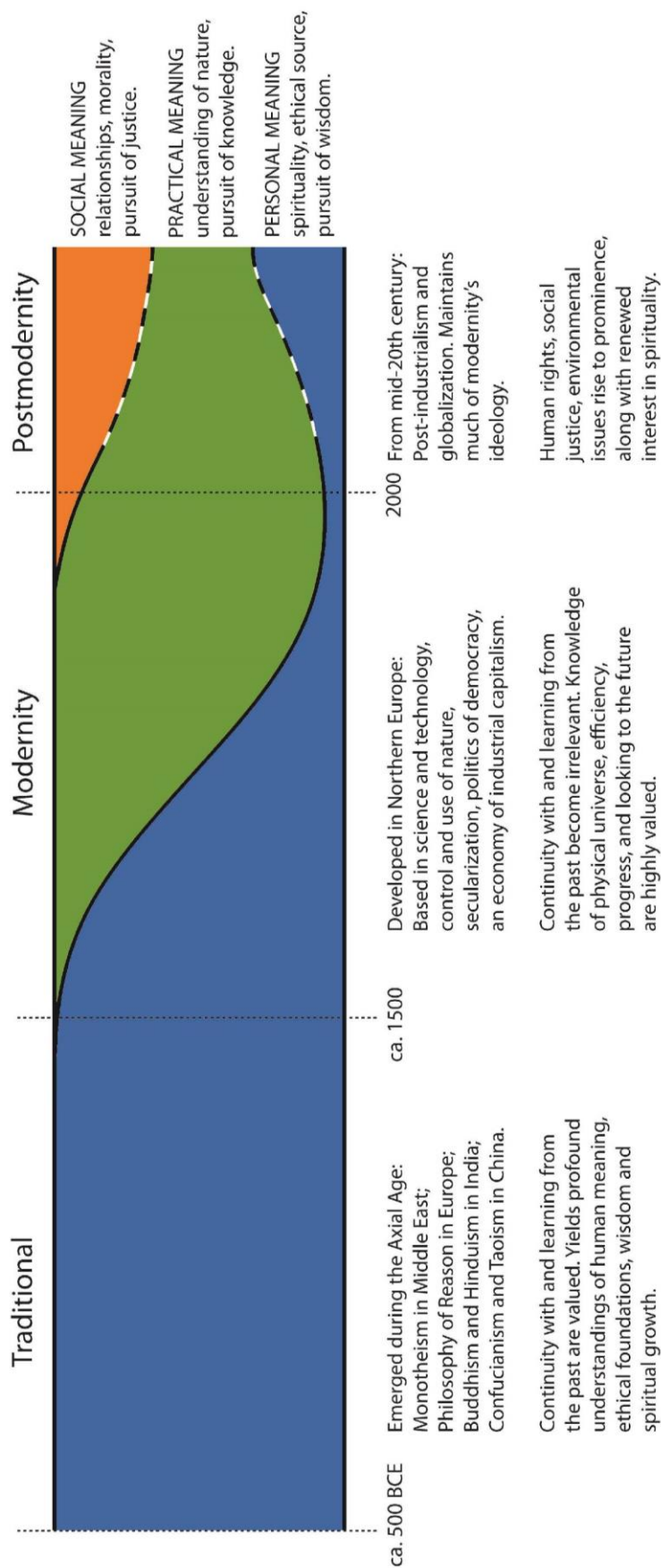


Figura 13: Principais Visões de Mundo e Significado através das idades
 Fonte: WALKER, 2014, p. 61 – <http://stuartwalker.org.uk/>

No tocante às interpretações psicológicas das necessidades humanas, Walker associa, ainda que de maneira aproximada, essas três visões de mundo à reconhecida teoria (hierarquia) das necessidades humanas proposta por Abraham Maslow¹¹⁷, a qual, em sua forma original, era composta por cinco grandes estágios (HUIT, 2007 *Apud.* WALKER, 2014, p. 60).

De acordo com Walker, a moderna ênfase na compreensão e no controle do ambiente natural e nas questões utilitárias corresponde à satisfação dos dois estágios inferiores, especialmente relacionados às necessidades fisiológicas e às demandas por proteção (*Idem, ibidem*). Já a ênfase pós-moderna que incide sobre as preocupações relacionadas aos direitos humanos e às questões de justiça social correspondem aos dois estágios superiores relacionados às necessidades de amor e estima (*Idem, ibidem*). E, finalmente, as percepções mais profundas oriundas da visão de mundo tradicional, concernente ao desenvolvimento interior, ao crescimento espiritual e ao significado último, correspondem ao mais alto nível das necessidades humanas: a auto-realização (*Idem, ibidem*).

Walker acrescenta ainda que, em desenvolvimentos posteriores, Maslow expandiu as necessidades de nível superior a fim de incluir as necessidades cognitivas e estéticas, que correspondem a aspectos proeminentes das visões de mundo tradicionais, modernas e pós-modernas ao lado das instâncias relativas a auto-transcendência, mais claramente presentes na visão de mundo tradicional¹¹⁸ (*Idem, ibidem*).

A figura a seguir ilustra as cinco necessidades principais hierarquizadas por Maslow, em paralelo a síntese proposta por Walker sobre as diferentes visões de mundo:

¹¹⁷ A Hierarquia de necessidades, também conhecida como pirâmide de Maslow, foi proposta originalmente por Abraham Maslow (1908-1970) como "Uma Teoria da Motivação Humana" (1943). Ao estudar o que Maslow chamou de pessoas exemplares (ex. Albert Einstein, Jane Addams, Eleanor Roosevelt e Frederick Douglass), a divisão hierárquica proposta por ele, prevê que as necessidades humanas devem ser satisfeitas segundo ordem de ascendência. Cada indivíduo deve "escalar" uma hierarquia de necessidades a fim de atingir a sua auto-realização. Maslow usou os termos "fisiológico", "segurança", "pertencimento", "amor", "estima", "auto-realização" e "auto-transcendência" para descrever o padrão que as motivações humanas geralmente passam. Mais tarde Maslow estendeu a ideia no intuito de incluir observações acerca da curiosidade inata dos seres (trans-)humanos. Paralelas a muitas outras teorias da psicologia do desenvolvimento humano, a hierarquia de Maslow é tida como um quadro muito popular nas pesquisas relativas à sociologia, treinamento em gestão e psicologia e educação (HUITT, 2007).

¹¹⁸ Uma classificação ainda mais delimitada a respeito dos diferentes aspectos das necessidades humanas pode ser encontrada na proposição do economista chileno Manfred Max-Neef, ao subdividi-las em "subsistência", "proteção", "afeição", "compreensão", "participação", "lazer", "criação", "identidade" e "liberdade". Vide: Max-Neef, M. A. *Human scale development*, 1991 e *Real-life Economics*, 1992.

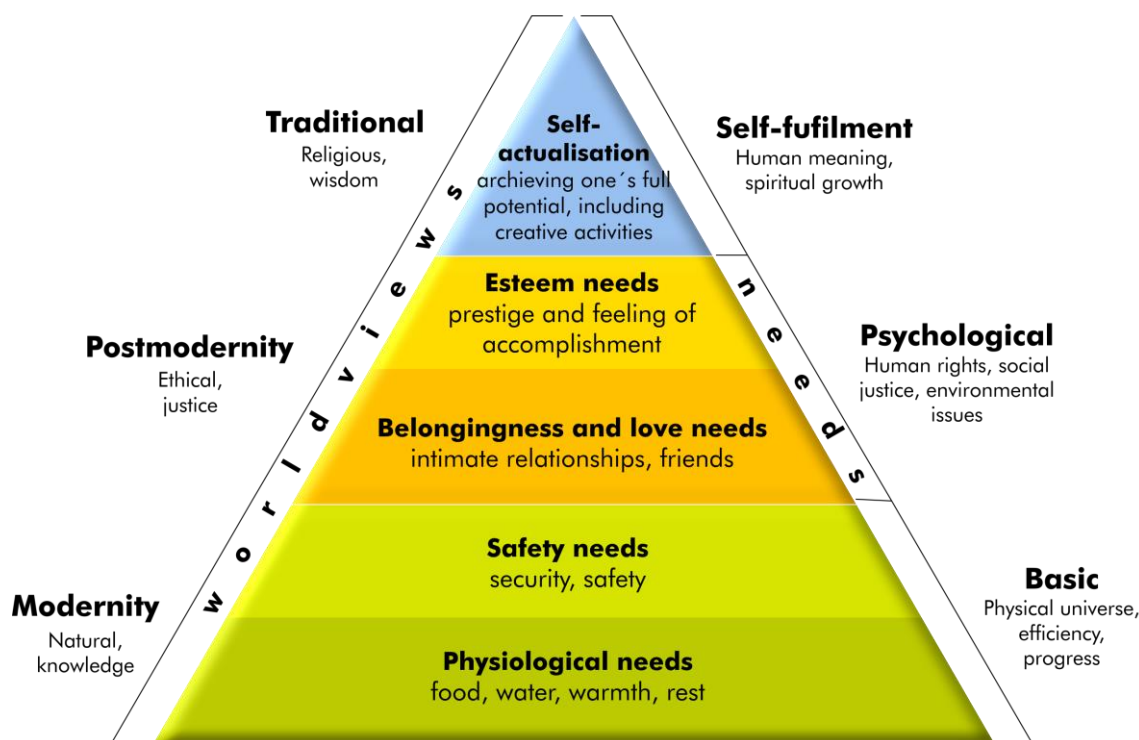


Figura 14: Paralelo: hierarquia das necessidades (Maslow) e visões de mundo (Walker)
 Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada

De uma perspectiva filosófica, Walker associa as três visões de mundo aos chamados níveis de significado humano ('*level of meaning*'), propostos John Hick, cujas correspondências se relacionam, por ordem de ascendência, aos significados *naturais*, *éticos* e *religiosos* (HICK, 1999 *Apud*. WALKER, 2014, p. 62).

Segundo Walker, esse três níveis de significados, quando juntos, englobam 1) como interpretar e responder ao mundo natural a assuntos ligados à auto-preservação; 2) respostas sociais e interações, moralidade e noções de comunidade; e 3) nossas respostas a uma apreensão intuitiva da natureza e da realidade que está a parte da compreensão lógica ou analítica, mas que pertence a um sentido de significado último (*Idem, ibidem*).

Ao afirmar que a modernidade, e em grande medida, a pós-modernidade tenderam a confinar seus esforços aos primeiros degraus do potencial humano, isto é, às necessidades e benefícios utilitários, Walker pondera que a herança do conhecimento humano ao longo dos séculos nos diz que para prosperarmos e encontrarmos a (auto)realização nossos esforços devem incluir não apenas considerações de ordem práticas ou relações sociais ligadas à justiça (*Idem, ibidem*).

Nas palavras do autor:

Our highest potential and the ever-present meaning-seeking aspect of our humanity must also be attended to, and this is achieved through dedication to inner development, which can lead to spiritual growth and wisdom. These

*different aspects of being human are, of course, interdependent, and this interdependence has implications for how we conceive of the purpose and design of our material culture and, indeed, for its fundamental nature and meaning*¹¹⁹ (*Idem, ibidem*).

Da maneira mais egoísta de enfrentar o mundo à realização interior, Walker reafirma que todas as grandes tradições espirituais estão preocupadas com a transformação do indivíduo (*Idem, ibidem*).

Seja através de uma apreensão intuitiva de nossa conexão com a realidade com um todo, seja motivado por um sentimento de bondade e verdade, as várias tradições voltam-se essencialmente para o mesmo tipo de coisa: a realização do eu interior ou da convicção interna, de que uma apreensão mais profunda ou mais elevada da realidade é possível, mas está além do mundo externo baseado nos sentidos, do qual estamos comumente identificados (*Idem, op. cit.*, p. 62-3). Conforme relata, nas diferentes tradições, isso pode ser denominado como: *“Enlightenment, the Way of Virtue, and the Tao and it is seen as a realization of Ultimate Reality, the Ground of Being, the Kingdom, or simply the Real”*¹²⁰ (*Idem, ibidem*).

Ainda sobre as tradições, Walker afirma que todas elas reconhecem que o núcleo central e espiritual de cada indivíduo tem de ser desenvolvido com o esforço pessoal através do trabalho interior (*Idem, op. cit.*, p. 63). Esse desenvolvimento requer autodisciplina, contemplação e auto-exame¹²¹, além de ações corretas sob a forma de altruísmo, serviço e preocupação com os outros (*Idem, ibidem*).

A esse respeito, Walker acrescenta ainda que, de acordo com a visão de mundo tradicional, a vida que levam os indivíduos pode ser classificada em duas formas distintas: 1) uma vida exterior e ativa; e 2) uma vida interior, espiritual e contemplativa (EAGLETON, 2007 *Apud*. WALKER, 2014, p. 63).

¹¹⁹ “Nosso maior potencial e aspecto sempre presente na busca pelo significado de nossa humanidade deve também ser atendido, e isso é alcançado através da dedicação ao desenvolvimento interior, que pode levar ao crescimento espiritual e à sabedoria. Esses aspectos diferentes do ser humano são, é claro, interdependentes, e essa interdependência tem implicações na forma como concebemos o propósito e o projeto de nossa cultura material devido à natureza fundamental do significado” - Tradução nossa.

¹²⁰ “Iluminação”, o Caminho da Virtude, o Tao e podem ser vistos como uma realização da Realidade Última, a Base do Ser, o Reino ou simplesmente o Real” – Tradução nossa.

¹²¹ Sobre as práticas baseadas na auto-disciplina, contemplação e auto-exame”, Stuart Walker faz uma ponderação adicional ao afirmar que estes podem parecer paradoxais ao raciocínio de uma mente moderna. Segundo o autor, os *insights* que porventura são produzidos durante as práticas contemplativas são de ordem “não-intelectual” e/ou “não-emocional” uma vez que não requerem o uso da lógica, tampouco dependem do pensamento discursivo. Por não se fazerem produtos da razão, Walker sugere que o conhecimento, neste caso, é, na verdade, “considerado um obstáculo, a análise é inútil, a investigação é inaplicável, os métodos tradicionais e técnicas de investigação são irrelevantes e a explicação não é possível”. A título de exemplificação Walker relembra que em algumas tradições, como por exemplo no Zen Budismo, os praticantes buscam deliberadamente confundir raciocínio intelectual e as emoções. De acordo com o autor, o intelecto está constantemente preocupado em estar “pensando” em algo, enquanto as emoções estão preocupadas com os sentimentos sobre algo, mas o que é necessário é a “experiência direta” (WALKER, 2014, p. 62-3).

Para o autor, o sentido, a realização e a obtenção de todo o nosso potencial enquanto seres humanos devem ser encontrados na tentativa de harmonizar e buscar uma unidade entre esses dois aspectos sobrepostos de nós mesmos, muitas vezes concorrentes ou até mesmo divergentes (*Idem, ibidem*).

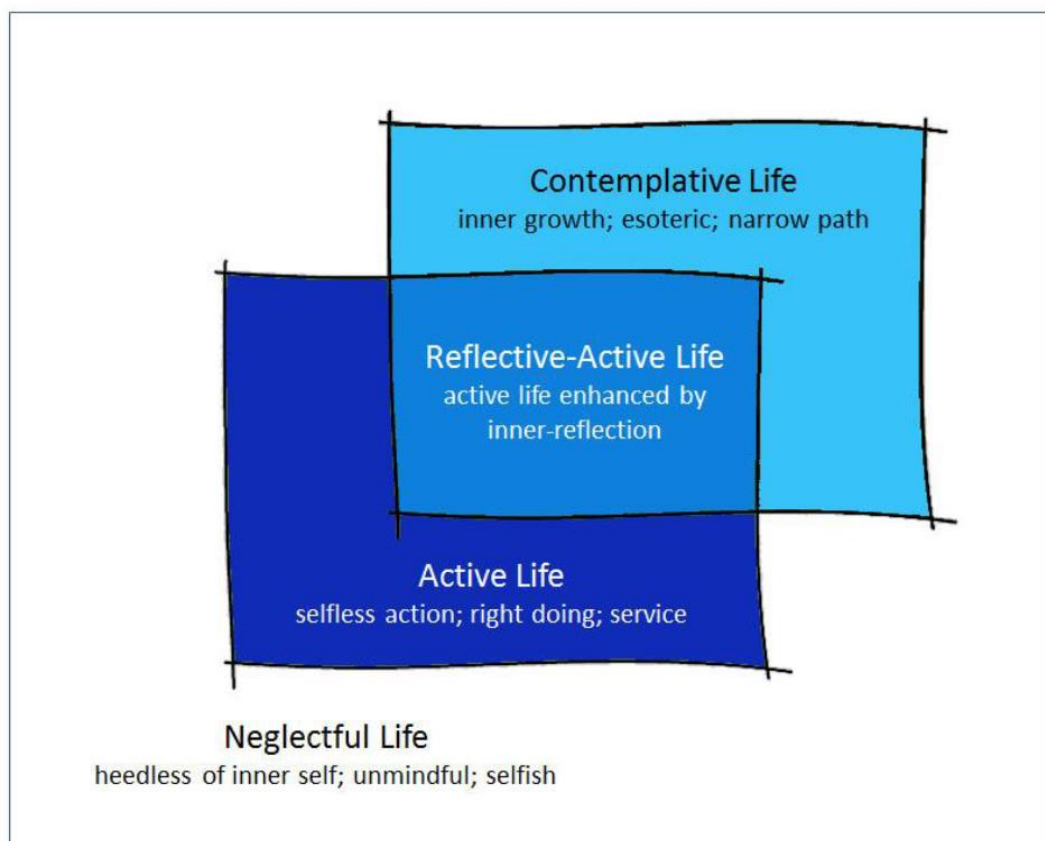


Figura 15: A vida ativa e a vida contemplativa
Fonte: WALKER, 2014, p. 63

Para uma melhor compreensão do posicionamento do autor, vejamos a sua descrição sobre essas diferentes formas de viver a vida (ilustradas no gráfico acima):

- A vida ativa é a vida de necessidade vivida de acordo com os ensinamentos éticos tradicionais, de modo que a natureza de nossas atividades mundanas é modulada por noções de bondade e verdade. Na visão de mundo tradicional, tais atividades são caracterizadas como ações e serviços abnegados. Nas tradições ocidentais e orientais, isso é descrito como prática da bondade, caridade ou ação consagrada. Essa é a boa vida ativa.
- A seção sobreposta representa uma segunda fase da vida ativa, que é reforçada pela compreensão com base nos ensinamentos éticos e espirituais – e não apenas o cumprimento deles. Isso também representa a primeira fase da vida contemplativa, o caminho interior do crescimento espiritual. O indivíduo se envolve no auto-exame e se esforça para a compreensão. Este estágio intermediário, representando uma vida ativa

e reflexiva, é tradicionalmente considerado melhor do que somente a vida ativa.

- A área superior representa o segundo grau da vida contemplativa, onde a vida ativa é em grande parte (mas nunca pode ser inteiramente) evitada, esta é dedicada ao crescimento interior. Ela representa a tradição contemplativa, que tem existido em todas as culturas há milhares de anos, mas se volta para aqueles que estão temperamentalmente inclinados a tal ascetismo. É uma vida dedicada à “única coisa necessária” – que, como vimos, é tradicionalmente considerada a “melhor” parte de nós, porque pode levar a um sentimento de unidade, integridade e alegria, isto é, a verdadeira felicidade.
- A seção em que esses estágios existem representa a vida que desinformada ou despreocupada dessas ideias, que é tradicionalmente considerada como negligente ou falta de propósito da vida. Esta é a vida irrefletida do prazer sensual e mundano; A vida não examinada, que Sócrates considerava não valer a pena viver (Idem, op. cit., p. 64) – Tradução nossa.

Embora reconhecendo que as cosmologias e convenções sociais de muitas das tradições milenares tenham sido substituídas, seus ensinamentos sobre como devemos viver e sobre a natureza da realidade representam o legado da sabedoria essencial da humanidade (Idem, op. cit., p. 135).

Neste contexto, reportando-se mais uma vez a Huston Smith, Walker julga necessário sintetizar alguns aspectos morais e existenciais supostamente comuns à estas tradições, os quais traduzimos a seguir:

- “Princípios éticos” acerca de como devemos agir (não matar, não roubar etc.);
- “Virtudes” sobre como devemos ser, se quisermos viver uma vida autêntica, não nos colocando acima dos outros (humildade), dando a devida atenção às necessidades dos outros (caridade) e imparcialidade frente à maneira como as coisas realmente são (veracidade);
- Um reconhecimento de que a humanidade possui apenas uma visão parcial e fragmentada da realidade, uma perspectiva limitada que nos deixa inconsciente de sua natureza integrada. As grandes tradições de sabedoria da humanidade representam as mais profundas e duradouras inferências e ensinamentos sobre o significado de – e nossa relação a – este conjunto, o que é considerado melhor que qualquer conceito que podemos inferir, na verdade, ele é considerado como a perfeição em si (*Tao, Nirvana, Brahman, Allah*, etc.). Além disso, esta unidade, esse valor mais alto, está além da capacidade humana de compreensão plena: no máximo, percebemos vislumbres apenas de modo fugaz (WALKER, 2014, 135) – Tradução nossa.

Ao exprimir que tais entendimentos de significado e valores humanos nunca foram superados e são tão relevantes hoje como sempre foram, o autor sugere que através da adesão destes valores por parte do design é possível estabelecer uma contribuição tangível, visível e positiva para a natureza e efeitos de nossos bens materiais (*Idem, op. cit, p. 8*).

Para Walker, as compreensões tradicionais ligadas ao desenvolvimento interior encerram paralelos importantes para com as necessidades humanas e suas respectivas interpretações de significado. Esses paralelos, quando re-direcionados com vistas às atuais imposições ambientais formam o que Stuart Walker denomina de “*Quadruple Bottom Line of Sustainability*”¹²² (“Linha de Fundo Quádrupla da Sustentabilidade” – tradução livre). Esses paralelos podem ser melhor visualizados na tabela abaixo:

Unsustainability <i>heedlessness</i>	Practical Meaning <i>apt response to needs, environment</i>	Social Meaning <i>apt response to other people</i>	Personal Meaning <i>apt response to inner self</i>	QUADRUPLE BOTTOM LINE OF SUSTAINABILITY <small>(Walker, 2011, 187-190)</small>
	Economic Means <i>money as a means to an end; economic equity</i>			
	Physiological, Safety	Belongingness, Love	Self-Actualization, Self-Transcendence	MASLOW'S HIERARCHY OF NEEDS <small>(Huitt, 2007)</small>
	Natural	Ethical	Religious	LEVELS OF MEANING <small>(Hick, 1989, 148-158)</small>
Neglectful Life	Active Life <i>selfless service</i>	Reflective, Active Life	Contemplative Life <i>the narrow path</i>	CHRISTIANITY <small>(Johnston, 2005, 68; Schumacher, 1977, 148)</small>
Ignorance	Right Action	Knowledge of Spiritual Wisdom	Inner Life, Devotion	HINDUISM <small>(Patton, 2008, xiv-xv; Easwaran, 2000, 74-76)</small>
Unmindfulness	Right Doing	Right Thinking	Right Being	BUDDHISM <small>(Mascaro, 1973, 29-32)</small>
Infidelity	Right Living in accord with Divine Law, <i>Shari'ah</i>		Esoteric, Spiritual Way, <i>Tariqah</i>	ISLAM <small>(Nasr, 1966, 93; Quran, 9:23)</small>

Tabela 5: Fundamentação teórica da “linha de fundo quádrupla da sustentabilidade”

Fonte: WALKER, 2014, p. 65 – <http://stuartwalker.org.uk/>

¹²² O conceito de “espiritualidade” (“*personal meaning*”) como elemento chave na formulação da “Linha de Fundo Quádrupla da Sustentabilidade” de Walker é abordado em profundidade no tópico seguinte (vide: item 2.3.1).

Pode-se dizer que, caracterizado pela ênfase no secularismo, racionalismo e capitalismo industrial, o materialismo naturalista se tornou a doutrina generalizada da atual configuração de mundo (com maior expressividade no ocidente).

Também conhecido como fisicismo, o paradigma materialista-naturalista, segundo Walker, está intimamente associado às formas de humanismo secular modernos, onde os interesses e valores humanos são baseados na razão, na investigação científica e na experiência empírica (*Idem ibidem*).

Para Walker, o universo da fisicalidade/materialidade está sendo considerado como a totalidade da existência, suprimindo a credibilidade das crenças religiosas tradicionais ou das noções de realidade última, quer teístas ou não-teístas (*Idem, op. cit., p. 8-9*).

Atrelada às ciências físicas, a ideologia materialista-naturalista precisa moldar o ambiente natural, social e cultural a fim de atender os propósitos humanos. Neste ínterim, devido à sua característica eminentemente intervencionista, funcionalista e aterrada à razão instrumental investigativa, a atual conjuntura do universo em vias de realização, análise e compreensão dos fenômenos humanos, ficam restritos apenas ao mundo material (visível), e tais atividades, conforme ressalta, “não estão livres de interpretações e/ou juízos de valor” (*Idem, op. cit., p. 9-10*).

De acordo com a linha de raciocínio de Stuart Walker, os princípios físicos podem ser, e frequentemente são, explorados e utilizados para finalidades humanas. É uma vez que princípios físicos, ainda que de base científica e instrumental sejam aplicados de forma a alcançar intenções exclusivamente humanas, tais princípios inevitavelmente acabam passando pelo crivo da razão lógica do pensamento humano, e assim, automaticamente, um juízo de valor lhes é atribuído (*Idem ibidem*).

Nas palavras do autor:

*When such applications are developed, either in academia or in corporate research facilities, the question of human values enters the scene. In academia the value may be to demonstrate usefulness and potential functional and/or economic benefit sometime in the future. In the corporate setting the relationship to economic potential will likely be more direct and more immediate*¹²³ (*Idem op. cit., p. 9*).

¹²³ “Quando tais aplicações são desenvolvidas, seja na academia ou em instalações de pesquisa corporativas, a questão dos valores humanos entram em cena. Na academia o valor pode ser com o objetivo de demonstrar a utilidade de um benefício funcional e/ou potencial econômico em algum momento futuro. No ambiente corporativo a relação com o potencial econômico provavelmente será mais direta e mais imediata” – Tradução nossa.

Para além da alegação de que ações de natureza estritamente empírica constituem o “Todo da existência” e que são a única forma de contribuir para o progresso e evolução do ser humano, a ideologia do materialismo naturalista, pode, muitas vezes, estar fundamentada em sentidos vulgares de baixo valor moral, no entanto Walker sustenta um conjunto de valores éticos passíveis de fornecerem uma base capaz de avaliar o “nível de bondade” e/ou “de acerto de nossas tomadas de decisão” (*Idem ibidem*).

Com o objetivo de definir a atual proliferação de escolhas sem sentido, as quais Tina Beattie¹²⁴ denomina de valores “sem valor” (“valueless”), Walker alerta para o perigo de tomarmos por significativo a rasa fundação mundana de normas e costumes sociais (*Idem ibidem*).

Inscrito no contexto do paradigma materialista-naturalista, o autor afirma que,

... each incremental change might seem like a small and reasonable step forward but, over time, such steps can, cumulatively, take us down a path that is both socially exploitative and environmentally (and, therefore potentially self-) destructive¹²⁵ (*Idem ibidem*).

Em razão da profusão de benefícios e facilidades materiais advindos das tecnologias contemporâneas, Walker ressalta que fontes tradicionais de significado e valores humanos foram abandonadas sem que nada as tivesse substituído à altura. E apesar, ou mesmo por conta disso, é possível verificar certas contradições e até mesmo confusões culturais entre àqueles que rejeitam padrões absolutos de moralidade ao defender uma noção mais pluralista e, inevitavelmente, mais relativista, podendo esta ser habilmente distorcida através de contundentes argumentos racionais, especialmente se analisados de maneira fragmentária, indefinida e/ou fora de contexto (*Idem ibidem*).

Para o autor, justificativas neste sentido não passam de argumentos apelativos, que tem por finalidade reduzir as atividades humanas a ‘princípios morais básicos’, como pretexto para embasar atitudes egoístas e assim distingui-las dos padrões morais “absolutos” que escolhem rejeitar (*Idem op. cit.*, p. 9-10).

Walker ressalta ainda que a ideologia do materialismo naturalista não descarta entendimentos tradicionais da realidade humana, uma vez que “just because alien reports

¹²⁴ Vide: BEATTIE, Tina. *The New Atheists: The Twilight of Reason & the War on Religion*. London: Longman & Todd, 2007 p. 134 - Beattie é professora de Estudos Católicos da Universidade de Roehampton, em Londres e Diretora do Centro de Investigação Digby Stuart para a Religião, Sociedade e Florescimento Humano (<http://www.roehampton.ac.uk/staff/Tina-Beattie/>).

¹²⁵ “cada mudança incremental pode parecer um pequeno e razoável passo adiante, mas, ao longo do tempo, essas medidas podem, cumulativamente, nos levar por um caminho exploratório tanto social quanto ambientalmente (e, portanto, potencialmente auto-) destrutivo” – Tradução nossa.

only on findings concerning the physical universe, it does not follow that the physical universe is the totality of existence”¹²⁶ (*Idem op. cit.*, p. 10).

Assim, ao classificar como “ilógica” a ideologia científica prevalente¹²⁷ que construímos a partir de tais conclusões, Walker reporta-se à distinção de Cottingham¹²⁸ acerca de noções essencialmente ontológicas e metodológicas do materialismo naturalista (*Idem ibidem*).

Nas palavras de Walker:

*Methodologically, naturalistic materialism represents an attempt to explain the totality of existence via physical phenomena, with no reference to notions of a transcendent reality; as such it represents a set of investigative and exploratory aspirations. Ontologically, however, naturalistic materialism claims that the physical, phenomenal universe is the totality of existence – a claim that clearly lies beyond the realm of science*¹²⁹ (*Idem ibidem*).

Corroborando a visão panorâmica de Lipovetsky e Serroy (vide: cap. 1, item 1.1) já alertada por Papanek na década de 1970, Walker afirma que o design, como atividade prática diretamente condicionada à produção de massa e sustentada na ideologia reducionista do paradigma materialista naturalista, ao descartar padrões morais mais “absolutos” de tradição humana, sofreu uma distorção em prol do consumismo de produtos transitórios e resíduos, com a justificativa de satisfazer significados e valores pluralistas e de moralidade relativistas (*Idem, op. cit.*, p. 14).

Devido ao fato de que muitos dos produtos atuais estão condicionados ao rápido desenvolvimento das tecnologias digitais, o autor afirma ainda que o design contemporâneo tornou-se praticamente um acessório:

... first, in endorsing the environmentally unsustainable dogma of progress, which in practice means technological progress and, second, in supporting

¹²⁶ “o fato dos relatórios científicos produzirem conclusões relativas ao universo físico, não se segue que o universo físico retrata a totalidade da existência” – Tradução nossa.

¹²⁷ Como ideologia científica prevalente, Walker parece referir-se à concepção de mundo cartesiana-newtoniana. A mesma que Fritjof Capra atribui como principal responsável pela “crise de percepção” contemporânea. Para Capra, esta visão provém “do fato de estarmos tentando aplicar os conceitos de uma visão de mundo obsoleta – a visão de mundo mecanicista da ciência cartesiana-newtoniana – a uma realidade que já não pode ser entendida em função desses conceitos” (CAPRA, 2006, p. 13-4).

¹²⁸ Vide: Cottingham, John. *The Spiritual Dimension: Religion, Philosophy and Human Value*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005 p. 109-10. Cottingham é professor emérito de filosofia em instituições no Reino Unido e nos EUA. É presidente da Sociedade Aristotélica, da Sociedade Britânica para a Filosofia da Religião e da Associação Mente pela Sociedade Britânica de História da Filosofia. O foco de sua pesquisa concentra as filosofias neo-moderna, filosofia da religião e da filosofia moral (<http://www.johncottingham.co.uk/>).

¹²⁹ “Metodologicamente, o materialismo naturalista representa uma tentativa de explicar a totalidade da existência através de fenômenos físicos, sem qualquer referência a noções de uma realidade transcendente; como tal, representa um conjunto de aspirações investigativas e exploratórias. Ontologicamente, no entanto, o materialismo naturalista afirma que o universo físico fenomenal é a totalidade da existência - uma reivindicação que está claramente fora do domínio da ciência” – Tradução nossa.

*growth, which in practice means financial growth and the pursuit of ever-increasing profits*¹³⁰ (*Idem ibidem*).

Neste sentido Walker pondera que, através da publicidade e do marketing, recorreremos constantemente à auto-indulgência, na busca leviana de nossa humanidade, como promessa de prazeres. Apesar disso, “auto-disciplina, contemplação e virtude” têm sido, por milênios, “aspectos essenciais da vida significativa”: fonte de “noções verdadeiramente substanciais de felicidade humana” (WALKER, 2011, p. 127).

Referindo-se ao estado de coisas denominado por Tim Jackson¹³¹ como a “Era da Irresponsabilidade”, Walker pontua “prioridades”, “sistemicamente distorcidas”, “diretamente relacionadas à exploração social e à destruição ambiental” (WALKER, 2014, p. 14).

Neste contexto, “benefícios materiais são louvados, valores éticos tornam-se vagos e relativistas, e as mais profundas e sublimes noções de significado humano são marginalizadas” (*Idem ibidem*). Uma missão quase patológica, fundada no avanço tecnológico, prioriza o crescimento econômico e extrai vantagem competitiva, a fim de garantir o aumento das vendas de produtos produzidos em massa (*Idem ibidem*).

Ao lado de muitos teóricos contemporâneos, referenciados ao longo deste nosso trabalho, Walker acredita que, ao passo que o paradigma materialista-naturalista, associado ao sistema capitalista continua a se difundir, estamos, lentamente, sendo redirecionado para nos libertar desta visão de mundo superficial (*Idem ibidem*).

Neste sentido, o autor elenca três elementos “incontestáveis” da condição humana que, passíveis de serem correlacionados com três tipos de significados humanitários, podem ser utilizados para facilitar a reflexão de tal redirecionamento. São eles:

*First, we exist within a natural environmental that we utilize to our own ends. Second, human nature is such that we generally choose to live in social groups. Third, we are individual beings with a distinct sense of selfhood. Corresponding to these three aspects of being human are levels of meaning that can be referred to respectively as practical meaning, social meaning and personal (or inner) meaning*¹³² (WALKER, 2014, p. 10-11).

¹³⁰ “Em primeiro lugar ao endossar o dogma ambientalmente insustentável do progresso, o que na prática significa progresso tecnológico e, em segundo lugar, ao apoiar a ilusão do crescimento ilimitado, o que na prática significa crescimento financeiro e a busca de lucros cada vez maiores” – Tradução nossa.

¹³¹ Vide: JACKSON, Tim. *Prosperity without Growth: Economics for a Finite Planet*. London: Earthscan, 2009 p. 32. Tim é um economista ecológico e professor de desenvolvimento sustentável pela Universidade de Surrey, UK (<http://timjackson.org.uk/>).

¹³² “Primeiramente, nós existimos dentro de um ambiente natural que utilizamos para os nossos próprios fins. Em segundo lugar, a natureza humana é tal, que geralmente escolhemos viver em grupos sociais. Em terceiro lugar, somos seres individuais detentores de um sentido distinto de individualidade. Em correspondência a estes três aspectos do ser humano existem níveis de significado que podem ser referidos, respectivamente, como significado prático, significado social e significado pessoal (ou interno)” – Tradução nossa.

Conforme esclarece, esta análise estende a proposição de significados naturais, éticos e religiosos proposta por John Hick¹³³, de modo a incluir não apenas as tradições pré-modernas de religião, mas também formas contemporâneas, não-religiosas ou ateístas de espiritualidade (*Idem op. cit.*, p. 11).

Para Walker, estas últimas interpretações, mais abrangentes, do (neo)humanismo, vão além da doutrina ontológica do materialismo naturalista, uma vez que reconhecem uma noção inefável, quase transcendental da unidade ou unicidade da realidade¹³⁴.

O autor reforça seu posicionamento, nos seguintes termos:

For centuries, across very different kinds of societies, the main path for developing substantive values and a sense of ultimate meaning in one's life has been religious practice. Today, however, many people living in economically developed, consumer-based societies have little to do with the traditional religions of their culture. Despite this disillusion with, or outright rejection of, institutionalized religion there remains for many spiritual hunger. This is to be expected because, with or without religion, we remain meaning-seeking beings¹³⁵ (WALKER, 2011, p. 209).

Com esta convicção, Walker expressa a importância da revalorização dos significados e sentimentos pessoais de foro íntimo (“*personal meaning*”), na busca de crescimento espiritual. Para o autor, os valores e significados de sentido da vida remontam desde a tradição religiosa humanista milenar, e são os responsáveis por fornecer à humanidade nossas crenças pessoais sobre ética, moral e virtude. Em outras palavras, nossas convicções particulares a respeito do que seja bom, justo e verdadeiro afeta, por sua vez, qualitativamente nossas ações práticas no mundo.

O autor expressa esta assertiva sinteticamente, em linguagem verbi-visual:

¹³³ Vide: HICK, John. *An Interpretation of Religion: Human Responses to the Transcendent*. New Haven: Yale University Press, 1989, p. 129-171. Hick foi um filósofo da religião e teólogo britânico que viveu nos EUA a maior parte de sua carreira. Na teologia filosófica, ele fez contribuições nas áreas de teodiceia, escatologia e cristologia e na filosofia da religião contribuiu para as áreas da epistemologia da religião e pluralismo religioso (<http://www.johnhick.org.uk/>).

¹³⁴ Vide: COMTE-SPONVILLE, A. *The Book of Atheist Spirituality: An Elegant Argument for Spirituality without God*. London: Bantam Books, 2007, p.168-9

¹³⁵ “Por séculos, atravessando tipos muito diferentes de sociedades, o principal caminho para o desenvolvimento de valores de fundo ou de um sentido último para própria vida, tem sido a prática religiosa. Hoje, no entanto, muitas pessoas, que vivem em países economicamente desenvolvidos e em sociedades baseadas no consumo acabaram por se distanciar das religiões tradicionais de sua cultura. Apesar desta desilusão, ou rejeição pura e simples, com a religião institucionalizada, muitos permanecem com ‘fome’ espiritual. Isto é de se esperar, uma vez que, com ou sem religião, continuamos como seres que buscam por significado” – Tradução nossa.

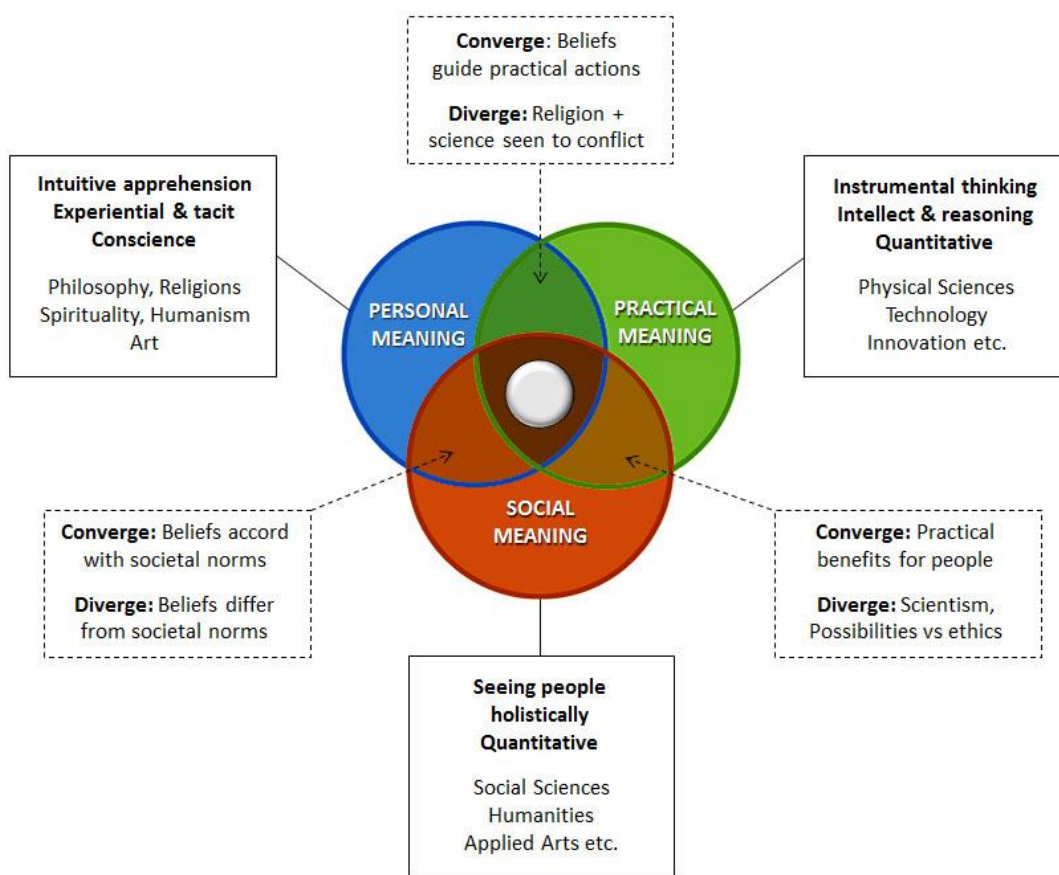


Figura 16: Três facetas de significado humano e suas inter-relações
 Fonte: WALKER, 2014, p. 11 – <http://stuartwalker.org.uk/>

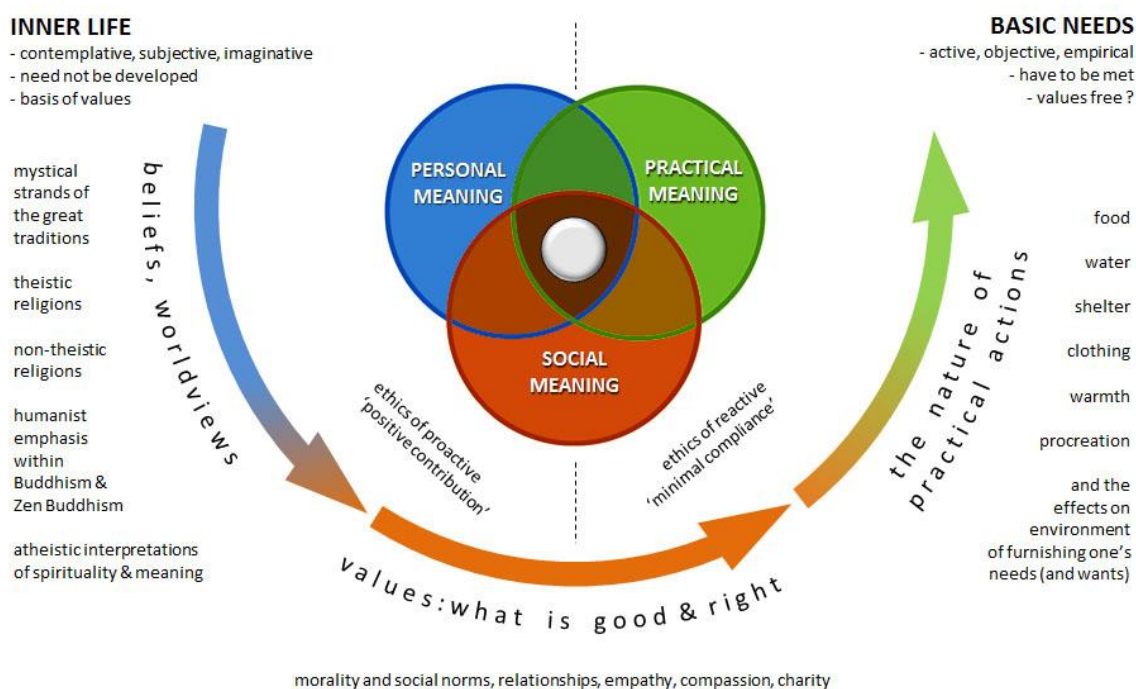


Figura 17: Crenças, Valores e Ações
 Fonte: WALKER, 2014, p. 14 – <http://stuartwalker.org.uk/>

O paradigma cartesiano-newtoniano pautado na ideologia materialista-naturalista estritamente racional e reducionista da realidade/totalidade, baseado em valores sociais, culturais e morais distorcidos e/ou questionáveis, por sua vez associado ao pós-industrialismo capitalista contemporâneo, é dependente de recursos materiais e energéticos finitos. Em uma sociedade de consumo globalizada, fundada em um sistema ilusório de crescimento ilimitado, com detrimento dos valores que fomentam sentido à natureza essencialmente humana, o cerne da abordagem radical de Stuart Walker rumo a uma associação mais “profunda” entre design e sustentabilidade – que poderia ser considerado polêmico por uma visão materialista-naturalista – reside na ênfase dada à religiosidade humana e à espiritualidade. Mas Walker fornece um mapeamento de nossas crenças injustificáveis, e, por conseguinte, insustentáveis.

Ao apropriar-se de caracteres de fundo espiritual, como metodologia para o design, a abordagem de Walker é uma alternativa que equaciona a importância dos caracteres espirituais subjetivos (tradições/religião) frente à visão (re)estrita, objetiva (material) prevalente, típica do raciocínio intelectual cientificista.

A argumentação racional através de uma vasta gama de caracteres objetivos, provenientes da evidência empírica é tida como o único indício confiável para direcionar os processos criativos do designer. Walker cria um contraponto argumentativo, de natureza subjetiva (imaterial), como elemento crucial na busca por atingir níveis de sustentabilidade realmente significativos.

Em face da identificação inerente entre consumidor final (usuário/interagente) e a obra de design (produto/objeto/artefato), perpassa sempre a subjetividade que comporta crenças, valores e sentimentos individuais, tanto do designer que projeta, quanto do usuário que consome.

Qualquer processo de design que se julgue realmente responsável, não apenas poderia, mas *deveria* informar e ser informado por meio de expressões estéticas visivelmente honestas, socialmente justas, ambientalmente responsáveis e pessoalmente significativas. Eis a razão do porquê Papanek ironizava o termo “design de produto sustentável”.

Quanto ao resgate de elementos espirituais e religiosos, fundamentados em valores e significados morais “absolutos”, a proposição de Walker apresenta uma alternativa radical, digna de ser levada em consideração, no que compete ao fomento de soluções intrinsecamente sustentáveis.

Representa, verdadeiramente, uma tendência genuína frente à necessidade de impulsionar os valores éticos e morais (historicamente defendidos pelas tradições contemplativas pré-modernas) e acompanhar o os valores intelectuais (historicamente defendidos pela ciência moderna), como uma característica existencial humana, no tocante à tomada de consciência e conseqüente responsabilidade perante a sustentabilidade.

2.3.1 “Significado pessoal” (espiritualidade) como “quarta linha de fundo para sustentabilidade”

“Religiosidade não é necessariamente sinônimo de espiritualidade. Elas se sobrepõem. A primeira é exclusivista, baseada apenas em textos e geralmente fechada a outros sistemas e visões de mundo. O espiritual não está ligado a raça ou a nação. No entanto, é certamente a parte mais profunda de cada religião. [...] Para que a espiritualidade se torne parte da solução global, ela terá de se tornar transmoderna, passando pela modernidade, não rejeitando a revolução científica e tecnológica ou o Iluminismo, nem aderindo a pós-modernidade (onde todos os valores e perspectivas são relativizados), tampouco rejeitando o pré-moderno (onde as relações feudais eram supremas)”¹³⁶

[Sohail Inayatullah]

O termo “*Triple Bottom Line*” de autoria atribuída a John Elkington¹³⁷ em sua obra “*Cannibals with Forks: the Triple Bottom Line of 21st Century Business*” (Capstone, Oxford, 1997) é hoje amplamente difundido como expressão triádica basilar no que tange ao conceito geral de sustentabilidade.

O trinômio ou “tripé” faz referência à fatores econômicos, ambientais (ou ecológicos) e sociais (“*People/Planet/Profit*”) inter-dependentes que, em razão de equidade, estariam diretamente associados ao ideal de sustentabilidade no que diz respeito as ações e reações das atividades humanas.

¹³⁶ “Religiosity is not necessarily spirituality. They overlap. But one is exclusive, text-based only and generally closed to other systems and worldviews. The spiritual is not linked to race or nation. However, it is certainly the deeper part of every religion. [...] For spirituality to become part of the global solution it will have to become transmodern, moving through modernity, not rejecting the science and technology revolution and the Enlightenment, nor acceding to postmodernity (where all values and perspectives are relativised) or the premodern (where feudal relations are supreme)” (INAYATULLAH, 2009, p. 6).

¹³⁷ John Elkington é responsável por cunhar os termos “*environmental excellence*”, “*green growth*”, “*green consumer*”, “*triple bottom line*” e “*People, Planet & Profit (or Prosperity)*”. Por este motivo ficou mundialmente reconhecido como autoridade em responsabilidade corporativa e desenvolvimento sustentável. (www.johnelkington.com - acesso junho 2016).

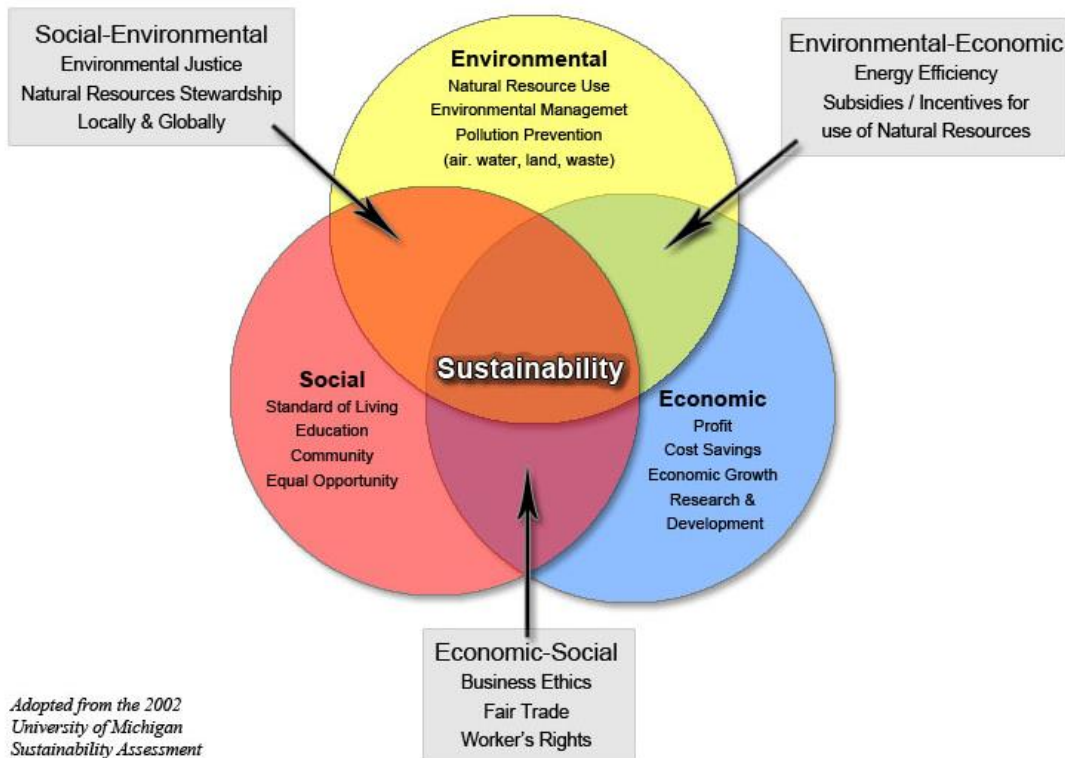


Figura 18: "Tripé" da sustentabilidade ("Triple Bottom Line")
 Fonte: www.ecoprocertified.org

Apesar do TBL ou 3BL ter se tornado praticamente o mantra da sustentabilidade no início do século XXI, o aumento do uso dessa terminologia expôs lacunas comprovadamente incapazes de explicar todas as atividades humanas no que diz respeito à criação de valores¹³⁸.

Neste sentido, muitas das principais empresas do mundo e alguns dos pensadores mais proeminentes já manifestam a necessidade de incluir um quarto elemento no debate sobre a sustentabilidade, embora ainda sem consenso que princípio este deveria encerrar.

Dentre uma extensa gama de sugestões propositivas, muitas delas tidas apenas como especulações de interesses particulares, conceitos como "propósito", "progresso", "governança", "ética", entre outros, são cogitados atualmente para compor o quarto elemento hipoteticamente fundamental à sustentabilidade.

¹³⁸ Constatação atribuída à *Social Enterprise Associates* em breve artigo intitulado "Quadruple Bottom Line Introducing the concept" Disponível em: <http://www.socialenterprise.net/assets/files/TipSheet13QBL.pdf> - Acesso maio 2016. Atualmente conhecida como *UpSpring*, a *Social Enterprise Associates* é uma rede de organização virtual de aprendizagem voltada a gestão e consultoria para suporte em design, crescimento, medição de missão impulsionada, alavancagem de mercado e valores baseados em risco. É formada por uma colaboração de consultores que reconhecem a necessidade de impulsionar valores e conhecimentos a fim de gerir o "triple bottom line" com o objetivo de melhorar a vida das pessoas, o lucro e o comércio local (<http://upspringassociates.com/>).

Não obstante, duas concepções vem ganhando espaço nesta corrida terminológica segundo a *Social Enterprise Associates*: são os conceitos de “cultura” e de “espiritualidade”.

A ideia de “cultura” como quarta linha de fundo desponta após ser pioneiramente instituída pelo governo da Nova Zelândia que a adotou em consideração ao bem-estar da população indígena da tribo Maori¹³⁹.

De acordo com a abordagem neozelandesa, o desenvolvimento sustentável deve incluir a continuidade e o desenvolvimento do bem-estar cultural dos povos indígenas como uma reivindicação de justiça em todas as políticas públicas.

Já a noção de “espiritualidade” ou “fé” é considerada, em termos conceituais, mais amplos, quando comparada às noções de religião ou crença. No contexto da sustentabilidade, a conceituação de “espiritualidade” é admitida como promovendo sentido à vida ao focalizar a transcendência (vide: cap. 3, item 3.5).

Neste sentido, a “espiritualidade” caracteriza uma necessidade primordial que integra um indivíduo, uma comunidade ou um povo perante sua fé e seu respectivo relacionamento com Deus (poder superior visto como etéreo). Nesta acepção, a dificuldade de mensuração é aparente¹⁴⁰.

Deixando de lado as concepções meramente especulativas, Stuart Walker afirma de modo incisivo que: “*what is missing from the triple bottom line is explicit recognition that human beings are not only gregarious creatures, but also individuals. Further still, we are individuals who are meaning-seekers*”¹⁴¹ (WALKER, 2011, p. 127).

O autor argumenta que aspectos de governança, cultura e ética, por exemplo, estão relacionados com as relações sociais e o desenvolvimento de bem-estar das comunidades, o que, para ele, se incluem nas considerações de ordem sociais e/ou econômicas em relação à sustentabilidade (*Idem ibidem*).

Em reconhecimento à importância deste componente interior “mais profundo”, a “espiritualidade”, ao defender que o termo transmite uma extensa gama de entendimentos e práticas intimamente relacionadas com significados individuais, Walker se enquadra no grupo de estudiosos que adotam o conceito de como o quarto elemento da linha de fundo para sustentabilidade – “*Quadruple Bottom Line*” ou QBL (*Idem ibidem*).

¹³⁹ Vide: SCRIMGEOUR, Frank and IREMONGER Catherine. *Maori Sustainable Economic Development in New Zealand: Indigenous Practices for the Quadruple Bottom Line*, 2011.

¹⁴⁰ Vide: INAYATULLAH, Sohail. *Spirituality as the Fourth Bottom Line*, 2009.

¹⁴¹ “O que está faltando para o *triple bottom line* é o reconhecimento explícito de que os seres humanos não são apenas criaturas gregárias [sociáveis], mas também indivíduos. Mais ainda, somos indivíduos que demandam significado” – Tradução e grifo nosso.

No entanto, ao admitir que o termo “espiritualidade” pode se apresentar problemático devido à estreitas associações relacionadas às noções de alma, do sagrado e de religião, o autor se posiciona de maneira particular ao afirmar que:

For this reason, and recognizing the importance of substantive values in linking sustainability with the individual, the fourth element of a quadruple bottom line for sustainability proposed here is ‘personal meaning’ – a term acknowledging that sustainability has to be relevant and meaningful to the individual person, as well as socially responsible. It is a term that is broad enough to include a wide range of understandings and practices that different people find meaningful and enriching¹⁴² (WALKER, 2011, p. 127).

Ao propor a utilização do termo “significado pessoal” como uma abstração conceitual, um tanto menos controversa se comparada à palavra “espiritualidade”, Walker sugere que, em relação à linha de fundo quádrupla da sustentabilidade, esses “outros” aspectos (significados pessoais) incluem coletivamente um caminho espiritual e/ou uma busca por significado direcionado por questões de consciência com base em uma perspectiva ética (WALKER, 2014, p. 57).

Conforme o propositor: *“It is a path that determines the ethical, cognitive, and pragmatic value of all human action and that transcends sociocultural conventions and differences”¹⁴³ (Idem, ibidem).*

O diagrama abaixo ilustra o modo particular como Stuart Walker prefere representar sua “linha de fundo quádrupla da sustentabilidade” (QBL):

¹⁴² “Por esta razão, e reconhecendo a importância dos valores substanciais na associação entre sustentabilidade e indivíduo, o quarto elemento de uma linha de fundo quádrupla para a sustentabilidade proposto aqui [na abordagem de Walker] é “**significado pessoal**” - um termo capaz de reconhecer que a sustentabilidade tem de ser relevante e significativa para o indivíduo como pessoa, assim como responsável socialmente. Trata-se de um termo amplo o suficiente para incluir uma extensa gama de entendimentos e práticas onde pessoas diferentes encontram significado e enriquecimento” – Tradução e grifo nosso.

¹⁴³ “Trata-se de um caminho que determina o valor ético, cognitivo e pragmático de toda ação humana, e que transcende as convenções e diferenças socioculturais” – Tradução nossa.

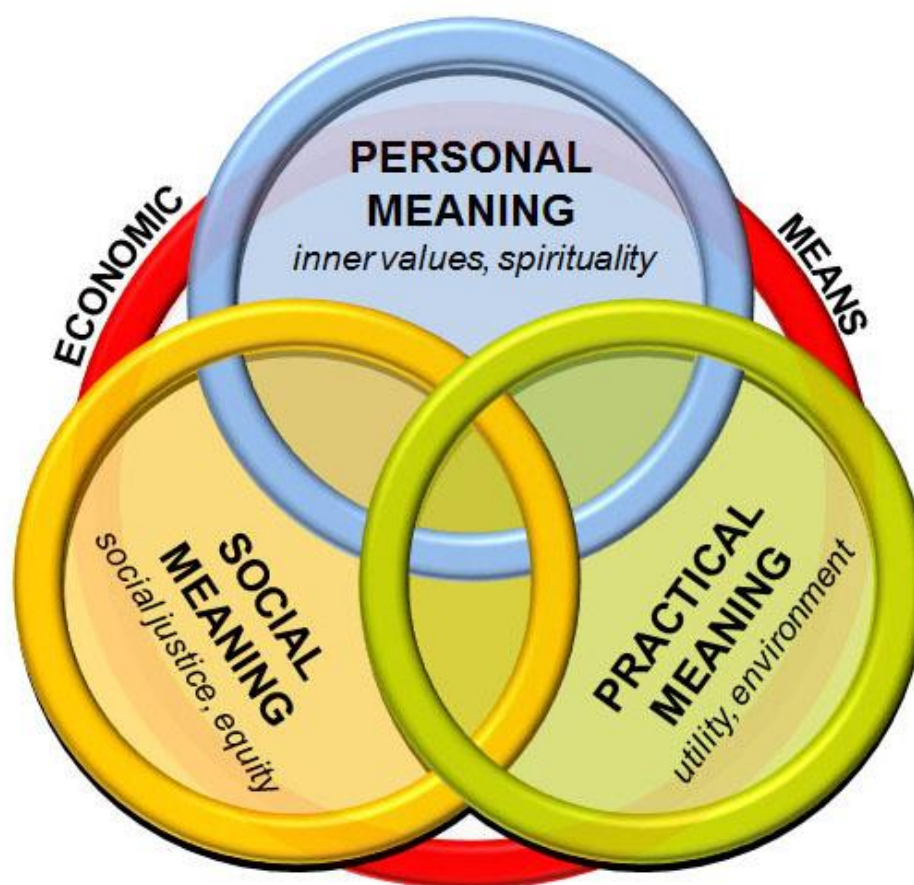


Figura 19: Linha de Fundo Quadrupla da Sustentabilidade (“Quadruple Bottom Line”)
 Fonte: WALKER, 2014, p. 42 – <http://stuartwalker.org.uk/>

Partindo do princípio que o ser humano vive em um ambiente físico (material), que *per se* demanda implicações e necessidades funcionais, Walker assegura que somos criaturas sociáveis que naturalmente buscam um sentido e/ou propósito para viver (WALKER, 2014, p. 60-5; 118-9).

Estes três elementos correspondem aos três princípios fundamentais da existência humana no mundo (WALKER, 2014, p. 45; 93). O quarto elemento, as questões de ordem econômicas (significado econômico), refletem uma construção humana, que ao contrário de ser vista como uma premissa, deveríamos atribuir a esta um papel secundário (*Idem op. cit.*, p. 45).

Para Walker, se o que realmente almejamos é o desenvolvimento sustentável, as questões de significado econômico deveriam ser consideradas “como um meio para se atingir um determinado fim, e não um fim em si” (*Idem ibidem*).

Neste sentido, ao subverter a ordem dos elementos e propor o que considera como “perspectiva alterada” (“*changed outlook*” – WALKER, 2014, p. 93), Walker apresenta

uma reconfiguração particular do QBL enxergando-o sob uma ótica estruturada a partir de círculos concêntricos¹⁴⁴.

Vejamos este ponto de vista de modo diagramático:

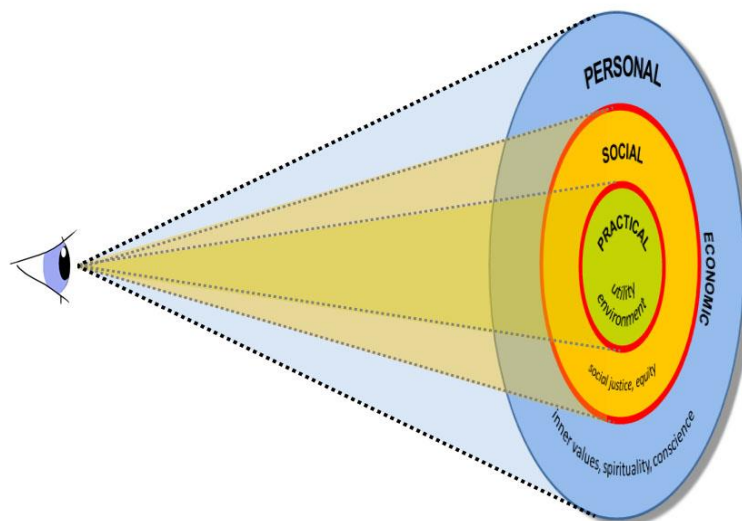


Figura 20: QBL: ampliando perspectivas
Fonte: WALKER, 2014, p. 93 – <http://stuartwalker.org.uk/>

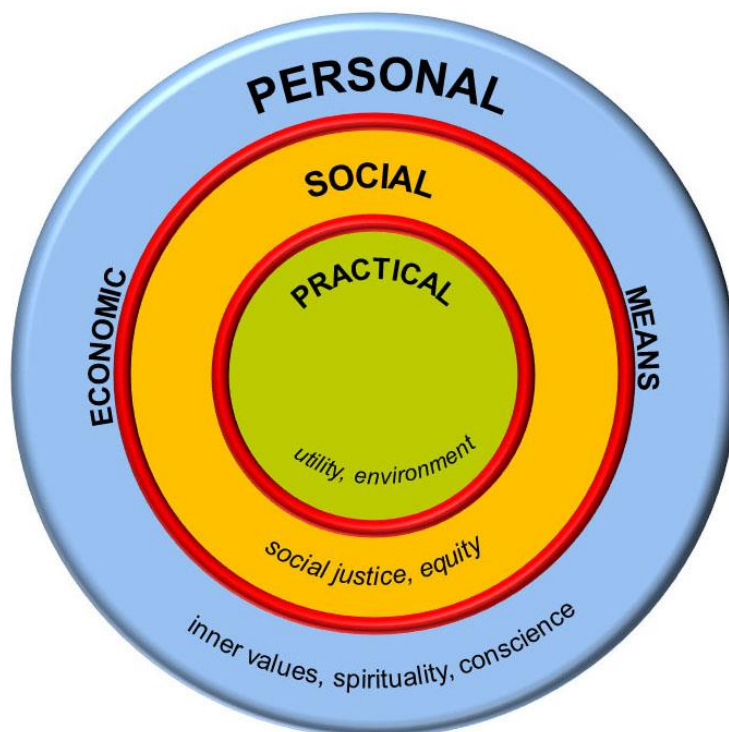


Figura 21: QBL a partir de círculos concêntricos
Fonte: WALKER, 2014, p. 93 – <http://stuartwalker.org.uk/>

¹⁴⁴ Como procuramos evidenciar no capítulo seguinte, esta ótica estrutural formulada a partir de círculos concêntricos que Walker utiliza para representar sua QBL representa uma alusão direta à configuração estrutural hierárquica (holarquias) adotada pelo Holismo de Arthur Koestler (vide: cap. 3, item 3.2; 3.5).

Em entrevista para a revista *Design Magazine*, Walker sintetiza este posicionamento particular em termos de “liberdade”:

- **Significado Prático:** utilidade para os benefícios humanos e consequências ambientais – graus mais baixos de liberdade – precisamos reequilibrar nossas necessidades práticas;
- **Significado Social:** um grau mais elevado de liberdade – temos a opção de agir moralmente em relação aos outros;
- **Significado Pessoal:** graus mais elevados de liberdade – podemos optar por levar uma vida regrada – ou ignorar esse aspecto mais profundo do esforço humano e preencher o nosso tempo com ocupações mundanas e distrações;
- **Significados Econômicos:** um meio para alcançar os outros três – não um fim em si mesmo; apesar de ter se tornado um fim em si na sociedade contemporânea¹⁴⁵ - Tradução nossa.

Walker relata que, nos primeiros anos do século XXI, um número crescente de vozes, das mais variadas disciplinas vêm sugerindo que qualquer entendimento sério a respeito de sustentabilidade deve incluir a espiritualidade no “mix” de considerações essenciais (WALKER, 2014, p. 57).

Tais entendimentos contemporâneos, sem diminuir o valor e a contribuição da ciência, representam, segundo o autor, a constatação dos limites fronteiriços entre a ciência (progresso intelectual) e a religião (progresso moral), ao reconhecer que existem outros aspectos da humanidade que se encontram além da perspectiva empírica do paradigma materialista-naturalista (*Idem ibidem*).

Walker reconhece que entendimentos desta natureza passaram a ser depreciados com o advento do pensamento moderno. No entanto estão representados em todas as grandes tradições filosóficas e religiosas, não necessariamente nas particularidades específicas de cada uma, mas, precisamente, nas práticas culturalmente relevantes comuns a todas as tradições contemplativas (WALKER, 2014, p. 57).

No que tange precisamente à área de atuação do design, os estudos de Anne Sherman e Rob Fleming partem da utilização da noção de significado pessoal (espiritualidade) como quarta linha de fundo, de modo equivalente à proposta por Stuart Walker.

Fleming e Sherman¹⁴⁶ descrevem detalhadamente o QBL (“*Quadruple Bottom Line*”) como uma ferramenta capaz de mensurar e aprimorar uma pedagogia do design para

¹⁴⁵ Revista *Design Magazine* (online), vol. 23 de maio/junho de 2015, Pontinhas (Odivelas), Portugal. Disponível em <https://issuu.com/revistadesignmagazine/docs/designmagazine23> Acesso junho 2015 -Tradução nossa.

¹⁴⁶ Vide: “*Design Education for a Sustainable Future*”, London: Eartscan, 2013.

a sustentabilidade, a partir da inclusão de fatores como experiência humana e desenvolvimento consciencial.

Conforme a definição básica destes autores, em termos comportamentais e experienciais do ser humano:

A Linha de Fundo Quadrupla usa a experiência como um meio para abordar o comportamento humano, e transformar a relação homem-biosfera através do desenvolvimento da consciência física, emocional e espiritual. No nível mais alto deste tipo de relação, a sustentabilidade é uma expressão autêntica das maneiras como os humanos interagem com o mundo.¹⁴⁷ (SHERMAN Apud FLEMING, 2013, p. 72).

2.3.2 Tomada de decisão em design: um “check list” para o planejamento de objetos portadores de significado intrínseco

“The task of envisioning such a material culture represents a valuable role for design in the transformation to a new kind of ecological economic culture”¹⁴⁸

[Stuart Walker]

Stuart Walker parte da hipótese que o atual sistema de progresso e desenvolvimento humano, do qual o design contemporâneo faz parte, está constantemente a alimentar sentimentos e tomadas de decisão que contribuem para fortalecer a injustiça social e o dano ambiental. Ao defender que as principais tradições filosóficas e espirituais do mundo caracterizaram uma fonte abundante de entendimento e virtude, procura resgatar conceitos que acredita serem capazes de despertar discernimentos moralmente mais responsáveis para o design (WALKER, 2014, p. 15).

De acordo com o autor, o design não precisa se resumir à uma disciplina que se ocupa exclusivamente da definição de coisas materiais e transitórias. No entanto tende a fazê-lo de maneira significativa, uma vez que está, deliberadamente, destinado a promover a distração e o despertar de sentimentos de desejo, posse e status; quando associado à publicidade e ao marketing reforça ainda mais tais sentimentos (*Idem, op. cit.*, p. 18).

Neste processo, devido à intensa escala global de produção e descarte, o design vem indiretamente contribuindo para o acelerado esgotamento dos recursos, destruição de ambientes naturais e acumulação de emissões que alteram o clima. O resultado é a

¹⁴⁷ “The Quadruple Bottom Line uses experience as a means to address human behavior, and transform the human-biosphere relationship through physical, emotional, and spiritual consciousness development. At the highest level of this kind of relationship, sustainability is an authentic expression of the ways in which humans interact with the world”.

¹⁴⁸ “A tarefa de vislumbrar uma cultura material mais valorosa representa uma valiosa função para o design na transformação rumo a um novo tipo de cultura economicamente ecológica” (WALKER, 2014, p. 30-1) – Tradução nossa.

constante produção de engodos fugazes e artifícios que não só possuem pouca relação com uma vida significativa, mas que contribuem para nos desviar para longe dela (*Idem ibidem*).

Ao defender sua abordagem particular (“*designing sustainability*”), Walker insinua que metodologias de projeto voltadas apenas às preocupações de ordem material violam a “ética da reciprocidade”¹⁴⁹. Para Walker, os detratores mais proeminentes da grande maioria das conseqüências de natureza insustentáveis por parte das ações do design, são os prêmios frequentemente atribuídos a uma corrente generalizada de pesquisa baseada estritamente em evidências e necessidades de comprovação por meio de fatos e provas, em detrimento de mais criatividade, imaginação, emoção, empatia e valores culturais tradicionais (*Idem, op. cit.*, p. 15).

Segundo Walker é importante reconhecer que a visão predominante das culturas contemporâneas, economicamente desenvolvidas, tornaram-se cada vez mais desdenhosas e não condiz com as tradições milenares de sabedoria humana (*Idem ibidem*).

Não obstante, Walker julga fundamental “olhar para outras fontes de orientação de modo a distinguir possíveis déficits graves, mas também reconhecer os benefícios dessas fundações” (*Idem ibidem*). Trata-se de um esforço para legitimar aspectos ambientais de sustentabilidade, uma vez que esses ensinamentos de sabedoria milenar, para o autor, “representam a fonte de congruência com a Natureza da reciprocidade para com nossos companheiros seres humanos”, o que nos permitiria “lidar de maneira mais eficaz com os desafios sociais e ambientais de nosso tempo” (*Idem ibidem*).

Neste sentido o autor adverte:

*It to be important to bear in mind that while it is all too easy to disparage more intuitive ways of knowing with mundane rationalisms, modes of living in which this has occurred are associated with staggering social inequities and unprecedented rates of environmental destruction*¹⁵⁰ (*Idem, ibidem*).

Retomando valores morais comuns a uma vasta gama de grandes tradições milenares tanto ocidentais quanto orientais, Walker chega a sintetizar, em forma de tabela, algumas de suas conclusões no que tange à tomada de decisões éticas por parte do design.

¹⁴⁹ Em termos de valores morais, Walker afirma que “um dos preceitos mais antigos e amplamente aceito que pode ser encontrado em praticamente todas as culturas ao longo do tempo é a ‘ética da reciprocidade’. Segundo Walker, “também conhecida como ‘A Regra de Ouro’, a chamada ‘não faça aos outros o que não gostaria que os outros lhes fizessem’ ensinada por Confúcio (*Analeto 15.23*), e que se repete em formas semelhantes nos escritos de Platão (*Crítion 49c-d*), no Taoísmo (*Tao Te Ching verso 49*), Hinduísmo (*Bagavad Guita cap. 12*), Budismo (*Dharmmapada 10.130*), Judaísmo (*Levi 19:18*), Cristianismo (*Mateus 7:12*), e no Islã (*Hadith 13*)”. Ainda a esse respeito o autor reforça que “a forma positiva desta ética, ‘fazer aos outros o que gostaríamos que os outros nos fizessem’, diz-nos como devemos agir para com os nossos companheiros seres humanos” (WALKER, 2014, p. 17).

¹⁵⁰ “É importante ter em mente que, embora seja muito fácil menosprezar maneiras mais intuitivas do saber, frente aos racionalismos mundanos, os modos de vida onde isso aconteceu são associados com desigualdades sociais em escalonamento e taxas sem precedentes de destruição ambiental” – Tradução nossa.

Na sequência, traduzimos a tabela e tópicos sintetizantes (“*check list*”) oriundos da discussão suscitada:

	Característica	Atributo descritivo
Essencial	Ética da reciprocidade	Decisões de design para reduzir custos de produção: <ul style="list-style-type: none"> estão de acordo com o trabalho humano de boa qualidade e não dependem de baixos salários, condições precárias de trabalho ou eliminação de postos de trabalho através da automação. estão de acordo com os sistemas naturais e não degradam a qualidade da água, do ar ou o ambiente.
Para ser promovido	Moderação	Procura evitar a internacionalização excessiva de desvios recursos ou formas de uso.
	Desimportância relativa	Identificação com uma forma relativamente humilde; bens funcionais devem ocupar um lugar em nossas vidas de modo a estarem de acordo com noções de significado humano, responsabilidades éticas e ambientais.
	Congruência significativa	Através de certos materiais, usabilidade, estética, simbolismo e características não-instrumentais os produtos podem fomentar ideias sobre como devemos agir, bem como comportamentos congruentes com modos de vida ambientalmente éticos e significativos.
	Garantia	O design ou a manufatura de um produto qualquer justificam os efeitos corrosivos em níveis sem precedentes que a produção globalizada vem impondo sobre a Natureza, o bem-estar social e o contentamento pessoal?
	Empatia	Conceitos de produtos, produção, usabilidade e métodos de descarte que sejam gentis às pessoas e lugares.
	Utilidade	Produtos que sejam funcionais, confiáveis e duradouros, porém despreziosos.
	Elegância	Atenção integral à forma, proporção, expressão e detalhe; produtos agraciam o mundo através de sua presença.
Para ser evitado	Sedutor	Produtos destinados a incentivar o consumo – através da moda, cores ou “perfeição”, a como <i>branding</i> e <i>marketing</i> que estimulem desejos e sentimentos de vaidade.
	Transiente	Práticas que incentivam a obsolescência perceptiva - através novidades regulares de modelos, atualizações estéticas, uso de superfícies delicadas que rapidamente se desvanecem e estilos que rapidamente se tornam obsoletos e desatualizados.
	Distrativo	Produtos que incentivam a diversão ou comportamentos de uso compulsivo, que interrompam a atenção ou obscureçam a reflexão.

Tabela 6: Aspectos norteadores para tomadas de decisões éticas e significativas

Fonte: WALKER, 2014, p. 22 – Tradução nossa

Vejamos os comentários do autor a respeito de cada uma das características levantadas e seus respectivos atributos descritivos voltados à tomada de decisão para o design de produtos.

Nestes termos, segundo Stuart Walker, um design verdadeiramente sustentável deve ser:

Moderado: evitar conscientemente os excessos e/ou as características que possam gerar distração sobre a real funcionalidade ou modalidades de utilização.¹⁵¹

Relativamente desimportante: reconhecer o devido lugar que os bens funcionais *devem* ocupar no esforço humano para que possam cumprir com as nossas mais profundas concepções de significado humano e com comportamentos éticos e de responsabilidade ambiental. Isto significaria que produtos de uso diário teriam que ocupar um papel muito menos dominante do que é o caso hoje. Para estarem de acordo com tal orientação, sua concepção deveria ser necessariamente mais modesta, reconhecendo sua posição relativamente menos importante no que tange aos empreendimentos humanos. Uma forma de reduzir a importância das posses é através de esquemas de compartilhamento de produtos, que já incluem a partilha de carros e programas de empréstimo de bicicletas nas cidades.¹⁵²

[Considerar as] **Ferramentas de usabilidade:** através do design de produtos que sejam funcionais, confiáveis e duradouros, porém despretensiosos.

Congruente com significado: através de materiais, modos de uso, definições estéticas, referências simbólicas e características não-instrumentais os bens funcionais podem, potencialmente, reforçar ideias de como devemos agir e comportamentos que são congruentes com modos de vida ambientalmente éticos e significativos¹⁵³. Por outro lado, produtos destinados a incentivar desejos intensos ou inveja seriam incompatíveis com tais ideias.

Garantido: a relação das coisas transitórias voltadas ao ofuscamento e à distração de modos mais moderados e reflexivos de ser é longamente reconhecida pelas principais tradições espirituais e filosóficas. No século passado, esses efeitos nefastos vieram combinados à devastadoras repercussões sociais e ambientais da produção em massa globalizada baseada no crescimento. Não podemos mais simplesmente nos perguntar como os produtos podem ser melhor projetados ou de que maneira podem

¹⁵¹ Neste quesito Walker sugere que a moderação não necessariamente precisa comprometer o *good design* (WALKER, 2014, p. 20). Para Walker os projetos de habitação do arquiteto Irlandês Dominic Stevens podem ser tidos como exemplo de “design moderado”, uma vez que são dotados de uma certa “sensibilidade” a qual permite que os edifícios projetados possam apresentar um design modesto, de baixo custo e baixo consumo energético, muitas vezes ao incorporar materiais reutilizados (Vide: www.dominicstevensarchitect.net; <http://www.irishvernacular.com/> Acesso em Junho 2016).

¹⁵² Estudiosos em economia colaborativa como Rachel Botsman e Roo Rogers afirmam que programas de partilha de carro, os chamados “peer to peer” - P2P ou de bicicletas (“bikesharing”) podem ser considerados como a vanguarda de um novo paradigma econômico. Esses autores defendem que tais iniciativas, cada vez mais comuns na Europa e EUA, estão alterando as regras do comportamento humano rumo à um “consumo que se conecta para compartilhar” (Vide: BOTSCHAN, Rachel and Rogers Roo. *What’s mine is yours: how collaborative consumption is changing the way we live*. New York: HarperCollings, 2010).

¹⁵³ No capítulo intitulado “The Spirit of Design: notes from the shakuhachi flute” Walker, ao traçar considerações sobre uma singular flauta de bambu há milênios associada à praticas espirituais, descreve como o design de um determinado artefato pode, em tese, contribuir para a prática espiritual do usuário. Apropriando-se da flauta *Shakuhachi* como exemplo de objeto congruente a “modos de vida e/ou comportamentos ambientalmente éticos e significativos”, Walker alude a esse aspecto em particular àquilo que considera o “espírito do design” (WALKER, 2011 p. 111-24).

ser mais responsáveis. Em primeiro lugar devemos nos perguntar se o design e a produção de um produto ainda se justifica. Hoje, a lógica do design para um novo modelo de produto é normalmente expressa em termos instrumentais – se ele executa mais rápido, se ele é mais fino, se oferece maior resolução. Estas muitas ‘mundanidades’ representam a moeda de aspiração do marketing, que conectam as menores alterações técnicas e estéticas à obtenção de sucesso e status. No entanto, a razão subjacente para a produção de mais um novo modelo é, invariavelmente, a geração de lucros e crescimento das empresas. Quando a fonte de nossas decisões de design são advindas de uma perspectiva filosófica que privilegia o materialismo e as ostentações mundanas, os fundamentos e justificativas para as decisões de design refletirão tal ênfase, e o design de produto em si será uma manifestação concreta destes valores práticos, utilitários, correspondentes à falta de ênfase sobre outros fatores. Tais validações são geralmente aceitas e consideradas suficientes dentro do sistema baseado no crescimento que o design e a manufatura residem. No entanto, em face aos efeitos corrosivos que a produção global de coisas transitórias, particularmente de produtos tecnológicos de curta duração, são capazes de influir sobre o bem-estar pessoal, a justiça social e gestão ambiental, existe a necessidade de considerar não apenas justificativas instrumentais éticas, mas também justificativas que levem em conta preocupações mais profundas relacionadas aos valores espirituais ou internos. Temos que começar a nos perguntar se a produção de um novo produto é uma coisa boa e certa a se fazer, e se os benefícios funcionais ou suas melhorias, que são muitas vezes menores, estão garantidas – agora que estamos conscientes dos efeitos cumulativos de produzir continuamente, embalagem, transporte, utilização e descarte de milhões de tais produtos. Tais questionamentos estão fundamentalmente relacionados à noções de significado pessoal em prol da sustentabilidade; reduções significativas do consumismo são essenciais para a promoção de ambos¹⁵⁴.

Empático: a fim de ajudar a garantir que nossas produções materiais estejam baseadas em princípios éticos mais consistentes e calcadas em compreensões tradicionais, temos de desenvolver abordagens que sejam mais empáticas com as pessoas e os lugares. Torna-se importante estar aberto para aspectos que muitas vezes são desconsiderados ou atribuído pouca atenção na prática contemporânea – aspectos que podem ser intuitivamente apreendidos, mas não necessariamente são sustentados por fatos ou raciocínio intelectual¹⁵⁵.

Sedutor: através da aceitação de práticas comuns como mudanças desnecessárias de estilo, superfícies brilhantes, perfeição estética e tendências de moda, invólucros exuberantes ou de luxo. Tais práticas estimulam

¹⁵⁴ Conforme procuraremos evidenciar, os objetos abordados no tópico seguinte podem ser considerados exemplos de um design reflexivo que se preocupa em garantir valores que favoreçam a durabilidade subjetiva (imaterial) do produtos/artefato com o propósito de promover sua utilização prolongada (vide: item 2.3.3).

¹⁵⁵ Sobre este aspecto, Walker cita como exemplo de “planejamento empático” a prática de “processo de inclusão social baseada no design consensual” do arquiteto Christopher Day. O arquiteto, ao reconhecer essas importantes facetas do saber e ao coloca-las em prática no ato da concepção de um novo edifício, procura levar em consideração aquilo que chama de o “Espírito do Local”. Sua prática criativa demanda passar o tempo no local, em silêncio, ouvindo, procurando manter-se aberto para as primeiras impressões - abstendo-se de andar, falar, fazer juízos de valor ou inferências – focalizando apreender alguma impressão intuitiva a respeito da essência do lugar (Vide: <http://www.christopherday.eu/> Acesso Junho 2016).

emoções, como o desejo ou a vaidade em conflito com noções mais profundas de significado pessoal, realização e felicidade.

Transiente: engajando-se em práticas que levem à obsolescência prematura do produto – através, por exemplo, de mudanças estéticas desnecessárias ou especificação das superfícies delicadas e materiais que rapidamente perdem o seu apelo visual através de uso diário e/ou desgaste.

Distrativo: através da criação de produtos que permitam ou encorajem oportunidades de interrupção, diversão infundada ou entretenimento fortuito ou que dificultem a reflexão, conhecidos por contribuir para comportamentos compulsivos de uso (WALKER, 2014, p. 19-21) – Tradução nossa.

A título de esclarecimento, Walker amplia as questões suscitadas acima com vistas para que os designers levem em consideração também os seguintes fatores:

Uso responsável dos recursos: ser mais exigente e mais responsável, enquanto governos, empresas e indivíduos no que diz respeito aos produtos que desejamos produzir e utilizar, independentemente de quaisquer benefícios secundários que possam trazer para seus desenvolvedores (por exemplo, pesquisadores, tecnólogos, etc.) ou para o desenvolvimento de negócios e produção de riqueza [...];

Durabilidade dos produtos: aprimorar formas de aplicação, desenvolvimento científico e tecnológico que contribuam para o bem-estar humano, mas não alimentam a produção e o consumo excessivo [...];

Serviços: desenvolver formas de geração de riqueza e postos de trabalho que sejam menos dependentes dos recursos naturais finitos, de produtos de curta duração e constante crescimento na produção [...];

Integridade: reduzir os impactos negativos da produção e consumo de maneira sincera e responsável [...];

Valores dos produtos: criar objetos razoáveis que julguemos valer a pena por seus próprios méritos; de maneira mais holística e responsável em sua concepção [...];

Novas prioridades: trabalhar para o desenvolvimento de uma cultura material que expresse um conjunto mais significativo e reorientado de prioridades; isto é, priorizar menos a ênfase na novidade e no supérfluo, e adotar uma abordagem mais consciente no uso de recursos e produção de resíduos (WALKER, 2014, p. 30-1).

Concordamos com o posicionamento de Walker a respeito de que ao fomentar sentimentos de insatisfação e estimular o consumo e o desperdício, além de encerrarem práticas fundamentalmente em desacordo com nosso bem-estar e felicidade, a incessante produção e comercialização de produtos triviais de curta duração se apresenta intimamente associada às disparidades sociais e à destruição ambiental em grande escala.

Grosso modo, poderíamos suscitar que os valores capitalistas, hoje preponderantes, advogam em favor de práticas incrementais, tomando por praxe o hábito de

embutir a obsolescência (perceptiva e/ou programada) e o apelo à distração como atributos estéticos e de usabilidade frente à uma extensa variedade de produtos comercializados.

Ao estruturar um protocolo de atributos favoráveis e contrários à uma cultura material “mais significativa” e radicalmente alinhada com os princípios de sustentabilidade, Walker não hesita em elaborar um “check-list” para solução de problemas e tomadas de decisão por parte do design de produtos.

É passível de se notar que, para Walker, tomadas de decisão em design reclamam noções de significado humano e desenvolvimento interior, bem como o “entendimento” final dos processos e dos produtos.

Neste sentido, uma cultura material radicalmente mais significativa seria aquela que, em todas as suas facetas – materiais, processos, produção, aparência, uso e descarte, estaria apoiada em relações sociais e econômicas que primem pelo bem-estar pessoal de cada indivíduo em particular, sob a égide da gestão ambiental calcada em valores éticos e morais tradicionais “mais absolutos”.

Walker parece acreditar que, se conseguirmos transcender a importância das relações econômicas advindas das noções paradigmáticas do materialismo-naturalista, criaríamos a oportunidade de reavaliar nossos preceitos de significado e valores. O que pode incluir a regeneração de entendimentos marginalizados pelas sociedades tidas como “avançadas” (WALKER, 2014, p. 10).

2.3.3 “Design contemplativo”: simbolismo e sustentabilidade na prática

*“A expressão simbólica traduz o esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam. [...] O símbolos estão no centro, constituem o cerne dessa vida imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas de ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito”*¹⁵⁶

[Jean Chevalier]

Na sequência dos argumentos elencados, selecionamos seis objetos para fins de exemplificação prática (visual) do design de Walker, acompanhados de breve síntese interpretativa e descritiva:

¹⁵⁶ CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. XII.



Figura 22: *Ikon*

Fonte: WALKER, 2011, p. 198-9 – <http://stuartwalker.org.uk/>

O objeto “*Ikon*” incorpora um disco rígido a um conjunto de peças de carvalho do vale profundo da floresta de *Bowland*, Inglaterra (onde atravessa o rio *Wyre*). A superfície apresenta uma inscrição em baixo relevo na forma de uma cruz invertida e um círculo parcial. A inscrição na cor laranja representa um símbolo alquímico para o elemento terra. Na borda inferior esquerda um pingente de vidro é preso por um pedaço de barbante envolto por uma fita de seda (WALKER, 2011, p. 192).



Figura 23: *Memoria Humanus*

Fonte: WALKER, 2011, p. 194-5 – <http://stuartwalker.org.uk/>

O objeto intitulado “*Memoria Humanus*” compreende um dispositivo de armazenamento de dados USB acoplado à um tronco de Cumbria (árvore típica da região de Cumbria, Reino Unido). A superfície leva um esboço em *graffiti* em forma de silhueta humana estilizada feito com acrílica abrasiva. Etiquetas antigas são presas na parte interna a fim de criar uma sensação de liberdade ao oscilarem a partir da borda frontal (WALKER, 2011, p. 192).



Figura 24: Codex Morte

Fonte: WALKER, 2011, p. 200-1 – <http://stuartwalker.org.uk/>

Na mesma linha de composição dos anteriores, o objeto denominado “*Codex Morte*” armazena uma série de cartões de memória SD embrulhados em seda e amarrados por fios de barbante.

Criado a partir de um painel de compensado laminado (um tipo de madeira produzida em formas de painéis processados industrialmente), o que desmente sua aparente proveniência arcaica, alude a uma série de “nichos de memória” (WALKER, 2011, p. 192).

Provérbios de um códice antigo esculpidos à mão são inscritos em sua superfície. Logo abaixo se pode ver uma figura humana entalhada e colorida utilizando a técnica do *graffiti*. Pendurados em sua borda inferior restos de um terço são combinados com sementes naturais (*Idem ibidem*).



Figura 25: *Commemoro*

Fonte: WALKER, 2011, p. 204 – <http://stuartwalker.org.uk/>

O objeto batizado “*Commemoro*” porta um cartão de memória SD envolto em seda e amarrado com barbante a um cabo recém cortado de azevinho¹⁵⁷.

Uma espécie de pingente feito de madeira deteriorada reutilizada contendo imagens ou inscrições associadas à significados espirituais são fixados na parte inferior. Uma série de três dessas “varetas de condão” podem ser vistas ao lado de um detalhe do pacote que guarda a fonte (dispositivo SD), detentora de “memórias” (WALKER, 2011, p. 192-3).

Os objetos expostos acima incluem imagens e/ou inscrições associadas à significados espirituais concebidos a partir madeira deteriorada reutilizada, numa associação direta à componentes funcionais tecnológicos.

¹⁵⁷ Com folhas pequenas, brilhantes e afiadas, o azevinho (*Ilex aquifolium*), comumente conhecido como “*holly*” em inglês, é uma pequena “árvore perene” que nunca perde as folhas e que apresenta frutos redondos e vermelhos. Devido à essas características é frequentemente utilizado como decoração de Natal na Europa e América do Norte (LAROUSSE, 1998, p. 569).

Uma primeira característica que se faz evidente em todas as composições se refere à combinação de expertises locais com elementos de produção em massa globalizada.

Materiais naturais e formas de tradição espirituais/religiosas são associados a tecnologias digitais, assim como a funcionalidade de curta duração é remetida à significados simbólicos duradouros.

No caso do objeto “*Codex Morte*” por exemplo, os nichos não correspondem ao tamanho exato do encaixe destinado aos cartões SD. O que parece ter a intenção de propiciar a possibilidade de serem re-utilizados para armazenar dispositivos de memória de tamanhos diferentes ou até mesmo artefatos completamente singulares.

Entendemos que tais objetos revelam a pretensão de galgar uma espécie de “uso” *ad infinitum*, mesmo depois de seus componentes tecnológicos se tornarem obsoletos. Mais que isso, tais objetos, a fim de se “perpetuarem”, procuram associar benefícios tecnológicos modernos e contemporâneos a uma espécie de “utilização espiritual ou religiosa”, bastante difundida na pré-modernidade.

Com exceção do objeto “*Commemoro*”, as composições visuais são projetadas para serem expostas (penduradas) na parede e parecem ter a pretensão de aludir tais objetos à reconhecidas formas estéticas voltadas à comportamentos tradicionalmente contemplativos, como por exemplo, um altar religioso e/ou obra de arte plástica/visual.

Na tentativa de induzir uma reflexão voltada à uma espécie de “função religiosa e/ou espiritual”¹⁵⁸, ou ainda, à um hipotético “uso pessoal significativo” – na tentativa de se manter em conformidade à terminologia adotada por Walker – tais proposições visam fundir estética e funcionalidade sob uma égide balizada em significados religiosos e/ou espirituais, passíveis de se fazerem presentes em objetos de uso cotidiano (“*form follows meaning*”).

Os objetos se seguem foram projetados para serem portáteis:

¹⁵⁸ Consoante a esta intenção de Walker, o esteta e semiólogo da arte Yan Mukarovsky lembra que em certos casos a “função estética” pode coexistir de modo harmonioso com a “função religiosa”. Promovendo uma certa “contaminação” destas duas funções, ambas consideradas por Mukarovsky como “funções dominantes”, as artes sacras, mais precisamente a liturgia, com a finalidade de integrar a arte ao culto religioso frequentemente as fazem “gêmeas”. Sem suprimir nem subordinar uma à outra, a religiosa faz da estética um meio para sua concretização (MUKAROVISKY, 1993, p. 33).



Figura 26: *Memeto Credo* e *Memoria Porto*.
 Fonte: WALKER, 2011, p. 196 <http://stuartwalker.org.uk/>

O objeto à esquerda, intitulado “*Memeto Credo*”, corresponde a uma corrente ou colar que combina um dispositivo de memória USB com uma série de outros elementos no intuito de criar uma espécie de “amuleto tecnologicamente funcional” (WALKER, 2011, p. 193).

Um crucifixo é justaposto a uma pedra, um pedaço de osso, um pedaço de madeira e uma moeda no intuito de sugerir uma espécie de “combinação de crenças” a partir de diferentes relíquias ortodoxas.

No tempo em que a tecnologia utilizada se tornar ineficaz ou ultrapassada, o pingente USB pode ser substituído, destacado ou mantido apenas para efeito estético. O invólucro de algodão que o sustenta pode ser facilmente aberto e reutilizado para em um novo tipo reprocessamento (*Idem ibidem*).

Já o objeto à direita da imagem, denominado “*Memoria Porto*”, configura um pequeno disco rígido cuja proteção é feita a partir de uma colcha de retalhos feita à mão e arrematada com barbante de linho. O invólucro não apresenta nenhuma referência explícita a ideias espirituais, em vez disso parece priorizar a evidência na manufatura artesanal (tecelagem caseira) do material utilizado (linho e seda) (*Idem ibidem*).

Os materiais naturais, como a fronha de tecido e o arremate em barbante cru podem ser facilmente separados, a fim de revelar o circuito essencial, ao passo que promove a interação “desmascarada” do disco rígido como também facilitar a reciclagem (*Idem ibidem*).

Na visão de Walker, esses objetos já “nasceram velhos”, uma vez que “são produtos advindos da imaginação humana com propósito de estimular a imaginação humana” (WALKER, 2011, p. 204).

Para o autor, em alusão a “formas intuitivas irracionais” (*trans* ou *supra*-racionais) de conhecimento, como por exemplo “um esboço primitivo de figura humana, uma inscrição religiosa antiga, um símbolo alquimista medieval, um talismã cristão e até mesmo varetas de condão “mágicas”, se apropriam de características simbólicas “na tentativa de reestruturar uma abordagem mais holística, inspiradora e equilibrada dos produtos”, cuja finalidade retrata “um esforço para combater os efeitos devastadores de uma versão ‘ultra-racionalizada’, tecnocêntrica e cada vez mais acelerada de ‘progresso’” (*Idem ibidem*).

Os objetos aqui selecionados apresentam como característica comum o reconhecimento de que componentes tecnológicos possuem uma utilidade passageira. Partindo da reutilização de artefatos disponíveis localmente e de materiais naturais, em sua maioria em estado bruto, tais proposições focalizam um objeto que seja simultaneamente duradouro, adaptável, prático, funcional, estético e filosoficamente significativo.

Realocados a uma noção devocional e ambientalmente respeitosa da cultura material, as partes tecnológicas podem ser facilmente separadas visando o reprocessamento e a redução da extensa quantidade de variantes dos artefatos. Seja através da readaptação a novos usos (pós-uso), do retorno benigno à natureza, ou por meio da reciclagem.

Na tentativa de desconectar a forma desses objetos da função incorporada por suas tecnologias, tais proposições procuram responder a desafios da sustentabilidade através das qualidades próprias de cada produto. Trata-se de uma atitude que procura celebrar as heranças culturais, o tempo, a decadência e o envelhecimento dos diferentes materiais, acabamentos e usos, por meio da readaptação de formas estranhas, ainda que arcaicas (*Idem ibidem*).

A imprecisão e improvisação das técnicas artesanais (feitas à mão) são abraçadas na definição das qualidades estéticas dos artefatos. Por meio de materiais naturais usados e desgastados, superfícies entalhadas, formas e texturas “familiares” e/ou esteticamente agradáveis ao tato, tais atributos podem, em tese, contribuir para uma maior sensação de empatia para com o objeto e assim ampliar a compreensão do produto como um todo (*Idem ibidem*).

Com o objetivo de recriar um “todo” esteticamente funcional, que represente diferentes visões de mundos e aspectos divergentes da condição humana, a abordagem de

Walker exposta através dos “designs contemplativos” aqui selecionados, focalizam uma associação entre formas, materiais e processos de criação, comuns aos três grandes períodos da evolução humana: a pré-modernidade, a modernidade e a pós-modernidade.

Aproximações desta natureza propiciam ainda uma reflexão acerca das dualidades existenciais. Ao considerar uma possibilidade de reconciliação entre forma e função, estética e usabilidade, arte e design, artesanato e indústria, passado e futuro, Walker, por intermédio do resgate e re-apropriação de simbolismos milenares, procura fundir o racionalismo intelectual típico do paradigma materialista-naturalista, ao imperativo prático da busca sistemática via significado e realização pessoal.

Otimista, Walker faz questão de salientar que dicotomias desta natureza não devem se restringir apenas à competência das discussões acadêmicas. Um grande número de empresas bem-sucedidas, com o olhar no futuro, estão cada vez mais a se comprometer no sentido benigno de moldar a magnitude das atividades do dia a dia (WALKER, 2011, p. 205).

Em termos práticos e funcionais acerca da condição das qualidades est/éticas dos produtos cotidianos, leva-nos a refletir sobre os aspectos de significado humano, igualdade econômica, social, ambiental e pessoal (QBL), passíveis de serem promovidas ou evitadas pelo design.

Ao mencionar a obra “Visões de Deus”, de Karen Armstrong¹⁵⁹, Walker denota um posicionamento respeitoso ao considerar que existem pessoas que não possuem um temperamento inclinado para a busca interior, ou que não aceitam entendimentos tradicionais de apreensões interiores como formas de sabedoria ou base para valores. Particularmente quando estas pessoas estão associadas ao contexto acadêmico, profissional ou mercadológico do design.

As formas mais intuitivas podem ser abafadas, conforme o autor:

Morality and creativity have always been closely associated with the meaningful life – but in a globalized system of corporate profit-seeking that is driven by technological advancement and grounded in an ideology of naturalistic materialism with its facts, evidence and proofs, there is a danger that these more intuitive ways of knowing become drowned out by mundane rationalizations that offer only a narrow, meagre notion of human flourishing¹⁶⁰ (WALKER, 2014, p. 23).

¹⁵⁹ ARMSTRONG, K. *Visions of God: four Medieval Mystics and their Writings*. New York: Bantan Books, 1994, p. x-xi.

¹⁶⁰ “Moralidade e criatividade sempre estiveram intimamente associadas à uma vida significativa – entretanto, em um sistema corporativo globalizado de fins lucrativos impulsionado pelo avanço tecnológico e fundamentado em uma ideologia naturalista materialista, baseada em seus fatos, evidências e provas, existe o perigo de que as formas mais intuitivas do saber possam se tornar abafadas por conta das racionalizações mundanas que oferecem apenas uma noção estreita e escassa de florescimento humano – Tradução nossa.

2.4 “Design espiritualmente útil”: usabilidade pós-materialista dos “objetos trans/supra religiosos”

“The notion of spiritually useful design can be seen as an important ingredient in reconceiving the discipline to better align it with understandings of sustainability”¹⁶¹

[Stuart Walker]

Segundo Walker, por um século ou mais, a ênfase do design ficou inteiramente em sintonia com a ideologia do materialismo (WALKER, 2014, p. 73). A razão instrumental, a investigação sistemática e a aquisição de dados voltados à promoção de informações factuais e conhecimento empírico do mundo natural foram colocadas a serviço da finalidade humana através do avanço progressivo da ciência e da tecnologia (*Idem, op. cit.*, p. 73-4). Essa compreensão contemporânea de progresso, fisicamente fundamentada e montida em constante estado de evolução, aposentou uma trajetória voltada para o futuro, ao orientar-se exclusivamente na direção dos benefícios materiais (*Idem, op. cit.*, p. 74). O design, por sua vez, serviu para impulsionar o consumo e estimular o crescimento econômico (*Idem ibidem*).

Ao mencionar a importância de reconhecer que o valor atribuído às inovações (materiais) constantes é subjetivo e tem pouco a ver com os custos do trabalho e materiais físicos necessários para criá-las, Walker afirma que esse tipo de novidade só alcança significado quando visto através do quadro reducionista do materialismo (*Idem ibidem*).

Conforme o autor:

*This restricted ideology, which privileges scientific positivism and where meaning is sought via outer, worldly endeavours, has had a powerful effect on design’s development, and even though more human-centred design approaches have arisen in recent years, its overarching authority remains predominant. Today, however, the true costs of so many fleeting products and amusements have become far too high because we are paying for them with the ecological systems on which we all depend¹⁶² (*Idem, ibidem*).*

Ao discorrer sobre “um caminho menos consumista” (*Idem op. cit.*, p. 76) – para o design – situado “além do prático e do prosaico” (*Idem, ibidem*), Walker recorda que as pessoas sempre criaram artefatos que tiveram um propósito mais elevado ou espiritual (*Idem ibidem*). Tais artefatos apontam, de maneira nominal ou inadequada, para o último e

¹⁶¹ “A noção de design espiritualmente útil deve ser vista como um ingrediente importante no re-enquadramento da disciplina para alinhá-la melhor com os entendimentos de sustentabilidade” (WALKER, 2014, p. 81) – Tradução nossa.

¹⁶² “Essa ideologia restrita, que privilegia o positivismo científico em que o sentido é buscado por meio de empreendimentos exteriores e mundanos, teve um poderoso efeito no desenvolvimento do projeto, embora nos últimos anos tenham surgido enfoques de projeto mais centrados no usuário, sua autoridade abrangente permanece predominante. Hoje, no entanto, os verdadeiros custos de tantos produtos e diversões fugazes tornaram-se muito altos porque estamos pagando por eles com os sistemas ecológicos dos quais todos nós dependemos” – Tradução nossa.

impenetrável “por quê”¹⁶³ situado além do escopo das justificações baseadas em evidências e argumentos lógicos (*Idem ibidem*). Neste sentido, o design, nos últimos tempos, tem evitado assiduamente o “por quê da compreensão”, que, para Walker, é encontrado através da filosofia, da arte, da religião e do caminho interior¹⁶⁴ levando à clareza da consciência (*Idem ibidem*).

Nas palavras de Walker:

*These are the things that distinguish us from other living creatures and help ensure that we give due consideration to other people and the planet itself.45 They can generate within us a sense of right judgment and right action; that is, a basis for how we volitionally act towards others and the world – not merely in relation to externally imparted societal norms or moral codes, but in ways that are in accord with a deeper awareness of reality that is inherently meaningful. If we are to raise our concerns above progress, narrowly interpreted in terms of prosaic practicalities, and above short-term financial gains, political expediencies, competitiveness and self-interest, we must look to these more profound areas of endeavour. They represent aspects of being human that acknowledge individuals as meaning-seeking subjects, not objects that can be explained in terms of scientific phenomena and rational argument or exploited as units of production and consumption*¹⁶⁵ (*Idem op. cit.*, p. 76-7).

Neste sentido, uma direção possível para o design contemporâneo, segundo Walker, poderia ser encontrada ao desenvolvermos ideias e formas de artefatos inclusivos – “trans/supra religiosos”¹⁶⁶ – que supostamente seriam adequados ao nosso tempo espiritualmente pluralista (*Idem, op. cit.*, p. 80).

¹⁶³ Walker utiliza o termo ‘why’ (“por que”) como uma apropriação do filósofo e escritor inglês (especialista em estética) Sir. Roger Vernon Scruton, para referir-se ao “por quê da compreensão” (*‘why of understanding’*) que busca significados, em contraste com o “por quê da ciência” (*‘why of science’*) que busca causas e explicações, e o “por quê da razão” (*‘why of reason’*) que busca argumentos (SCRUTON, 2012, p. 68 Apud. WALKER, 2014, p. 76).

¹⁶⁴ Com relação ao termo/conceito “inner path”, traduzido aqui como “caminho estreito” ou “caminho interior/interno”, entramos em contato diretamente com Stuart Walker solicitando uma definição mais precisa. Sua resposta: “Eu entendo o termo “inner path” como referindo-se ao desenvolvimento da sensibilidade espiritual. Esta é um senso de significado intuitivamente apreendido – que está além do mundo cotidiano, mundano e das atividades comuns. No entanto, o “inner progress” (‘progresso interior’) pode ser, e muitas vezes é, encontrado através de nossas interações e relações no mundo cotidiano ordinário. Vemos isso ao longo da história. Por um lado, algumas pessoas perseguem o “caminho interior” - a eterna busca de significado - por meio da separação do mundo cotidiano. Esta é a tradição monástica, a tradição do asceta, o eremita. Por outro lado, algumas pessoas perseguem o “caminho interior” e significado através da doação e boas obras - trabalhando com os pobres, os doentes, os necessitados (Troca de e-mails em 28 de janeiro de 2017) - Tradução nossa.

¹⁶⁵ “Essas são as coisas que nos distinguem de outras criaturas vivas e nos ajudam a garantir que damos a devida consideração a outras pessoas e ao próprio planeta. Elas podem gerar dentro de nós um senso de juízo e ação correta; isto é, uma base para a maneira como agimos de forma voluntária em relação aos outros e ao mundo - não apenas em relação a normas sociais ou códigos morais transmitidos externamente, mas de modo a ficar de acordo com uma consciência mais profunda da realidade, que é, por sua vez, inerentemente significativa. Se quisermos elevar nossas preocupações acima da interpretação estrita de progresso em termos práticos, acima dos ganhos financeiros de curto prazo, das aptidões políticas, da competitividade e do interesse próprio, devemos olhar para essas áreas mais profundas. Elas representam aspectos do ser humano que reconhecem os indivíduos como sujeitos que buscam sentido, não objetos que possam ser explicados em termos de fenômenos científicos e argumentos racionais ou explorados como unidades de produção e consumo” – Tradução nossa.

¹⁶⁶ Sobre a utilização dos prefixos “trans” e, eventualmente, “supra” por Stuart Walker, entendemos que, quando o autor fala em “objetos trans-religiosos”, ele se refere a objetos cuja simbologia apresenta uma flexibilidade capaz de transitar entre, além e/ou através de várias religiões simultaneamente. Isto é, em conformidade à etimologia do prefixo “trans”, de certa maneira versáteis a ponto de aludirem a diferentes significados religiosos. Já no tocante ao uso da expressão “objetos supra-religiosos”, Walker nos dá a entender que se refere à objetos que são “superiores” à apropriação simbólica, isto é, são “objetos supremos” que se enquadram “acima” de qualquer apropriação simbólica, seja de natureza religiosa ou de qualquer outro significado

Os esforços criativos do design, quando dirigidos às facetas internas do conhecimento humano, não se preocupariam com os tipos de utilidade exterior e mundana com que normalmente associamos a disciplina (*Idem ibidem*). Para o autor, como o *caminho interior* se correlaciona fortemente com a ética, a justiça social e a consciência ambiental, tal direcionamento do design poderia ser caracterizado como ‘*a force for the good*’ (“uma força para o bem”), uma vez que os produtos resultantes deste tipo de projeto não ofereceriam apenas benefícios utilitários, mas porque sua presença, como objetos, caracterizariam lembranças tangíveis de ideias e compreensões associadas a um propósito mais profundo, à virtude e à compaixão (*Idem ibidem*).

De acordo com tal abordagem, a tarefa do designer seria investigar áreas que poderiam ajudar a corrigir os desequilíbrios associados ao materialismo e ao consumismo. Consequentemente, as proposições de projeto resultantes reconheceriam valores internos ao invés da utilidade externa. Por meio desse reconhecimento, facilitariam a inclusão de preocupações mais profundas em nosso dia-a-dia no tocante às sensibilidades individuais, principalmente religiosas, hoje muitas vezes consideradas inapropriadas, salvo na esfera privada (*Idem ibidem*).

Como demonstrado pelos objetos selecionados (item 2.4.3), Walker consagra um papel de destaque à utilização de simbolismos tradicionais religiosos na tentativa de atingir aspectos mais profundos de significado humano. Para ele, os modos simbólicos de expressão que são empregados juntamente com a prática, procuram abordar formas internas de conhecimento e incluem expressões típicas como alegoria, metáfora, poesia e parábola¹⁶⁷. Conforme esclarece: “*these symbolic modes allude to that which cannot be expressed in the precise language of logical statement. Instead, the symbol is anagogical, i.e. it ‘leads up’ to metaphysical meaning*”¹⁶⁸ (*Idem, op. cit.*, p. 81).

O propósito de um artefato projetado “simbolicamente”, de acordo com Walker, seria o de fornecer uma expressão física que ajude a afastar os pensamentos das preocupações externas e mundanas e redirecioná-lo às noções internas ou superiores de significado e compreensão (*Idem, ibidem*). Neste contexto o autor cita os triângulos ascendentes e descendentes que se cruzam no hexagrama ou estrela de seis pontas judaico,

(metafórico). Os objetos *Oriel Triptych* (item 2.4.1) e *StoneWork* (item 2.4.2) podem ser considerados, respectivamente, exemplos de objetos trans-religiosos e supra-religiosos.

¹⁶⁷ Em retórica, *figuras de linguagem*, também conhecidas como *figuras de estilo*, são artifícios que contrariam o uso comum da língua no sentido figurado. Visam comunicar, evocar, enfatizar e significar algo através do uso de símbolos. Distinguem-se em: 1) *Figuras de palavras* (tropos): alegoria, alusão, antífrase, antonomásia, catacrese, eufemismo, metáfora, metonímia, sinédoque etc. 2) *Figuras de construção* (sintaxe): anacoluto, anáfora, assíndeto, quiasmo, elipse, hipérbato, pleonasma, repetição, silepse, tautologia, zeugma, etc. 3) *Figuras de pensamento* (estilo): antítese, enumeração, exclamação, gradação, hipérbole, litote, perífrase, preterição, prosopopeia, reticências, etc. (LAROUSSE, 1998, p. 2420).

¹⁶⁸ “Esses modos simbólicos aludem àquilo que não pode ser expresso na linguagem precisa da afirmação lógica. Em vez disso, o símbolo é *anagógico*, isto é, ele “se eleva” ao significado metafísico” – Tradução nossa.

a cruz, muito difundida pela tradição cristã e os opostos inseparáveis e complementares representados pelas formas inter-fluidas do *yin* e *yang* taoísta, como exemplos de simbologias religiosas utilizadas para representar, respectivamente, a dualidade entre o físico e o espiritual (*Idem ibidem*).

Nas palavras de Walker:

“Such symbols denote o comprehensive understanding of human apprehension, o union of temporal and timeless, physical and spiritual, ego and non-ego. Achieving this unity is the ultimate aim of spiritual development and of all religions”¹⁶⁹ (Idem, ibidem).

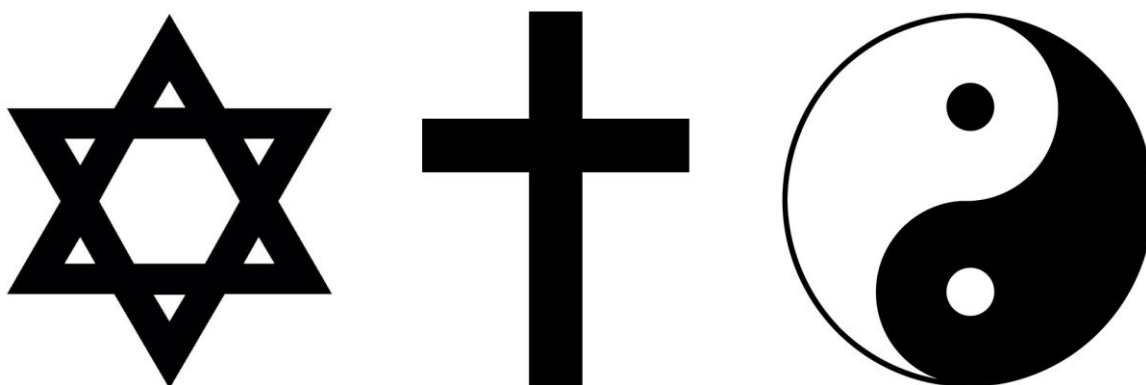


Figura 27: Símbolos de proposição anagógica citados por Walker

À esquerda: Estrela ou Escudo de David Judaico. Fonte:

<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/estrela-davi/>

Ao centro: Cruz Cristã (versão latina). Fonte: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/cruz/>

À direita: Yin Yang Chinês. Fonte: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/yin-yang/>

Por “design espiritualmente útil” Stuart Walker se refere à um caminho criativo que seja capaz de trazer à tona formas de conhecimento associados a valores individuais internos, edificados sob uma base ética de virtude e compaixão, já reconhecidas, por muitos teóricos, como críticas para qualquer interpretação abrangente da sustentabilidade (*Idem ibidem*).

Para o autor:

Spiritually useful design can generate artifacts that draw upon tradition, that are more stable and whose appeal is not dependent on originality, newness or technological progress. As such, they represent o radical departure from much of today’s consumer-driven product design – a departure that is urgently needed if current, highly damaging and potentially ruinous priorities are to be challenged and redirected. They are also consistent with wisdom teachings

¹⁶⁹ “Esses símbolos denotam o entendimento compreensivo da apreensão humana, a união do tempo e do atemporal, do físico e do espiritual, do ego e do não-ego. Alcançar essa unidade é o objetivo final do desenvolvimento espiritual e de todas as religiões” – Tradução nossa.

*and unchanging notions of meaning, unity and deeper human purpose*¹⁷⁰
(*Idem, ibidem*).

Vejam algumas considerações que Walker coloca como relevantes para o desenvolvimento de objetos espiritualmente úteis:

- Um artefato projetado que pretende ser espiritualmente útil não será consequente ou profundo como coisa física. Ele apenas pode ser um indicador ou apontamento – um símbolo de significância, mas não significativo em si mesmo.
- Sendo mais indicativo do que substantivo, o artefato físico pode e, possivelmente, deve ser inconsequente e um pouco superficial em sua manifestação física – exigindo apenas o suficiente para transmitir seu significado. Uma maior atenção aos detalhes ou preciosidade pode ser vista como mal colocada pois enfocaria de forma inadequada o esforço e a atenção com preocupações físicas e mundanas. No entanto, dada a história de luxúria que é muitas vezes concedida a tais artefatos, opiniões diferem claramente sobre questões de adequação neste domínio.
- Qualquer reivindicação de novidade ou originalidade ficará a critério da interpretação e apresentação de ideias de longa data em formas que são relevantes para o nosso próprio tempo. Não há nada de novo a ser acrescentado em termos daquilo a que o artefato aponta.
- Para o reconhecimento mais amplo dos valores internos em nossos esforços do dia-a-dia, projetos que expressam inclusividade e pluralismo parecem apropriados para a cultura globalizada em que nos inserimos, ou seja, expressões que abraçam a diversidade, respeitem as diferenças e fomentem a conciliação e a harmonia (WALKER, 2014, p. 81-2) - Tradução nossa.

Walker reconhece que ampliar o âmbito do design com o objetivo de incluir o desenvolvimento de uma cultura material que seja proporcional ao *caminho interior* e a valores mais profundos contrários ao consumismo pode parecer um posicionamento idealista e até mesmo impraticável (*Idem, op. cit.*, p.77). No entanto insiste que é vital que a disciplina do design contribua para o debate, explorando e visualizando proposições mais sustentáveis e criativas baseadas em princípios sistemicamente diferenciados (*Idem ibidem*).

Concordamos com o posicionamento do autor no sentido de que ao avançarmos as pesquisas aplicadas de design rumo a formas pós-materialistas de criação de artefatos, espiritualmente simbólicos e não apenas praticamente úteis, poderiam servir como expressões

¹⁷⁰ “O design espiritualmente útil gera artefatos que se baseiam na tradição, que são mais estáveis e cujo apelo não depende da originalidade, novidade ou progresso tecnológico. Como tal, eles representam uma saída radical para grande parte do design de produto orientado para o consumidor - uma saída que é urgentemente necessária se as prioridades atuais, altamente prejudiciais e potencialmente ruinosas, forem desafiadas e redirecionadas. Eles também são consistentes com os ensinamentos de sabedoria e as noções imutáveis de significado, unidade e propósito humano mais profundo” – Tradução nossa.

tangíveis, ou mesmo como ponto de atenção anagógico¹⁷¹ no sentido do que Walker entende por “caminho interior” (estreito).

Um “design espiritualmente útil” seria responsável por criar objetos/artefatos voltados àqueles aspectos mais íntimos da nossa humanidade que foram subjugados pelo materialismo. Tais criações, quando detentoras de uma “função anagógica” (PANTALEÃO; PINHEIRO, 2011) eficiente através da utilização de formas simbólicas sensíveis, objetivariam expressões capazes de arrebatam a atenção de modo a facilitar uma concentração/contemplação mais profunda e imaterial da realidade (*Idem ibidem*). Um estado sutil de consciência cada vez mais raro em um mundo onde a profusão de estímulos tecnológicos inundam nossas mentes com motivações voltadas à distração, persuasão e consumo.

2.4.1 “A porta estreita para sustentabilidade”: simbologia e anagogia do “caminho interior” através da prática contemplativa autodisciplinada

“E porque estreita é a porta, e apertado o caminho que leva à vida, e poucos há que a encontrem”¹⁷²

[Jesus Cristo – Mateus, cap. 7, v: 14]

Os símbolos acima mencionados por Walker dizem respeito a representações simbólicas universais atestadas desde a mais alta Antiguidade e presente em diversas tradições religiosas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 309-17; 490-1; 968-9). Outro motivo recorrente a diversas tradições, destacado pelo autor, como apropriado para estabelecer uma relação simbólica frente aos conceitos de sustentabilidade é o da *porta*, *portal* (*‘gateway’*) ou *limiar* (WALKER, 2014, p. 82).

Ao traçar um sucinto panorama sobre como o simbolismo da “porta” é visto de maneira equivalente pelas tradições tais como Cristianismo, Islamismo, Sufismo, Taoísmo, Hinduísmo, Budismo, Xintoísmo e Xamanismo, Walker salienta que a “porta” ou “porta estreita” tem sido usada há tempos imemoriais como uma metáfora para simbolizar a conexão entre os extremos físico (externo) e espiritual (interno) de nossa humanidade (*Idem ibidem*).

¹⁷¹ Entende-se por anagogia, uma espécie de “êxtase místico” ou “arrebato da alma na contemplação das coisas divinas, que parte do sentido literal para chegar ao espiritual” (LAROUSSE, 1998, p. 278). Por anagógico, “diz-se de um conceito que permite representar de modo mais abstrato, mais figurado, um objeto de pensamento”, sinônimo de *místico*, *extático* (*Idem, ibidem*). Conforme abordamos em outros trabalhos, o conceito filosófico de anagogia, passível de ser percebido através do sentido da visão, permite vislumbrar teoricamente a viabilidade de a *função estética* servir como pretexto simbólico capaz de elevar a percepção da “realidade”, acessível apenas em estágios alterados de consciência, cujo sentido, espiritual, denominamos por “*função anagógica*” (PINHEIRO, 2001, p. 134-9; PANTALEÃO; PINHEIRO, 2011, p. 10-15).

¹⁷² Sociedade Bíblica do Brasil. O Novo Testamento, Salmos e Provérbios (2ª ed.). Gráfica da Bíblia: Campinas, 2006.



Figura 28: Metáfora da Porta Estreita
Esquema ilustrativo elaborado pelo autor, com base nas considerações apontadas por Walker

Para Walker, essas duas facetas da apreensão humana estão associadas a dois diferentes modos de pensar: 1) o modo analítico, racional, linear e numérico, associado ao hemisfério esquerdo do cérebro, que tende a caracterizar o método científico e a investigação física do mundo natural e 2) o modo sintético, intuitivo, holístico e espacial, associado ao hemisfério direito do cérebro, para Walker, relacionado com entendimentos da ordem do espiritual¹⁷³ (*Idem op. cit.*, p. 82-3). Nesta singular acepção, Walker alude à "porta estreita" como sendo a conexão física (estreita) dos hemisférios cerebrais, o *corpo caloso* que, para ele, pode simbolizar uma espécie de "porteiro neural" (*Idem op. cit.*, p. 83).

Vejamos como Walker interpreta a metáfora da "porta estreita":

*Symbolically, it represents the connection between external reality and inner self, between physical and spiritual, lower and higher. Hence it represents the possibility of at-one-ment or unity. [...] the opening to the path of inner development and realization*¹⁷⁴ (*Idem, op. cit.*, p. 82).

Uma vez que o conhecimento proveniente do hemisfério cerebral esquerdo pode, indubitavelmente, ser adquirido através da observação, da investigação sistemática, da atividade intelectual e do argumento racional, Walker destaca que este tipo de conhecimento,

¹⁷³ Cumpre pontuar que a especialização funcional dos hemisférios cerebrais resulta das neurociências e remonta a década de 1960. Lideradas principalmente por Michael Gazzaniga e Roger Sperry, que estudaram os pacientes com cérebro bipartido o que, por esse feito, rendeu o Prêmio Nobel em psicologia e medicina a Sperry em 1981 (GAZZANIGA, 2015; SPERRY, 1983).

¹⁷⁴ "Simbolicamente, a porta representa a conexão entre a realidade externa e o eu interior, entre o físico e o espiritual, entre o finito e o infinito. Por esse motivo representa a possibilidade de união - re-ligação - ou unidade. [...] a abertura para o caminho do desenvolvimento interior e realização." – Tradução nossa.

assim como o conhecimento científico, caracteriza uma natureza aditiva, ou seja, pode ser facilmente acumulado, ampliado e transmitido de uma geração para outra com o passar do tempo (*Idem, op. cit., p. 77*).

Ao contrário, o conhecimento proveniente do hemisfério direito parece ser de natureza intrasferível e por isso precisa ser apreendido de maneira singular por cada indivíduo (*Idem ibidem*). Este tipo de conhecimento, que inclui o conhecimento tácito e entendimentos holísticos, é adquirido através da adesão à práticas habituais autodisciplinadas capazes de promover, progressivamente, uma capacidade de discernimento e de julgamento correto, que antecede a compreensão teórica ou intelectual (*Idem ibidem*).

Tecendo uma relação direta entre experiência direta e espiritualidade, Walker defende que o conhecimento conquistado individualmente via práxis é de fundamental importância para o design, bem como para outras disciplinas criativas (*Idem, op. cit., p. 77-8*). Para o autor,

*It is also the form of knowledge that pertains to each individual's spiritual and ethical development, which is cultivated through contemplative practices, correlates with virtue and compassion and is inherently related to notions of social justice and ecological awareness*¹⁷⁵ (*Idem, op. cit., p. 78*).

A partir deste contexto, observemos o objeto intitulado “*Oriel Triptych*” (‘Tríptico Oriel’). Concebido com base na simbologia da porta estreita, este objeto encerra uma proposição tangível daquilo que Walker entende por “design espiritualmente útil”, “pós-materialista” e “trans/supra religioso”.

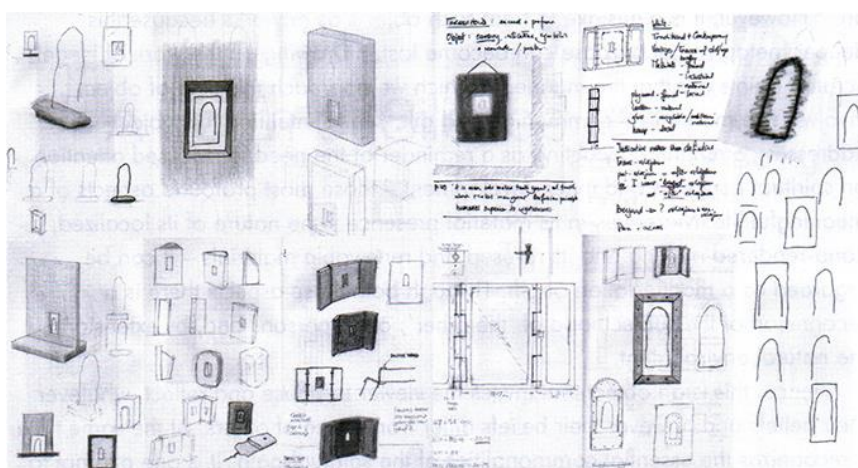


Figura 29: *Oriel Triptych* – Sketches com marcas gestuais
Fonte: WALKER, 2014, p. 85

¹⁷⁵ “Esta é também a forma de conhecimento que pertence ao desenvolvimento espiritual e ético de cada indivíduo, cultivado através de práticas contemplativas, correlaciona-se com a virtude e a compaixão, que estão inerentemente relacionadas às noções de justiça social e consciência ecológica” – Tradução nossa.



Figura 30: *Oriel Triptych* (aberto) – 196x240x36
 Fonte: WALKER, 2014, p. 56 – <http://stuartwalker.org.uk/>

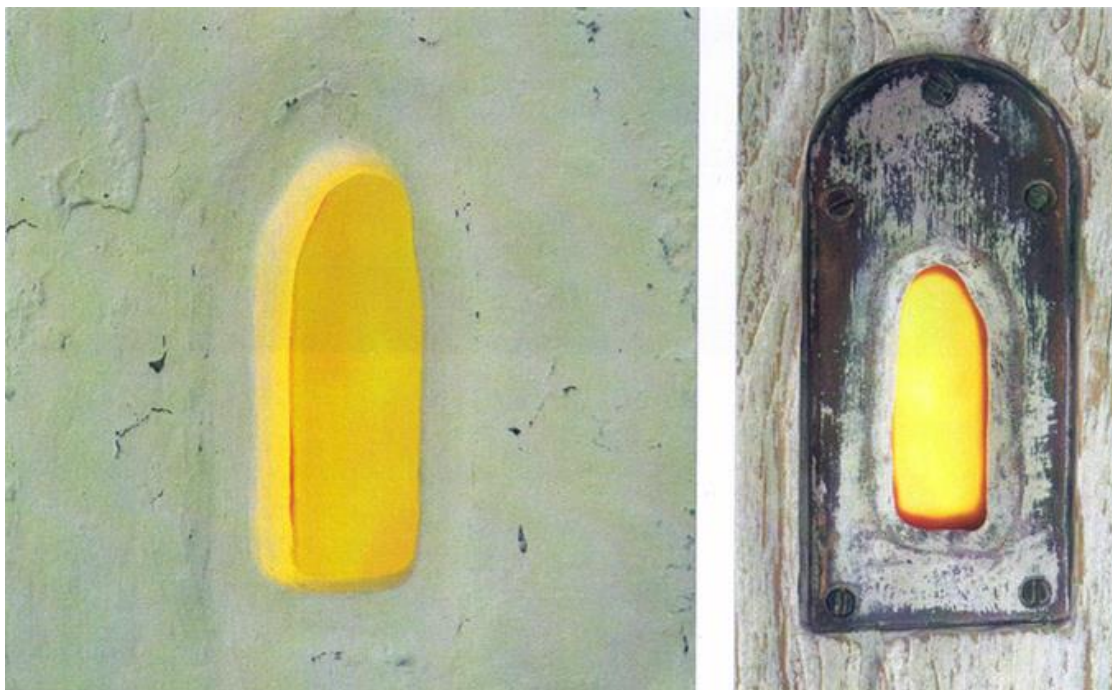


Figura 31: *Oriel Triptych* detalhes
 À esquerda: detalhe do motivo central em forma de arco feito a partir de vidro translúcido pintado à mão. À direita detalhe da armação de couro. Fonte: WALKER, 2014, p. 57



Figura 32: *Oriel Triptych* (fechado) 196x125x36 mm – Detalhe dobradiças
Painéis articulados com ligações feitas a partir de fios de algodão. Fonte: WALKER, 2014, p. 57

Criado a partir de um tipo de madeira compensada proveniente de um barco naufragado (“plywood jetsam”), um recorte de couro, vidro e pasta à base de farinha, “*Oriel Triptych*” consagra um pequeno santuário doméstico (ícone/altar) cuja forma é inspirada em um códice antigo (tríptico), encontrado em várias tradições espirituais de todo o mundo (WALKER, 2014, p.84).

Como todas as criações de design apresentadas por Walker, a abordagem tomada na criação deste objeto prioriza considerações que são bastante diferentes daquelas encontradas nos processos de produção em massa em escala industrial, os quais, têm sido intimamente ligados à insustentabilidade.

Vejamos como Walker descreve algumas características do processo (criativo) de produção deste objeto:

Here, all the materials were acquired locally, and most of them had been discarded. The process of object-making was slow and considered. Time and care took priority over any concern for economic efficiency. The artefact was not precisely defined prior to making, but rather a way forward was found through the creative practice; a process that enables the maker to respond to the nature of the materials, their particular character and idiosyncrasies, and to reflect on the emerging form, to make adjustments, and to respond to chance occurrences in finishes and detail. [...] A further consideration was for the artefact to have a certain robustness to it, so that it could be handled and accumulate the marks and grime of use – as all transient things do – but

without fear of its newness quickly fading, thereby creating a sense of dissatisfaction. These factors would allow the artefact to age gracefully or, from time to time, to be easily freshened up through cleaning or re-finishing. [...] The use of discarded, aged materials and an irregular patina enable the outer surfaces to absorb wear and tear without detracting from the overall appearance. Hinged side panels allow it to stand independently when open and, when closed, all the inner surfaces are protected. The interior finish was created by pouring a solution of flour and water into the recessed panels. [...] The hinges are created from cotton thread. [...] The motif that provides the central focus is a characteristic arched form – a minimal allusion to door, gate or threshold. [...] The glass is kept in place with a piece of off-cut leather that has been fashioned into a frame and attached to the back of the panel with re-used screws¹⁷⁶ (Idem, op. cit., p. 83-4).

No tocante ao processo de concepção do objeto, pode-se perceber que o processo criativo e o processo de fabricação em si (materialização da ideia) caminham paralelamente de modo contínuo. A preocupação em alinhar os princípios de design para a sustentabilidade se dá de maneira equivalente às ideias relacionadas ao chamado ‘*Slow Design*’ (vide: cap. 1, item 1.4.2).

Com base nas explicações de Walker parece evidente que a ênfase em termos de intenções (projeto), tradições (simbologia) e de resolução formal (estética) se sobrepõem às preocupações de propósito prático (uso) do objeto/artefato. Tal constatação pode ser verificada pela utilização de uma carga simbólica abrangente, associada ao emprego de formas gestuais e acabamentos manuais, em maior proporção do que preocupações ligadas aos aspectos de eficiência do objeto/artefato.

Segundo Walker, o propósito do objeto é anagógico (*Idem, op. cit., p. 85*). Tal característica pode ser verificada pelo arco feito de vidro, pintado à mão em amarelo vibrante, estrategicamente colocado na parte central da peça, cuja finalidade plástica visa estabelecer um ponto de atenção para o olhar do observador, a fim de fazê-lo voltar sua atenção sobre a parte mais significativa da obra: a representação simbólica da “porta estreita”.

¹⁷⁶ “Aqui [no objeto *Tríptico Oriel*], todos os materiais foram adquiridos localmente e a maioria deles havia sido descartada. O processo de criação deste objeto foi lento e considerado. O tempo e o cuidado receberam prioridade sobre qualquer preocupação com a eficiência econômica. O artefato não foi precisamente definido antes da fabricação, ao contrário, um caminho a seguir foi encontrado ao longo da prática criativa; tal processo permite ao criador responder à natureza dos materiais, seu caráter particular e idiossincrasias, além de refletir sobre a forma emergente, facultar ajustes e responder a ocorrências casuais de acabamentos e detalhes. [...] Uma consideração adicional era que o artefato apresentasse uma certa robustez, de modo que pudesse ser manipulado e acumular marcas e sujeira de uso - como fazem todas as coisas transitórias - mas sem medo de que sua novidade fosse desaparecendo rapidamente, criando assim uma sensação de insatisfação. Esses fatores permitiriam que o artefato envelhecesse graciosamente ou, de vez em quando, fosse facilmente revitalizado pela limpeza ou restaurado. [...] O uso de materiais descartados e envelhecidos e uma pátina irregular permitem que as superfícies externas absorvam o desgaste sem prejudicar a aparência geral. Os painéis laterais articulados permitem que ele fique independente quando aberto e, quando fechado, todas as superfícies internas sejam protegidas. O acabamento interior foi criado derramando uma solução de farinha e água dentro das reentrâncias dos painéis. [...] As dobradiças foram criadas a partir de fios de algodão. [...] O motivo que fornece o foco central é uma forma arqueada característica - uma alusão mínima à porta, portão ou limiar. [...] O vidro é mantido no lugar com um pedaço de couro aplicado a um quadro e anexado à parte traseira do painel com parafusos reutilizados” – Tradução nossa.

A utilização do material vidro neste ponto focal parece claramente uma analogia aos vitrais ou azulejos utilizados na ornamentação de igrejas e catedrais, cujo intuito visa proporcionar um efeito de luz que, quando atravessado, ou refletido pela luz do sol, confere uma imponência estonteante ao ambiente, comumente associada a sensações de caráter místico e/ou espiritual (PINHEIRO, 2001, p. 134-9).

Apesar do autor não fazer menção a respeito da utilização simbólica da cor amarela, esta apresenta um significado simbólico que parece perfeitamente ajustado à finalidade anagógica da obra (do objeto/artefato). Nas mais variadas culturas e diferentes períodos históricos o amarelo aparece simbolicamente associado a aspectos como iluminação, sabedoria, fé, virtude e misticismo, devido à sua íntima ligação com o ouro, o fruto maduro e o sol (PEDROSA, 2010, p.122-3). Um dos exemplos mais conhecidos é o fundo dourado nas pinturas, a têmpera nos retábulos das igrejas e catedrais da Idade Média.

Em diferentes culturas, vejamos, os exemplos citados por Pedrosa:

Na Índia o ouro é a luz e é por meio da luz dourada que o sacrificado ganha o reino dos deuses. [...] Para os budistas corresponde ao mesmo tempo ao centro-raiz (Muladharachakra) e ao elemento terra (Ratnasambhava), onde a luz é de natureza solar. Para os chineses o amarelo ou o preto significam a direção do Norte ou dos abismos subterrâneos onde se encontravam as fontes amarelas que levam ao reino dos mortos. [...] O amarelo associa-se ao preto, como seu oposto e seu complementar. Ambos surgem como diferenciações primordiais – análogas às oposições de forças contrárias como as existentes em Yang e Ying. [...] Entre os cristãos, o amarelo é a cor da eternidade e da fé. Amplo e ofuscante [...] é a mais desconcertante das cores, transbordando dos limites onde se deseja encerrá-lo. [...] Olhando-o fixamente, percebe-se logo que o amarelo irradia, que realiza um movimento excêntrico e se aproxima quase visivelmente do observador (Idem, ibidem).

Outro aspecto estético carregado de conotação simbólica se refere ao formato, segundo Walker, intencionalmente rudimentar, do arco central amarelo (WALKER, 2014, p. 85). Aparentemente concebido por meio de movimentos gestuais, este formato parece querer aludir à variedade de formas arqueadas encontradas nas grandes tradições espirituais do mundo sem que seja especificamente atribuível a nenhuma delas.

A respeito deste aspecto, o autor justifica:

Rather than creating a crisp geometric form for the door, the intentional ambiguities of this looser design allow the viewer to bring their own, subjective perspective to it and to layer onto it that which is relevant to their own

*worldview and beliefs. This is in keeping with the conciliatory, inclusive teachings of figures such as Gandhi and the Dalai Lama*¹⁷⁷ (*Idem, ibidem*).

No que tange ao significado simbólico do título atribuído à este objeto, Oriel é um nome de origem hebraica, que apresenta uma dupla etimologia. A primeira, como uma variante do nome Uriel, significa “o Senhor é luz”, cuja origem advém do hebraico *Uryyah*, a partir da união de *ur*, que quer dizer “luz, ouro” e *Yah, El*, que significa “Senhor, Jeová”. Já a segunda variação etimológica é atribuída a partir do nome germânico *Orieldis*, uma variação de *Aurildis*, composto pelos elementos *aus*, que significa “fogo” e *hildi*, que quer dizer “luta, disputa”, encerrando o significada de “aquele que luta com vigor”¹⁷⁸.

Uriel é um dos arcanjos da tradição rabínica pós-exílio, bem como de algumas tradições cristãs. Como um dos anjos mencionados nos livros mais antigos do Antigo Testamento (livro de Enoque, séc. II a.C.), Uriel representa o quarto ponto cardeal, o Norte, bem como no contexto da representação do quatro elementos, toma o lugar da Terra. Na tradição apocalíptica, é ele quem deterá a chave que abrirá o Inferno no Final dos Tempos. Na moderna angelologia cristã, ainda que de uma forma marginal, Uriel é identificado por vezes como “Regente do Sol”, “Chama de Deus”, “Anjo da Presença Divina”, “Arcanjo da Salvação”. Uriel é ainda o anjo patrono das artes e foi descrito por John Milton em seu célebre poema “Paraíso Perdido” (1667) como o “espírito de visão mais arguta de todo o Céu” (URIEL In. WIKIPEDIA, 2016).

Do grego *triptykos*, que significa dobrado em três, o tríptico é uma obra de pintura, desenho ou escultura, composta de três painéis, estes podendo ser fixos ou móveis (LAROUSSE, 1998, p. 5766). Utilizado principalmente para fins de cultos (devocionais) religiosos o tríptico pode ser considerado como uma evolução litúrgica do códice (do latim *alio, codicis*) uma espécie de “livro” entalhado em madeira, que por sua vez veio substituir os manuscritos antigos feitos em rolos de pergaminho (LAROUSSE, 1998, p. 1476).

Nesta acepção pode-se dizer que um tríptico é um objeto/artefato concebido a partir de preocupações estéticas/artísticas – “função estética” (MUKAROVSKY, 1993, p. 22-38), cuja utilidade está voltada para fins de uso religioso/espiritual – “função religiosa” (*Idem op. cit.*, p. 33). Assim, ao classificar seu objeto/artefato como sendo portador de um “design espiritualmente útil”, Walker exemplifica, de modo tangível, a possibilidade de projetar (fazer

¹⁷⁷ “Ao invés de criar uma forma geométrica nítida para a porta, as ambiguidades intencionais desse design mais indefinido permitem ao espectador trazer sua própria perspectiva subjetiva para o objeto e aplicar sobre este aquilo que é relevante segundo sua própria cosmovisão e crença. Isso está de acordo com os ensinamentos conciliatórios e inclusivos de figuras como Gandhi e o Dalai Lama” – Tradução nossa.

¹⁷⁸ Verbetes Oriel encontrado extraído dicionário online de nomes próprios. Disponível em: www.dicionariodenomesproprios.com.br/oriel; Acesso, novembro 2016.

design) objetos que, *per se*, demandam uma utilidade religiosa, que por sua vez pode também ser identificada como sendo de natureza espiritual.

Havendo a possibilidade de se admitir uma suposta “utilidade espiritual”, esta, por definição, haveria de ser estritamente imaterial ou extra-material. O que automaticamente nos leva à possibilidade de vislumbrar uma suposta “utilidade pós-material”. Por “pós-material” Walker pretende evidenciar aspectos “não-materiais” associados a características “tras/supra religiosas” de espiritualidade pluralistas emergentes no mundo atual globalizado (WALKER, 2014, p. 56-67).

O objeto, através da iminente interpretação que sua forma física (“função estética”), irá gerar no observador, como utilização prática (“função prática”), o propósito abstrato a uma visualidade significativa (“função simbólica”). O foco central da peça presta-se como estímulo visual capaz de auxiliar na manutenção da atenção do usuário/observador/fruidor, a fim de dar tempo ao pensamento, objetivando facilitar a concentração, a reflexão e a contemplação de ordem religiosa e/ou espiritual. Devido a esta singular particularidade, pode-se dizer que o objeto é portador de uma certa “função anagógica” (PINHEIRO, 2001, p. 134-9; PANTALEÃO, PINHEIRO, 2011).

Acerca desta peculiar finalidade e sua estreita relação com o campo das artes Walker pontua:

This anagogical intention differentiates it from a work of art even though, today, objects from the past created with similar purpose are often placed in galleries and presented as art. However, it is a mistake to treat such objects as artworks because this deeper metaphysical purpose can become lost¹⁷⁹ (Idem, op. cit., p. 85-6) – Grifo nosso.

Podemos concluir que a proposição “estreita” ou “interior” do “design (sustentável) espiritualmente útil”, apresentada por Walker através do objeto/artefato *Oriel Triptych* encerra um convite ao espectador para fazer uma pausa no tempo e refletir ou meditar a partir de suas referências religiosas, sejam elas quais forem, uma vez que a simbologia empregada propicia elementos universais essenciais relativos à jornada espiritual.

Trata-se de uma proposta radical no contexto do design que se volta para a sustentabilidade através de aspectos imateriais tradicionais da natureza humana, a partir da tentativa de fornecer um consenso que valoriza as divergências culturais e locais importantes e necessárias, que despontam na aurora de um mundo pluralista, porém globalizado.

¹⁷⁹ “Esta intenção anagógica o diferencia de uma obra de arte, ainda que, hoje, os objetos do passado criados com propósito similar sejam frequentemente colocados em galerias e apresentados como arte. No entanto, é um erro tratar esses objetos como obras de arte porque esse objetivo metafísico mais profundo pode se perder” – Tradução nossa.

2.4.2 “Uma forma de silêncio”: design para fazer “coisa-nenhuma”

“Dependemos da natureza não apenas para nossa sobrevivência física. Precisamos dela também para mostrar-nos o caminho para dentro de nós, para libertar-nos da prisão da mente. Ficamos perdidos fazendo coisas, pensando, lembrando, prevendo – perdidos nas complicações e num mundo de problemas. Esquecemos o que as pedras, as plantas e os animais ainda sabem. Esquecemos como ser – ser calmos, ser nós mesmos, estar onde a vida está: Aqui e Agora”¹⁸⁰

[Eckhart Tolle]

No tocante aos obstáculos a serem transpostos a fim de promover uma mudança paradigmática no design com vistas à sustentabilidade, Walker elenca uma série de problematizações enquadradas numa espécie de “via de mão dupla”, as quais denomina de “vias extrínsecas” e “vias intrínsecas” (WALKER, 2014, p. 90-5). Por “vias extrínsecas” elenca pontos paradigmáticos inter-relacionados promovidos pelos governos e grandes corporações visando a maximização do uso de recursos e energia como forma de impulsionar o retorno financeiro, como por exemplo: a constante cobrança por inovação e eficiência tecnológica, o problema da obsolescência e do desperdício, o encorajamento ao consumo, valores manipulados (fictícios) de produtos e serviços etc. Por “vias intrínsecas” refere-se a convenções e áreas do conhecimento humano incompatíveis com a ideologia da visão econômica de crescimento baseado no progresso tecnológico e no consumo, entre estas destaca: senso estético, experiência subjetiva, princípios e valores internos (ética pessoal), consciência, compaixão, empatia, aspectos espirituais do ser humano entre outras (*Idem ibidem*).

Sob o título “*Alien Silence: design for doing no-thing*”, Stuart Walker discorre sobre sua proposição mais radical – talvez a mais polêmica – para o design enquanto disciplina acadêmica. Ao partir do pressuposto que o design historicamente sempre esteve direcionado para finalidades econômicas patrocinadas pelo sistema capitalista de consumo, o autor inicia sua argumentação elencando um extenso panorama de obstáculos a serem transpostos no sentido de promover uma mudança de paradigma ou, ainda, uma mudança radical na mentalidade usual que permeia as implicações e propósitos para o design no âmbito acadêmico.

De acordo com Walker, três convenções sistêmicas intrinsecamente interligadas, caracterizam nosso atual modo de vida inerentemente insustentável: 1) os altos níveis de consumo; 2) a incontável variedade de atividades que dificultam a reflexão (entretenimento e

¹⁸⁰ TOLLE, 2010, p. 50.

distrações) e 3) as formas de conhecimento que intensificam as ideias de progresso tecnológico e encorajam o consumo (WALKER, 2014, p. 88).

No que se refere à nossa dependência, aparentemente sem limites, ao consumo, salienta que este decorre, em grande medida, devido ao papel dos produtos tidos como indicadores de *status*; os chamados “bens de posição” (*Idem ibidem*). Tais bens, por sua própria natureza, devem ser relativamente mais caros para que seus proprietários possam se diferenciar da média. Para adquiri-los, as rendas têm de ser maiores e as horas de trabalho tendem a aumentar em conformidade com uma redução correspondente no tempo de lazer. Alimentando constantemente sentimentos de insatisfação e de inveja, estes “bens posicionais” são, inerentemente, segregadores sociais (*Idem ibidem*)¹⁸¹.

Segundo Walker, este fenômeno evidencia uma convenção sistêmica do capitalismo de consumo que promove a divergência social e o individualismo competitivo através da capacidade de aquisição socioeconômica (*Idem ibidem*). Contrariando qualquer ideal de sociedade equitativa que se esgueira de restrições morais ou culturais voltadas à acumulação de riqueza, o capitalismo baseado no crescimento econômico e na superprodução só faz por ampliar cada vez mais as desigualdades sociais, cujos efeitos negativos sobre o bem-estar individual e de coesão da comunidade são extraordinariamente prejudiciais ao ambiente natural (*Idem ibidem*). Para Walker, a globalização do mercado e o livre comércio, defendidos tanto pelos governos como pelas corporações, pouco contribuem para aumentar a riqueza dos países mais pobres (*Idem ibidem*).

A segunda convenção sistêmica que fomenta ainda mais nosso estilo de vida inerentemente insustentável são os novos níveis de intensidade que os bens de consumo atingiram com as tecnologias digitais (*Idem ibidem*). As oportunidades sem precedentes de distração oferecidas por esses produtos estariam promovendo níveis ainda maiores de atomização, facilitando a absorção habitual, a inundação de informações e o divertimento irrefletido, enquanto oferecem a impressão de ocupação. Tais fenômenos tendem a incentivar o consumo espontâneo, imediatista e impulsivo fortalecido pela contundência do marketing direcionado (*Idem, op. cit.*, p. 88-9).

Walker observa que todas estas características remontam a uma sociedade que privilegia certos tipos de conhecimento em detrimento de outros (*Idem, op. cit.*, p. 89).

Como terceira e principal convenção sistêmica que regula nosso atual modo de vida insustentável o autor defende que pautamos excessivamente nossa existência nos valores intelectuais de análise lógica, argumentação racional e no método científico que, centrado na

¹⁸¹ Vide: Teoria do “Consumo Conspícuo” (VEBLEN, 1974 [original 1899]).

investigação sistemática de fenômenos, na prova empírica e na repetibilidade dos resultados compõe a base fundamental do atual ideal instituído pela pesquisa acadêmica contemporânea (*Idem ibidem*).

Uma vez mais Walker reafirma que, se quisermos desenvolver modos de vida mais significativos e menos destrutivos, será preciso dar maior atenção às formas de conhecimento humano, espiritualmente enriquecedoras, baseadas na prática disciplinada e na experiência pessoal (*Idem ibidem*). Estas modalidades de conhecimento, assim como ocorre no campo da arte e do design, são adquiridos através do processo criativo, conquanto tendem a ser menos bem vistos pela academia e pela sociedade em geral (*Idem ibidem*).

Conforme justifica:

These practice-based forms of knowledge, so fundamental to creative disciplines like design, and crucial, also, to a person's inner or spiritual development, cannot be acquired through observation or through literary, scientific or intellectual inquiry. Such rationalized, abstracted modes of analysis and description can only point to, but can never entirely explain or embrace the fullness of, reality as it is experienced¹⁸² (Idem, ibidem).

Ao procurar demonstrar que o conhecimento tácito baseado na prática e na experiência pessoal transcendem nossas atividades intelectuais facultando um reconhecimento de implicações mais amplas. Apoia-se na literatura de variadas tradições espirituais para fundamentar sua proposta de que os modos experienciais de conhecimento são capazes de proporcionar uma visão mais holística quando integradas com o argumento racional e o conhecimento intelectual (*Idem ibidem*).

Acredita que nesta perspectiva mais inclusiva, as moralidades baseadas em regras e em classificações limitadoras, impostas de fora, são substituídas por valores éticos e noções de virtude que surgem naturalmente de dentro (*Idem ibidem*). Uma vez que essas preocupações éticas fundamentais, que orientam nossas atividades no mundo, estão claramente ligadas a aspectos sociais e ambientais da sustentabilidade contemporânea, a persistente falta de reconhecimento dos modos tácitos de conhecimento e de suas relações com os valores internos representam um obstáculo considerável para mudanças mais fundamentais (*Idem ibidem*).

Dada a falta de legitimidade que o mundo acadêmico tradicionalmente atribuiu aos empreendimentos baseados na prática, paradoxalmente, Walker defende que o

¹⁸² "Essas formas de conhecimento baseadas na prática, tão fundamentais para disciplinas criativas como o design, são também cruciais para o desenvolvimento interior ou espiritual de uma pessoa, não podem ser adquiridas através da observação ou através de investigação literária, científica ou intelectual. Tais modos de análise e descrição racionalizados e abstraídos só podem apontar uma direção, mas nunca podem explicar ou abraçar inteiramente a plenitude da realidade como ela é experienciada" - Tradução nossa.

ambiente mais adequado para manter essa distância crítica é, ironicamente, a academia (*Idem, op. cit., p. 95*). No contexto específico do design, acredita que isso significa manter uma distância crítica entre o designer e as normas prioritárias do design comercial impostas por agendas corporativas, governamentais e/ou institucionais (*Idem ibidem*).

Ao mencionar a constante pressão dos governos para tornar a pesquisa acadêmica “relevante”, isto é, com foco nos negócios – ocupação, *busy-ness* - e com menos apoio à pesquisa baseada na curiosidade, Walker insiste que uma mudança de perspectiva para o design reside na integração entre o estudo de base intelectual, associado à prática de design acadêmico orientada para fins não comerciais, de modo a propiciar uma investigação engajada, vital para a disciplina (*Idem ibidem*).

Sobre este ponto de vista argumenta o autor:

*... it is necessary for the advancement of the discipline and, ultimately, for commercial and political interests because it forms an important critical foundation [...]. This means that design must find suitable ways within academic research for appropriately recognizing the kinds of subjective decision-making, aesthetic judgments and personal ‘feel’ that are as crucial to design practice as rational analysis, empirical evidence and intellectual argument. If we confine design endeavours within the academy to modes of conventional academic scrutiny, which may be wholly unsuitable, we will constrain design researchers and scholars to act in ways that are contrary to their own discipline because such ways would lack adequate representation of design’s creative core¹⁸³ (*Idem, op. cit., p. 95-6*).*

À medida que os esforços do design passarem a ser direcionados por noções mais profundas e mais perspicazes da realidade, tais iniciativas passarão, cada vez mais, a indicar resultados mais flexíveis e, conseqüentemente, mais capazes de reconhecer uma realidade de fluxo contínuo (*Idem op. cit., p. 95-6*). Neste sentido, o autor reafirma que uma “mudança radical” (“*radical change*”) rumo à “concepção da sustentabilidade” (“*designing sustainability*”), demanda uma interdependência inseparável entre: 1) uma perspectiva alterada (“*a changed outlook*” – vide: QBL, item 2.3.1) baseada no desenvolvimento de valores internos através da prática espiritual e 2) uma mudança no ambiente criado pelo homem, através de novas prioridades na prática de design (*Idem op. cit., p. 96*).

¹⁸³ Isto é necessário para o avanço da disciplina e, em última instância, para os interesses comerciais e políticos, porque constitui um fundamento crítico importante. [...] Isso significa que o projeto deve encontrar formas adequadas dentro da pesquisa acadêmica para reconhecer adequadamente os tipos de tomada de decisão subjetiva, julgamentos estéticos e a “sensação” pessoal, tão cruciais para a prática de design como a análise racional, a evidência empírica e o argumento intelectual. Se limitarmos os esforços de projeto dentro da academia a modos de apuração acadêmica convencional, que podem ser completamente inadequados, restringiremos os pesquisadores e acadêmicos de design a agir de maneira contrária à sua própria disciplina porque esses modos não teriam uma representação adequada do núcleo criativo do projeto” - Tradução nossa.

Entendida como uma mudança paradigmática que se instala de maneira gradual através de atitudes mais conscientes, baseadas na combinação de valores internos, no desenvolvimento espiritual e no estudo teórico-prático do design, Walker aposta que tal mudança radical de perspectiva presta mais atenção aos efeitos contínuos e inter-relacionados das ações humanas ao considerar os resultados de design como elementos inseridos num contexto maior da realidade em constante transição e fluxo (*Idem ibidem*).

Referindo-se aos grupos religiosos conhecidos como Shakers¹⁸⁴, os Hutterites¹⁸⁵, e aos *Slow*, comunas ambientais de ativismo voluntário, Walker acredita que impacto de tais contra-tentativas sempre tenderão a parecer marginais, a menos que as ideias que elas abraçam encontrem maior apoio público e político (*Idem, ibidem*). No entanto, devido ao carácter menos explicitamente ideológico, Walker procura deixar claro seu apreço pela 'localização' como um aspecto essencial à sustentabilidade (*Idem ibidem*).

A partir deste contexto, Walker procura evidenciar conexões importantes a serem estabelecidas entre ações locais, civilidade, cuidado com o meio ambiente e consciência espiritual ou religiosa. Tais conexões fundam-se em aspectos relacionados com o imediatismo transitório do tempo e espaço presente, em outras palavras, com aquilo que está próximo, com o aqui e o agora (*Idem ibidem*).

Tendo em vista de que a maioria das tradições contemplativas defendem a necessidade de uma prática disciplinada capaz, entre outras coisas, de promover o autocontrole e a abstinência voluntária frente às distrações mundanas, considerados como "desvios da mente racional e obstáculos à clareza da visão", Walker aponta as implicações do que considera uma "perspectiva alterada" de seu processo acadêmico em design (*Idem, op. cit., p. 98-101*).

¹⁸⁴ Os *Shakers*, também conhecidos como *The United Society of Believers in Christ's Second Appearing* ('Sociedade Unida dos Crentes na Segunda Aparição de Cristo'), são uma seita religiosa fundada na Inglaterra do séc. XIII. Devido ao comportamento extático durante os cultos, eram conhecidos como "*Shaking Quakers*" ('pessoa que treme'). Em seu auge, por volta da dec. de 1920, existiam 12 comunidades *Shaker* que contabilizavam cerca de 6.000 crentes. Atualmente existem apenas uma aldeia *Shaker* ativa (*Sabbathday Lake Shaker Village*), que está localizada no estado norte americano no Maine. O regime de celibato combinado com mudanças sociais externas e internas foram responsáveis pelo desgaste da comunidade. A origem dos *Shakers* foi marcada pela situação social que caracterizou o início da industrialização. Com uma crença visionária e uma forma de vida utópica, produziam apenas para o uso próprio. A base da alta qualidade de seu trabalho era resultado de suas crenças religiosas. Para eles, "a exigência da perfeição impõe que, desde o princípio, somente sejam fabricadas coisa que sejam utilizadas efetivamente em uma vida pura e simples. O supérfluo, o inútil, o sem sentido contrariam uma perfeição determinada pelos critérios de pureza, simplicidade e unidade" (LOBACH, 2001, p. 72-7). Em seu auge, por volta da dec. de 1920, existiam 12 comunidades *Shaker* que contabilizavam cerca de 6.000 crentes. Atualmente existem apenas uma aldeia *Shaker* ativa (*Sabbathday Lake Shaker Village*), que está localizada no estado norte americano no Maine. O regime de celibato combinado com mudanças sociais externas e internas foram responsáveis pelo desgaste da comunidade. Muitos dos assentamentos *Shaker* são hoje museus como o Hancock Shaker Village localizado na cidade de Massachusetts.

¹⁸⁵ Os *Hutterites* são um grupo étnico-religioso de um ramo comunal de anabatistas que, como os Amish e Menonitas, traçaram suas raízes pela Reforma Radical do século XVI. Desde a morte do seu epônimo Jakob Hutter em 1536, as crenças dos hutteritas são baseadas na manutenção de um comunidade de bens e pacifismo absoluto. Quase extinto pelos séculos XVIII e XIX, os hutteritas encontraram uma nova casa na América do Norte. Em pouco mais de 125 anos sua população passou de 400 para cerca de 42.000 membros. Hoje, a maioria dos hutteritas vive no oeste do Canadá e na parte superior das Grandes Planícies dos Estados Unidos (PETER, 1987).

Sobre a “perspectiva alterada” vejamos as considerações pontuais do autor:

Uma visão integrada: O caminho interior que leva à clareza da consciência não resulta em uma perspectiva que ponha a espiritualidade contra a fisicalidade ou a romântica contra a industrial, mas produz uma visão integrada e não dualista que reconhece as relações interdependentes. [...] Embora possa haver paralelos no fluxo permitido pelas tecnologias em rede, essa visão não leva suficientemente em conta o otimismo tecnológico que é fundamental para o sistema econômico. [...] Esta preocupação com a tecnologia, cujos aspectos poderosos tendem a manter a perspectiva sujeito-objeto, Heidegger¹⁸⁶ viu como um obstáculo para alcançar uma nova consciência da existência. [...] Grande parte da produção desse sistema técnico-econômico é baseado em produtos de consumo temporário, o que oferece apenas encontros virtuais, vicários e muitas vezes bastante passivos e manipuladores, se comparados às experiências diretas da realidade, tão caras às tradições espirituais. [...] Tomadas em conjunto, essas coisas são tudo, menos comensuráveis com “o caminho da Natureza”, uma vez que constituem indicativos da persistência da noção estreita e racionalista da realidade na modernidade;

A ilusão de permanência: Para o design, essa perspectiva alterada pode afetar profundamente como concebemos e criamos nosso mundo material. Implica uma maneira de ver os resultados de projeto como fenômenos condicionais que surgem de um estado anterior e fluem para um estado subsequente. Quando a permanência dos produtos é reconhecida como ilusória, continuar a produzi-los e comercializá-los como se fossem permanentes não seria conveniente nem justificável;

Bens materiais e a realização da perspectiva alterada: As imagens visuais, a analogia e o simbolismo desempenham papéis importantes como mediadores ou apontadores para caminhos de conhecimento que são essencialmente inefáveis. Mas, ao nos esforçarmos em direção a essas formas de conhecimento, devemos ir além do simbolismo e além das noções do eu autônomo e egocêntrico ao nos envolvermos em uma prática. Assim, as imagens, os símbolos e as coisas materiais ocupam seu lugar na realidade e não devem ser consideradas, de modo algum, como inferiores ao metafísico e ao espiritual. Estes podem servir como auxílio à prática contemplativa e, ao fazê-lo, tornam-se parte do caminho reflexivo holístico e integrado. Segue-se que, se adequadamente concebidos, imagens, coisas tangíveis e experiências estéticas podem constituir fatores importantes na realização dessa mudança de perspectiva. Por conseguinte, a materialidade não é algo a ser ignorado ou renunciado. No entanto, se lhes é dada significado desproporcional ou concebida de forma inadequada, os desejos mundanos, na forma de coisas materiais, podem servir para interagir infinitamente, desviando nossos pensamentos e nossas vidas para longe do caminho interior. Esta distração, sem dúvida, tornou-se mais prevalente durante os períodos da modernidade e do início da pós-modernidade, devido à ênfase no materialismo;

Avanço do design: A visão mais abrangente e inclusiva do conhecimento legítimo que emerge de uma perspectiva alterada é vital para a disciplina do

¹⁸⁶ Vide: HEIDEGGER, 1993, p. 340-1 Apud. WALKER.

design e para seu avanço de maneira que reconheça, desenvolva e aprofunde a contribuição do projeto – uma contribuição que combine pensamento intelectual, intuitivo, objetividade, subjetividade e o particular no contexto do todo;

Da quantidade a qualidade: Uma perspectiva alterada estabeleceria rotas à realização humana capazes de priorizar o desenvolvimento de valores internos, fomentar a noção de comunidade. O sentimento de cooperação e o cuidado com o meio ambiente também desestimularia o consumismo. Por sua vez, níveis reduzidos de consumo significariam uma desaceleração no desenvolvimento, produção, comercialização e distribuição de novos produtos. Esta é a conclusão inevitável se quisermos abordar as vias extrínsecas e intrínsecas da mudança; Uma conclusão semelhante é obtida a partir de análises econômicas¹⁸⁷. [...] Tal indicação enfatizaria o valor intrínseco da produção de bens de alta qualidade, adotando abordagens que seriam cooperativas, ambientalmente responsáveis e pessoalmente significativas, enquanto seriam suficientes em termos econômicos, quando alinhadas com atitudes e princípios alterados;

Design process: Um processo de design que corresponda a essa perspectiva alterada deve ser receptivo, mas imprevisível. Deve ser menos controlador e mais aberto à improvisação e aos tipos de *insight* súbito não-linear em que a síntese ocorre abruptamente, muitas vezes em circunstâncias inesperadas, mas geralmente após longo estudo e profunda absorção sobre um tema particular. Tornar-se-ia mais flexível, complacente e mais alinhado com entendimentos espirituais. [...] Uma perspectiva que preste maior atenção aos valores interiores, à compaixão e ao cuidado ambiental requer um processo consciente e imerso no mundo real das pessoas, dos lugares e da Natureza, onde se pode ser sensível ao contexto de produção, uso e pós-uso. Tal processo de design é capaz de responder às condições circunstanciais do contexto, de encontros casuais e serendipidade, baseando-se em experiências situadas, habilidades locais e conhecimento tácito. De modo semelhante, é um processo que se engaja diretamente com materiais, texturas e cores, consciente de seu próprio engajamento e qualidades estéticas que alimentam uma emergência orgânica de ideias. Em outras palavras, um *design process* capaz de apreciar o tangível mundo físico que nossas decisões de projeto afetam (*Idem, op. cit., p. 98-101*) – Tradução nossa.

Ao passar da teoria generalizada (estudo) para a proposição de um artefato específico concebido como base exemplificativa de engajamento disciplinar (prática) Walker pondera que devem ser levados em conta dois fatores importantes:

First, such propositions – in all their diversity – are bound together by their question asking role. This is the nature of creative exploration and disciplinary advancement. [...] Understood as a manifest question rather than a solution, the propositional artefact is a specific but non-definitive constituent of a

¹⁸⁷ Vide: SKIDELSKY, 2012, p. 215 Apud. WALKER.

continually unfolding process. Second, any proposition must be fully compliant with the quadruple bottom line of sustainability¹⁸⁸ (Idem, op. cit., p. 101).

A partir do exposto, Walker propõe uma reflexão argumentativa suscitada a partir do objeto intitulado “StoneWork” (‘Obra-pedra’). Antecipa a intenção do artefato em questão visando sustentar a transição rumo às prioridades e valores alterados, e chamar a atenção do usuário para a importância dessa mudança de perspectiva para seu desenvolvimento interminável (*Idem, ibidem*).



Figura 33: StoneWork

Fonte: WALKER, 2014, p. 58 – <http://stuartwalker.org.uk/>

¹⁸⁸ Em primeiro lugar, essas proposições - em toda a sua diversidade - estão unidas pelo seu papel questionador. Esta é a natureza da exploração criativa e do progresso disciplinar. [...] Uma vez entendidas como uma manifestação questionadora e não como uma solução, o artefato proposicional passa a ser um constituinte específico, mas não definitivo, de um processo que se desenvolve continuamente. Em segundo lugar, qualquer proposição deve ser totalmente compatível com a quarta linha de fundo da sustentabilidade” - Tradução nossa.

Segundo Walker, o propósito do *StoneWork* é contemplativo e não utilitário no sentido pragmático (*Idem op. cit.*, p. 101-2). Ao contrário os objetos anteriores anterior (itens 2.3.3 e 2.4.1), *StoneWork* não se baseia, intencionalmente, na linguagem simbólica dessa ou daquela tradição (*Idem ibidem*). Proposto como uma espécie de “mediador sensível”, Walker se apropria de uma simples pedra encontrada, isenta de qualquer modificação de natureza humana, a fim de gerar ideias “maiores” de significado, em particular no tocante ao “eu” (*self*) não mais considerado como separado, mas sim, imanente à realidade como um todo (*Idem, ibidem*)¹⁸⁹.

Para o autor, sendo completamente natural, este “objeto” passa a estar situado “além do reino dos conceitos feitos por homens”, além disso, dado que o tipo de conhecimento revelado pela “perspectiva alterada” é inefável, um objeto que se destina a servir a um propósito contemplativo deve encerrar não apenas um lembrete tangível, mas também consistente com esses aspectos mais profundos e internos do conhecimento humano (*Idem ibidem*).

Vejam a seguir, de forma sintetizada, as ponderações que Walker tece a respeito desta simples pedra, apropriada e exaltada para a condição/patamar de objeto em uma variedade de perspectivas inter-relacionadas:

- **Não-feito:** *StoneWork* um objeto não processado está prontamente e livremente disponível para todos. Através da experiência direta de um elemento totalmente natural que oferece um ponto de foco. É pedra, terra, água – uma manifestação de processo, fluxo, continuidade e mudança. Como tal, pode ser considerado como tempo contido em um momento – um exemplo de ser, um estado particular em um *continuum* de estados. Sua condição natural, não modificada, significa que ela não está presa a nada, não é fundada em qualquer fórmula, conceito, imagem ou intenção, ela simplesmente é. Não há nada feito, destinado ou aspirado à; e, como aprendemos com o taoísmo, “Se nada for feito, então tudo ficará bem”¹⁹⁰. [...] Como elemento do ambiente natural, oferece uma presença adequada que transcende as divisões religio-culturais. Sendo completamente natural, oferece uma experiência direta da realidade e, como tal, serve como um lembrete apropriado de que a ocupação, o propósito ulterior, as aspirações mundanas e os métodos e fórmulas rotineiramente invocados podem servir para nos desviar de noções mais profundas do significado humano;

¹⁸⁹ Não obstante, remete ao conceito de “*objet trouvé*” - “*found object*” / “objeto encontrado” - de Kurt Schwitters (dadaísta); cultivado pelos surrealistas. Tem aproximação com a “incorporação do acaso” pelos dadaístas (CHILVERS; GLAVES-SMITH, 2009, p. 521; 587-8).

¹⁹⁰ Com esta expressão Walker faz referência ao conceito taoísta conhecido como ‘*wu-wei*’, por ele descrito como um ideia que significa o “não-fazer”, a “não-ação”, a “não-ocupação”, a “não-dualidade”, a “não-intenção” e o “não-produzir”. Refere-se à uma abordagem de vida que não tenta captar o mundo em termos de abstrações intelectuais, tampouco enquadrá-lo em classificações e definições feitas pelo homem. Ao contrário, procura maneiras de ser, fazer e existir no mundo que não sejam impositivas, mas que estejam em harmonia com o fluxo da Natureza (WALKER, 2014, p. 96-9; 102).

- **Silencioso:** *StoneWork*, em sua quietude e silêncio, transmite uma característica importante das práticas espirituais e religiosas. Na filosofia, o silêncio pode ser considerado como a antítese da lógica, e, em estética, o silêncio nos liberta das limitações impostas pela interpretação, através do julgamento crítico que se estabelece entre nós e a obra;
- **Não-utilitário:** Embora apresente uma finalidade funcional, o objeto é liberado dos grilhões do pragmatismo mundano. Isso permite que ele seja considerado não em termos instrumentais, mas como um objeto natural com suas próprias características inerentes e valor intrínseco. Sua finalidade funcional, que se preocupa com o trabalho interno e não com a utilidade externa, não envolve o uso do objeto em um único sentido ativo. Assim, *StoneWork* consagra-se como a antítese dos muitos dispositivos contemporâneos que distraem, entretêm e incentivam o uso compulsivo. É compatível com a perspectiva que será essencial para o surgimento de uma estrutura de espírito sustentável. Em contraste com a nossa direção prevalente, *StoneWork* serve como uma simples referência visual, um objeto tácito para não fazer nada; Um objeto que tem sido selecionado temporariamente para atrair a atenção das noções de consumo e status e para orientar os pensamentos de alguém para outro lugar. O modesto ato de singularizar afirma seu papel como objeto de contemplação, convidando-nos a fazer uma pausa, refletir e focar a atenção em uma visão mais profunda e mais integrada da realidade e de nosso lugar nela, onde os desvios transientes do consumismo podem ser vistos dentro, numa esfera mais ampla;
- **Não-posicional:** Sendo natural, livremente disponível e com nenhum valor monetário, está fora do domínio posicional dos bens de consumo, da novidade e do individualismo competitivo;
- **Sustentável:** Como objeto proposicional, é totalmente congruente com os princípios da sustentabilidade. Em sua aquisição, re-contextualização, utilização e eventual retorno, não requer nada em termos de utilização ou processos energéticos adicionais e não apresenta repercussões sociais ou ambientais nocivas;
- **Além da categorização:** Em sua realização como objeto de design, há semelhanças com certas obras de arte. Por exemplo, o ato criativo é limitado à seleção, que tem paralelos com o *Readymades* de Duchamp em que produtos manufaturados ordinários, tais como uma pá de neve, um suporte de garrafas e um urinol, foram selecionados e exibidos, mas sem intenção utilitária ou estética. No entanto, ao contrário desses objetos, *StoneWork* é não-feito e, como tal, não carrega marcas de conceitos humanos, expressão estética ou julgamentos de valor. Em vez disso, vemos nela a realidade imanente em seu estado não adulterado – não afetado por metas utilitaristas, métodos lógicos ou aspirações mundanas. Consequentemente, está livre dos benefícios mundanos, dos gestos de curto prazo e dos motivos ocultos que nos impedem de nos esvaziar e nos impedir a clareza de consciência de que falam as tradições contemplativas. [...] Recolher um elemento comum do ambiente natural, tirá-lo de seu contexto e alien-lo de modo que possa ser visto de uma nova maneira, não apenas como mais um elemento entre tantos elementos semelhantes, mas como um objeto digno de nossa atenção e

de contemplação, seu significado original permanece, mas é acentuado através da singularidade de sua apresentação. Pouco importa qual elemento natural seja selecionado. Cada um tem suas próprias qualidades estéticas e seu lugar na realidade manifesta, e cada um pode atrair a atenção para o caminho contemplativo e servir como um lembrete tangível à sentimentos de unidade, libertos de ego, que estão presentes em toda a criação, conforme os ensinamentos de várias tradições contemplativas, que nos indicam o que devemos realizar a fim de atingir a verdadeira claridade de consciência;

- **Físico-espiritual:** Com relação à materialidade e à presença tácita de *StoneWork* em relação à espiritualidade e aos valores internos, a inter-relação não-dualista entre o físico e o espiritual é um tema constante entre as tradições contemplativas¹⁹¹. [...] Noções dualistas da modernidade como ciência *versus* a religião e físico *versus* espiritual proporcionam uma visão mais ampla que reconhece uma noção mais abrangente da realidade; A primeira inclui o pensamento racionalista, a ciência e o universo físico, a segunda abarca a apreensão intuitiva, a espiritualidade e a religião. Essa complementariedade de visões incluem responsabilidades éticas para com os outros seres humanos e sociedade e se estende à ética ambiental e responsabilidade responsável da Terra (*Idem, op. cit., p. 102-5*) – Tradução nossa.

Por reunir todos estes atributos pode ser considerado verdadeiramente sustentável, seja no que diz respeito ao seu *ethos* subjacente ou propósito, seja em termos de fisicalidade (*Idem, op. cit, p. 5*). Ciente que adentra o limiar conceitual entre o que é comumente aceito por design ou arte, assim justifica sua intenção:

StoneWork is not a symbolic object but rather one that directly embodies the natural environment and, ipso facto, larger ideas of meaningfulness, particularly, that of the self no longer being regarded as separate from but immanent in the whole of reality. [...] However, there are also considerations that allow us to regard StoneWork not only as a legitimate object of design, rather than art, but also as an object that transcends such categorizations. First, StoneWork is not intended to be, nor is it presented as, art. This propositional object has a functional purpose, which is to serve as a tangible reference for contemplative activity. Second, individual creativity is de-emphasized. Even the rationally creative act of selection perhaps gives too

¹⁹¹ Para fundamentar seu ponto de vista, Walker aponta os ensinamentos advindos das mais diferentes tradições religiosas: “Nos escritos sufis lemos: ‘se a explicação espiritual fosse suficiente, toda criação do mundo teria sido em vão’ (WILLIAMS, 2006, p. 245); e o caminho para a plena compreensão e experimentação disso [a criação do mundo], nos é dito, é através da prática contemplativa: ‘fiquem em silêncio por um tempo e compreendam’ (*Idem, op. cit., p. 58*). No Cristianismo, a inseparável relação entre o físico e o espiritual é denotada em seus símbolos (CIRLOT, 1971, p. 79) e referida em seus escritos canônicos e não-canônicos – por exemplo: ‘E o Mundo se fez carne, e habitou entre nós’ (João 1:14 – Bíblia / Novo Testamento); ‘Rachai um pedaço de madeira, e eu estarei lá. Levantai uma pedra e me encontrareis’ (São Tomé 77a – 77b – Evangelho considerado Apócrifo). Nos ensinamentos budistas, a contemplação do objeto está ligada à auto-transcendência do sujeito (WRIGHT, 2001). E a tradição Zen ensina que pedras, grama, árvores e terra expõem infinitamente a verdade profunda ensinada pelo Buda, a qual é inexprimível e está além dos conceitos, uma vez que a chave para o auto-despertar do eu é inseparável e indistinguível daquilo que nunca se desdobra em realidade externa (TANAHASHI, 1985, p. 146-7). Ruskin expressou sentimentos um pouco semelhantes em *The Two Paths* (RUSKIN, 1908, p. 106-9). Assim como fez Blake em seu poema *Auguries of Innocence* quando escreveu ‘um mundo em um grão de areia / e um céu em uma flor selvagem’ (BLAKE, 1994, p. 135). Assim, vemos que várias tradições espirituais transmitem noções não dualistas da realidade. Não se trata de espiritual ou físico, *Yin* ou *Yang* ou ainda, como Williams apontou, de uma pensamento romântico ou racionalista da era moderna. Williams argumenta que o problema não é fundamentalmente da indústria e da tecnologia, mas uma ênfase desproporcional em padrões racionais de pensamento” (WALKER, 214, p. 104-5) – Tradução nossa.

*active an impression to a modest act of temporary relocation*¹⁹² (*Idem, op. cit., p. 102-4*).

Essa proposição de Walker pode ser considerada, no mínimo, excêntrica ou inusitada, quando comparada ao que comumente se entende por design, acadêmico ou comercial. No entanto, se almejamos, *sinceramente*, “compreender” ou ao menos “imaginar” a extensão da abordagem tácita empregada pelo autor, o silêncio desprovido de julgamentos mentais (racionais) faz-se condição fundamental enquanto abordagem investigativo-científica (fenomenológica). Façamos uma pausa...

2.4.3 A forma pós-material da função: arte, artesanato e design

*“O jogo se torna alegria, a alegria se torna trabalho, o trabalho se torna jogo”*¹⁹³

[Johannes Itten]

Retomemos a racionalização intelectual argumentativa e avancemos com a análise interpretativo-descritiva dos últimos conceitos (teóricos) e do último objeto (prático) selecionado para apreciação por este nosso trabalho.

Segundo Walker, sábios e filósofos não só guiaram as pessoas a melhorar a sua qualidade de vida como orientaram as sociedades ao longo da história (*Idem, op. cit., p. 109*). Seus ensinamentos penetraram a ordem social através da tradição, e permaneceram até os tempos modernos quando passaram a ser ativamente negligenciados ou rejeitados (*Idem ibidem*). Para o autor, essa atitude de rompimento com a tradição ficou particularmente evidente nas respostas e reações culturais do século XX, especialmente no período do “Modernismo” (*Idem ibidem*).

Ao recordar o mote “*out with the old and in with the new*” (“fora o velho e viva o novo”) presente no manifesto Futurista de Marinetti em 1909, Walker atribui aos artistas e escritores do início do século XX uma certa responsabilidade social ao fomentar respostas culturais fortemente caracterizadas em um sentimento que abraçou o materialismo, a racionalidade instrumental, a industrialização, o progresso e o capitalismo, isto é: aquilo que passamos a chamar de “modernidade” (*Idem op. cit., p. 109-10*).

¹⁹² “StoneWork não é um objeto simbólico, mas sim aquele que encarna diretamente o meio ambiente natural e, *ipso facto*, ideias maiores de significação, particularmente, a ideia de *self* já não mais considerado como separado, mas imanente em toda a realidade. [...] No entanto, existem também considerações que nos permitem conceitua-lo não somente como um objeto legítimo de design, ao invés vez de arte, mas também como um objeto que transcende essas categorizações. Em primeiro lugar, StoneWork não se destina a ser, nem é apresentado como, arte. Este objeto proposicional tem um propósito funcional, que é a de servir como uma referência tangível para a atividade contemplativa. Em segundo lugar, a criatividade autoral não é enfatizada. Mesmo o ato racional criativo da seleção, poderia muito bem apenas remontar uma impressão muito ativa de um ato modesto de transferência temporária” - Tradução nossa.

¹⁹³ “Play becomes joy, joy becomes work, work becomes play” - Tradução Nossa. Fonte: http://www.art-quotes.com/auth_search.php?authid=1502#.WFqnwVMrKUK

Sobre este fato o autor acrescenta:

However, even though to some extent the priorities of modernity have become superseded in recent decades, late-modern or postmodern sensibilities have done little to restore any extensive or cogent recognition of traditional wisdom teachings. [...] A variety of institutional failings become apparent in the early years of the twenty first century, including: unethical and illegal banking practices and corruption; an increasing divide between rich and poor; economic recession; and increasing evidence of acute environmental problems coupled with an inability of national governments to come together, agree and act decisively in ways that go beyond narrow, chiefly economic, self-interests. [...] Similarly, universities and university departments talk about their brand, a term that has become ubiquitous but which reveals an educational culture of products, competitive markets, service providers and customers; in other words, higher education, along with many other areas of life, is increasingly being viewed through the lens of the dominant economic narrative¹⁹⁴ (Idem, ibidem).

Walker afirma categoricamente que a sensibilidade modernista ainda domina a educação e a prática do design (Idem, op. cit., p. 116). Do conteúdo dos cursos de graduação até a expressiva variedade de produtos concebidos por designers, tais como mobiliário, eletrodomésticos, produtos eletrônicos e utensílios diversos, o legado da Bauhaus ainda guia o debate sobre o design e sobre valor do design (Idem ibidem).



Figura 34: Bauhaus

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>

¹⁹⁴ “Embora até certo ponto as prioridades da modernidade tenham sido superadas nas últimas décadas, as sensibilidades modernas ou pós-modernas têm feito pouco para restaurar qualquer reconhecimento extensivo ou convincente dos ensinamentos da sabedoria tradicional. [...] Uma variedade de falhas institucionais podem ser apontadas nos primeiros anos do século XXI, incluindo: práticas bancárias antiéticas e ilegais de corrupção; uma divisão crescente entre ricos e pobres; recessão econômica; além da crescente evidência de problemas ambientais agudos associados à a incapacidade dos governos nacionais de se unirem, concordarem e agirem de forma decisiva que estão além de seus próprios interesses, principalmente econômicos. [...] Da mesma forma, universidades e departamentos universitários falam sobre *brand* (marca), um termo que se tornou onipresente, mas que revela uma cultura educacional de produtos, mercados competitivos, prestadores de serviços e clientes; em outras palavras, o ensino superior, juntamente com muitas outras áreas da vida, é cada vez mais visto através da lente dominante da narrativa econômica” - Tradução nossa.

Ao afirmar que “the alien e approach was thought to be ‘honest and democratic’ and rooted not in tradition and culture but in ‘the alien mass manufacturing’”¹⁹⁵, Walker assegura que a abordagem bauhausiana, ao apresentar sua integridade diminuída por deficiências filosóficas em favor da eficiência econômica, permanece obstinadamente prevalente e tem sido a influência mais significativa para a disciplina de design além de reverberar nas atuais preocupações sobre sustentabilidade (Idem, op. cit., p. 116-7).

A Bauhaus, mais precisamente nos últimos anos de atuação, estava fortemente orientada para o ensino de um design voltado à produção em massa através de projetos que enfatizavam uma estética universal por meio de abordagens racionalistas de simplificação da forma, rejeição à decoração e abandonando às tradições pré-modernistas (Idem, op. cit., p. 116-17). A influência desta abordagem da Bauhaus teria se tornado abrangente, definindo a direção para a educação e prática do design ao longo do século XX até o XXI (Idem, op. cit., p. 117).

Sobre um certo redirecionamento dos ideais bauhausianos ocorrido entre os anos 1923/24, cuja herança culminaria em importantes desdobramentos envolvendo o atual sistema globalizado da cultura material capitalista, o prevalente modelo de produção de massa industrial, a exploração do ambiente natural e as atuais prioridades sobre necessidades sociais humanas e espirituais, Walker atribui à substituição da influência do místico Johannes Itten¹⁹⁶ pelo construtivista László Moholy-Nagy¹⁹⁷ como o ponto de viragem (“turning point”) na história da Bauhaus e, conseqüentemente, na história do design e da produção (Idem, op. cit., p. 116-17).

¹⁹⁵ “a abordagem modernista, considerada ‘honeste e democrática’ e enraizada não na tradição e na cultura, mas na ‘lógica da produção em massa’” - Tradução nossa.

¹⁹⁶ Johannes Itten (1888 - 1967) foi pintor, professor e escritor suíço associado à escola Bauhaus. Convidado por Walter Gropius (fundador da Bauhaus) para dar uma palestra sobre os “Ensinos dos Mestres Antigos” na sessão inaugural da Bauhaus em 21 de março de 1919 (Weimar), em outubro do mesmo ano ocupou a cadeira de professor da Bauhaus até março de 1923, quando pediu demissão. Para alguns, Itten foi a figura mais importante durante a primeira fase da Bauhaus, especialmente na organização e na estruturação de cursos de design. Desenvolveu um curso preliminar (*Vorkurs*), cujo objetivo era eliminar da mente do aluno todos os preconceitos que eles traziam, fazendo-os recomeçar do zero, como se o aluno tivesse entrado na escola pela primeira vez. Divididas em três áreas principais (1. Estudos de objetos naturais e materiais, 2. Estudos de desenhos, e 3. Estudo de contrastes de formas e cores), suas aulas eram iniciadas com exercícios respiratórios e ginástica de concentração (influência do masdeísmo). Ao se basear na crença de que cada pessoa possui um equilíbrio universal, suas chamadas “teorias da harmonização” tinham por objetivo fazer com que os estudantes procurassem o seu próprio ritmo a fim de desenvolver uma personalidade harmoniosa (KUNSTVEREIN, 1974, p. 241-2).

¹⁹⁷ Influenciado pelo Construtivismo Russo e defensor da integração entre tecnologia e indústria no design e nas artes, László Moholy-Nagy (1895 - 1946), em 1923, substituiu Johannes Itten como o instrutor do “curso preliminar” da Bauhaus, o que marcou efetivamente o fim dos ensinamentos expressionistas da escola aproximando-a de seus originais objetivos como escola de design industrial. Ao longo de sua carreira, foi considerado um inovador nos campos da fotografia, da tipografia, da escultura, da pintura e do projeto industrial. Ao cunhar o termo *Neues Sehen* (Nova Visão) acreditava que a fotografia poderia criar uma maneira totalmente nova de ver o mundo exterior que o olho humano não podia. Em 1937, a convite de Walter Paepcke, Moholy-Nagy mudou-se para Chicago para tornar-se o diretor da New Bauhaus, mas a escola ao perder apoio financeiro fechou no ano seguinte. Em 1944 Moholy-Nagy funda a *School of Design* que, mais tarde, passa a se chamar *Institute of Design*. Em seu livro *Vision in Motion* Moholy-Nagy relata seu esforço para desenvolver o currículo da *School of Design* (KUNSTVEREIN, 1974, p. 243).

Segundo Walker:

*Subjective expression, an intimate and direct knowledge of traditional materials, craft-based approaches, unconscious associations with the creative process and links between creativity and spirituality were all de-emphasized. Priorities shifted to the needs of industry, focusing on design for mass-production, materials technology and design for efficiency. [...] However, these proved to be untenable assertions modernism's form follows function maxim turned out to be nothing more than a style*¹⁹⁸ (Idem, op. cit., p. 117).



Figura 35: Itten e Moholy-Nagy

À esquerda: Johannes Itten. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Johannes_Itten

À direita: László Moholy-Nagy. Fonte: <http://www.biography.com/people/l%C3%A1szl%C3%B3-moholy-nagy-9411069>

Lipovetsky e Serroy resgatando a máxima de Hannes Meyer¹⁹⁹ em 1923, “tudo neste mundo é produto da fórmula ‘função x economia’” (LIPOVETSKY, et. al., 2015, p. 165-6) ratificam o enfoque de Walker, afirmando que “a partir de 1922, a Bauhaus se afasta do

¹⁹⁸ “A expressão subjetiva, o conhecimento íntimo e direto dos materiais tradicionais, as abordagens artesanais, as associações inconscientes com o processo criativo e os links entre criatividade e espiritualidade foram todos desenfaturados. As prioridades mudaram para as necessidades da indústria, com foco no design para produção em massa, tecnologia de materiais e design para a eficiência. [...] No entanto estas [prioridades] provaram se tratar de afirmações insustentáveis e a máxima modernista “forma segue função” acabou por se tornar nada mais do que um estilo” - Tradução”

¹⁹⁹ Hannes Meyer (1889 - 1954) sucedeu Walter Gropius de 1928 à 1930. Ao defender uma arquitetura organizacional sem relação com a estética, e que os edifícios deveriam ser de baixo custo e projetados para atender às necessidades sociais, em 1929 Meyer instituiu seu ponto de vista funcionalista radical, o qual nomeou *Die neue Baulehre* (‘a nova maneira de construir’). Meyer prosseguiu com inovações de Gropius que se concentravam em projetar protótipos para a produção em massa seriada e arquitetura funcionalista. Em 1.º de agosto de 1930 o prefeito de Dessau, Hesse, alegando que Meyer permitiu que uma organização estudantil comunista ganhasse força e trouxesse má publicidade para a escola, ameaçando assim, sua sobrevivência despediu-o, deixando o cargo de diretor da escola para Ludwig Mies van der Rohe. Embora Meyer tenha sido demitido por supostamente politizar a escola, alguns estudiosos contestam esta informação. Após a queda, Meyer migrou para a União Soviética, juntamente com vários ex-alunos da Bauhaus onde atuou como conselheiro de projetos urbanos e criou planos relacionados à reconstrução de Moscou. (KUNSTVEREIN, 1974, p. 240).

seu objetivo inicial de síntese das artes ou de unificação da arte e do artesanato” (*Idem op. cit.*, p. 164). De acordo com os pensadores franceses, o capitalismo ironicamente colocou em órbita a “ambição demiúrgica, ética, social e democrática” defendida pela concepção bauhausiana e acabou por desenvolver um “funcionalismo sedutor dos consumidores” (*Idem op. cit.*, p. 166).

Como marco da consolidação funcionalista preferentemente às pesquisas expressionistas da Bauhaus daquele período, Lipovetsky e Serroy observam:

Na verdade, ele [o funcionalismo] desempenhou muito menos um papel moral (as ‘verdadeiras’ necessidades) do que um papel econômico a serviço do estímulo dos mercados, da exacerbação das necessidades e da rentabilidade das empresas. Com o capitalismo artista, o design industrial se tornou um elemento da sociedade e da economia de sedução (*Idem, ibidem*).

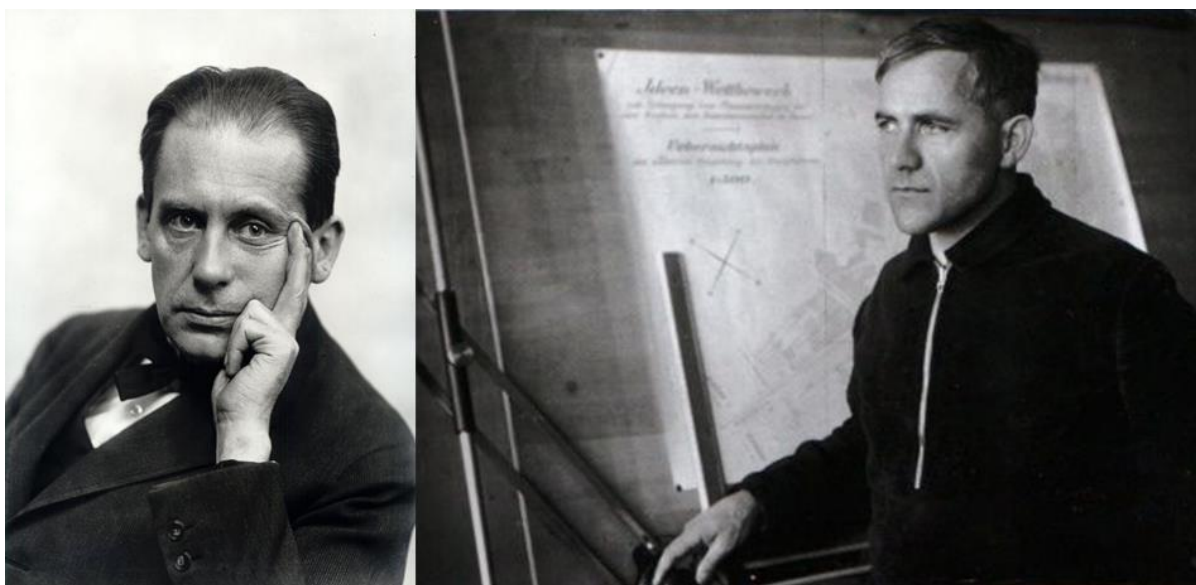


Figura 36: Gropius e Meyer

À esquerda: Walter Gropius. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Gropius

À direita: Hannes Meyer. Fonte: <https://misfitsarchitecture.com/2011/06/11/architecture-misfit-no-1/>

De acordo com Walker, o design industrial, a mídia e o marketing, apoiados pelo avanço contínuo da ciência e da tecnologia, acabam por fortalecer o foco no crescimento econômico para que o capitalismo de consumo prospere com mais velocidade na era digital, Walker evidencia a “falta de conexão com o local” como o principal fator de estímulo consumista (WALKER, 2014, p. 107-8):

... the mass-produced, globally distributed products that designers help create are aimed squarely at the ‘consumer’ – itself a mean, contrived concept that reduces personhood to purchaser. Furthermore, because of their lack of connection to place, when these products are launched onto the market, people have little basis for understanding the environmental and social implications of their production: where the materials come from, how they were produced, the working conditions of the employees and so on. Likewise,

their design makes no reference to the context of their use – they have no relationship to the culture, the climate, the traditions or any of the other factors that contribute to a rich and meaningful life. There is certainly no relationship to community, cooperation and interdependencies. On the contrary, consumer capitalism thrives on atomization and the purported choices made available to the individualized consumer²⁰⁰ (Idem, ibidem).

A proposta “*designing sustainability*” de Walker (vide: item 2.1) consiste em desafiar noções consideradas “inadequadas” ao desenvolver um design que reflita e apoie valores humanos mais profundos e abrangentes (holísticos). Parte desse suposto processo restaurativo implica em encontrar e incluir uma mediação empática entre nossa vida profissional e a Natureza (*Idem, op. cit.*, p. 112-13).

Ciente de que isso pode não ser uma tarefa simples, especialmente se atentarmos ao quanto nos distanciamos do contato com a natureza, Walker, ainda que de forma implícita, parece apelar para um provável resgate do princípio neoclássico (pré-modernista) “*fugere urbem*”²⁰¹, como uma faceta necessária à mudança.

Nas palavras do autor:

Of course, in former times, too, the world was seen as a provider of resources for human benefit, but this instrumental view was accompanied by a more profound connection that was nurtured not by facts but by experience, through tacit knowledge and by human creativity and imagination. [...] For too long we have separated our work lives from Nature – from seeing it, feeling it, heeding it – from directly experiencing its fullness, its majesty and its, sometimes awful, beauty. [...] If we are not to completely eradicate the world’s purity and goodness we have to learn once more to love it, to find it beautiful and enthralling. It is increasingly palpable that the natural world’s alien , its rhythms and its restorative potency will only be maintained if we can love it liberally and care for it copiously²⁰² (Idem, op. cit., p. 111-13).

²⁰⁰ “... os artefatos ou produtos massificados e globalmente distribuídos que os designers ajudam a criar focalizam diretamente o ‘consumidor’ - um conceito médio e artificial que reduz a personalidade ao comprador. Além disso, por causa da falta de conexão com o local, quando estes produtos são lançados no mercado, as pessoas têm pouca base para entender as implicações sociais e ambientais de sua produção: de onde vêm os materiais, como foram produzidos, as condições de trabalho dos funcionários e assim por diante. Da mesma forma, seu design não faz referência ao contexto de seu uso - eles não têm relação com a cultura, o clima, as tradições ou quaisquer outros fatores que contribuem para uma vida rica e significativa. Certamente não há relação com a comunidade, cooperação e interdependências. Pelo contrário, o capitalismo de consumo prospera na atomização e nas supostas escolhas disponíveis ao consumidor individualizado” - Tradução nossa.

²⁰¹ “*Fugere urbem* é uma expressão em latim que significa “fugir da cidade”. Originalmente usada pelo escritor latino Horácio, foi adotada como lema da literatura árcade para simbolizar o poeta literário que se desloca da vida agitada da cidade ao buscar calma na zona rural. Tal princípio foi reforçado pelo filósofo Jean Jacques Rousseau, ao afirmar que a civilização corrompe os costumes do homem que naturalmente nasce bom (MONTEIRO, 1961, p. 107-9; 111-12).

²⁰² “É claro que, antigamente, o mundo também era visto como um provedor de recursos para o benefício humano, mas essa visão instrumental era acompanhada por uma conexão mais profunda, nutrida não pelos fatos, mas pela experiência, pelo conhecimento tácito, pela criatividade humana e imaginação. [...] Por muito tempo separamos nossa vida de trabalho [profissional] da Natureza - de vê-la, sentindo-a, observando-a - de experimentar diretamente sua plenitude, sua majestade e sua beleza às vezes terrível. [...] Se não quisermos erradicar completamente a pureza e a bondade do mundo, temos que aprender mais uma vez a amá-la, achá-la bonita e apaixonante. É cada vez mais palpável que o esplendor do mundo natural, seus ritmos e sua potência restauradora só serão mantidos se pudermos amá-lo liberalmente e cuidar dele copiosamente” - Tradução nossa.

Referindo-se a ética aretaica ou “ética da virtude”, que remonta a Ética a Nicômaco de Aristóteles (MARQUES, 2000), Walker observa que a existência de uma relação inextricável entre a conduta ética e moral de nossas ações individuais e o desenvolvimento interior ou espiritual contrastam com a cultura dominante de nossos tempos (*Idem, op. cit.*, p. 110-11).

Segundo o autor:

*Virtue ethic teach that that which is good for the individual is not associated with money, possessions, honour or pleasure, but with ‘being’ well and ‘doing’ well, achieved by living according to the virtues: the virtues include self-restraint, courage, fortitude, magnanimity and truthfulness, and social teachings based on virtue ethics include the dignity of the human person, the needs and rights of the poor, economic justice, charity, promotion of the common good and stewardship of the Earth. Ls Virtue ethics, also known as aretaic ethics, differ from utilitarian ethics, I which aim to maximize the good for the greatest number of people, but which can result in the ends justifying the means. Virtue ethics also differ from duty ethics, or deontic ethics, which are founded on universal principles and rules. Instead, virtue ethics are based in the idea of each individual developing moral character and striving to do the right thing. This is quite different from codes of ethics found in organizations and rules that outline minimal ethical standards, and is a long way I from approaches that encourage a culture of box-ticking compliance. Learning to act virtuously is not dependent on principle or systemized methods; rather, it is to act and to feel in particular ways and to be inclined to do so because one has cultivated the virtues through moral education. It follows that virtue ethics require and contribute to the building of a culture of trust, which in turn supports the common good²⁰³ (*Idem, op. cit.*, p. 111-13).*

Neste contexto, com o propósito de explicitar de modo tangível (prática de design proposicional) como sua concepção da sustentabilidade difere significativamente da abordagem modernista, Walker resgata o projeto de jogo de xadrez da Bauhaus (abordagem funcionalista: “a forma segue a função”), como expressão das ideias e princípios industriais modernos, ainda predominantes na atualidade (WALKER, 2014, p. 116).

Os valores e as prioridades expressos através da forma dos objetos correspondem às expressões físicas de seus significados mais intrínsecos – “A forma segue o

²⁰³ “A ética da virtude ensina que o que é bom para o indivíduo não está associado ao dinheiro, posses, honra ou prazer, mas com “ser” bom e “fazer” bem, vivendo de acordo com as virtudes: as virtudes incluem domínio de si mesmo, coragem, fortaleza moral, generosidade e autenticidade, e os ensinamentos sociais baseados na ética da virtude incluem a dignidade da pessoa humana, as necessidades e os direitos dos pobres, justiça econômica, caridade, promoção do bem comum e administração da Terra. A ética da virtude, também conhecida como *ética aretaica*, difere da *ética utilitarista* que visa maximizar o bem para o maior número de pessoas, mas que pode resultar nos fins justificando os meios. A ética da virtude também difere da *ética do dever*, ou da *ética doentia*, que se baseiam em princípios e regras universais. Em vez disso, a ética da virtude é baseada na ideia de cada indivíduo desenvolver o caráter moral se esforçando para fazer a coisa certa. O que é bastante diferente dos códigos de ética encontrados em organizações que delinham regras e padrões éticos mínimos, com um vasto caminho de abordagens que incentivam uma cultura de conformidade. Aprender a agir virtuosamente não depende de princípios ou métodos sistematizados; em vez disso, trata-se de agir e sentir de modo específico e estar inclinado a fazê-lo porque cultivamos as virtudes da educação moral. Segue-se que a ética da virtude exige e contribui para a construção de uma cultura de confiança, que por sua vez apoia o bem comum” - Tradução nossa.

significado” – Walker compara os dois projetos de jogo de xadrez: 1) o projeto de Josef Hartwig²⁰⁴ desenvolvido na Bauhaus entre os anos de 1923/24; e 2) o design proposicional de sua autoria, intitulado *Balanis chess set* (*Idem, op. cit.*, p. 106-28).



Figura 37: *Bauhaus chess set* (versões atualmente disponíveis no mercado)
 Fontes: <http://chessaround.livejournal.com/5098.html> / <https://www.designconnected.com>



Figura 38: Josef Hartwig
 Foto: Hermann Eckner. Disponível em: <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/josef-hartwig>

²⁰⁴ Escultor alemão, Josef Hartwig (1880-1955), foi chefe de escultura em pedra e madeira na Bauhaus de Weimar entre os anos de 1921 a 1925. Em 1923, projetou o xadrez Bauhaus. Após o fechamento da Bauhaus, Hartwig foi para a escola de arte Frankfurt, onde ensinou escultura até 1945. Mais tarde, ele trabalhou até sua morte como mestre na oficina de restauração da escultura Galeria Municipal de Frankfurt (www.bauhaus.de).



Figura 39: *Balanis chess set*
 Releitura proposicional de jogo de xadrez projetado por Walker
 Fonte: WALKER, 2014, p. 51 – <http://stuartwalker.org.uk/>

O jogo de xadrez *Balanis* foi desenvolvido de forma a explorar o planejamento de um objeto (design) funcional, que seja capaz de aderir, tão plenamente quanto possível, às prioridades da QBL (*Idem, op. cit.*, p. 116). Com este propósito, Walker inclui noções de significado pessoal (“personalidade”) nas implicações sobre sustentabilidade e procura examinar em profundidade uma variedade de fatores interconectados, tais como localidade, empatia para com a natureza e relação com o *self* espiritual (*Idem op. cit.*, p 106-7).

Conforme o autor esclarece:

Each of these chess set designs can be seen as attempts to encompass and express issues relevant to their time [...] Through such discussion we can more clearly discern the differences between what has come to be regarded as conventional product design and design for a quadruple bottom fine of sustainability²⁰⁵ (Idem, op. cit., p. 116).

²⁰⁵ “Cada um desses projetos de xadrez pode ser visto como tentativas de englobar e expressar questões relevantes para o seu tempo. [...] Através dessa discussão, podemos discernir mais claramente as diferenças entre o que passou a ser considerado como design de produto convencional e design para a linha de fundo quádrupla da sustentabilidade” - Tradução nossa.

Tomando como exemplo um artefato tão simples como um jogo de xadrez, Walker torna evidente que o *“design is concerned not with generalities but with specifics”*²⁰⁶ (*Idem, op. cit.*, p. 116). Ao defender que *“design being primarily a discipline alien analysis but of synthesis”*²⁰⁷ (*Idem, op. cit.*, p. 119) ratifica a metodologia *“thinking-and-doing”*, norteada por uma perspectiva integrativa (QBL). Rconhece suas interdependências através das respostas subjetivas geradas ao longo do processo (*Idem ibidem*).

Ressaltando a diferença de abordagem projetual (metodológica), Walker expressa:

*... many of these factors lie outside the scope of physical evidence and quantification, residing instead in realms of human meaning that are rooted in history, tradition, beliefs, ritual, myth, emotion, experience and imagination. They are expounded and understood not through theories, measurements and generalized abstractions, but through the qualities and characteristics of the particular – in narrative, story, poetry, practice, place and artefact. [...] Such inclusive, experiential understandings and realizations cannot be pointed to or measured; they are incompatible with reductionism and tangible evidence. Nevertheless, they constitute vital facets of being human. They also represent an important, and arguably the most critical contribution of the designer who wishes to explore a more sustainable, more substantive and more desirable path for the discipline*²⁰⁸ (*Idem, ibidem*).

Conforme esclarece, a contribuição do projeto *Balanis* não consiste em nenhuma mudança do jogo em si, mas sim, no desenvolvimento criativo norteado por implicações e especificações mais amplas, que dizem respeito à sustentabilidade (*Idem, op. cit.*, p. 122).

Em termos de *intenção* do design (desígnio, finalidade), Walker pondera que o primeiro passo é nos questionarmos se o projeto se justifica.

Conforme o autor:

When we consider the intention of the object, and the compatibility of this with sustainability, irrespective of any specific design articulation, we have to reflect on the meaning of the object, what it represents and whether it is compatible with the ethos and principles of sustainability. In other words, we must ask ourselves if this kind of object’s presence in the world can be justified. The answer to such a question may not always be clear-cut. We have to weigh the

²⁰⁶ “o design não se preocupa com generalidades, mas sim, com especificidades” – Tradução nossa.

²⁰⁷ “sendo o design uma disciplina primariamente de síntese e não de análise” - Tradução nossa.

²⁰⁸ “... muitos desses fatores estão fora do escopo da evidência física e da quantificação, residindo em vez disso em reinos de significado humano que estão enraizados na história, tradição, crenças, ritual, mito, emoção, experiência e imaginação. São expostas e entendidas não através de teorias, medições e abstrações generalizadas, mas através das qualidades e características do que é particular [personalidade individual] - na narrativa, na história, na poesia, na prática, no lugar e no artefato [...] Tais compreensões e realizações inclusivas e experienciais não podem ser apontadas tampouco mensuradas; elas são incompatíveis com o reducionismo e a evidência tangível. No entanto, constituem facetas vitais do ser humano. Representam também uma importante e, sem dúvida, contribuição mais crítica do designer que deseja explorar um caminho mais sustentável, mais substantivo e mais desejável para a disciplina” - Tradução nossa.

*pros and cons and make a judgement based on our values [...] Making such judgements is part of being an ethical human being*²⁰⁹ (*Idem, op. cit., p. 120*).

O jogo de xadrez faz parte da história cultural, que remonta a uma tradição de pelo menos 1500 anos, sobre a teoria dos jogos de estratégias (*Idem, op. cit., p. 121*). Ao contrário da maioria das formas passivas de entretenimento eletrônico²¹⁰, que pode fomentar o vício e absorver quantidades consideráveis de tempo, o jogo de xadrez convencional consagra uma atividade de lazer “reflexivo-ativa” (vide: item 2.3). Ao exigir envolvimento e concentração dos participantes, favorece o senso de personalidade, de *fair-play*, além de não requerer fontes de energia que contribuem para o desperdício de tempo, de matéria e de energia (*Idem, op. cit., p. 121-2*).

Justificada a presença física do jogo básico de xadrez em termos de *significado pessoal, social e ambiental*, Walker sintetiza as *intenções* que orientaram o desenvolvimento do projeto *Balanis*:

- Projetar de maneira sensível e responsiva aos materiais utilizados;
- Utilizar materiais e processos que não sejam prejudiciais ao ambiente natural;
- Utilizar materiais naturais e, sempre que possível, de origem local;
- Manter uma sensação de proximidade com o ambiente natural, em termos de aquisição e uso de materiais, transformação de materiais, estética, uso e pós-uso dos produtos;
- Através de um design eficaz, alcançar um resultado desejável no sentido de:
 - minimizar o tempo, esforço e energia consumidos na produção;
 - empregar processos de formação simples e silenciosos, que requeiram poucas ferramentas e competências especializadas, mas que levem em conta as características e a qualidade do fazer necessário, de modo a garantir um bom trabalho e equidade via difusão da disponibilidade localizada;
 - minimizar o impacto do artefato na sua produção, utilização e eventual retorno ao ambiente natural;
 - expressar um nível relativamente baixo de preocupação para com os bens materiais e evitar qualidades que provoquem a necessidade de aquisição (WALKER, 2014, p.122) – Tradução nossa.

²⁰⁹ “Ao consideramos a intenção do objeto e sua compatibilidade com a sustentabilidade, independentemente de qualquer articulação de projeto específica, temos que refletir sobre o significado do objeto, o que ele representa e se ele é compatível com o *ethos* e princípios da sustentabilidade. Em outras palavras, devemos nos perguntar se este tipo de presença do objeto no mundo pode ser justificado. A resposta a essa pergunta nem sempre é clara. Temos que pesar os prós e contras e fazer um julgamento baseado em nossos valores. [...] Fazer tais julgamentos é parte de ser um ser humano ético” - Tradução nossa.

²¹⁰ Para uma reflexão mais aprofundada sobre os efeitos positivos e negativos da influência da tecnologia no cérebro e suas respectivas possibilidades de intervenção psicossensorial através da interatividade, focalizando, neste contexto, contribuições na inter-relação entre arte, design, ciência e tecnologia em prol da conscientização ecológica, veja PANTALEÃO, PINHEIRO, 2014a.

No tocante aos *materiais* utilizados no jogo de xadrez *Balanis*, Walker esclarece que foi concebido com madeira coletada a partir de galhos de uma azinheira²¹¹ (“*Holm oak*”), que cresceu no terreno de um antigo hospital localizado próximo à sua residência atual, mas que foi derrubado pelo vento (*Idem, ibidem*). Com isso pretende ilustrar a importância de se apropriar de materiais locais.

Sobre a simbologia do material, Walker pontua que outros tipos de madeira poderiam perfeitamente ter sido utilizados na concepção de um projeto como *Balanis*. No entanto, a utilização de materiais provenientes de localidades com especificidades diferentes seriam igualmente acompanhados por associações significativas peculiares (*Idem, ibidem*).

Ao discorrer sobre os dos significados particulares atribuídos à azinheira, Walker expõe como surgiu a inspiração para designar o projeto com o título “*Balanis*”:

*The holm oak not native to Britain but was introduced from the Mediterranean in the 1500s. [...] In its native lands, the holm oak has both utilitarian and symbolic meanings. The ancient Romans valued it for its functional qualities, especially its strength and durability, using it for agricultural tools and cartwheels. For the ancient Greeks it had symbolic and ritualistic meanings – its acorns were a sign of fertility and its evergreen leaves were used to tell the future. [...] In Greek mythology, hamadryads or wood-nymphs inhabited the trees, and lived and died with them; the nymph of the holm oak being Balanis. The nineteenth-century folklorist Folkard tells us that in ancient Greece the holm oak was regarded as both a funeral tree and a symbol of immortality, and that the Fates wore wreaths fashioned from its leaves. He also recounts a legend about the crucifixion of Jesus in which all the trees held a council and together agreed not to allow their wood to be used for the cross. As attempts were made to fell a tree, the axe would split the trunk into a thousand fragments. The holm oak alone did not shatter, and so it became the instrument of the crucifixion^{212 213} (*Idem, op. cit., p. 122-3*).*

²¹¹ A Azinheira (*Quercus ilex*) é uma espécie de árvore da família do carvalho nativa da região Mediterrânica da Europa e Norte da África que pode atingir até 10 metros de altura. Devido à durabilidade e resistência de sua madeira a Azinheira é muito utilizada desde a antiguidade até os dias atuais, na construção de habitações (vigas e pilares), embarcações, barris para envelhecimento de vinhos e na fabricação de ferramentas (LAROUSSE, 1998, p. 570).

²¹² “A azinheira não é nativa da Grã-Bretanha, mas foi introduzida a partir do Mediterrâneo por volta de 1500. [...] Em suas terras nativas, este tipo carvalho possui significados utilitários e simbólicos. Os antigos romanos a valorizavam por suas qualidades funcionais, especialmente por sua força e durabilidade, usavam-na para ferramentas agrícolas e carroças. Para os gregos antigos, ela tinha significados simbólicos e ritualísticos - suas bolotas [sementes] eram um sinal de fertilidade e suas folhas sempre verdes eram usadas para contar o futuro. [...] Na mitologia grega, as hamadriades, ou ninfas de madeira, habitavam as árvores, viviam e morriam com elas; A ninfa do carvalho *ilex* é a *Balanis*. O folclorista do século XIX Folkard nos diz que na Grécia antiga o carvalho era considerado uma árvore funerária e um símbolo da imortalidade, e que os fados usavam grinaldas feitas de suas folhas. Ele relata também uma lenda sobre a crucificação de Jesus em que todas as árvores realizaram um conselho e juntas concordaram em não permitir que suas madeiras fossem utilizadas para a cruz. Quando tentativas eram feitas para derrubar uma árvore, o machado dividia o tronco em mil fragmentos. Só o carvalho não se despedaçou, e assim se tornou o instrumento da crucificação” - Tradução nossa.

²¹³ “Na mitologia grega, dríades são ninfas (espíritos do sexo feminino) das árvores, bosques e matas. Seu nome vem do grego *Δρυας*, que significa “da árvore”, ou ainda *Δρυαδες*, que significa “carvalho”. Eram senhoras dos carvalhos e pinheiros, choupos e freixos, a macieras e louros. Tinham várias nomenclaturas, dependendo do local ou tipo de árvore a qual estavam ligadas. As dríades das florestas das montanhas eram chamadas de oreiades. As meliai eram ninfas dos freixos, filhas de Gaia e Urano. As hamadriades eram ninfas dos carvalhos e dos álamos, e eram geralmente associadas a árvores que ficavam ao lados de rios ou de bosques sagrados, e sua força vital era ligada a sua árvore. As meliades eram as ninfas das macieiras e das árvores frutíferas, e também eram protetoras das ovelhas. As daphnaie eram ninfas das árvores de louro. Outras incluíam as aigeiroi (ninfas dos choupos), ampeloi (videiras), *balanis (ilex)*, karyai (avelãs), kraneiai (cerejeira), moreai (amoreira), pteleai (olmo), e

Essas várias associações com ambientes naturais, benefícios funcionais, significados culturais, até mesmo sagrados, caracterizam uma maneira de promover a conscientização ecológica. A meditação mais profunda sobre os materiais, em tese, poderia levar a tomadas de atitudes mais respeitadoras de compreensão, aquisição e utilização de materiais disponíveis (matéria-prima).

Um outro material utilizado no projeto *Balanis* é o linho²¹⁴ (*Idem, op. cit., p. 123*). Na forma de óleo de linhaça – como substituto biodegradável para o verniz químico – foi aplicado em todas as superfícies para selar e proteger a madeira. Já na forma de cordão, tingindo nas cores vermelho e amarelo²¹⁵, foi utilizado para enrolar as peças e diferenciar os lados opostos. Sobre este aspecto, Walker justifica o nó aparente como preferência a um acabamento oculto, como uma forma de tornar o objeto visualmente acessível e contribuir para criar uma sensação de estar no controle dos artefatos de nossa cultura material (*Idem, ibidem*).

Com relação à metodologia utilizada (“*thinking-and-doing*”), Walker descreve que as peças de xadrez foram cortadas a olho, sem medição precisa (*Idem, op. cit., p. 123-4*). A casca da árvore foi preservada e os ângulos que diferem as peças foram levemente lixados, apenas para remover as bordas ásperas. Com essa falta de refinamento o autor procura não apenas minimizar a intervenção humana, como manter as qualidades originais e atributos do material natural (*Idem, ibidem*).

Sobre essa manipulação mínima, Walker justifica:

Inexactitude, rather than machined precision, becomes a quality of the design, and the chess set maintains a recognizable aesthetic connection with Nature; when the pieces are being used, the player is directly handling elements and textures of the natural world. This contrasts starkly with conventional manufacturing processes that force organic materials into our predetermined notions of what they should be as forms. Such processes remove the innate

sykei (figueiras). Outras simplesmente eram associadas com um local: alseides eram as ninfas dos bosques sagrados, aulonides das ravinas e napaiai dos Vales. As dríades ligadas a uma árvore específica brotavam da terra quando esta árvore nascia, e suas vidas estavam intimamente ligadas. Quando uma árvore florescia, assim fazia sua uma ninfa residente, mas quando ela morria, a ninfa morria com ela. Este tipo de ninfa era chamada de hadríade ou hamadríade.” (Fonte: <http://www.cdz.com.br/forum/topic/8322-mitologia-de-saint-seiya/page-56>).

²¹⁴ O linho é uma planta herbácea que chega a atingir um metro de altura e pertence à família das lináceas. Abrange um certo número de subespécies, integradas por botânicos com o nome de *Linum usitatissimum*. Compõe-se basicamente de uma substância fibrosa, da qual se extraem as fibras longas para a fabricação de tecidos e de uma substância lenhosa. Produz sementes oleaginosas e a sua farinha é utilizada para cataplasmas de papas, usada para fins medicinais (LAROUSSE, 1998, p. 3615).

²¹⁵ Questionamos Walker a respeito do uso específico das cores vermelho e amarelo uma vez que poderiam ter sido utilizadas quaisquer outras cores. A resposta obtida traduzimos a seguir: “As escolhas de cor foram efetivamente feitas para diferenciar visualmente os dois “lados”, a fim de proporcionar também um claro contraste com a cor da madeira sobre a qual o cordão foi ligado. Neste caso, tentei várias combinações diferentes, mas esta forneceu o contraste mais satisfatório ao mesmo tempo que produzia dois “lados” com impacto visual mais ou menos igual. Neste caso, não há associações simbólicas particulares por trás dessas duas cores, foi uma decisão estética. (Dados primários obtidos via troca de e-mails em 28 de janeiro de 2017) - Tradução nossa.

contours and eliminate the raw textures and, in so doing, they physically and cognitively distance us from Nature's presence. [...] This minimization of processing is a formal expression of an attitude of sufficiency, which aligns with the priorities and values of sustainability. Just enough has been done to create a usable, aesthetically pleasing chess set. [...] The impact of this kind of approach relates not only to the making of a particular artefact, but extends to the 'non-use of' and 'non-need for' machine tools and their materials, manufacture, shipping, operation, draw on energy supplies, creation of emissions and eventual disposal. So we see that the ripple effects of our design decisions, even for an object or simple as this, can be wide-ranging and, potentially, could make a substantial contribution to sustainability²¹⁶ (Idem, op. cit., p. 123-4).

A fim de facultar uma visão geral comparativa entre os dois jogos de xadrez em questão, vejamos a tabela na qual Walker sintetiza as principais distinções entre os dois projetos de design:

Fatores de Design	Jogo de Xadrez 'Hartwig' Design para produção Industrial	Jogo de Xadrez 'Balanis' Design para sustentabilidade
Materiais	Selecionado conforme adequação. Materiais baseados na capacidade de atingir as especificações de um projeto predefinido. Prototipado em madeira de pereira e madeira de pereira manchada.	Selecionado conforme disponibilidade. O projeto emerge considerando as qualidades particulares de um material local, ambientalmente responsável. Criado a partir da madeira de um carvalho, crescido localmente e descartado após ter sido derrubado pelo vento e com cordões de linho vinculativo.
Forma	<p>Puramente funcional: expressivo em seu movimento sobre o tabuleiro.</p> <p>As diferenças formais de estatura foram reduzidas, em conformidade com a ênfase moderna de igualitarismo.</p> <p>Foram eliminadas indicações de hierarquia através de formas figurativas. As diferenças aqui são indicativas do papel e da contribuição da peça no jogo, e estão de acordo com valores meritocráticos.</p> <p>Padronizado para a produção em</p>	<p>Retém o carácter do ramo do qual veio. As peças são diferenciadas pela altura, circunferência e ângulo da face superior.</p> <p>As diferenças formais de estatura são indicativos de identidade e classificação, em reconhecimento à tradicional forma e aspecto do jogo.</p> <p>Indicações de hierarquia através de formas figurativas estão ausentes em reconhecimento às sensibilidades modernas. A classificação é indicada através da estatura, combinada com o aspecto vertical e ângulo de corte, em reconhecimento à rica história do jogo.</p> <p>Particularizado através da produção local para</p>

²¹⁶ "Inexatidão, ao invés de precisão usinada, torna-se uma qualidade do design, e o jogo de xadrez mantém uma conexão estética reconhecível com a Natureza; quando as peças estão sendo usadas, o jogador está diretamente manipulando elementos e texturas do mundo natural. Isso contrasta com os processos de fabricação convencionais que forçam os materiais orgânicos, bem como nossas noções predeterminadas de como devem ser enquanto formas. Tais processos removem os contornos inatos e eliminam as texturas brutas e, ao fazê-lo, distanciam-nos fisicamente e cognitivamente da presença da Natureza. [...] Esta minimização do processamento é uma expressão formal de uma atitude de suficiência que se alinha com as prioridades e valores da sustentabilidade. Foi feito apenas o suficiente para criar um jogo de xadrez utilizável e esteticamente agradável. [...] O impacto deste tipo de abordagem refere-se não só à fabricação de artefatos específicos, mas estende-se à "não utilização de" e/ou "não necessidade de" máquinas-ferramentas e seus respectivos materiais, fabricação, utilização de energia, geração e emissão de eventuais resíduos. Vemos assim, que os efeitos oriundos de nossas decisões de projeto, mesmo para um simples objeto como este, pode ser ampla e, potencialmente, poderia fazer uma contribuição substancial para a sustentabilidade" - Tradução nossa.

	<p>massa e grandes mercados – resultando em formas que não são específicas tampouco reflexivas para algum lugar em particular.</p> <p>Usinado, exato, geométrico, uniforme, repetível.</p> <p>Anônimo, universal, instrumental, produzido em massa, estrito, a forma segue a função.</p>	<p>uso local – resultando em formas que específicas e reflexo do lugar. Ou seja, a partir da utilização de madeira local e estética “crua”.</p> <p>Natural, irregular, orgânico, variado, sem igual.</p> <p>Apreciativo, localizado, intrínseco, único, holístico, a forma segue o significado.</p>
Ferramentas de concepção	<p>No design voltado à produção industrial, que a Bauhaus vinha explorando, as peças são precisamente usinadas em formas predeterminadas. Máquinas e ferramentas de precisão são demandadas, necessitando de uma fabricação, transporte, utilização, fontes de energia, emissões e eventual descarte.</p> <p>Controlado, energia intensiva, poluente, ruidoso, desperdício.</p>	<p>A forma de cada peça é determinada em parte pela natureza e em parte pela seleção do ramo natural. Variações de altura e ângulo de corte, ambos determinados pelo olho, criam diferenças formais entre as peças. As ferramentas necessárias são mínimas – uma serra de mão para o corte transversal e lixa.</p> <p>Aproveitado, baixa energia, limpo, silencioso, prudente.</p>
Acabamento	<p>Formas e texturas naturais foram completamente eliminadas.</p>	<p>Formas naturais e texturas foram, em grande parte, mantidas.</p>
Ethos do Design	<p>A forma de cada peça se encaixa dentro de um sistema racionalizado que governa a relação de forma com função.</p>	<p>A forma de cada peça é parcialmente natural, parcialmente imposta, e é uma função de uma resposta particularizada aos elementos naturais.</p>

Tabela 7: Comparativo entre os jogos de xadrez Hartwig e *Balanis*
 Fonte: WALKER, 2014, p. 125 – Tradução nossa

Se compararmos o design (modernista) do xadrez da Bauhaus em contraste com a versão mais popular (Staunton²¹⁷) conhecida entre de jogos de xadrez, é gritante a distinção formal entre ambos. Enquanto o design figurativo (pré-moderno) de Nathaniel Cook, homenageia as distinções hierárquicas da Europa Feudal através da altura das peças, o design de Hartwig, em sintonia com o “espírito da época”²¹⁸, reduz a forma das peças a meras expressões indicativas de seus respectivos movimentos (função), numa alusão direta aos princípios igualitaristas defendidos pelo funcionalismo moderno.

²¹⁷ Popularizado pelo famoso enxadrista britânico do século XIX Howard Staunton, Staunton é um modelo de peças de jogo de xadrez criado pelos britânicos Nathaniel Cook e John Jaques em Londres por volta do ano de 1849. De acordo com o *Ornamental Designs Act* de 1842, Nathaniel Cook registrou as peças no escritório de patentes de Londres em 1 de março de 1849. Dispostas em ordem crescente de altura, evidenciando a sequência hierárquica - peão, torre, cavalo, bispo, dama e rei - as peças Staunton foram adotadas como o modelo oficial da *Fédération Internationale des Échecs* – FIDE em 1924. Hoje são, de fato, o padrão mais conhecido para a confecção de peças de xadrez, permitindo que jogadores de diferentes origens possam se concentrar no jogo em si sem ter problemas com a identificação das peças. (FILGUTH, 2008, p. 158).

²¹⁸ Para um breve aprofundamento histórico sobre os ideais estéticos modernistas ver “O espírito do tempo como estilo do tempo” em PANTALEÃO; PINHEIRO, 2009, p. 2-4.



Figura 40: Hierarquia das peças Staunton
(Design de Nathaniel Cook e John Jaques, 1849). Fontes:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Pe%C3%A7as_Staunton

Ao incorporar a preocupação com a funcionalidade, desafiando a racionalização e o funcionalismo (moderno), o design de Walker demonstra, por meio do resgate da tradição histórica (pré-moderna), uma preocupação (contemporânea) para com o ambiente natural e uma sensibilidade (pós-moderna) para com a igualdade social. Através de intervenções modestas (humildade), incita um contraponto frente as expressões abstracionistas de intervenção mínima, popularizadas pelo estilo minimalista²¹⁹ (pós-moderno).

Por meio de uma intervenção mínima, não agressiva, buscada através de uma metodologia que combina a percepção pessoal (individual) a respostas intuitivas advindas do sentimento espontâneo, gerado a partir da manipulação direta de materiais naturais (locais), este tipo de conexão artesanal difere dos métodos globalizados de produção em massa, bem como dos materiais sintéticos e dos dispositivos digitais tão comuns na atualidade.

Sobre essa característica, Walker compara o *Ethos* de sua abordagem à expressão tradicional *taoísta* (*wu-wei*):

²¹⁹ O minimalismo propriamente dito surgiu com artistas como Sol LeWitt, Frank Stella, Donald Judd e Robert Smithson. No entanto o termo pode ser usado em diversas áreas para descrever, por exemplo, as peças de Samuel Beckett, os filmes de Robert Bresson, os contos de Raymond Carver, os projetos automobilísticos de Colin Chapman e até mesmo a linha teórica adotada pela gramática gerativa desde o fim do século XX. Ao se preocuparem em fazer uso de poucos elementos fundamentais como base para expressão, os movimentos minimalistas tiveram grande influência nas artes visuais, no design, na música e na própria tecnologia. A produção minimalista, em geral, tinha como objetivo ultrapassar os conceitos funcionalistas tradicionalmente modernos. Basicamente procuravam estudar as possibilidades estéticas de composição a partir de estruturas bi ou tridimensionais que podem ser chamadas de "objetos" ou ainda, de "não-objetos", devido ao caráter inutilitário destes. Visando não se submeter à limitação conceitual presente nos campos da pintura e da escultura, por exemplo, buscavam transcender tais conceitos. Contrariando o movimento funcionalista alemão e aproximando-se de uma maior preocupação formal do que projetual, o design minimalista pós-moderno na medida em que abre mão de ideais ditos modernos volta-se para a adequação ao gosto individual, assim como fizeram os grupos Memphis e Alchymia., o design minimalista da década de 1980, baseando-se na redução formal extremamente forte e no uso de cores neutras, procurava a partir do 'good design' levar à maior parte das pessoas clareza cognitiva e ergonômica nos produtos. No entanto, ainda que com certas divergências, acabou focado em uma parcela da população, chamada de Yuppies, ou novos ricos, cujo despojamento formal de seus objetos, pretendiam expor sua riqueza (DEMPSEY, 2003, p. 236-8).

Rather than attempting to control Nature and force-fit it to match our precise desires, this design is in keeping with ways of being and doing that flow with and yield to the warp and weave of Nature – an ethos that is perhaps most clearly expressed in the Taoist tradition. The forming of materials is with Nature, not against it, and this is apparent in the design outcome. In minimizing the intervention, the form of each chess piece becomes a function of Nature’s forms – produced as much by sun, wind and rain as by human hand and will. As a consequence, artefacts for human use become tangible expressions of a less invasive attitude and more closely aligned with a culture of environmental care²²⁰ (Idem, op. cit., p. 126).

A proximidade com a natureza há muito tempo tem sido uma questão central em todas as tradições espirituais, no que tange às noções de bem-estar, moralidade e felicidade (WILBER, 2010).

Consoante ao conceito de “eco-virtude” (GOLEMAN, 2009, p. 105-13), as inter-relações entre sustentabilidade, espiritualidade e ambiente natural, em sintonia com a criação de nossa cultura material, poderão direcionar a humanidade para uma “consciência ecológica” virtuosa (GOLEMAN, 2009, p. 36-45).

Se essa consciência vier a se concretizar, quanto mais reconhecermos a origem contextual de nossa cultura material, em relação às necessidades humanas e ao ambiente, mais apreciaremos o significado de nossos objetos. Deste modo, nos tornaremos mais capazes de dispensar as formas atentatórias apoiadas, muitas vezes, tanto na função quanto na vaidade individual, associada ao reconhecimento de *status*.

Nesta direção o design não só pode como deve prestar sua contribuição. No que compete à discussão sobre a funcionalidade do design, não cabe mais desconsiderar os imperativos do ambiente natural. Como atividade intrinsecamente ligada às necessidades humanas, o design exerce influência em nosso bem-estar espiritual, que por sua vez, aparece como conexão vital em prol da verdadeira sustentabilidade.

A contribuição do designer deve ser melhor discernida e refletida, a fim de desenvolver objetos para a cultura material que nos afastem de um sistema econômico, político e tecnológico dependente do consumismo, do crescente uso de materiais naturais e de energia, evitando assim maiores danos ambientais (*Idem, op. cit., p. 121-2*).

Conforme Walker:

²²⁰ “Ao invés de tentar controlar a natureza e ajusta-la à força para corresponder aos nossos desejos rigorosos, este projeto está de acordo com formas de ser e fazer que fluem com, e submetem-se à teia e à trama da natureza - um *ethos* que é talvez mais claramente expressado pela tradição *taoísta*. A manipulação dos materiais está em conformidade com a Natureza, não contra ela, e isso é evidente no resultado do projeto. Ao minimizar a intervenção, a forma de cada peça de xadrez se torna uma função das formas da Natureza - produzidas tanto pelo sol, vento e chuva quanto pela mão e vontade humanas. Como consequência, artefatos para uso humano se tornam expressões tangíveis de uma atitude menos invasiva e mais alinhados com uma cultura de cuidado ambiental” - Tradução nossa.

Being cognizant of and contemplating these things can enable us to better appreciate the correlation between our ways of thinking and doing, and their effects – not just on the natural environment, but also on ourselves. If there is a relationship between spiritual wellbeing and our experiences of the natural environment, as so many traditions down the ages have suggested, then in damaging Nature and distancing ourselves from it, we are also eroding our own routes to peace of mind and happiness²²¹ (Idem, op. cit., p. 127).

2.5 “Design para Vida”: a jornada pessoal de Stuart Walker, até o “presente”

“Os sonhos dos poetas, as visões dos místicos, as criações do gênio, as comprovações e demonstrações da Ciência, as realizações mais perfeitas da Arte são apenas ecos muito débeis e percepções pequeninas que os homens, com os melhores dotes, captam como em um relâmpago quando a matéria, dominada por poucos instantes, permite que a alma possa entrever alguns pálidos reflexos do mundo divino”²²²

[León Denis]

Apropriando-se da definição de Richard Buchanan (1989), e, de certo modo, dissolvendo definitivamente as fronteiras conceituais entre a arte e o design, com o livro intitulado *“Design for Life: creating meaning in a distracted world”* (‘Design para a Vida: criando significado em um mundo distraído’), Walker apresenta uma abordagem voltada para a reflexão silenciosa (mental), em que o design assume um papel de retórica visual, baseado em caracteres eidéticos²²³, puramente contemplativos: *“reflective design”* (WALKER, 2017, p. 2-4; 43-4; 58; 121; 129; 145; 161).

Partindo dos conceitos de *“Deliberative rhetoric”* (‘retórica deliberativa’), *“Forensic rhetoric”* (‘retórica forense’) e *“Display rhetoric”* (‘retórica de exposição’), Walker apresenta artefatos “desprovidos” de utilidade prática (função prática), como forma de sintetizar e expressar ideias, através de uma percepção que combina *“word and image; left- and right-brain functions; the temporality of script and the immediacy of image”²²⁴* (Idem, op. cit., p. 7).

²²¹ “Conhecer e contemplar essas coisas [uso de energia, materiais, desperdício] pode nos permitir apreciar melhor a correlação entre nossos modos de pensar e fazer e seus respectivos efeitos - não apenas no ambiente natural, mas também em nós mesmos. Se há uma relação entre o bem-estar espiritual e as nossas experiências do ambiente natural, como tantas tradições nos tempos passados sugeriram, então, ao prejudicar a Natureza e afastarmo-nos dela, estamos também corroendo nossas próprias rotas para a paz da mente e para a felicidade” - Tradução nossa.

²²² “Les rêves des poètes, les visions des mystiques, les intuitions du génie, les constatations de la science, les réalisations les plus parfaites de l’art, ne sont que les faibles échos, les perceptions amoindries que les hommes les mieux doués saisissent par éclairs, lorsque la matière, un instant domptée, permet à l’âme d’entrevoir quelques pâles reflets du monde divin” (DENIS, 1919, p. 101) - Tradução livre.

²²³ “Eidético”, da raiz “eidos” é um dos termos com que Platão indicava a ideia, e Aristóteles a forma. Introduzido na filosofia contemporânea por Husserl a partir de *Investigações lógicas* (1900-01), serve para indicar tudo o que se refere às essências, que são objeto da investigação fenomenológica (ABBAGNANO, 2007, p. 360).

²²⁴ “palavra e imagem; funções do cérebro esquerdo e direito; a temporalidade do roteiro e o imediatismo da imagem – Tradução nossa.

De acordo com o autor, “these three types of rhetoric, as originally defined by Aristotle allow us to address issues that cannot be captured solely through intellectual argument or evidence-based methods”²²⁵ (WALKER, 2017, p. xvi).

Sobre a importância particular da “retórica de exposição” para o design, esclarece:

*Rhetoric, or persuasive argument, has a number of forms. Deliberative rhetoric draws on expert opinion and human values, as well as evidence, to build the case for a particular course of action. Forensic rhetoric draws on similar sources to argue for accountability and justice. Display rhetoric is concerned with matters such as goodness, beauty, honour and virtue, or indeed their opposites, and is particularly apt for the field of design because, as the name suggests, it is the rhetoric of demonstration and display*²²⁶ (Idem, *ibidem*).

Ao defender que o design necessita transpor os dispositivos de desejo que nos desativam e nos desconectam uns dos outros e do próprio mundo, o autor salienta que “today, design needs to address quite alien questions – alien what and how but of why. When we ask why, further questions arise – about priorities, values and meaning”²²⁷ (Idem, *op. cit.*, p. 1).

Nesta direção, defende que para procurarmos respostas, não devemos olhar para o mundo das coisas inanimadas e da utilidade racionalizada, mas para o mundo de encontros reais e experiências vividas (Idem, *ibidem*). Conforme alien: “It is here, in the life-world, that we contend with fundamental issues of truth and goodness, which may have no definitive resolution but nevertheless are at the core of what it is to be human”²²⁸ (Idem, *ibidem*).

Embora o desenvolvimento de uma base para o design possa servir-se de abordagens equivalentes às utilizadas pela ciência, Walker argumenta que o objetivo principal do design não é examinar, tampouco analisar uma condição já existente, focalizando apenas a produção de evidências a fim de verificar uma proposição teórica

²²⁵ “essas três categorias de retórica, originalmente definidas por Aristóteles, nos permitem abordar questões que não podem ser capturadas apenas através do argumento intelectual e métodos baseados em evidências” – Tradução nossa.

²²⁶ “Retórica, ou argumento persuasivo, tem várias formas. A retórica deliberativa baseia-se na opinião de especialistas e nos valores humanos, bem como na evidência, para construir o caso para um determinado curso de ação. A retórica forense baseia-se em fontes similares para defender a prestação de contas e a justiça. A retórica de exposição está preocupada com questões como a bondade, a beleza, a honra e a virtude, ou mesmo seus opostos, e é particularmente apropriada para o campo de design porque, como o nome sugere, é a retórica da demonstração e da exibição” – Tradução nossa.

²²⁷ “hoje, o design precisa abordar questões bastante diferentes - não do que e como, mas por quê. Quando perguntamos por que, outras questões surgem - sobre prioridades, valores e significado” – Tradução nossa.

²²⁸ “É aqui, no mundo da vida, que lidamos com questões fundamentais de verdade e de bondade, que podem não ter uma resolução definitiva, mas, no entanto, estão no cerne do que é ser humano” - Tradução nossa.

(WALKER, 2017, p. xvii). Conforme ressalta, “*design is an imaginative, creative discipline; it is concerned not with what already exists but with what might exist*”²²⁹ (Idem, *ibidem*).

Nestes termos, discorre sobre a aproximação entre Design e Ciência:

*The main task is to consider the interrelationships, accordances and conflicts among a large number of factors and, on this foundation, engage in the deeply immersive process of visualizing imaginative responses. Collection and analysis of empirical data may be necessary but this is never more than a means to another end. Unfortunately, in many contemporary design studies, this stage often seems to take over. The focus then becomes diverted from creative development and synthesis, and the resulting design outcomes are either cursory or absent altogether – the end product being restricted to guidelines, frameworks or toolkits. But this is not design and it does little to advance the kinds of synthetical thinking, tacit knowledge and development of expertise that are essential to design practice*²³⁰ (Idem, *ibidem*).

Em compensação, ao assumir que as Artes não estão baseadas apenas no conhecimento dos fenômenos materiais, mas na cultura, na imaginação e na inclinação humana para a expressão criativa, Walker argumenta que os resultados provenientes da atividade artística são julgados em termos de sua qualidade, e não de sua precisão empírica ou exatidão (WALKER, 2017, p. 99).

Nas palavras do autor:

*The best of the arts resonates with that which is permanent in us, that which is tacitly understood but may lie beyond explicit description. In doing so, artworks can become enduring contributions to human civilization – Always relevant. Always new*²³¹ (Idem, *ibidem*).

Evidenciando a passagem do tempo, como uma dimensão necessária para que o significado de uma obra de arte seja plenamente apreciado, ressalta a magnitude dos julgamentos puramente qualitativos. Solicitando ao leitor que considere, por um momento, o papel da palavra incorporado na prática criativa, elucida a diferença entre seu *design proposicional* e sua “*presente*” abordagem, situada no limiar entre o *passado* e o *futuro*:

The intention of much of my earlier design work was to create possibilities that could be considered for adoption or adaption and so I referred to it as

²²⁹ “o design é uma disciplina imaginativa e criativa; não se preocupa com o que já existe, mas com o que ainda pode vir a existir” – Tradução nossa.

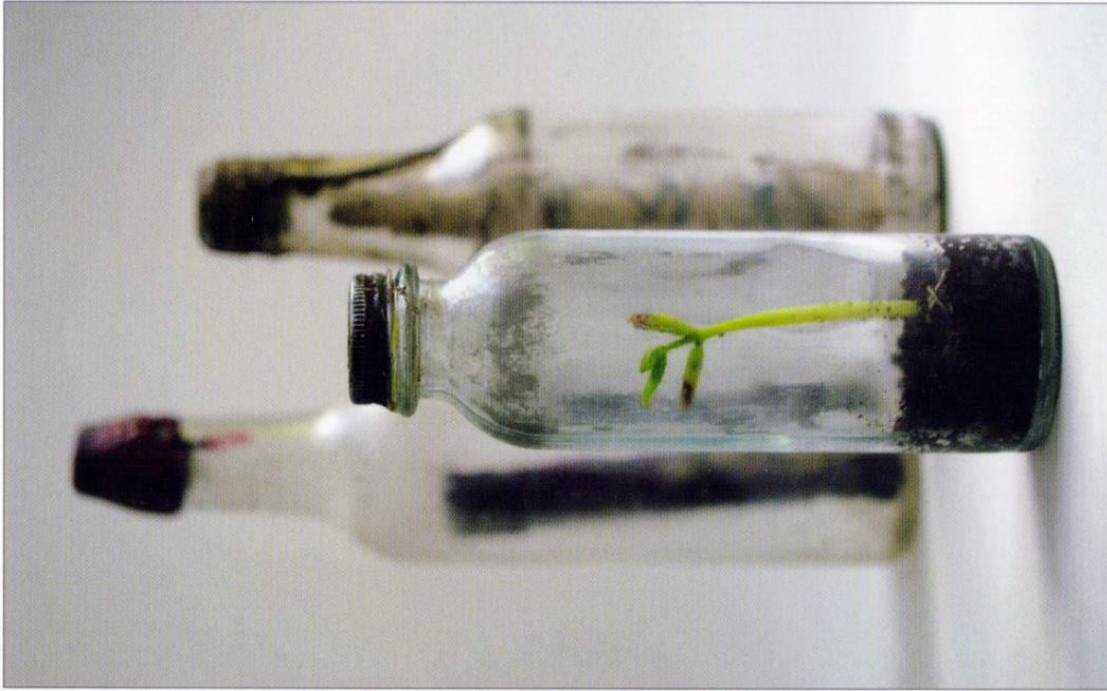
²³⁰ “A principal tarefa [do design] é considerar as inter-relações, concordâncias e conflitos entre um grande número de fatores e, sobre este rol, engaja-se no processo de visualização profundamente imersivo em busca de respostas imaginativas. A coleta e análise de dados empíricos podem ser necessárias, mas isso nunca é mais do que um meio para outro fim. Infelizmente, em muitos estudos de design contemporâneos, esse estágio muitas vezes parece assumir. O foco então acaba se desviando da síntese e do desenvolvimento criativo, e os resultados do projeto ficam incompletos ou mesmo ausentes - o produto final está restrito a diretrizes, *frameworks* ou *kits* de ferramentas. Mas isso não é design, uma vez que fazem pouco para avançar os tipos de pensamento sintético, conhecimento tácito e desenvolvimento da expertise que são essenciais para a prática de design” – Tradução nossa.

²³¹ “O melhor das artes ressoa no que é permanente em nós, o que é tacitamente compreendido, mas que pode estar além da descrição explícita. Ao fazê-lo, as obras de arte podem se tornar contribuições duradouras para a civilização humana - Sempre relevantes. Sempre novas” – Tradução nossa.

propositional design. It is a term that places the focus on what is yet to come. Como a própria modernidade, a noção subjacente é de progresso e futuro. Da mesma forma, o design especulativo, que tende a se concentrar nas tecnologias emergentes, também sugere uma preocupação com o futuro. [...] This preoccupation with the future is an evasion. It is not just a distraction from the present and a means of avoiding responsibility for our actions, it also prevents us from being fully in the present, looking at it squarely, recognizing our presumptions and confronting our biases. By contrast, when the focus of design becomes the present, it can reflect back to us who we are and what we are doing. [...] Disquieting as this may be, it can throw light on established norms and allow us to see ourselves from a new angle. This we can call reflective design, not only because it holds a mirror up to us but also because it invites pause and thoughtful consideration of our suppositions. Using design in this way allows us to fully engage in the now, to question and perhaps change our priorities and to make different, hopefully better, choices. Hence, this is not design for an alternative future, it is alternative design for a complementary present – within and coexistent with technological culture. It is a form of design that transcends material utility and responds to another, inner facet of our humanness. It focuses our attention on deeper things by questioning, disrupting and offering fresh interpretations. The concern is with creating a material culture capable of contributing to life in a meaningful way, which implies a material culture that provides for our practical, social and spiritual needs in ways that are not just considerate of others and the natural environment but are also virtuous. [...] In this endeavour it is important to recognize that, whereas practical and social needs align with traditional understandings of inner values and ethics, today the natural world is also a critical concern because its degradation affects both our physical and spiritual well-being²³² (Idem, op. cit., p. 3-4).

Vejamos dois exemplos de “design reflexivo” que, por meio da associação entre “palavra” e “imagem”, Walker procura envolver o observador, por meio formas que, segundo atesta, “transcendem a compreensão intelectual e que tocam o coração” (Idem, op. cit., p. 6):

²³² “A intenção anterior de grande parte do meu trabalho de design era criar possibilidades que pudessem ser consideradas para adoção ou adaptação e, assim, eu me referi a isso como *design proposicional*. É um termo que coloca o foco no que está por vir. Como a própria modernidade, a noção subjacente é de progresso e futuro. Da mesma forma, o design especulativo, que tende a se concentrar nas tecnologias emergentes, também sugere uma preocupação com o futuro. [...] Esta preocupação com o futuro é uma evasão. Não se trata apenas de uma distração do presente e um meio de evitar a responsabilidade de nossas ações, também nos impede de estarmos plenamente no presente, olhando diretamente, reconhecendo nossas presunções e enfrentando nossos preconceitos. Em contraste, quando o presente se torna o foco do design, ele pode refletir sobre quem nós somos e o que estamos fazendo. [...] Por mais inquietante que seja, pode lançar uma luz sobre as normas estabelecidas e nos permite ver a nós mesmos a partir de um novo ângulo. Podemos chamar isso de *design reflexivo*, não só porque consiste em um espelho para nós, mas também porque convida a pausa e a consideração reflexiva de nossas suposições. O uso do design nesta direção permite envolver a nós mesmos totalmente no agora, questionar e talvez mudar nossas prioridades e fazer escolhas diferentes, espero que melhores. Isso, portanto, não se trata de design para um futuro alternativo, trata-se de um design alternativo para um presente complementar - inserido e coexistente com a cultura tecnológica. É uma forma de design que transcende a utilidade material e responde a outra faceta interna da nossa humanidade. Ele concentra nossa atenção em coisas mais profundas, questionando, interrompendo e oferecendo novas interpretações. A preocupação é com a criação de uma cultura material capaz de contribuir para a vida de forma significativa, o que implica em uma cultura material que provê nossas necessidades práticas, sociais e espirituais de modo que leva em consideração, não apenas os outros e o ambiente natural, mas que também é virtuosa. [...] Neste esforço, é importante reconhecer que, enquanto as necessidades práticas e sociais carecem de se alinharem com entendimentos éticos tradicionais calcados nos valores internos, o mundo natural de hoje é também uma preocupação crítica, uma vez que sua degradação afeta tanto o bem-estar físico quanto o ser espiritual” – Tradução nossa.



Mayday – an international distress signal

The limits of reason were reached long ago. Decades of environmentalism, scientific observations and evidence-based research that make the case for substantial change have not dented progress, growth and destruction. Here, the rational, written word remains unread in unopened bottles. There is a need to conjure the imagination; to appeal to the heart. *Mayday* is a wordless plea from that which cannot cry.

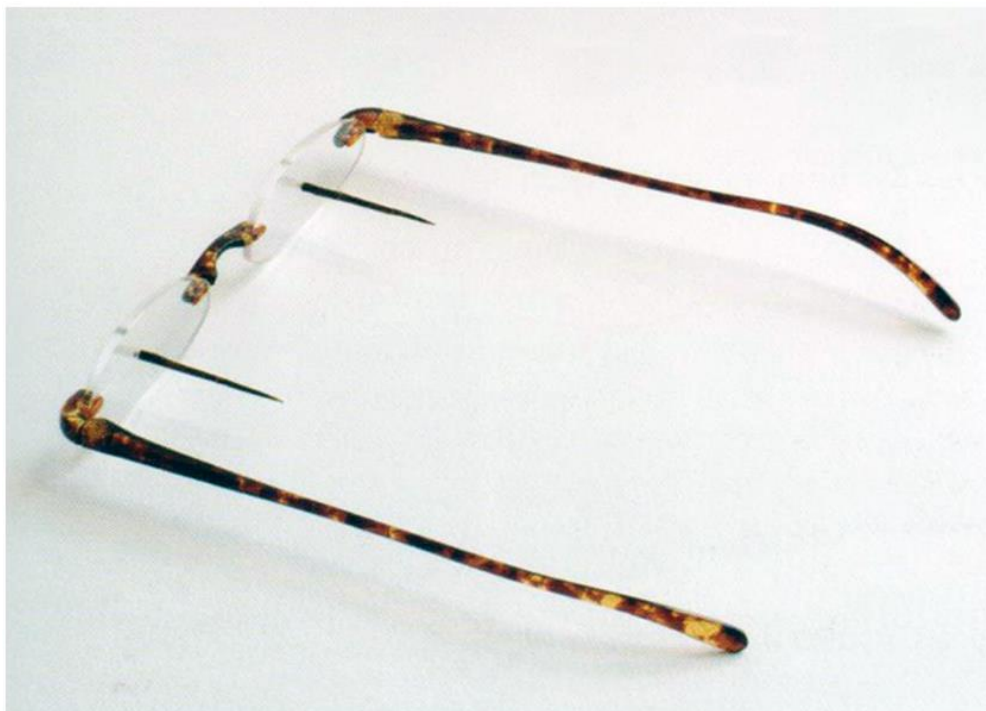
Materials: *unread messages, old bottles, paper, string, wax, new life*

Mayday - um sinal de angústia internacional

Os limites da razão foram alcançados há muito tempo. Décadas de ambientalismo, observações científicas e pesquisas empíricas que defendem mudanças substanciais não foram capazes de orientar o progresso, o crescimento e a destruição. Aqui, o racional, escrito através de palavras, permanece não lido, em frascos fechados. Há uma necessidade de conjurar a imaginação; a fim de apelar ao coração. *Mayday* é uma súplica sem palavras do que não se pode chorar.

Materiais: *mensagens não lidas, garrafas antigas, papel, cordões, cera, vida nova*

Figura 41: *Mayday*: um choro por socorro (“design reflexivo”)
Fonte: WALKER, 2017, p. 64-5. Tradução nossa



Oedipus Eyeglasses – *accessory for an existential crime*

When Oedipus realizes that he has married his own mother, he puts out his eyes. It is the price for committing an existential crime, for polluting something that, thereafter, can never be restored. We too are committing an existential crime – violating nature to such a degree that our very survival is threatened. Existential crimes are attended by self-blindness. “*We put out our eyes, and then insist that the sun is a fiction of the poets*”.¹¹³ Not recommended for those with vision.

Materials: *reading glasses, Cumbrian blackthorn*

Óculos de Édipo - *acessório para um crime existencial*

Quando Édipo percebe que se casou com sua própria mãe, ele arranca seus próprios olhos. É o preço por cometer um crime existencial, por poluir algo que, por consequência, nunca poderá ser restaurado. Nós também estamos cometendo um crime existencial - violando a natureza de tal forma que nossa própria sobrevivência está ameaçada. Crimes existenciais são atentados de nossa própria cegueira. “*Arrancamos nossos próprios olhos, e então insistimos que o sol é uma ficção dos poetas*”¹¹³. Não recomendado para aqueles com visão.

Materiais: óculos de leitura, espinho de Cúmbria

¹¹³ DUFFY, E. *Faith of Our Fathers*. London: Continuum, 2004, p. 2

Figura 42: Óculos de Édipo, acessório para um crime existencial (“design reflexivo”)
Fonte: WALKER, 2017, p. 68-9. Tradução nossa

Situando o design, no centro da inter-relação dialógica entre arte e ciência, Walker define este posicionamento, como um “dualismo cognitivo” (SCRUTON, 2014, p. 14 *Apud.* WALKER, 2017, p. 100). Ao afirmar que o design não é apenas um tipo de linguagem, mas um modo próprio de expressão, em que essas duas incomensuráveis visões do mundo (Arte e Ciência), coexistem no mesmo ambiente material, mas que interpretam a realidade de modos distintos, resgata a notória tríade do design (vide: cap. 1, item 1.5) relacionando-a com questionamentos reflexivos:

The designer is a generalist and synthesizer who strives to find resolutions that effectively integrate the ‘what’ and ‘how’ questions of functional design with the ‘why’ questions of meaning making and aesthetic expression²³³ (Idem, op. cit., p. 100).

Posto isso, Walker argumenta em prol da contribuição individual que o designer detém, enquanto crítico sensível do sistema. De acordo com o autor, os “por quês” foram assiduamente evitadas a fim de fazer avançar os esforços científicos e tecnológicos (WALKER, 2017, p. 7). No entanto, ao desenvolver novas direções, representativas, e com prioridades diferentes, capazes de aludir, entre outras percepções, à sensação de ansiedade e falta de sentido que resulta de nossos estilos de vida enquanto consumidores distraídos (WALKER, 2017, p. xvi; 7), o design deve considerar saberes que foram subestimadas nos últimos tempos (WALKER, 2017, p. 98).

Segundo Walker, não se trata apenas de ações externas, mudanças de políticas e de mais informação:

... some other form of material thingness is urgently required – one that results from a far broader, more comprehensive understanding of design. [...] An understanding that recognizes spiritual as well as utilitarian needs and pays far greater attention to social obligations and environmental responsibilities. [...] To unmake waste we have to unmake ourselves, our worldview, and the assumptions, values and priorities that lead to such debilitating levels of waste, environmental destruction and social disparity. To do this, we must recognize the importance of the subjective, the intuitive and the emotional self²³⁴ (Idem, op. cit., p. 113).

Nesta linha de raciocínio, ao reafirmar que as culturas pré-modernas viveram em harmonia com o mundo natural e originaram algumas das nossas obras mais criativas e profundas da literatura, da poesia e da arte, reitera que esta visão de mundo mais inclusiva,

²³³ “O designer é um generalista e sintetizador que se esforça para encontrar resoluções que efetivamente integram as questões “o que” e “como” do design funcional, com as questões “porquê” do fazer sentido e da expressão estética” – Tradução nossa.

²³⁴ “...alguma outra forma de coisa material é urgentemente necessária - uma que resulte de uma compreensão do design muito mais ampla e abrangente. [...] Um entendimento que reconheça as necessidades espirituais, assim como reconhece as necessidades utilitárias e que presta mais atenção as obrigações sociais e as responsabilidades ambientais. Para corrigir o desperdício, temos que desmascarar-nos a nós mesmos, nossa visão de mundo e nossos pressupostos, valores e prioridades que levam a níveis tão debilitantes de resíduos, destruição ambiental e disparidade social. [...] Para isso, devemos reconhecer a importância do eu subjetivo, intuitivo e emocional” – Tradução nossa.

pode hoje fornecer uma nova base para o design, no sentido de promover uma mudança radical, capaz de transcender o materialismo mundano, de modo a transpor os cinco sentidos e o conhecimento científico, e, assim, incluir o eu interior e a imaginação (WALKER, 2017, p. 98).

Conforme ressalta:

Throughout human history, serious consideration has always been given to finding balance between outer actions and inner reflection. [...] We can, at once, consider the future while also living more fully in the present. [...] It is this inner life beyond the senses and the intellect that yields a quality of perception and a subtlety of distinctions and meanings far more profound than those offered by the captivating narrative of consumerism²³⁵ (Idem, op. cit., p. 99).

Ao darmos o devido valor ao desenvolvimento interior, Walker argumenta que começaremos a cultivar uma perspectiva diferente, em que nossas prioridades serão redirecionadas (*Idem, op. cit.*, p. 104). Neste sentido, Walker argumenta que as artes criativas podem nos mostrar, sob a forma de artefatos tangíveis, o que essa diferença de perspectiva é capaz de significar para nossas ações no mundo. E o design, ao demonstrar essa diferença, passaria das generalidades e abstrações, para exemplos concretos, que seriam refletidos e discutidos (*Idem, ibidem*).

Ao reconhecermos a importância de todos esses papéis, chegaríamos, segundo o autor, à uma interpretação muito mais abrangente do design – que se esforça para criar objetos que sejam, de uma só vez, *“functionally relevant, spiritually enriching, socially reifying and environmentally responsible”²³⁶* (*Idem, op. cit.*, p. 112).

Apoiados na tabela que o autor elabora como autoanálise da evolução de seu próprio trabalho, avançamos para o término desta análise interpretativa, transcrevendo e sintetizando a classificação das diferentes fases (abordagens) que perpassam o design walkeriano, até o “presente” (estágio):

²³⁵ “Ao longo da história humana, uma séria consideração sempre foi dada ao equilíbrio entre as ações externas e a reflexão interna. [...] Podemos, da mesma forma, considerar o futuro enquanto vivemos mais plenamente no presente. [...] É essa vida interior, além dos sentidos e do intelecto, que produz uma qualidade de percepção e uma sutileza de distinções e significados, que são muito mais profundos do que aqueles oferecidos pela cativante narrativa do consumismo” – Tradução nossa.

²³⁶ “funcionalmente relevantes, espiritualmente enriquecedores, socialmente materializados e ambientalmente responsáveis” - Tradução nossa.




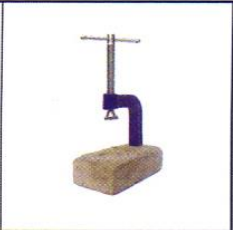




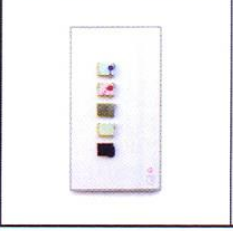
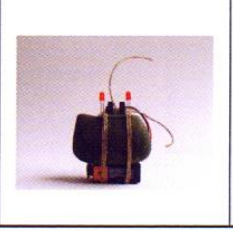



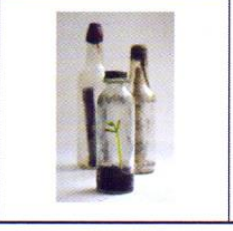





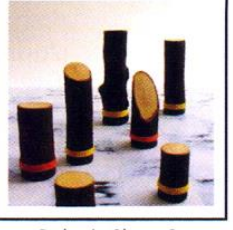
"Grassroots Design"	INCREMENTAL DESIGN				practical meaning
					
	<i>Kind of Blue Chair</i> local improvisation	<i>Lather Lamp</i> re-use	<i>CD-Radio</i> re-use, ephemerality	<i>G-clamp Nutcracker</i> re-purposing	
"Contemplative Design"	DESIGN FOR INNER REFLECTION				personal meaning
					
	<i>Cana</i> symbol of inner path	<i>Prayer Stones</i> meditative action	<i>Oriel Triptych</i> focus for contemplation	<i>StoneWork</i> focus for contemplation	
"Contemplative Design" and "Counterpoint Design"	CRITIQUE OF CONSUMERISM				social meaning
					
	<i>Land</i> disposable culture	<i>Tempo I</i> technology + Nature	<i>Shackles</i> digital slavery	<i>Concept</i> distraction protection	
"Counterpoint Design"	CRITIQUE OF WORLDVIEW				personal-social meaning
					
	<i>Oedipus Eyeglasses</i> for an existential crime	<i>Mayday</i> a cry for help	<i>Last Supper</i> consuming Nature	<i>Beyond Words</i> allowing in intuition	
"Holistic Design"	HOLISTIC DESIGN				integrated meaning
					
	<i>Commemoro</i> whittled memory sticks	<i>iKon</i> a place to remember	<i>Memento Credo</i> meanings + memory	<i>Balanis Chess Set</i> myth, place, function	

Figura 43: Fases do design walkeriano (do design incremental ao design holístico). Fonte: WALKER, 2017, p. 109 – Adaptado pelo autor, com base na pesquisa realizada

Síntese classificatória das diferentes fases (abordagens) do design walkeriano:

- **“Incremental Design”** (‘Design Incremental’): design funcional que incorpora elementos triviais relacionados aos cuidados ambientais, como reduzir, reutilizar e reciclar. Os resultados criativos incluem objetos práticos, como cadeiras, armários, lâmpadas, equipamentos musicais e telefones. [...] Emprega habilidades locais e, portanto, para uma maior extensão, adere a noções do “design de raiz”.
- **“Design for Inner Reflection”** (‘Design para Reflexão Interior’): design para atenção focada – para dedicar tempo à reflexão e ao desenvolvimento interior. A presença de tais objetos em nossas vidas serve também como um lembrete sobre a importância da vida interior, que é hoje tão facilmente esquecida durante as ocupações das rotinas diárias. Os resultados de projeto incluem objetos que oferecem um foco tangível para a atenção e a contemplação em um único ponto – estes incluem tanto objetos especificamente projetados, como objetos que são simplesmente elementos selecionados do ambiente natural. Podem, portanto, ser entendidos como formas de “design contemplativo”.
- **“Critiques of Consumerism”** (‘Críticas ao Consumismo’): os métodos de design são usados aqui não para criar objetos funcionais, mas para abordar ideias sobre a natureza de nossa cultura material, no contexto dos desafios e problemas contemporâneos. A este respeito, evidências científicas, argumentos racionais e explicações lógicas são importantes, mas representam uma compreensão puramente intelectual das questões. [...] O design tem a capacidade de expressar ideias de outra forma – visual e experientialmente através de objetos. Ao fazê-lo, as questões de iniquação são comunicadas através de uma experiência estética holística; que não é transmitida sequencialmente, explicitamente ou intelectualmente, mas instantaneamente e de maneira tácita. [...] Este é um passo necessário e importante, porque podemos ter todos os fatos, mas, para fazer a diferença, os problemas têm que nos tocar pessoalmente, em um nível individual. [...] Indo além do argumento racional, os objetos podem oferecer uma forma de crítica que toca tanto as emoções quanto o intelecto, o coração e a mente. Mais especificamente, o design pode ser usado para expressar e refletir-nos de volta contrapontos para as normas sociais, especialmente às críticas aos bens de consumo e ao consumismo, até questões mais amplas que suscitam sobre o crescimento, o uso de energia, a escolha inconsequente, o desperdício e a cultura generalizada da insatisfação criada pelo setor publicitário. Esses objetos enquadram-se como “design contemplativo” e “design de contraponto”.
- **“Holistic Design”** (‘Design Holístico’): Este trabalho de design inclui objetos funcionais cuja produção e/ou uso ajudam a cultivar o desenvolvimento interior. As práticas permitidas por esses objetos são muitas vezes caracterizadas por repetições em silêncio, permitindo que a mente se liberte, o que é uma condição necessária para que a imaginação, a visão sintética e a criatividade floresçam [...] De uma forma mais ampla, o design holístico refere-se ao trabalho de design

integrativo que se esforça para reunir todas as categorias acima, abordando a utilidade, a localização, os valores, o significado e a empatia com a natureza. [...] Com esta síntese, passamos dos objetos primariamente instrumentais, os quais são tão facilmente descartados e substituídos, conforme mudam suas necessidades e tecnologias, para objetos cujo valor percebe-se que reside não apenas na sua funcionalidade, mas também em suas qualidades inerentes como coisas – sua história, estética e seus significados duradouros, incorporados através de seus materiais, modo de fabricação, uso e simbolismo cultural ou pessoal. [...] Através do estudo, criatividade e reflexão, começamos a ver o consumismo e a visão de mundo a partir de uma nova luz. *Insights* e realizações se desenvolvem através da dedicação à reflexão interna – a vida examinada. Isso conduz à uma mudança de perspectiva, novas prioridades e uma interpretação mais abrangente da cultura material; que é, design holístico. [...] Além disso, é importante reconhecer que, através do desenvolvimento interior, a base do trabalho de design muda ao longo do tempo; na verdade, o que acontece é uma reversão da ordem. Começando a partir do mundo sensorial e das aplicações práticas, o trabalho engloba cada vez mais valores substantivos e questões de maior preocupação; aqui o movimento é do exterior para interior. Eventualmente, esta jornada interior pode levar a uma mudança de perspectiva, que reestrutura os valores e as prioridades que trazemos aos nossos empreendimentos de design; O movimento aqui é do interior para exterior. [...] assim, o caminho interior e a mudança de perspectiva, afetam a natureza de nossas ações no mundo, incluindo as formas com que fazemos design. Na verdade, a prática do design em si, pode ser uma maneira de buscar o crescimento e a compreensão interior. O design combina o desenvolvimento do conhecimento através do estudo, da criação de objetos e da reflexão. É exatamente essa combinação do pensar, fazer e contemplar que ajudam a promover uma maior compreensão, percepção e uma mudança fundamental de perspectiva (*Idem op. cit.*, p. 105-8) – Tradução nossa.

Com base nestas definições, vejamos como Walker ilustra sua trajetória pessoal fazendo uso de exemplos específicos:

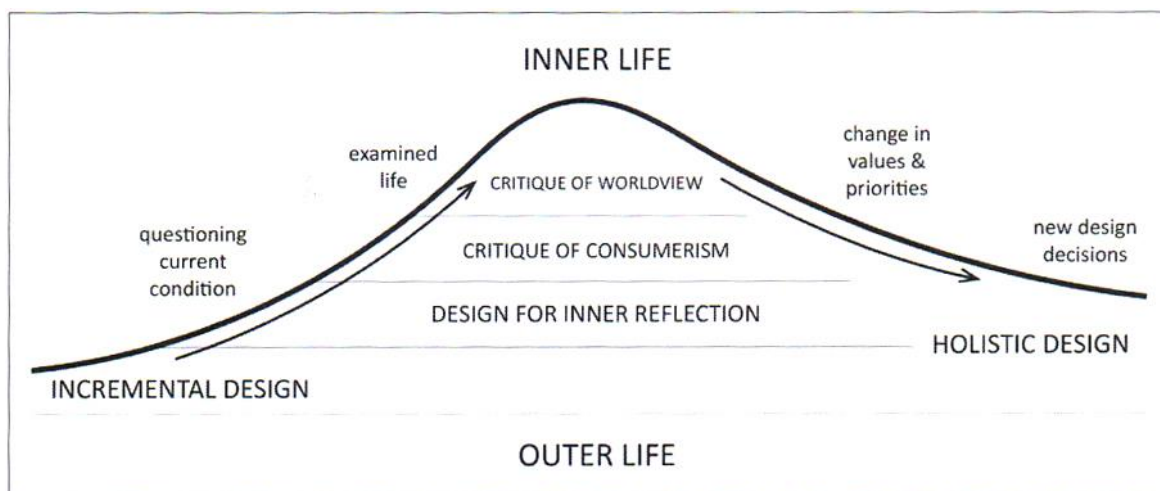


Figura 44: Evolução do design walkeriano

(do design incremental ao design holístico). Fonte: WALKER, 2017, p. 110

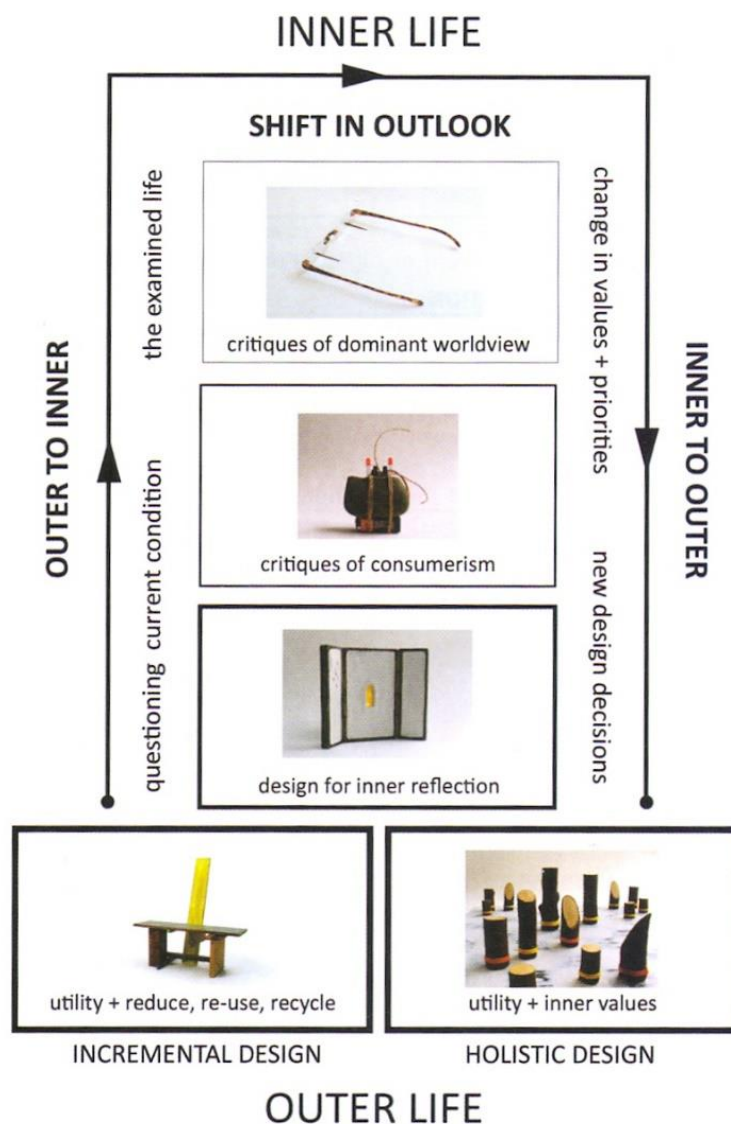


Figura 45: Jornada pessoal de Walker
(via prática do exterior para o interior). Fonte: WALKER, 2017, p. 110

No tocante ao uso do termo “*contemplative design*” (‘design contemplativo’), constatamos que Walker aborda o conceito de função em dois sentidos, similares, porém sutilmente diferentes: “design proposicional” e “projeto reflexivo”.

Na obra “*Designing Sustainability*” (2014), a qual compreende os “objetos proposicionais”, a função do uso prescinde uma interação – como exemplo de abordagem pragmática, pode ser um convite a uma contemplação anagógica, ou seja, a abordagem expressa objetos cuja proposição de função está voltada, precisamente, para a contemplação silenciosa, no sentido de “atenção focada”.

Já na obra “*Design for Life*” (2017), a função do uso expressa pelo “design reflexivo” é uma abordagem retórica comunicativa, um convite à reflexão. A contemplação

aqui, fica restrita ao significado, através de uma abordagem sintática ou semântica. Isto é, associando o uso da linguagem verbal e não verbal (hemisférios esquerdo e direito do cérebro), pretende incitar uma reflexão mental²³⁷.

Com base no exposto, pactuamos com a visão do autor, de que, associar o design a valores pessoais subjetivos, no sentido de promover o autoconhecimento, através da busca por significado interior, por mais que possa parecer uma atitude ingênua, idealista, e até mesmo utópica, do ponto de vista do que poderíamos vislumbrar como uma possível cultura pós-material, tal associação encerra uma perspectiva inteiramente pragmática perante a vida.

Visto deste prisma, o design não ficaria restrito apenas as preocupações de ordem comum (materiais), mas a nossa atuação no mundo como um todo. Em uma última análise, consistiria em estarmos sintonizados com a Verdade, para fazer o que é Bom, através de “coisas” Belas – “coisas” que vão desde artefatos tangíveis e reflexões teóricas, até simples atitudes, como permanecer em silêncio.

Neste sentido, podemos concluir que a mudança necessária rumo a sustentabilidade, não apenas depende, mas pressupõe, uma outra forma de “coisa material”. No que tange ao design, uma que resulte de um entendimento muito mais amplo, inclusivo e abrangente (holístico), capaz de incorporar aos produtos funcionais, valores humanos mais profundos e significativos (espirituais).

Com esta breve explicação, encerramos este capítulo, com uma última colocação do autor, que sintetiza toda esta nossa análise interpretativa focalizada:

This discussion represents one perspective, one personal journal and one interpretation of what this inner path might mean for design. [...] Through our various activities and the ways we choose to live, we shape the world we have, and, in turn, this shapes who we are. Today, ‘who we are’ or ‘who we have become’ is having seriously destructive effects on the world – so there is a need to take a different course, to change who we are, the values we hold and the endeavours we pursue. [...] The new norm has to become designing for moderation, permanence and universal notions of ‘the good’ – and this, in a nutshell, is Design for Life²³⁸ (Idem, op. cit., p. 113; 196).

²³⁷ Sobre esta diferença de abordagem entramos em contato diretamente com o autor solicitando uma definição mais precisa. De forma resumida, traduzimos a resposta obtida: “Objeto Proposicional = um objeto de utilidade prática que tenta abraçar os princípios da sustentabilidade em sua própria natureza (materiais, fabricação, uso, disposição); Objeto Contemplativo = um ‘argumento na forma’ (“argument in form”) - destinado a ser contemplado, a refletir sobre as implicações de certos aspectos de nossa cultura material através da própria cultura material (ou seja, tangível, visual, imediato e através da experiência estética, pensamento intuitivo e resposta emocional, ao invés de um argumento racional e pensamento intelectual) - Dados primários obtidos via e-mails em 28 de julho de 2017.

²³⁸ Esta discussão representa uma perspectiva, um registro pessoal e uma interpretação do que esse caminho interno pode significar para o design. [...] Através de nossas várias atividades e maneiras de como escolhemos viver, moldamos o mundo que temos, e, por sua vez, isso molda quem somos. Hoje, “quem somos” ou “quem nos tornamos” está gerando efeitos seriamente destrutivos para o mundo - por isso, é necessário seguir um curso diferente, mudar quem somos, os valores que defendemos e

2.6 Considerações (síntese) do Capítulo

Ao criticar a ideologia materialista-naturalista em termos de suas implicações éticas, associadas a atual concepção de progresso e crescimento, Stuart Walker organiza uma estrutura metodológica para o design, baseada em princípios milenares, intrinsecamente associados a concepções e vivências contemplativas de significado e valores humanos.

Buscando reunir fundamentos éticos mais abrangentes (holísticos) para o processo de tomada de decisões sustentáveis em design, apoia-se em questões de criatividade e processo criativo, orientadas por fundamentos culturais, religiosidade e espiritualidade, historicamente singulares nas tradições, ocidentais e orientais.

Apesar de não apresentar um caráter usual no âmbito comercial, tampouco acadêmico do design, a tentativa de estabelecer uma “base espiritual para o design” não pode ser considerada única. Tendo como precursor Victor Papanek (década de 1970), tal iniciativa é regatada e sistematizada por Walker, como metodologia de pesquisa fundamental (teórico-prática), cuja abordagem denomina “*projetando sustentabilidade*” (“*Designing Sustainability*” - item 2.1).

Ao procurar integrar conceitos da ordem do espírito, em oposição direta, mas intrínseca ao que é material, os resultados atingidos tanto pelo “design proposicional” (*‘propositional design’* - item 2,1.1), quanto pelo “design reflexivo” (*‘reflexive design’* - item 2.5) de Stuart Walker, são certamente considerados polêmicos, devido ao distanciamento (radical) colocado entre academia e economia, em especial, ao foco particular no design para sustentabilidade.

Por intermédio da concretização física de artefatos projetados na prática, o professor e pesquisador persegue a constatação milenar de que as compreensões subjetivas dos estados interiores do ser (psique), são mais eficientes quando expressas através de formas simbólicas, uma vez que estas aludem a noções mais pessoais e profundas de significado e valores humanos.

Os objetos projetados por Walker servem como pretexto para evocar, via linguagem simbólica, significados mais profundos, uma vez que estes emergem de sentimentos e emoções que estão além da identificação/interpretação intelectual (racional)²³⁹.

os esforços que buscamos. [...] A nova norma de projetar deve ser para a moderação, permanência e noções universais do “Bem” – e isso, em poucas palavras, é Design para a Vida - Tradução nossa.

²³⁹ A esse respeito, no tocante à sustentabilidade, os estudos de O’Neill comprovaram através de imagens relacionadas à alterações climáticas que a visualização representativa de formas de energia futurísticas, tais como parques eólicos, painéis solares e produtos relacionados à escolhas de estilo de vida, como carros elétricos, tendem a incentivar sentimentos de auto eficácia nos comportamentos e práticas das pessoas ao comprometem-se com o meio ambiente, ao passo que imagens

Nesta abordagem, conceitos ambientais, filosóficos e espirituais, permeados de “entendimento” humanitário e valores (morais) tradicionais, são introduzidos na esfera do design como alternativa para estabelecer um “contraponto” à atual cultura material de consumo.

Ao lidar com ideias que transmutam suas próprias implicações e inclinam-se a expressar noções inefáveis da natureza humana, o “design contemplativo” (*‘contemplative design’*) walkeriano constitui um meio de concretização de formas alternativas, por meio de artefatos simbólicos. Procurando transpor as restrições superficiais das abordagens baseadas em critérios e evidências estritamente racionais, são capazes de incitar uma (auto)reflexão sobre o mundo, favorecendo a (auto)conscientização e apontando caminhos mais perenes e potencialmente mais fundamentais, no que diz respeito à sustentabilidade em seu *ethos* universal.

No mínimo intrigante, o “design de contraponto” (*‘counterpoint design’*) walkeriano, ao se prestar à uma certa funcionalidade reflexiva, proporciona uma ampliação perceptiva a respeito dos paradigmas materialistas, profundamente enraizados no processo de planejamento, concepção e utilidade dos produtos industriais. Constituindo uma das expressões vanguardistas do design contemporâneo, representa a sensibilidade ímpar do autor, a qual, ao menos por enquanto, não parece lograr a devida credibilidade nas discussões sobre sustentabilidade em design no meio acadêmico nacional.

Face ao atual sistema de progresso e desenvolvimento econômico, do qual o *design process* está constantemente a alimentar sentimentos de ostentação e posse, bem como tomadas de decisão que contribuem para fortalecer o caráter estritamente material da vida, ampliando a desigualdade social e o dano ambiental, o questionamento da função estética do produtos, articulado a função prática é reposicionado, no sentido de ampliar a discussão em relação ao que pode ser entendido com “utilidade”, “adequação ao propósito”, “função simbólica”, “analogia” entre outras concepções menos usuais ao âmbito do design.

O resultado tangível do design de Walker caracteriza uma expressão particular da manifestação do pensamento criativo, que é fundamental ao design. Ao procurar integrar uma variedade de problemas e restrições técnicas, sintetizadas em uma forma (material) expressivo-reflexiva, visa proporcionar ao usuário, uma experiência estética holística²⁴⁰, onde “a forma segue o significado” (*‘form follows meaning’* - itens 2.1 e 2.3.3).

impactantes de mudanças climáticas podem minar tais sentimentos, fazendo as pessoas se sentirem impotentes diante de enormes problemas (O’NEILL *et. al.* 2013).

²⁴⁰ Vide: PANTALEÃO; PINHEIRO, 2010 - “Holoestética”.

No que diz respeito ao design para a sustentabilidade, o princípio orientador, “a forma segue o significado”, talvez possa ser considerado como o epicentro da abordagem walkeriana. Tal abordagem caracteriza claramente a guinada de perspectiva que passa da “configuração prático-funcional” (“a forma segue a função”), para a configuração “est/ética simbólico-funcional” (Löbach) dos resultados em design. Na direção oposta as expressões mercadológicas perseguidas pelos aspectos econômicos, reflete uma mudança de foco, no qual, ao invés de embutir nos produtos caracteres estéticos que promovam sentimentos de diferenciação, prestígio, ostentação e ascensão do *status* social, encarna aspectos espirituais e religiosos, cujo direcionamento moral se voltam à promoção de sentimentos como moderação, humildade, compaixão e empatia.

Ao propor uma “tipologia estética insustentável” para os produtos pós-industriais, contemporâneos (*‘an aesthetic typology for contemporary, unsustainable products’* - item 2.2), Walker traça um diagnóstico de nossas atuais concepções de tempo, aparência e relevância dos aspectos estéticos, associados aos produtos funcionais, responsáveis por fomentar, maliciosamente, as seduções estéticas engendradas por nossa atual cultura material assente sobre o consumismo.

No tocante à abordagem denominada como “desmascaramento” (*‘unmasking’* - item 2.2.1), o autor procura desprover os produtos funcionais de seus invólucros - geralmente de plástico - responsáveis por imprimir as qualidades estéticas identificadas como premissa de atração visual persuasiva. Apesar da iniciativa parecer um tanto simplória e rudimentar, sinaliza como uma clara intenção de suprimir a “beleza inconveniente” (Platão) dos objetos, no intuito de desmistificar o *status* de “objetos de desejo” (Forty), tão exemplarmente incorporados pelo design nos produtos de uso cotidiano.

Ao discorrer como e porque as noções ligadas a religião entram em decadência no mundo moderno, para então dar os primeiros sinais de ressurgimento e revalorização no mundo contemporâneo, Walker justifica com profundidade e contundência, a articulação que estabelece entre o design e a espiritualidade, voltada à edificação de uma “economia de sabedoria” (*‘wisdom economy’* - item 3.3.3). Uma exploração das diferentes tradições espirituais contemplativas e suas relações com as diferentes visões de mundo (pré-moderna, moderna e pós-moderna), conduzem à reflexão de implicações possíveis para o design, as quais seriam impulsionadas mais uma vez pelas necessidades humanas (fisiológicas, psicológicas, sociais, sentimentais e de auto-realização), em seus respectivos níveis de significado (prático, social e pessoal) (item 2.3).

No esforço para incluir as noções de espiritualidade de maneira mais tangível em relação ao design, com o objetivo de orientar soluções para a prática de projeto, Walker diagrama o que denomina “*linha de fundo quadrupla da sustentabilidade*” (*‘the quadruple bottom line for sustainability’* - item 2.3.1). Neste contexto, devido as noções ligadas a inefabilidade da religião lograrem reconhecido descrédito no mundo moderno, a ponto até mesmo de serem vulgarmente distorcidas por parte da crítica de visão cartesiana, Walker perspicazmente substitui o termo “espiritualidade” por “significado pessoal” (*‘personal meaning’* – item 2.3.1). O que nos parece uma estratégia bastante pertinente, no sentido de evitar conflitos teóricos infrutíferos.

Ampliando o reconhecido e mundialmente utilizado “tripé da sustentabilidade” (Elkington), Walker sintetiza os ensinamentos oriundos de diferentes tradições religiosas (budismo, cristianismo, taoísmo, hinduísmo e islamismo) a partir de três perspectivas concêntricas, associadas ao desenvolvimento sustentável: 1 - perspectivas históricas (“visões de mundo” / *‘worldviews’* - Smith), 2 - psicológicas (“necessidades humanas” / *‘human needs’* - Maslow) e 3 - filosóficas (“níveis de significado” / *‘levels of meaning’* – Hick). Com isso, promove uma distinção entre aquilo que poderia ser entendido como modos de vida “ativo”, “contemplativo”, “reflexivo-ativo” e “negligente” (*‘active life’*, *‘contemplative life’*, *reflective-active life’* e *neglectful life’* - item 2.3).

No sentido de alertar as tomadas de decisão do que comumente é tido por “design sustentável”, Walker estrutura um “*check list*” (item, 2.3.2), voltado ao planejamento de objetos portadores de significado intrínseco. A iniciativa tem como objetivo salientar a necessidade de “adequação ao propósito”, por diferentes “pontos de vista” (Cardoso), ao incluir princípios como moderação, transitoriedade dos produtos, formas de distração, uso, local apropriado e justificação para sua produção.

Ao admitir a emergência de um “pós-materialismo” ou “pós-consumismo” crítico por parte do design, uma série de objetos contemplativos, concebidos a partir de eletrônicos descartados e ornamentados com apropriações religiosas, parecem evidenciar uma espécie de inter-relação entre a estética da forma *versus* a ideologia da função. Ao considerar a “função religiosa” (Mukarovsky) destes artefatos, toma-os de um ponto de vista formal, para enquadrá-los como objetos funcionais utilitários, cujo propósito é criar um apelo visual, capaz de fornecer um alvo para focar a atenção, funcionando como “ímãs para o olho” (Pinheiro). Orientada por aquilo que o autor define como “trabalho interno” (*‘inner work’* - itens 2.3; 2.5), estes objetos se prestam à uma função anagógica²⁴¹. Em sintonia com formas

²⁴¹ Vide: PANTALEÃO; PINHEIRO, 2011.

emergentes de religiosidade/espiritualidade que evocam práticas e atitudes tidas como “trans” ou “supra-religiosas”, os objetos desta categoria são denominados como “design espiritualmente útil” (*‘spiritually useful design’* - item 2.4).

Com uma ponderosa analogia entre a dificuldade em se conquistar a verdadeira sustentabilidade, e simbologia universal da “porta-estreita”, que conquanto possua variações, pode ser encontrada em várias tradições religiosas, ao expressar a máxima “*A Porta Estreita para Sustentabilidade: da usabilidade prática a usabilidade espiritual dos artefatos*” (*‘The Narrow Door to Sustainability: from practically useful to spiritually useful artefacts’*), Walker elabora uma metáfora em relação a tênue conexão dos hemisférios cerebrais (corpo caloso) esquerdo e direito (itens 2.4.1; 2.5).

Já com o mote “*Uma forma de silêncio: design para fazer coisa-nenhuma*” (*‘A Form of Silence: design for doing no-thing’*), o autor expressa sua abordagem mais radical - e talvez a mais polêmica. Antes de propor um objeto em si, em sua fisicalidade explícita, apresenta o que batiza de “*Obra-pedra*” (*‘Stonework’*). Uma simples pedra em estado bruto isenta de qualquer tipo de modificação de natureza humana, exceto o ato de coleta (item 2.4.2). A discussão que decorre deste “não-objeto”, pretende evidenciar como acontecem as quebras de paradigmas ao longo dos tempos. Semelhante a exploração surrealista e dadaísta conhecida como “*Objet Trouvé*” (*‘objeto achado’*), visa a incorporação do acaso, no sentido de eleger um objeto que se posicione “além da categorização” (*‘beyond categorization’*): um objeto inutilitário, assimbólico, trans/supra-religioso, e, principalmente, “não-feito” (*‘non-made’*).

No tocante às questões ligadas a relação entre estética e funcionalidade, com a releitura do jogo de xadrez da Bauhaus projetado por Josef Hartwig entre os anos de 1923-1924, Walker fornece uma resposta tangível, significativa e, ao mesmo tempo, sustentável frente as perspectivas estritamente materialistas, apresentadas pelos modernistas daquele período (item 2.4.3).

O jogo de xadrez proposicional de Walker (*‘Balanis Chess Set’*), além de explorar novas ideias e direções para o futuro do design, presta-se como uma manifestação comparativa visual entre filosofias contrastantes: estética da máquina *versus* estética da sustentabilidade; materialidade *versus* espiritualidade; unidade *versus* diversidade; forma *versus* conteúdo; industrial *versus* artesanal; ação *versus* contemplação. Exemplifica as origens do significado e do valor do design em sua relação com a natureza, localidade, processo e bem-estar espiritual. Por se esforçar em sintetizar tantos questionamentos em um

único objeto, o jogo de xadrez *Balanis* é considerado, pelo próprio propositor, como um exemplo de “design holístico” (*‘holistic design’* - item 2.5).

Ao voltar-se para o passado e fazer uma autoanálise de sua jornada pessoal, refletida desde seu “design proposicional”, que visa apontar projeções para o futuro, até seu “design reflexivo”, que pretende concentrar o observador no presente, Walker situa o design a meio caminho entre as áreas das Artes e das Ciências. Cambiando uma vez mais as diferentes expertises dos hemisférios cerebrais, conceitua o design como uma atividade sintetizadora por natureza: por lidar tanto com evidências exteriores de ordem racional, próprias da ciência e de predominância do hemisfério esquerdo, quanto com às intuições interiores de ordem emocional, próprias das artes e de predominância do hemisfério direito (item 2.5).

Dissolvendo definitivamente as fronteiras entre a arte e o design, com o título “*Design para Vida: criando significado em um mundo distraído*” (*‘Design for Life: creating meaning in a distracted world’*), Walker apresenta uma gama de objetos, os quais define como “design de contraponto” (*‘counterpoint design’*) e “design contemplativo” (*‘contemplative design’*). Tal abordagem associa um objeto (imagem/hemisfério direito) a um pequeno texto (palavra/hemisfério esquerdo) para produzir uma expressão estética, que se volta a estimular a conscientização crítica em prol da sustentabilidade (item 2.5). **Consideramos tais objetos como exemplos de objetos portadores de “função estética sustentável”, os quais a presença de tal função é perseguida em seus limites extremos.**

Ao nos curvamos sobre a atual, porém triste paisagem ecossistêmica e social da Terra, os absurdos teóricos e a ignorância que repousa na “cegueira sistêmica” (Capra) (hiper)individualista, foram responsáveis por operar a inversão de uma gama de valores de ordem espiritual.

Por fugirem à argumentação intelectual, por certo que especulações desta natureza não podem ser tratadas de forma eficaz ou expressas através de técnicas que recorrem apenas a linguagem verbal, aquisição de dados ou análise empírica. Mas nem por isso devem deixar de ser merecedoras de nossa credibilidade. Foi para dar conta de tais questionamentos que o homem, em sua sabedoria latente, concebeu a Arte, e mais recentemente conceituou o Design, como ramo subjacente, na senda da evolução humana em busca de sentido e felicidade.

Diante da efemeridade das coisas do mundo físico, a própria razão nos leva a crer que, para tudo, em um dado momento, sempre haverá um fim. Esgotado o bem-estar material, que é produto e tem sua parcela de prazer na inteligência, onde mais procurar

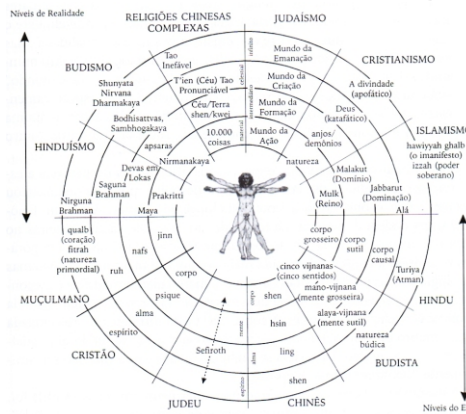
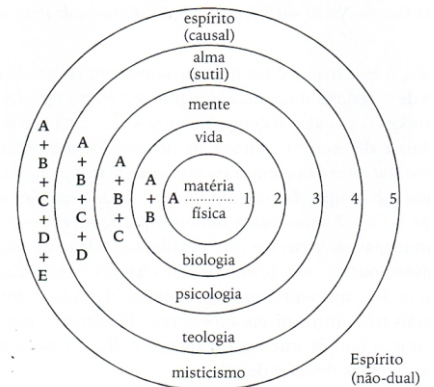
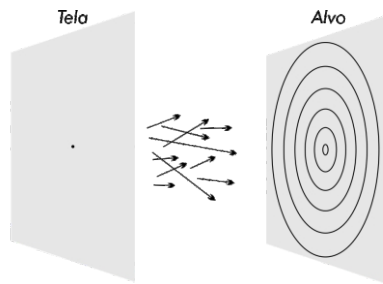
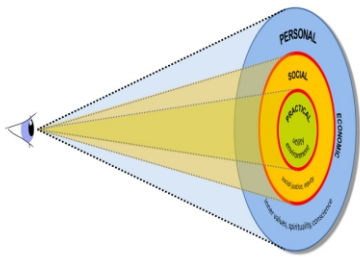
satisfação ou felicidade se não em outro tipo de bem-estar - espiritual -, que não se curva para a transitoriedade da matéria?

Em um mundo esférico finito, quanto mais avançamos, mais nos aproximamos do ponto de partida²⁴². Estabelecer uma harmonia sustentável entre razão e emoção, ciência e religião, verdade e sentido, teoria e prática, ética e estética, matéria e espírito etc., equivale a dizer que sabedoria intuitiva e conhecimento racional, verdade empírica e significado pessoal, objetividade factual (exterior) e subjetividade experimental (interior), correspondem as duas faces da mesma moeda chamada ser humano.

²⁴² RUDGER, D. 2007, p. 13-15. O paradoxo de volta ao centro.

CAPÍTULO III

Um Novo Ciclo de Criatividade Humana Arte, Moral e Ciência em direção a Regeneração Perceptiva



CAPÍTULO 3 - UM NOVO CICLO DE CRIATIVIDADE HUMANA: ARTE, MORAL E CIÊNCIA EM DIREÇÃO À REGENERAÇÃO PERCEPTIVA

3.1 Considerações iniciais: da cegueira sistêmica a consciência ecológica

“Utopia é a ideia de que o futuro pode transcender o presente. [...] Em momento de crise, só a imaginação é mais importante que o conhecimento”²⁴³

[Albert Einstein]

As correlações entre arte, design, ciência, tecnologia e ecologia envolvem significativos questionamentos na contemporaneidade. A aceleração das descobertas científicas impulsionadas pelo avanço tecnológico é responsável por instaurar uma verdadeira revolução antropológica da percepção humana.

Tais fatores são especialmente relevantes em uma sociedade globalizada baseada no consumo pós-industrial, em que as consequências ambientais e sociais graves estão se tornando cada vez mais evidentes.

A humanidade, movida por desconcertantes postulados científicos e recursos tecnológicos de alta complexidade, evidenciam sua fundamental importância investigativa enquanto mediadora das relações entre os sentidos e a matéria, entre o corpo e a mente.

Esse fenômeno pode ser entendido como uma crise em relação à estabilidade cultural civilizatória frente à compreensão dos limites materiais mediante tantas inquietações provocadas devido a exploração das tecnologias e dos processos perceptivos emergentes nas interfaces homem/máquina. O que coloca em questão a tradicional convenção da ciência moderna em relação aos padrões identificáveis da subjetividade.

Pode-se dizer que desde a Renascença até o Iluminismo, as tentativas do homem de controlar e dominar a Natureza por meio da técnica e da tecnologia não haviam atingido consequências insustentáveis expressivas. Na atualidade, a conexão que estabelecemos com a *Natureza* é fruto de uma herança moderna emersa a partir dos ideais pregados pela industrialização.

A Revolução Industrial²⁴⁴ foi responsável por modificar a face das nações, dar origem aos modernos centros urbanos desde a base econômica até novas articulações

²⁴³ Máxima atribuída a Albert Einstein. Fonte: LECH *et. al.* 2010, p. 71; 81.

²⁴⁴ A partir de um prisma filosófico, uma “revolução” é caracterizada por uma transformação “violenta e rápida” capaz de promover uma “mudança radical de qualquer situação cultural” (ABBAGNANO, 2007, p. 1013). Entendida nestes termos a Revolução Industrial não deveria ser classificada como uma revolução até, de fato, a revolução digital contemporânea. Por se tratar de uma transformação gradual, com início aproximado nos meados do séc. XVIII até meados do século XX compreendeu algumas centenas de anos, o que a descaracteriza como revolução, por não se tratar de uma “evolução rápida”, principal

políticas, sociais, científicas e tecnológicas e levar ao surgimento do proletariado, da classe média e do patronato industrial²⁴⁵. Nesta visão, o planeta é tido como uma máquina a ser explorada, onde o homem transita independente como ser dominante e superior.

A esse respeito Goleman salienta:

As rotinas de nossa vida cotidiana estão totalmente desconectadas de seus impactos adversos no mundo a nosso redor; nossa mente coletiva tem pontos cegos que desconectam nossas atividades cotidianas das crises que essas mesmas atividades criam nos sistemas naturais. Entretanto, ao mesmo tempo, o alcance global da indústria e do comércio significa que os impactos de nosso estilo de vida se fazem sentir em todos os cantos do planeta. Nossa espécie ameaça consumir e destruir o mundo natural em uma velocidade que excede, e muito, a capacidade de reconstrução do planeta (GOLEMAN, 2009, p. 37).

Na medida em que nossa cultura contemporânea foi sendo paulatinamente instaurada, complexas redes cognitivas que transcendem o conhecimento e a experiência de qualquer indivíduo isoladamente foram sendo criadas através da influência da inteligência artificial.

O convívio dos seres humanos frente às aparentes ilimitadas possibilidades tecnológicas de nosso tempo não se constitui somente de uma relação sadia, benéfica e positiva em um mundo endêmico. A contemporaneidade, com seu vasto repertório de descobertas tecnológicas, vem transferindo o conhecimento inerente ao homem e seu habitat para mecanismos automatizados - muitas vezes portadores de funções lúdicas, voltados ao encorajamento da distração ou simples entretenimento fortuito²⁴⁶.

No tocante à utilização de produtos eletrônicos, Walker recorda que o uso destes aparatos tecnológicos é frequentemente feito em conjunto com outras atividades. Quando isto acontece, não apenas nos desligamos imediatamente do ambiente onde estamos, como também parcionamos nossa atenção. Nossas mentes, ao precipitar de um lado para o outro ao executarmos duas ou mais tarefas simultaneamente, atua de maneira superficial e irrefletida, dedicando menos recursos cognitivos para cada atividade. O que afeta a forma como a informação é apreendida, diminuindo drasticamente o potencial de utilização deste aprendizado para o futuro (WALKER, 2011, p. 128).

característica das revoluções. Neste sentido, há autores que se referem a desdobramentos da Revolução Industrial (NEF, J. U. 1964)

²⁴⁵ MANTOUX, P. 1961.

²⁴⁶ Para uma discussão no âmbito ético do design de interação sobre a utilização compulsiva da tecnologia ser capaz de contribuir para alterações psíquicas, sociais e cognitivas e de minimizar nossas possibilidades de relações interpessoais presenciais veja MARTIN e PINHEIRO, 2014.

Estudos indicam que sobrecarga de informação e multitarefa podem afetar adversamente nossa capacidade de sermos empáticos, eticamente sensíveis, compassivos e tolerantes no desenvolvimento de nossa estabilidade emocional²⁴⁷. Características estas que, segundo Walker, tradicionalmente têm sido associados à definição do termo "sabedoria" (*Idem ibidem*). Para o autor, fundamentado em recentes descobertas da pesquisa em neurociência:

Our capacity for empathy, to be inspired or to be ethically concerned has been linked to the slower acting parts of the brain that require time to reflect on the information received, and it is these parts that appear to be circumvented when we engage in multiple activities simultaneously. Prolonged periods of multitasking via technological products have also been linked to an increase in anxiety and depression and a reduction in attention, intellectual ability and workplace productivity²⁴⁸ (Idem ibidem).

Se por um lado, a demasiada confiança nas máquinas e demais aparatos cibernéticos é responsável por permitir uma ampliação de horizontes jamais vista, em contrapartida não poderá também ser a causa propulsora de uma preocupante atrofia mental, no que tange as faculdades neurofisiológicas do ser humano? Aquilo que pode ser considerado como uma benção para a humanidade – a descoberta e profusão da tecnologia – pode também se consagrar como uma maldição, desde que o homem não se deixe levar pela ilusão e deslumbramento frente à avassaladora gama de possibilidades tecnológicas – assim como o fez perante as “maravilhas da máquina” no período moderno. De acordo com Goleman:

No passado, a sobrevivência dos grupos humanos dependia de harmonia ecológica. Hoje, temos o luxo de vivermos bem com auxílios artificiais. Ou parecemos ter esse luxo. Porque as mesmas atitudes que nos tornaram dependentes da tecnologia nos levaram à indiferença em relação ao estado do mundo natural – por nossa conta e risco (GOLEMAN, 2014, p. 42).

Essa espécie de acomodação mental faz com que o homem seja incapaz de ver as coisas de maneira holística, sistêmica ou ecológica. A percepção humana, ao longo de nossa evolução cognitiva, simplesmente não foi desenvolvida para esse fim. O que os estudiosos denominaram de “Cegueira Sistêmica” (GOLEMAN, 2014, p. 134-42), denota a dificuldade que o cérebro humano apresenta em captar e reconhecer ameaças quando elas surgem de forma gradativa; uma iminência ainda que não imediata. Conforme o autor:

²⁴⁷ Vide: SMALL & VORGAN, 2008; GREENFIELD, 2014.

²⁴⁸ “Nossa capacidade de empatia, de intuição ou de preocupações éticas, tem sido associada às partes mais lentas de atuação do cérebro, pois demandam mais tempo para processar a informação recebida, e são essas as partes que parecem serem contornadas quando nos envolvemos em várias atividades simultaneamente. Períodos prolongados de multitarefa via produtos tecnológicos também têm sido associados a um aumento da ansiedade, depressão, déficit de atenção, capacidade intelectual e produtividade no trabalho” – Tradução nossa.

Nosso cérebro está singularmente antenado para detectar e reagir de imediato a uma gama fixa de ameaças, aquelas que cabem no periscópio da natureza. [...] Esse circuito nos ajudou a sobreviver até hoje. Porém, nada em nosso passado evolutivo moldou nosso cérebro para detectar ameaças menos palpáveis, como o lento aquecimento do planeta, a traiçoeira disseminação de destrutivos particulados químicos no ar que respiramos e nos alimentamos que ingerimos, tampouco a inexorável destruição de grande parte da fauna e da flora de nosso planeta. [...] Embora o cérebro humano seja extremamente alerta às ameaças que é capaz de sentir, nosso cérebro é inadequado às ameaças que enfrentamos no front ecológico: são perigos que surgem gradualmente, seja no nível microscópico, seja no nível global (GOLEMAN, 2009, p. 29-30).

Apesar da nossa dificuldade em reconhecer que estamos correndo o risco de provocar nossa própria extinção enquanto espécie, poucos cientistas negariam que estamos vivendo tempos de crise global. Nosso cérebro foi desenvolvido pelo lento processo evolucionário para a detecção de perigos em um mundo que não mais habitamos.

De um ponto de vista do saber milenar, a tradição oriental ensina que toda crise carrega em si uma oportunidade. No que tange ao iminente esgotamento do planeta devido aos excessos inconscientes e irresponsáveis das ações do homem, partilhamos da esperança de que frente à intensificação das calamidades o instinto de sobrevivência nos leve ao desenvolvimento de uma nova sensibilidade capaz de reestabelecer a relação oculta entre as atividades humanas e os sistemas da natureza, em sua mais sutil complexidade e interconexão.

Essa nova forma de sensibilidade esperamos que possa emergir com a tomada da consciência moral, frente à gravidade da crise planetária. No entanto, essa urgente transformação de nossa consciência sensível, pode muito bem não passar de mera utopia como pode se consagrar em uma verdadeira revolução sociocultural, imprescindível à promoção de ações ambientais corretivas, a que Daniel Goleman denomina “Inteligência Ecológica²⁴⁹” (GOLEMAN, 2009, p. 36-45).

A “Inteligência Ecológica” ou “Consciência Ecológica” refere-se à capacidade de apreender com a experiência a fim de lidar com a complexidade de inter-relações do nosso meio ambiente. Implica no resgate da empatia, ampliada por uma análise sistêmica de causas. Essa singular sensibilidade pode ser o *start* para apreendemos sobre os efeitos da atividade humana nos ecossistemas, ou seja, como causar menos danos ao planeta e viver de modo (auto)sustentável.

²⁴⁹ A denominação “Inteligência Ecológica” em Goleman é uma derivação da “Inteligência Naturalista” no âmbito das especulações de Howard Gardner em sua reconhecida teoria das múltiplas inteligências publicadas na década de 1980. Para um maior aprofundamento veja-se: GARDNER, 2000 (original: 1983)

Conforme observam Brenda e Georg Feuerstein, “a ciência nos conduziu ao limite do que é cognoscível”. Por intermédio de invenções tecnológicas, nos “revelou o estonteante esplendor do cosmos” e, inadvertidamente, também nos “forneceu uma prova incontestável da interligação das coisas” (FEUERSTEIN, 2010, p. 42).

Na condição de disciplina científica, a ecologia procura aliar o pensamento teórico sistêmico aos fatos empíricos, baseada no “reconhecimento de que a vida de nosso planeta não é uma ocorrência fortuita. Mais exatamente, a vida é uma grande sinfonia na qual todas as numerosas formas de vida têm seu papel particular a desempenhar” (*Idem, op. cit, p. 42-3*).

Para Goleman, estamos diante de um impasse evolutivo:

A maneira de pensar que, no passado remoto, guiou nossa inteligência ecológica inata era absolutamente adequada à dura realidade da pré-história. [...] Essa sabedoria levou a espécie humana ao limiar da civilização. Entretanto, nos séculos que se seguiram, tornamos ineficazes as habilidades de sobrevivência de bilhões de indivíduos que vivem em meio às tecnologias modernas. [...] Somente uma sensibilidade abrangente como essa – a inteligência ecológica – pode nos permitir enxergar as interconexões entre nossas ações e seus impactos ocultos no planeta em nossa saúde e em nossos sistemas sociais (GOLEMAN, 2009, p. 39-40).

Não obstante a urgência de uma sintonia para com os novos paradigmas sistêmicos, holísticos e ecológicos da sociedade contemporânea, a conscientização ecológica, provinda da angústia diante do mal estar e sofrimento do planeta e dos seres humanos, nem por isso é uma percepção espontânea no âmago do homem. Para que essa consciência aconteça, tanto Goleman como Feuerstein defendem ser necessária uma reação emocional apreendida a partir da compreensão intelectual auto reflexiva, baseada na empatia e na compaixão.

A cooperação empática e a troca de informações colaborativas são vitais para a formação do banco de dados essencial ao florescimento e frutificação da percepção ecológica que nos movimentará em direção à (auto)conscientização obrigatória à nossa própria sobrevivência. Antes de iniciarmos efetivamente o presente ensaio teórico a que se presta o presente capítulo, adiantamos o que julgamos uma lúcida recomendação de George e Brenda Feuerstein sobre como acreditamos tornar possível a conquista de tal mudança:

Especialmente quando consideramos a crise planetária atual, não devemos sucumbir ao conveniente hábito positivista de divorciar o fato do valor. Em vez disso, deveríamos permitir que os fatos terríveis não apenas permeiem a nossa mente mas também exerçam um impacto em todo o nosso ser. Somente então encontraremos a sabedoria e a força interior para responder de um modo apropriado (FEUERSTEIN, 2010, p. 105).

3.2 Ensaio teórico: a holarquia criativa das Ciências e das Artes

As condições são difíceis. A tarefa é grande e cheia de responsabilidade. Consiste em nada menos que conduzir o mundo da confusão de volta à ordem. Mesmo assim é uma tarefa que promete sucesso, já que existe um objetivo capaz de reunir as forças divergentes”²⁵⁰

[I Ching]

Se entendermos o “progresso” no sentido amplo do termo “evolução”, poderemos argumentar que *cada mudança progressiva corresponde a uma etapa evolutiva*. Nesse sentido amplo, mesmo quando um sistema eventualmente venha a regredir (involução), em certos aspectos ou circunstâncias, não impede que possamos observar uma “ascensão” em seu todo. Em outras palavras, qualquer sistema evolutivo é sempre ascendente ou assimétrico, uma vez que um retrocesso parcial ou momentâneo não exclui uma ascensão/expansão generalizada de longo prazo. Podemos mencionar a hipótese de Prigogine e Stengers, sobre a necessidade de introduzir um “elemento narrativo” na física que seja capaz de teorizar o conceito de evolução em termos de irreversibilidade (GUATTARI, 1990, p. 23, PRIGOGINE e STENGERS, 1984).

Vamos nos servir do conceito de “hólon” (KOESTLER, 1978) para demonstrar a trajetória do desenvolvimento humano através de uma perspectiva integrativa entre Artes e Ciências e propor noções de ordem filosóficas, tecnológicas e ecológicas. Um hólon é um conceito da física quântica (subatômica) que pode ser entendido como uma unidade autônoma auto-suficiente (CAPRA, 2006, p. 40-1).

O termo *hólon*, cunhado por Arthur Koestler em 1967, compreende, ao mesmo tempo, o todo e as partes de um sistema global. Refere-se a algo que, sendo um todo num determinado contexto, também é parte de um todo mais amplo.

Na exemplificação de Wilber,

... um quark inteiro é parte de um átomo inteiro; um átomo inteiro é parte de uma molécula inteira; uma molécula inteira é parte de uma célula inteira; uma célula inteira é parte de um organismo inteiro. [...] do modo mais geral, cada elemento isolável do universo sempre aparece como uma partícula que pode entrar em composição com um todo que a transcende (WILBER, 2012, p. 93-4).

Neste sentido, vivemos num universo formado de todo/partes: *hólons*. E até mesmo o próprio universo em sua totalidade, neste momento, é apenas uma parte do todo do próximo instante (*Idem ibidem*).

²⁵⁰ Hexagrama 64. *Wei Chi* / ANTES DA CONCLUSÃO, 2006, p. 194-6.

Em relação ao aumento da complexidade de uma rede hierarquia qualquer, Koestler postula que toda cadeia progressiva, composta por *hólons*, obedecem tanto à ordem lógica quanto cronológica. Logo o termo correto para definir uma 'hierarquia' é, na verdade, "holarquia" (*idem op. cit.*, p. 49).

Koestler enfatiza que cada *hólon* possui duas tendências opostas, mas complementares. No entanto, essa disposição ao equilíbrio não é, de forma nenhuma, estática. A interação dinâmica entre essas duas habilidades é exatamente responsável por tornar o sistema totalmente flexível e aberto à mudança (KOESTLER, 1978 *Apud.* WILBER, 2012, p. 47).

Em relação à interação dos seres humanos frente à satisfação de suas necessidades básicas e culturais, Koestler observa que as Ciências e as Artes, como polos opostos mas complementares, correspondem-se de maneira similar na cadeia associativa do pensamento criativo, e à formulação de novas ideias:

... o diagrama do cientista e o quadro do artista empregam a mesma técnica associativa'. [...] 'as descobertas da ciência (logo, da arte) não criam algo do nada; elas combinam, relacionam e integram ideias, fatos, contextos associativos – *hólons* mentais – que já existiam anteriormente, mas estavam separados' rearticulando mundo e mente numa nova distribuição holárquica universal (KOESTLER, 1978 *Apud.* LAURENTIZ, 1991; 35-6).

Essa dualidade homeostática da criatividade humana, observada de maneira "holística"²⁵¹, poderá transcender a lógica racional (linear), predominante no paradigma newtoniano-cartesiano (CAPRA, 2006, p. 47-69), para uma visão de mundo mais "integral" (WILBER, 2009, p. 43-66), baseada no novo paradigma instaurado pela física quântica (CAPRA, 2006, p. 70-92).

Abordando, entre outras coisas, noções ligadas à autoconsciência, ética, estética, sustentabilidade e espiritualidade, uma compreensão multifacetada da percepção visa abarcar, de modo gradual, os diferentes ciclos progressivos da civilização humana no sentido de expressar a complementariedade da evolução cultural.

Ao facultar a inclusão de um grande número de detalhes e possibilidades específicas, a ideia de holarquia sinaliza uma nova visão histórica acerca da regeneração perceptiva. Dado que vivemos em um universo formado de todo/partes (*hólons*), a cada

²⁵¹ O holismo vê o mundo como um todo integrado, como um organismo. É também chamado não-reducionismo, por ser oposto ao reducionismo cartesiano. Pode também ser visto como o oposto do materialismo. O termo foi originalmente definido em 1926 por Jan Christiaan Smuts no livro "*Holism and Evolution*". No livro, Smuts postulava um princípio organizador de totalidade, que mais tarde foi o precursor do paradigma holístico atual. Para ele holismo referia-se que "a tendência da Natureza, através da evolução criativa, é a de formar qualquer "todo" como sendo maior do que a soma de suas partes". O que sustenta uma tendência integradora e fundamental no Universo. Desde então o princípio do holismo têm sido discutido por diversos pensadores ao longo da história (ABBAGNANO, 2002, p. 595-6; WEIL, 1990).

instante "mundo e mente" formam uma nova configuração holárquica universal (LAURENTIZ, 1991, p. 36-8). Esta noção será utilizada para demonstrar como, ao longo do tempo, as noções relativas às visões de mundo se modificam.

3.2.1 Técnica, Cultura e Civilização: o paradigma naturalista-materialista como sinônimo de progresso

“Uma cultura nasce no momento em que uma grande alma despertar do seu estado primitivo e se surpreender do eterno infantilismo humano; quando uma forma surgir no seio do informe; quando algo limitado, transitório, se originar no ilimitado, contínuo. Floresce então no solo de uma paisagem perfeitamente restrita, ao qual se apegua, qual planta. Uma cultura morre, quando essa alma tiver realizado a soma das suas possibilidades, sob a forma de povos, línguas, dogmas, artes, Estados, ciências, e, em seguida, retorna a espiritualidade primordial. [...] Alcançando o destino, realizada a ideia, a totalidade das múltiplas possibilidades intrínsecas, com a sua projecção para fora, fossiliza-se repentinamente a cultura. Definha-se. O seu sangue coagula. O seu vigor diminui. Ela transforma-se em civilização”²⁵²

[Oswald Spengler]

Sob uma óptica global da experiência histórica a respeito do processo de nascimento, ascensão e queda das sociedades/civilizações, Oswald Spengler e Arnold Toynbee generalizam o conceito de *cultura* e, portanto, de *civilização*, (SPENGLER, 1952; TOYNBEE, 1952).

Condicionado ao conceito de cultura, o termo civilização tem seu significado ampliado para um sistema historicamente derivado de projetos de vida explícitos e implícitos, o que equivale a dizer que *civilização* compreende o conjunto dos instrumentos que uma *cultura* dispõe para conservar-se, enfrentar os imprevistos de situações novas e perigosas, superar a crise, renovar-se e progredir (LINTON, 1945).

Nesta acepção ampliada, os instrumentos culturais que uma determinada civilização dispõe ("zeitgeist") são constituídos, a princípio, por *técnicas* (racionais) e por formas *simbólicas* (emocionais/intuitivas). As *técnicas* representam desde o mais simples trabalho manual até as formas mais complexas de compreensão das Ciências e das Artes. Condicionando e simultaneamente sendo condicionadas pelas técnicas, a imaginação *simbólica* reflete seu conhecimento na arte, na moralidade, na religião, na filosofia, etc. (ABBAGNANO, 2007, p. 168).

²⁵² SPENGLER, Oswald. A decadência do ocidente: esboço de uma morfologia da história universal. São Paulo: Forense Universitária, 2013 (original *Der Untergang des Abendlandes*, 1918).

O entrelaçamento e a combinação das técnicas com as formas simbólicas pode ser considerado como "outras" técnicas, ou "técnicas de terceira ordem" (*Idem, ibidem*). Comumente referidas quando ao se tratar do conceito de civilização, estas constituem a base das instituições econômicas, legais, políticas, religiosas e educacionais (*Idem, ibidem*).

A presença da técnica representa uma evidência investigativa do passado humano. Não há melhor maneira de entender o conhecimento da pré-história do que observar as técnicas usadas na fabricação de ferramentas, uso de materiais etc. A técnica fornece testemunhos capazes de lançar uma nova luz sobre as épocas passadas, a fim de clarificar a compreensão do "ser" através da assim chamada "evolução do espírito humano" (NUNES, 1999, p. 3).

Ao identificarem a máquina como causa direta ou indireta da decadência espiritual do homem, Spengler e Toynbee, os "filósofos da decadência do Ocidente", inauguram o debate hoje conhecido como "o problema da técnica" (ABBAGNANO, 2007; 1106).

A fabricação de um instrumento que pode fabricar tudo, a máquina - um suposto "conhecimento" imbuído de *know-how* técnico - concede ao homem uma habilidade "ilimitada" de fazer e produzir (NUNES, 1999, p. 4). Esta "técnica avançada" - a tecnologia - "cujas potencialidades incalculáveis assustam, não passa de forma oca, incapaz de determinar o conteúdo" (*Idem ibidem*).

Ao conceber a técnica como "desvelamento" do mundo físico, Heidegger reconhece a "essência da técnica" como uma dimensão da relatividade ontológica. Segundo Heidegger, a técnica pode ser entendida tanto como a "metafísica realizada" ("*Gestell*"), quanto como uma possível superação da metafísica ("*Ereignis*") (HEIDEGGER, 1974 *Apud*. NUNES, 1999, p. 7).

A partir dessa ambivalência heideggeriana, podemos observar pelo menos três visões contemporâneas distintas sobre a técnica:

- 1) A crença ingênua de encontrar a "salvação" - tradicionalmente, através da fé em Deus e, nos tempos modernos, através da capacidade humana, especialmente, através do uso da humanidade técnica em relação à ciência e tecnologia. Todavia, pode-se argumentar que a usurpação de Deus por conta das formas modernas de técnica materialista tenham sido responsáveis por precipitar um profundo sentimento de alienação e angústia (SEVERINO, 2002).
- 2) A visão naturalista, onde a técnica é o agente de fundo do progresso "ilimitado". Este modelo materialista e tecnocêntrico é a base da condição pós-moderna ou da chamada modernidade-tardia no auge de sua

experiência niilista. Como parte do "enfraquecimento do ser", esta visão propõe uma atitude mais "amigável" em relação à tecnociência, à informática e à telemática (VATTIMO, 1994).

- 3) E a visão ecologicamente orientada que busca promover um "ética de responsabilidade" preocupada as gerações futuras. Na esteira das consequências ambientais causadas pelas potencialidades tecnológicas, que podem estar nos conduzindo rumo à uma catástrofe planetária, esta visão aconselha o uso moderado de nosso poder enquanto civilização (JONAS, 1979).

Dado a avalanche de mudanças que é possível observar em nossa atual circunstância global - mudanças que se estendem desde às instâncias do cotidiano pessoal até as esferas social, política, econômica, tecnológica, ambiental, - uma quantidade expressiva de autores²⁵³ defende que estaríamos, hipoteticamente, enfrentando o desafio de uma transição cultural planetária, rumo à uma nova configuração civilizatória.

Em face à imprevisibilidade de mutações particulares que uma cultura deve enfrentar, Land e Jarman sustentam que o único elemento que uma civilização pode contar para passar com êxito por um dado processo de transição é a sua capacidade de se adaptar às transformações²⁵⁴.

Para que a eficácia de seus instrumentos culturais se sustente e floresça para o sucesso da adaptação, a consciência técnico-simbólica, suas respectivas inter-relações e contribuições (paradigmas), serão ingredientes vitais.

Conhecido como naturalismo, fisicismo ou simplesmente materialismo, o materialismo-naturalista caracteriza uma ideologia fortemente associada à entendimentos e filosofias pós-tradicionais provenientes da modernidade e pós-modernidade. Tornou-se a doutrina predominante do mundo ocidental moderno - um mundo caracterizado pela ênfase no secularismo, no racionalismo e no capitalismo industrial - entre seus críticos estão Thoreau no século XIX, Horkheimer e Adorno em meados do século XX e Schumacher na segunda metade do século XX (WALKER, 2014, p. 8-10).

²⁵³ CAPRA, 2006; LOVELOCK, 2010; MASI, 2003; GOLEMAN, 2009; NICOLESCU, 2010; WEIL *et al.* 1993; LAND; JARMAN, 1991, BURDEN, 1993; WILBER, 2009; 2012.

²⁵⁴ Como uma espécie de reinterpretação do Holismo a "Teoria da Transformação", originalmente publicada em 1973 por George Land, em seu livro *Grow or Die: the Unifying Principle of Transformation* (Crescer ou morrer: o Princípio Unificador da Transformação), sustenta que os ciclos evolutivos de um determinado sistema acontece através de 3 fases dinâmicas, progressivas e interconectadas entre si por 2 processos de transição denominados "Pontos de Ruptura". Esse "princípio da transformação" estabelece que uma cadeia criativa, *a priori*, infinita, de desenvolvimento, permeia todos os níveis da natureza, incluindo a civilização humana (LAND; JARMAN, 1991, p. 49). Em suas palavras: "ao longo do tempo, todo sistema natural, dos átomos aos seres humanos, tem a capacidade de passar por todo um ciclo de transformação com suas três fases criativas distintas – que levam a um outro ciclo num nível bem mais complexo de interligação com o ambiente. Por exemplo, os átomos se unem entre si para formar moléculas que, num nível superior, se unem entre si para formarem células; estas passam pelo seu próprio ciclo e terminam por se unir, mais uma vez num nível bem mais amplo, para criar plantas e animais. Os seres humanos por sua vez, se unem para criar povoados, cidades, metrópoles, estados, nações, alianças internacionais e, possivelmente, em algum momento futuro, um mundo unificado" (*Idem, op. cit.*, p. 47-8).

A ideologia do materialismo naturalista (WALKER, 2014, p. 8-10), inextricavelmente ligada ao sistema de crenças que vê na mente racional um poder superior - paradigma newtoniano-cartesiano (CAPRA, 2006, p. 47-69), foi responsável por criar uma série de padrões culturais que, ao longo do tempo, se revelaram seriamente problemáticos, especialmente no que diz respeito aos seus efeitos destrutivos ao ambiente natural.

Como principal e ainda prevalente ideologia da modernidade, o materialismo-naturalista aparece intimamente associado às ciências físicas. Profundamente relacionado com as formas de humanismo secular moderno, em que os interesses e valores humanos são baseados na razão e no empirismo científico, a ideologia do materialismo-naturalista prega que a realização humana deve ser encontrada dentro do mundo físico (material). Nesse sentido, os princípios físicos podem ser, e frequentemente são, explorados e utilizados para propósitos humanos - conquanto esse tipo de atividade seja desprovida de valores (imateriais) subjetivos (WALKER, 2014, p. 8-10).

Apartado dos padrões absolutos de moralidade ou noções de realidade última, o materialismo-naturalista sustenta que o universo físico desprovido de valor constitui a totalidade da existência (*Idem, ibidem*). Essa foi a visão de mundo que dominou o século XX - um período que produziu muitas inovações tecnológicas, mas também testemunhou o surgimento da guerra industrializada e tecnológica, a destruição ambiental e as grandes desigualdades sociais globais (*Idem, op. cit.*, p. 56).

A ideologia do materialismo-naturalista tornou-se tão embutida no pensamento ocidental que passou a ser tomada como auto-evidente ao passo que outros aspectos de nossa humanidade - intuição, sentido de transcendência e o "self" espiritual - foram eclipsados (*Idem, ibidem*).

Em um sistema globalizado, no qual a corrida corporativa por lucros, impulsionada pelo avanço tecnológico, fundamentado por uma ideologia materialista-naturalista, modos mais intuitivos do saber são preteridos por racionalizações que oferecem uma noção estreita e superficial sobre o florescimento humano (*Idem, op. cit.*, 23).

De acordo com Mathews, o materialismo, em um esboço metafísico mais amplo, baliza o mundo a uma nulidade moral (MATHEWS, 2013, p. 30). Se, por um lado, o paradigma instaurado pelo materialismo é desmistificador e emancipatório, propício à expansão do conhecimento e do igualitarismo, por outro lado, conduz a uma perda de valores e significados compartilhados, ao mesmo tempo em que promove o instrumentalismo e o utilitarismo (*Idem, op. cit.*, p. 32).

No que se refere às Ciências, os métodos estritamente empiristas levaram a uma compreensão cada vez maior da mecânica dos fenômenos naturais, o que, por sua vez, possibilitou um controle técnico ascendente sobre o ambiente natural (*Idem, op. cit.*, p. 30). Ao facultar essa capacidade expansiva sobre a natureza, a fim de garantir o futuro das pessoas e satisfazer suas necessidades e desejos materiais, esse controle, no entanto, foi responsável por produzir um senso de moralidade permissível para a sociedade (*Idem, op. cit.*, p. 30-1). Deste modo, com a ajuda da ciência, a sociedade foi habilitada a capacitar e ampliar seu padrão de vida indefinidamente, às custas da natureza (*Idem, ibidem*).

Em relação às Artes, contrastando com o sentimento de gratidão e graça típico das sociedades pré-materialistas, a visão de mundo naturalista propiciou um certo sentimento de jurisprudência (direito) diante da Criação (*Idem, op. cit.*, p. 32). Ao perceber a realidade em termos materialistas, a estética, não mais vista como chamado divino, ou resposta à vida humana rumo à totalidade da existência, é relegada a um pequeno vestígio espetacular da arte, no qual, como todas as outras sociedades materialistas, aparece devidamente sujeita à utilidade lógica da mercantilização (*Idem, ibidem*).

Como uma atormentada condição de desconexão com o passado, Mathews afirma que esse *ethos* materialista de progresso foi responsável por gerar “uma imperiosa insatisfação crônica com o que é dado, ou com o que existe atualmente, em favor de um ideal imaginado”²⁵⁵ (*Idem, op. cit.*, p. 31). Tal insatisfação emana um regime perpétuo por mudança ao tomar a forma de uma busca incessante para melhorar o mundo, mas que para fazê-lo, deve estar de acordo com nossa própria concepção abstrata do bem (*Idem, ibidem*).

3.3 Autor, obra, observador: três ciclos estético-culturais da arte ocidental

“O três é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem. [...] O ternário traduz tanto a dialética no exercício lógico do pensamento quanto o movimento, em física, e a vida, em biologia”²⁵⁶

[Dicionário de Símbolos]

O chamado “movimento pendular das estéticas” serve comumente para definir a relação entre o processo natural de criação/produção artística (forma) e a leitura crítica de inteligibilidade conceitual (conteúdo) da arte (PANTALEÃO; PINHEIRO, 2014b). Esta alternância de pontos de vista condiciona, e está condicionada tanto à cultura quanto ao tempo (“*Weltanschauung*”) (*Idem, ibidem*).

²⁵⁵ “an imperious an chronic dissatisfaction with the given, or with what currently exists, in favour of an imagined ideal”.

²⁵⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT. 2009, p. 899, 902.

Expressa através do sentimento estético do Belo, a tradição artística clássica simbolizava a manipulação da matéria através da ação humana (LAURENTIZ, 1991, p. 69). Como parte do mundo social e cultural dos seres humanos, a matéria também está subjugada a um processo de transformação constante (evolução), já que está sujeita a mudanças comportamentais do espírito humano.

Cada materialização de uma ideia ("*Gestaltung*")²⁵⁷ provém de uma intenção essencial ("*The Primal Art Holon*")²⁵⁸ ou de um desejo estético ("*Kunstwollen*")²⁵⁹. Neste caso, qualquer intervenção humana sobre a matéria depende de sua adaptação formal estética ("*Formativität*")²⁶⁰.

O conceito tradicional de *matéria* ("*hyle*") remonta à *Poiésis* aristotélica (NUNES, 2009, p. 20-1). Como princípio formativo ("*morphe*") que obedece a uma vontade oculta - a *Ideia* platônica - o significado de matéria, como densidade metafísica e cosmológica, caracteriza uma clara oposição à noção de *espírito* - essência imaterial/ideia²⁶¹. Por esta razão, o conceito de *materialidade*, como uma extensão filosófica do conceito de matéria, tem sido amplamente apartado das experiências abstracionistas da arte moderna (PANTALEÃO; PINHEIRO, 2014b).

Segundo Paulo Laurentiz, os conceitos de "*matéria*" e de "*materialidade*" divergem em duas identidades operacionais distintas. O conceito de *matéria* é definido pelo entendimento do suporte como neutro e insensível, onde o que se verifica é a preocupação do artista em deixar assinaladas as marcas (físicas) de sua expressão (*Idem, ibidem*). O conceito de *materialidade* vai além, uma vez que abrange o potencial expressivo e a carga informacional destes suportes, englobando também a extra-materialidade dos meios de informação (LAURENTIZ, 1991, p. 102).

A abstração do conceito de matéria caracteriza um importante marco na arte ocidental. Ao se propor a interpretar, apoiar e promover o esforço progressista, econômico e tecnológico da "*sociedade pós-industrial*", a definição ampla do conceito de materialidade foi responsável por iniciar uma série de novas teorias sobre a criação, interpretação e compreensão da arte (CALABRESE, 2002; MASI, 2003).

Na sequência do que denominamos *período místico*, caracterizado pela valorização de caracteres sobrenaturais elementares gravados nas manifestações culturais da

²⁵⁷ LOBACH, 2001, p. 16

²⁵⁸ WILBER, 2012, p. 105-7

²⁵⁹ REIGL, 1980

²⁶⁰ PAREYSON, 1997

²⁶¹ Vide: PANTALEÃO; PINHEIRO. Conteúdo e Forma, Percepção e Expressão: o ciclo estético de evolução da natureza. Revista Brasileira de Expressão Gráfica, v. 2, p. 76-100, 2014b

civilização arcaica, definimos como *período materialista* o espaço de tempo que compreende o conjunto de três grandes “ciclos holárquicos” com características específicas: *holarquias artísticas* (WILBER, 2012, p. 92-104; LAURENTIZ, 1991, p. 71-103).

Trata-se de uma revisão inclusiva da progressão estilística da arte, tanto no que se refere ao processo natural (evolutivo) de criação e produção artística (forma), quanto na inteligibilidade conceitual (conteúdo), distribuída em três ciclos de significados estético-culturais²⁶²:

3.3.1 Ciclo pré-industrial. Da artesanaria a autoria: “a arte está no autor” ou na “intenção oculta”

Por volta do ano 10.000 a.C., um sentimento oculto de limitação cultural encontra vazão nas trocas comerciais dos excedentes da produção, desencadeando, inadvertidamente, a Revolução Agrícola Neolítica. O Neolítico, por sua vez, foi responsável pelo desenvolvimento de um sistema de extrema complexidade, que viria prenunciar a jornada inexorável da civilização humana (LAND; JARMAN, 1991, p. 53).

A “produção artística mística” caracteriza a “estética pré-histórica”, na qual a presença do autor é desconhecida e a “mentalidade pré-lógica”, primeira ordem de extensão (física) do homem em relação à natureza, e/ou realidade, implica na identidade do sobrenatural mítico e sua representação, a fim de que receba bênção e proteção (BAYER, 1995).

Rompendo com eras de tradição de vida calcada em valores de natureza mística, a transição da vida do homem para as “cidades”, um dos principais valores da sociedade industrial pré-capitalista, corresponde ao primeiro ciclo desta holarquia, denominado ciclo Pré-Industrial.

Em grupo, o homem reconhece a necessidade de alguma forma de organização (autoridade) centralizada. De modo geral, o governo e a religião passam a comandar a garantia e permanência dos padrões, estabelecendo a constituição da vida social com base em um processo mental linear: a crença em um mundo de causa e feito (razão/intelecto).

²⁶² A divisão triádica sempre logrou certo privilégio na filosofia. Os pitagóricos, por exemplo, atribuíam a perfeição ao número três. Plotino reconheceu três emanções da divindade: o Uno, o Logos e a Alma. Proco, de certa forma equivalente à visão posterior da semiótica peirceana, distinguiu três fases em todo e qualquer processo: aquela que procede e permanece semelhante a si mesma, aquela que se diferencia de si mesma e aquela retorna a si mesma. Em Kant, a justificação filosófica para toda a realidade quase sempre provém de uma lógica triádica. Hegel baseou sua dialética também uma tríade: identificação, contradição, conciliação. Vide: verbete TRIÁDICO em ABBAGNANO, 2007, p. 1161-2. “A razão fundamental desse fenômeno ternário universal deve sem dúvida ser procurada em uma metafísica do ser composto e contingente, em uma visão global da unidade-complexidade de todo ser da natureza, que se resume nas três fases da existência: aparecimento, evolução, destruição (ou fragmentação); ou nascimento, crescimento, morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 902).

Ao se reunir e passar a formar amplas organizações, o homem ocidental experimenta uma nova ordem de experiências, uma vez que passa a conviver com novos tipos de significados e valores. A causalidade lógica, cuja finalidade visa manter a ordem e a simplicidade das coisas, se estabelece como grande paradigma de verdade inegável, inerente e tácita (LAND; JARMAN, 1991, p. 60-1).

Pela necessidade de interagir com o mundo, através da manipulação das matérias que se apresentavam, com potencial de transformação, o homem passa a programar novas atuações enquanto produtor de bens. A arte aproxima-se assim das demais tradições fundadoras da sociedade preocupada em orientar suas relações sociais em direção a valores materiais (LAURENTIZ, 1991, p. 75-8).

Com o surgimento da figura do mestre e do autor (artista) que orientava grupos através de técnicas artesanais, a arte inicial do período materialista ganha status de valor social. Consequência dos mesmos interesses de ordem material, em galgar evidência social e cultural.

De acordo com Wilber, tal compreensão pode ser associada às leituras que definem a teoria da arte basicamente como *expressão*, onde o *significado* da arte está condicionado à intenção original do próprio autor (WILBER, 2012, p. 11-15).

Para Wilber uma interpretação válida deste estágio implica na reconstrução psicológica e na recuperação dessa intenção original, o que o leva a sintetizar: “A Arte está no Autor ou na Intensão Oculta” (WILBER, 2012, p. 98-9).

De acordo com o filósofo,

... essa visão da arte e de seu valor teve uma voz forte e influente em teóricos como Benedetto Croce (Estética), R. G. Collingwood (Princípios da Arte) e Leon Tolstói (O Que É Arte?). [...] Essa teoria (e prática) da arte como expressão mal tinha começado quando outro rebento do amplo movimento romântico – a psicanálise – mostrou que muitas *intenções* humanas são, na verdade, *inconscientes* (*Idem op. cit.*, p. 99).

Nesta vertente, a chave para uma interpretação correta da arte estaria na decifração da intensão primordial do autor (tal como é), por meio do resgate preciso das verdadeiras intensões do artista inserido em seu respectivo cenário histórico original. Ainda com Wilber:

... essa visão da arte como expressão da intenção, sentimento ou visão do artista, deu origem ao que talvez ainda hoje seja a mais conhecida escola de *interpretação* da arte. A ‘hermenêutica’ moderna – a arte e ciência da interpretação – começou com certas facções filosóficas romanticamente inspiradas, em especial com Friedrich Schleiermacher e depois Wilhelm

Dilthey, e continuou até hoje em influentes teóricos como Emilio Betti e E. D. Hirsch (*Idem, op. cit.*, p. 98).

Assim, na formação ocidental, da Grécia a Roma e do Império Bizantino a Constantinopla, passando pela Idade Média, pode dizer-se que reflexo dessa mentalidade na arte atinge seu ápice, *grosso modo*, com os períodos do Renascimento, Maneirismo, Barroco e Romantismo (LAURENTIZ, 1991, p. 75-6).

3.3.2 Ciclo industrial mecânico. Estética da máquina: “a arte está na obra de arte”

O advento do ciclo descrito como Industrial Mecânico caracteriza a ênfase na investigação científica, o empirismo cartesiano-newtoniano e o desenvolvimento tecnológico.

Segundo Walker, esse período consagra o paradigma materialista-naturalista, cuja ascensão “*of a politics of democracy and a new economic system based in industrial capitalism*” [...] *witnessed a decline in the place and prominence of institutional religion and of spirituality in general*”²⁶³ (WALKER, 2014, p. 55).

A revolução industrial inglesa, em apenas 200 anos, foi responsável por tecer uma nova rede de conexões, que mais tarde viria caracterizar os primórdios da globalização. O industrialismo, construindo o império “onde o sol nunca se põe”, impôs a linguagem e o *modus operandi* da nação mais rica do mundo a populações inteiras (LAND; JARMAN, 1991, p. 63).

Enquanto que no sistema artesanal o homem era senhor supremo da produção, quando a máquina ganha propulsão energética a linguagem da produção entra em crise. A linha de montagem divide a autoria entre o homem e a máquina. Os objetos produzidos revestem-se de características anônimas, findando assim, a geração dos objetos artesanais únicos (LAURENTIZ, 1991, p. 81-3).

Neste novo cenário, o modo artesanal de conceber e realizar, simultaneamente, uma obra utilitária, é substituído pela metodologia projetual, visando à produção em série industrial e à standardização.

Contudo, o tato do homem/produtor ver sua participação fragmentada, não acarretou, necessariamente, na desvalorização da mão de obra, uma vez que obrigou a sociedade a reciclar suas expertises de interesse comercial, determinando, por conseguinte, uma maior qualificação dos profissionais (PANTALEÃO; PINHEIRO, 2009).

²⁶³ “da política da democracia e do novo sistema econômico baseado no capitalismo industrial [...] foi testemunhado pelo declínio do lugar de proeminência da religião institucional, assim como da espiritualidade em geral” – Tradução nossa.

É na passagem do século XIX para o século XX que se começa a evidenciar a reflexão da atividade do design como uma alternativa de especialização profissional do artesão frente à necessidade de conciliação entre a produção artística e a produção industrial. O que vai caracterizar a estética do design modernista, sob a influência da Bauhaus (ou da Vchutemas, no âmbito da revolução soviética) (*Idem ibidem*).

Como consequência da invenção de sensores armazenadores e reprodutores artificiais, tais como a fotografia e o *cinématographo*, a espécie humana galga verdadeiro salto qualitativo em sua capacidade de perceber, conceber e contemplar. A rápida evolução tecnológica reformula radicalmente a vida cotidiana.

Uma nova ordem paradigmática se reflete na produção e interpretação da arte. Com a emergência de novas classes sociais, a arte encontra nos mercados especulativos um profícuo desejo de resposta estética. Ao assumir suportes mais flexíveis, favorece uma distribuição mais ampla. Os museus e as galerias surgiram desta necessidade (LAURENTIZ, 1997).

A implantação da industrialização mecânica em detrimento da produção artesanal ecoa nos grandes movimentos das vanguardas históricas tais como cubismo, futurismo, abstracionismo, neo-plasticismo, suprematismo e construtivismo russo (ARGAN, 1992). Paralelamente, vão influenciar o surgimento de uma “estética da máquina” vinculada à produção. Devido às restrições iniciais impostas pela produção mecânica, a questão estética foi orientada para a subordinação da forma à função.

Coincidindo com o clímax da visão de mundo materialista, destaca-se a lógica da estética extremamente racional, herdeira do iluminismo, que entende que a natureza e o valor da arte está na *forma* da obra de arte em si. O significado da obra está nas inter-relações, *formais*, entre os elementos da obra de arte.

Neste estágio, pela categorização de Wilber: “A Arte está na Obra de Arte” (WILBER, 2012, p. 15-17). Conforme pontua:

Muito deste *formalismo* tem sua origem moderna no bastante influente *Crítica do Julgamento*, de Kant. Mas logo foi vigorosamente expresso, na teoria musical, por Eduard Hanslick, e nas artes visuais, por Roger Fry e Clive Bell. [...] se infiltrou na teoria literária, de maneira mais significativa com os formalistas russos (Jakobson, Propp); os Novos Críticos americanos (Wimsatt e Beardsley); os estruturalistas franceses (Lévi-Strauss, Barthes), os neo-estruturalistas (o primeiro Foucault), e os pós-estruturalistas (Derrida, Paul de Man, Hartman e Lyotard)” (*Idem, op. cit.*, p. 100-1).

Imersos em um mundo materialista, os modernistas não puderam prever - e seus discípulos foram relutantes em admitir - que procurar o *locus* e o significado da arte no mero

relacionamento formal e estrutural da obra de arte, caracteriza uma visão excessivamente positivista e tecnocêntrica. Desprovida da subjetividade humana intrínseca, a arte ficou submersa nas mais banais manifestações do homem (PANTALEÃO; PINHEIRO, 2014b).

Ao colocar à prova a imagem histórica com que a organização se iniciou e formular questões sobre sua “verdadeira” natureza, os métodos empíricos empregados na pesquisa em arte, forneceram apenas um exame crítico superficial. Assim, era perfeitamente viável avaliar um estilo arcaico ou decadente conforme intenções subjetivas de valor, sem cair na obrigatoriedade de ter que depreciá-los diante do período do classicismo. A história universal da arte assentava em um fenômeno estilístico.

Hans Belting, delimita a problematização da arte contemporânea em contraste com o modernismo em *“Das Ende der Kunstgeschichte”* (*‘O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois’ – 1995*):

A compreensão da modernidade, que não sabemos se já é passado ou se ainda é presente, também está relacionada ao argumento da história da arte escrita, que por sua vez, como objeto científico, é um produto da modernidade. [...] Desse modo, manifesta-se uma contradição no fundamento da ciência da arte que teve consequências de longo alcance. Ela surgiu certamente na modernidade, mas procurava o seu objeto no passado e encontrou nele as suas regras científicas para lidar essencialmente com a arte. [...] Permanece contudo a contradição de que a ciência da arte moderna orientava todas as suas energias para a arte passada (BELTING, 2006, p. 41-2).

De acordo com Belting, tal particularidade caracteriza uma visão de mundo sincronicamente ligada ao tempo, uma vez que

... o conceito derivava do ambiente intelectual do historicismo, que queria dar conta de todo fenômeno histórico segundo seus próprios critérios e, por isso, não podia admitir que uma época não pudesse fazer o que outras faziam [...] podia-se ampliar a própria jurisdição sobre toda a extensão da produção artística, sem cair na obrigatoriedade da sua fundamentação (*Idem, op. cit.*, p. 202-3).

Diante da ausência de valores holísticos, absolutos e universais ao promover princípios estéticos e morais estáveis toma-se uma atitude ingênua, egocêntrica e narcisista. Em vista de uma percepção limitada por remanescentes evolutivos de natureza instintiva e dominadora, voltaram-se apenas para as necessidades imediatas e superficiais (materiais). Reflexo disso pode ser constatado através da postura especulativa da infinidade de “ismos” que este período apresenta. A cada novo manifesto uma nova tentativa diferente de impor aquilo que “deveria” ser considerado arte.

A lógica extremamente racional, herdeira radical do pensamento iluminista e expressa pela estética modernista, coincide com o que podemos entender o ápice da visão de mundo (ideologia) materialista-naturalista. Essa transformação niilista de valores representa um efeito de "fascínio" humano frente às "maravilhas" da máquina.

3.3.3 Ciclo eletrônico. Rumo à estética da sustentabilidade: "a arte está no observador"

O desenvolvimento do pensamento ocorre na resposta automática de sua ação sobre o mundo: a cada ação corresponde uma nova percepção do mundo (LAURENTIZ, 1991, p. 96-100). Retroalimentando-se (*feedback*) constantemente, o homem propicia a si mesmo sua própria condição de evolução: "conhecer a natureza e/ou o universo é auto-conhecimento para a espécie" (*Idem, ibidem*).

Na esteira da crise científica do início do século XX, a arte pós-moderna e o desenvolvimento tecnológico iniciaram o despertar de uma revolução sem precedentes na história das relações humanas. Novas descobertas na produção de imagens foram responsáveis por proporcionar avanços perceptivos, cognitivos, psicológicos, filosóficos, sociais, culturais e epistemológicos. A expansão do conhecimento sobre a natureza e o universo revelado pelas "tecnologias intelectuais" - algorítmicas (LEVI, 1993, p. 152-62) caracteriza o que pode ser designado como ciclo Eletrônico. E dentro deste, por Ciclo digital ou algorítmico.

Como consequência do rápido desenvolvimento da tradição mecânica, a eletrônica, por intermédio da memória e da automação, pauta seus valores fundamentalmente na velocidade da informação. Por meio da criação de sistemas complexos, cuja finalidade consiste em armazenar e processar a maior quantidade de informação possível, a informática contribuiu para elevar em escala exponencial a produção e o acesso ao conhecimento, facultando uma verdadeira globalização cultural e ampliando profundamente os horizontes da civilização.

Associada aos meios de comunicação telemáticos e informacionais, como por exemplo a internet e a redes sociais digitais, escancara-se a possibilidade do acesso democratizado da arte, cuja distribuição, interação e fruição tende a tornar-se ampla e universal.

Ao transcender o espectro das imagens puramente visuais, os seres humanos desenvolveram o interesse por imagens mentais (virtuais, não-materiais). A expansão de nossos dispositivos biológicos-perceptivos - "transdutores" na terminologia da cibernética -

estendeu o domínio dos sentidos e, conseqüentemente, de nosso universo particular ("*Umwelt*")²⁶⁴.

Quando as tecnologias numéricas se instauram no cotidiano da era digital, com a finalidade de recriar um sistema de inter-relação do corpo, expandido para ambientes de realidade virtual através de sistemas artificiais complexos, manifesta-se o que Edmond Couchot *et. al.* (2003) denomina de "*segunda interatividade*": o despertar de uma revolução sem precedentes na história das relações humanas.

A partir de inusitados desdobramentos advindos através de pesquisas que associam arte, ciência e tecnologia²⁶⁵ (PINHEIRO, 2007), a percepção e a expressão estética consagram, definitivamente, as chamadas "*Artes Interativas*" (DOMINGUES, 2003).

No entanto, a partir do momento que a arte opta por "composições extra-materiais", sua produção se torna deslocada e incoerente (*Idem, ibidem*). Verificam-se tanto obras que mantêm padrões materiais de operacionalização, quanto obras que procuram recuperar valores imateriais/espirituais tradicionais, anteriores à era industrial.

Os conceitos de *real* e *realidade* se confundem numa dinâmica expansiva de tendência homeostática em busca de uma compreensão "mais verdadeira" daquilo que se poderia experienciar através da arte. Sem saber como lidar com esses novos e desconhecidos horizontes de extensão quase infinita, o homem expressa toda essa imprecisão em sua arte, caracterizando um fenômeno que, anos atrás, havia ficado conhecido como "crise de legitimação" (LYOTARD, 1984).

Ken Wilber, ao fornecer sua visão holárquica sobre interpretação da arte, condiciona este estágio inicial de autocrítica, às teorias denominadas de "recepção e resposta", cuja natureza e significado da arte podem ser encontrados nas *respostas* dos próprios observadores. O que o leva, uma vez mais, a afirmar: "*A Arte está no Observador*" (WILBER, 2012, p. 102-3).

Segundo Wilber:

... essas teorias devem muito de sua linhagem aos trabalhos de Martin Heidegger, cuja filosofia hermenêutica rompeu com a concepção tradicional de verdade como uma série de fatos imutáveis e objetivos, e substituiu-a pela noção de *historicidade* da verdade: os seres humanos não têm uma *natureza*

²⁶⁴ UEXKÜLL, 1992.

²⁶⁵ Como exemplo experimentação entre arte, ciência e tecnologia, Roy Ascott (2002) otimista quanto ao potencial da tecnologia como ferramenta facilitadora à tomada de consciência através da tecnologia, postula, na década de 1980, o conceito de "ciberpercepção": uma percepção súbita caracterizada pela multiplicidade de pontos de vista, capaz de elevar a tecnologia, assim como a ciência e também as artes, a um patamar de experimentação transpessoal "pós-biológica", passível de permitir a navegação do usuário através de universos múltiplos e até então ilimitados.

imutável, mas sim uma *história* mutável, e, desse modo, o que chamamos de “verdade” está, de várias formas importantes, situado historicamente. [...] A interpretação está na própria essência da historicidade da verdade (*Idem op. cit.*, p. 103).

A hermenêutica de Heidegger teve sua influência na crítica artística e literária principalmente através de seus discípulos Hans-Georg Gadamer e Jacques Derrida, cuja síntese descritiva sustenta que o trabalho de arte existe dentro de um fluxo histórico (*Idem ibidem*). À medida em que flui, gera novas recepções, incita novas respostas, fomenta novas interpretações e desvela novos significados.

Para Wilber, nesta visão

... a obra de arte não é algo que existe por si só fora da História, isolada e autocontemplativa, existindo somente porque olha a si mesma; em vez disso, única maneira de conhecermos a obra de arte é observá-la e interpretá-la, e são essas interpretações, fundamentadas na História, que constituem a arte em geral (*Idem ibidem*).

Wilber esclarece que algumas vertentes da fenomenologia (Iser e Ingarden) tentaram propor uma junção conciliatória ao versar sobre “pontos de indeterminação” da forma que podem ser encontrados e interpretados (conteúdo) pelo observador. Ao passo que a crítica com base na negação, própria do desconstrutivismo pós-moderno, afirma que todo significado ou ponto de vista depende do contexto, e os contextos são ilimitados, o que impossibilita qualquer tentativa de controle, ou mesmo determinação de qualquer significado²⁶⁶ (*Idem, op. cit.*, p. 92-3).

Como um sistema cultural direcionado a satisfazer a ordem social do mundo inteligível (material), a tradição estética ocidental foi moldada pela industrialização e pela economia de capital. Quando o planeta começou a mostrar sinais de exaustão material, a humanidade percebe - ou precisa perceber - sua importância como co-criadora no mundo.

Impelindo os seres humano a adotarem uma nova atitude em relação ao seu habitat, esse discernimento coincide com o conceito de ecossistema simbiótico, pelo qual o homem tem a complexa obrigação coexistir harmoniosamente com o planeta (LOVELOCK, 2010; ROSNAY, 1997).

²⁶⁶ É importante elucidar que tanto as correntes fenomenológicas conciliatórias, quanto a desconstrução pós-moderna, representam dois tipos de interpretação especial na conceptualização proposta por Wilber. Ainda assim, sua tríade integral da arte admite flexibilidade de abertura para o abarcamento destes casos excepcionais. Ambas as correntes citadas pelo filósofo posicionam-se numa espécie de zona umbralina, correspondente à duas particularidades reativas de hesitação situada no limiar do terceiro estágio, aquilo que poderíamos entender como “arte materialista”. No caso da fenomenologia conciliatória, o fato desta admitir a existência dos “pontos de indeterminação” apresenta-se como um tipo de reação cética de tendência afirmativa. Já a corrente do desconstrutivismo, devido sua característica extremista-exclusivista, assinala uma reação cética de tendência negativa. A respeito desta última, Wilber manifesta um sentimento particular de aversão, pois para ele, “isso deixa, no lugar de arte como afirmação sincera, arte como anarquia apoiada apenas num capricho egóico e numa demonstração narcisista [...] e isto deixa a arte, o artista e o crítico perdidos num espaço aperspectivo, regido somente pelo ronco de um motor egocêntrico à deriva conduzindo todo o cenário” (WILBER, 2012, p. 93).

Diametralmente associado a questões estéticas, um desafio vital a esta mentalidade emergente diz respeito ao inquérito acerca da viabilidade ética do capitalismo de consumo, denominado por Lipovetsky e Serroy (2015) de “capitalismo artista” ou “capitalismo criativo transestético” (vide: cap. 1, item 1.1). No tocante às recentes discussões est/éticas verifica-se o resgate do antigo conceito platônico *Kalon*: uma noção bilateral de beleza que gravita entre o prazer e o propósito.

Distorcido ou simplesmente negligenciado por uma visão mundana focada estritamente nas coisas materiais, a noção original de Platão acerca da beleza é muito diferente do conceito moderno. Inaugurando a metafísica ocidental, o conceito platônico *Kalon* corresponde ao início de toda a teoria da arte ocidental. A respeito dos princípios éticos que regiam a vida do homem grego - “medida” (*métron*), “bom” (*agathón*) e “belo” (*kalon*) – Platão (em *Hípias Maior*) ressalta que o belo não pode ser conveniente, uma vez que este pode dissimular o observador ao fazer com que os objetos lhes pareçam mais belos do que realmente o são. Sobre essa sutil, mas capital ambivalência ético-estética que remonta os primórdios de toda teoria da arte ocidental, Crouch (2015) propõe um triplo questionamento diretamente ligado à sustentabilidade:

Primeiramente, esta definição divide o antigo conceito de *kalon*; [as noções de] merecimento, propósito ou uso vem sendo deturpadas de modo a se confundirem com uma forma que é autónoma, pura e sensual do saber. Isto implica que áreas de atuação distintas envolvam-se com a beleza de modo diferente. Em segundo lugar, ao sugerir que existem duas maneiras distintas de se experienciar a beleza, esta noção refuta a unidade de uma resposta estética; como pode haver unidade se a beleza existe em uma forma que pode ser alterada através do conhecimento posterior do objeto? Em terceiro lugar, segue-se que as noções de beleza não são construídas exclusivamente com base nas relações entre os hábitos e os campos onde o “agir” e o “agir sobre” são evidentes na elaboração e desenvolvimento de ideias, se assim fosse, as noções de beleza também estariam sujeitas ao dialógico e à metamorfose material; não faz diferença se essas noções são sobre artefatos ou acerca da própria²⁶⁷ (CROUCH et. al. 2015, p. 15-6).

Uma “Estética Sustentável” (WALKER, 2006, p. 186, CROUCH, et al., 2015) melhor definida como detentora da qualidade de *Kalon* ao invés da beleza conveniente (CROUCH, et al., p. 17) poderia simbolizar a aurora de uma regeneração sócio-artístico-cultural.

²⁶⁷ “Firstly, this definition splits the ancient concept of *kalon*; worthiness, purpose or use has been differentiated from an autonomous, pure, sensuous way of knowing. This implies that differing fields of practice engage with beauty differently. Secondly, by suggesting that there are two ways of experiencing beauty, it refutes the unity of an aesthetic response; how can there be unity if beauty exists in a form that can then be changed through subsequent knowledge of the object? Thirdly, it follows that notions of beauty are not solely constructed in relationship between habitus and field in which ‘acting’ and ‘acting upon’ is evident in the framing and development of ideas, then notions of beauty are also subject to dialogic and material change; it makes no difference whether these notions are about artifacts or nature itself”.

Um novo paradigma, pautado na manutenção da integridade planetária como objetivo sócio-cultural, implica a revisão de nosso relacionamento perante a natureza a fim de estabelecer uma economia impulsionada pela necessidade da proteção ambiental. Esta, por sua vez, através da ação artística re-enquadrada sobre a égide de caracteres estéticos morais mais perenes, aponta para a possibilidade de subversão de métodos e processos, ao criar novos significados e interpretações.

Em função do contínuo desenvolvimento do trabalho maquínico, redobrado pela revolução informática no contexto da aceleração das mutações técnico-científicas e do considerável crescimento demográfico, Felix Guattari partindo daquilo que Gregory Bateson denominou "*L'écologie de L'esprit*" (*'Ecologia do Espírito'*), defende que não haverá verdadeira resposta à crise ecológica sem que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural (GUATTARI, 1990).

Em vista de que as forças produtivas tendem à exaustão, ao exigir uma quantidade cada vez maior do tempo de atividade humana em potencial, Guattari argumenta que a introdução de uma disciplina ético-estética ("*ecosofia*") na base da educação elementar, seria capaz de redirecionar os objetivos da produção de bens materiais e imateriais, no sentido de forçar um redirecionamento (individual e coletivo) da criatividade humana (*Idem, ibidem*).

Seguindo uma tendência de esgotamento do paradigma materialista-naturalista da economia do lucro e relações de poder, e impulsionados pela necessidade de justiça social, cuidado ambiental e valores humanos internos e imprescindíveis para estabelecer uma "economia baseada na sabedoria"²⁶⁸ (WALKER, 2014, p. 54-67), alguns autores expandem a

²⁶⁸ Sobre o termo/conceito "*wisdom economy*", (*'economia de sabedoria'*), Walker, em conversa pessoal: "Uma economia baseada no racionalismo econômico que leva a grandes e crescentes desigualdades na sociedade (dentro e entre nações) é uma receita para discórdia e desarmonia. Esse tipo de economia tende a encorajar a ganância e o egoísmo. Muitas vezes torna os ricos mais ricos e os pobres mais pobres. Não podemos chamar isso de sábio porque tende a trabalhar contra os ensinamentos de sabedoria que vieram até nós através dos séculos por algumas das maiores vozes da história humana - vozes que resistiram ao teste do tempo porque oferecem ensinamentos que são considerados virtuosos - ensinamentos que nunca podem ser totalmente alcançáveis, mas que, no entanto, merecem ser apontados. Penso aqui no ensinamento de Sócrates (na República de Platão, por exemplo, onde ele fala da maneira modesta de viver como sendo o melhor modelo - a contrária do modo luxuoso de viver que traz consigo a desarmonia e o conflito). Apontam também para os ensinamentos tradicionais cristãos, budistas e hindus que nos dizem para tratar os outros como gostaríamos de ser tratados, a fim de evitar riquezas, fortunas, e assim por diante. Portanto, uma "economia de sabedoria" seria aquele que presta maior atenção à equidade social e ao igualitarismo, que não nos encoraja a estimar vastas riquezas nas mãos de poucos, e assim por diante. [...] Uma economia de sabedoria é uma economia influenciada e orientada por essas formas de sabedoria duradoura. Outros aspectos humanitários e sociais de uma "economia de sabedoria" é a provisão e a natureza do trabalho humano. O trabalho constitui um aspecto importante da atividade humana. Portanto, é importante que as pessoas se envolvam em um trabalho significativo, estimulante e de boa qualidade e que sejam adequadamente recompensadas por suas contribuições. Formas de trabalho monótonas e insensíveis, práticas trabalhistas exploratórias, condições insalubres e a substituição de pessoas por processos automatizados, criando assim desemprego, são exemplos que parecem inconsistentes com a responsabilidade social e com as práticas humanitárias. Além disso, é necessário criar formas satisfatórias de trabalho e produzir bens e serviços que sejam consistentes com o entendimento do florescimento humano (incluindo saúde física, um sentimento de presença e bem-estar espiritual). O trabalho, as atividades sociais e os bens materiais tornam-se não somente consistentes com entendimentos de virtude, mas também são pessoalmente significativos a nível individual. Também temos que considerar as consequências ambientais de nossas ações dentro de nosso sistema econômico, o que hoje, é especialmente um fator crítico (Dados primários obtidos via troca de e-mails em 28 de janeiro de 2017) - Tradução nossa.

noção de sustentabilidade para além das questões comumente associadas ao instrumentalismo, objetivando enfatizar a importância moral proveniente da dimensão espiritual (*Idem, op. cit., p. 57*).

Vários pensadores²⁶⁹ tentaram descrever a relação elementar e intrínseca entre os conceitos de *Espiritualidade e Sustentabilidade*.

Conforme Walker:

Orr argues that spirituality is an indispensable element of the transition to sustainability and that convergent problem-solving through the application of logic and rigorous method is simply unsuited to and incapable of tackling the divergent problems posed by sustainability, which are characterized by competing perspectives. In addition to prosperity, social justice and environment, Inayatullah has also called for spirituality to be encompassed by the term sustainability. Mathews suggest that, for a more sustainable future, the next stage of human societies will be post-materialist and post-religious, but not post-spiritual; one characterized by a more synergistic relationship with Nature that allows for change but is less controlling and dominating than was the case within modernity. [...] Berry has argued that in order to move towards a spirituality that is more intimate with the natural world it becomes necessary to move from a spirituality of the divine as found in sacred texts to 'a spirituality of the divine as revealed in the world about us'. Van Wieren has considered the relationship between spirituality and ecological restoration, and Porritt has linked sustainability and environmental care to a defence of meaning²⁷⁰ (WALKER, 2014, p. 54-67).

Na esteira do processamento da informação, com a percepção amplificada pela tecnologia, estaríamos hipoteticamente aptos a expandir a criatividade humana rumo à revisão de nosso relacionamento enquanto espécie/civilização perante a Natureza, no sentido de iniciar uma (r)evolução interior, fundamentada em um novo tipo de habilidade de resposta: “*response-ability*” (de KERCKHOVE, 2003).

Apontando para uma tendência de readequação da “*Teoria da Motivação Humana*” (MASLOW, 1954), o trinômio Est/ética-Sustentabilidade-Espiritualidade parece sinalizar o princípio de toda uma transformação cultural desencadeada a partir da ampliação

²⁶⁹ Davison (2008), Orr (2002), Inayatullah (2009), Mathews (2006), Berry (2009), Van Wieren (2008) e Porritt (2002).

²⁷⁰ “Orr argumenta que a espiritualidade é um elemento de transição indispensável para a sustentabilidade e que soluções convergentes de problemas obtidas simplesmente através da aplicação da lógica e do método rigoroso são incapazes e até mesmo inadequadas para resolver os problemas divergentes colocados pela sustentabilidade, uma vez que são caracterizados por perspectivas concorrentes. Em adição à prosperidade, justiça social e meio ambiente, Inayatullah também incluiu a espiritualidade como noções a serem englobadas pelo termo sustentabilidade. Mathews sugeriu que, em prol de um futuro mais sustentável, o próximo estágio das sociedades humanas deverá ser o pós-materialista e pós-religioso, mas não pós-espiritual; um [estágio] caracterizado por uma relação mais sinérgica com a Natureza que permita a mudança, mas que seja de menos controlador e dominador do que foi a modernidade. [...] Berry argumentou que, no intuito de avançar no sentido de uma espiritualidade que seja mais íntima para com o mundo natural faz-se necessário passar de uma espiritualidade do divino, como é encontrada nos textos sagrados para 'uma espiritualidade do divino como revelação do mundo em nós'. Van Wieren considerou a relação entre espiritualidade e restauração ecológica, e Porritt associou sustentabilidade e cuidados ambientais à defesa do significado” – Tradução nossa.

perceptiva do homem frente à realidade estritamente material (“Ponto de Mutação” - CAPRA 2006; “Ponto de ruptura e transformação” LAND; JARMAN, 1991).

Neste sentido, uma provável regeneração da presente crise eco-lógica planetária residiria, supostamente, na “self atualização” (‘auto-realização’) cultural da criatividade humana, a qual Abraham Maslow, em sua famosa “hierarquia das necessidades” descreve através do conceito de “Peak Experience” (‘experiência de pico’)²⁷¹, uma experiência rara, porém global, capaz de modificar radicalmente a psicologia do desenvolvimento humano (MASLOW, 1954).

Se conseguirmos transcender a atual cultura baseada na sensibilidade de leitor, telespectador, espectador, isto é, de “observador passivo”, para uma cultura de “usuário interagente” (“reflexivo-ativo” - WALKER, 2014, p. 63), certamente desenvolveremos, em âmbito mundial, um novo tipo de mente que vai além do coletivo: a “mente conectiva” (de KERCKHOVE, 2003) ou “consciência ecológica” (GOLEMAN, 2009).

Entre inúmeros rótulos atribuídos aos estágios evolutivos de transição às sociedades auspiciadas (MASI, 2003, p. 33), essa tendência histórica, talvez, possa ficar marcada como a época em que emergiu o chamado “pós-materialismo” (MATHEWS, 2006; WALKER, 2014, p. 60).

3.4 Verdade e Sentido. Ciência e Religião. Associações Integrativas entre a “QBL” (Walker) e a “Grande Holarquia do Ser” (Wilber)

“Na aparência, a Terra Moderna nasceu de um movimento anti-religioso. O Homem que se basta a si mesmo. A Razão que se substitui à Crença. A nossa geração e as duas precedentes quase só ouviram falar de conflito entre a Fé e a Ciência. A tal ponto que pôde pensar-se um momento que esta era decididamente chamada a tomar o lugar daquela. Ora, à medida que a tensão se prolonga, é visivelmente sob uma forma muito diferente de equilíbrio - não eliminação, nem dualidade, mas síntese - que parece haver de resolver-se o conflito”²⁷²

[Pierre Chardin]

²⁷¹ Sobre a experiência de pico, Maslow relata que a pessoa auto-realizada adquire uma espantosa capacidade de contemplar, de modo renovado e repetidas vezes, as coisas simples da vida, mantendo sempre a admiração, o prazer, a surpresa e até mesmo em estado de êxtase, aquilo que outras pessoas perceberiam como experiências corriqueiras (Maslow, 1954).

²⁷² CHARDIN, 1970, p. 313.

Ken Wilber²⁷³, também na esteira do filósofo das religiões Huston Smith, corrobora o posicionamento de Stuart Walker, a respeito da existência de um elemento comum a todas as grandes tradições religiosas.

Wilber, de modo equivalente a Walker, observa que o ser humano parece estar “condenado” a busca de “significado”, “valores”, “profundidade”, “solicitude” e “importância” em sua vida diária (WILBER, 2006, p. 7).

O autor argumenta que “se a ciência não puder, e não pode mesmo, proporcionar-lhes isso [significado, valores morais etc.], a maioria dos homens irá procura-lo em outra parte”, visto que “para bilhões de pessoas em todo mundo, a religião representa o significado básico da vida” (*Idem ibidem*). E ratifica esta proposição ao afirmar que a ciência “nos diz o que alguma coisa é, mas não nos conta se ela é boa ou ruim, ou como ela poderia ou *deveria ser*” (WILBER, 2006, p. 11). Posto isso, define a atual configuração do mundo contemporâneo como “extraordinária”, porém “bizarra”:

... uma estrutura científica, que é global em seu alcance e onipresente por suas redes de informação e comunicação e que forma um esqueleto sem sentido, dentro do qual centenas de religiões subglobais e pré-modernas criam valores de significado para bilhões de pessoas. Mas ambas, ciência e religião, negam significado e até mesmo realidade, uma à outra (WILBER, 2006, p. 12).

Nesta direção, tanto Walker (2017, p. 22; 141-2) como Wilber (2006, p. 17), concordam que a definição usual de “modernidade”²⁷⁴, caracteriza-se como o grande marco da moderna marginalização da religião na sociedade civil, e com ela, a conseqüente segregação das ideias voltadas a prática espiritual, ao crescimento pessoal interior e às concepções tradicionais de valores e virtude.

Nas palavras de Wilber,

O brilhantismo dessa definição de modernidade [...] leva-nos a compreender a *nobreza* e os *desastres* da modernidade. [...] Essa diferenciação permitiu que cada esfera fizesse descobertas profundas [...] como a democracia liberal, o fim da escravidão, o surgimento do feminismo e os rápidos avanços na medicina. [...] As ‘más notícias’ da modernidade consistiam em que essas esferas de valores não se separavam amigavelmente, mas em geral rompiam relações por completo. As maravilhosas *diferenciações* da modernidade se transformavam em *dissociação*, fragmentação, alienação. [...] O crescimento virou um câncer. [...] A ciência se transformou em

²⁷³ Ken Wilber (1959 -), considerado um dos mais conhecidos e influentes filósofos norte-americanos do nosso tempo. Respeitado por criar uma verdadeira filosofia mundial, é fundador (1998) do *Integral Institute* (núcleo mundial de geração e aplicação da abordagem integral), composto por um grupo de pensadores que estuda a prática integral nas na psicologia, medicina, direito, artes, ecologia, educação, política e espiritualidade entre outras áreas.

²⁷⁴ Atribuída à Max Weber e Jünger Habermas a definição usual de modernidade colocada por Wilber, refere-se a distinção entre Arte (autenticidade e beleza), Moral (retidão de conduta) e Ciência (a qual a verdade, ou o conhecimento confiável, é derivado de informações obtidas por métodos empíricos).

cientificismo – materialismo científico e imperialismo científico - que logo se tornaria a visão de mundo dominante e ‘oficial’ da modernidade (WILBER, 2006, p. 17-8).

De maneira equivalente, palavras diferentes, Walker pondera:

Perhaps the most significant development of modernity has been the notion of individualism. The systems and institutions that arose during this period of human history were designed to favour, protect and support the rights and privileges of the individual over common or collective interests. [...] these developments occurred during a time of growing interest in the intellectual power of reason and legitimate knowledge was increasingly being linked to the methods and findings of science. While these reforms offered new possibilities for individual and political freedom, [...] they were also dogged by signs of dissonance and instability. There was an increasing sense of alienation, isolation and meaninglessness, which was associated with a denial of transcendence. [...] The sidelining of, and, in many cases, aggressive criticism of spirituality and religion is based, for the most part, on the false dichotomy of science or religion, whereby cosmological phenomena are either explained through science or through faith. But the intuitive spiritual sense, does not explain, nor is it concerned with physical phenomena and material facts, but with human meaning, values and ultimate purpose²⁷⁵ (WALKER, 2017, p. 22; 141-2).

Corroborando com a hipótese de Walker sobre o distanciamento moderno e o consequente ressurgimento contemporâneo da espiritualidade (vide: cap. 2, item 2.3), Wilber, ao teorizar sobre uma possível integração entre Ciência e Religião, como um dos grandes desafios de nosso tempo, parte da seguinte constatação:

... a ciência é, indubitavelmente, um dos métodos mais profundos encontrados pelo homem para descobrir a verdade; ao passo que a religião ainda é a maior força produtora de *significação* (WILBER, 2006, p. 11).

De modo semelhante ao tratamento que Walker confere a ideologia naturalista-materialista, Wilber afirma que o “materialismo científico”, ao proclamar o descrédito das outras esferas de valor e impedir que a Arte e a Moral fossem tomadas em condição de equidade pela “Realidade”, permitiu que uma ciência “poderosa e agressiva” declarasse a “inexistência” da “Grande Cadeia do Ser”, isto é, o elemento comum à “todas as grandes tradições de sabedoria”, ponto central, capaz de sustentar tal integração (WILBER, 2006, p. 13-9).

²⁷⁵ “Talvez o desenvolvimento mais significativo da modernidade tenha sido a noção de individualismo. Os sistemas e instituições que surgiram durante este período da história humana foram concebidos para favorecer, proteger e apoiar os direitos e privilégios do indivíduo acima dos interesses comuns ou coletivos. [...] esses desenvolvimentos ocorreram durante um período de crescente interesse pelo poder intelectual da razão e o conhecimento legítimo estava cada vez mais ligado aos métodos e descobertas da ciência. Embora essas reformas ofereçam novas possibilidades para a liberdade individual e política, [...] também foram perseguidas por sinais de dissonância e instabilidade. Havia uma crescente sensação de alienação, isolamento e falta de sentido, que estava associada a uma negação da transcendência. [...] A marginalização e, em muitos casos, a crítica agressiva a espiritualidade e a religião baseiam-se, em sua maioria, na falsa dicotomia entre ciência ou religião, segundo a qual os fenômenos cosmológicos são explicados através da ciência ou através da fé. Contudo, o senso espiritual intuitivo, não explica, nem se preocupa com fenômenos físicos e fatos materiais, mas com significado humano, valores e propósito final” – Tradução nossa.

A “Grande Cadeia do Ser” (Smith) ou “Grande Holarquia do Ser” como prefere Wilber, simboliza “o resumo das semelhanças básicas entre as grandes tradições de sabedoria do mundo” (WILBER, 2009, p. 75). De o autor, uma extensa gama de estudiosos²⁷⁶ em religião concordam que a “Grande Cadeia do Ser” representa:

... a essência da visão de mundo religiosa pré-moderna, [...] a filosofia oficial dominante da maioria da humanidade civilizada ao longo da maior parte de sua história, [...] adotada pela maioria das mentes especulativas mais sutis e pelos grandes mestres religiosos, tanto do Oriente quanto do Ocidente (WILBER, 2006, p. 13).

Neste sentido, de forma análoga a QBL proposta por Walker (vide: cap. 2, item 2.3.1), Ken Wilber ressalta que a “Grande Cadeia do Ser” é mais adequadamente estruturada quando representada por uma sucessão de esferas ou círculos concêntricos (*Idem, op. cit.*, p. 14). Conforme observa, a utilização de círculos concêntricos para representar os diferentes níveis da Realidade, tem sido um “consenso quase universal sobre o real”, para Wilber, “a espinha dorsal da filosofia perene”²⁷⁷ (*Idem, ibidem*).

Compreendida como uma hierarquia circular de dimensões sucessivas, a Realidade é descrita como uma *Holarquia*²⁷⁸ de “transcendência e inclusão”, onde “cada nível mais elevado *transcende* mas *contém* os seus inferiores” (*Idem, op. cit.*, p. 14-5).

Vejamos como o Wilber representa a “Grande Holarquia do Ser” de modo equivalente à QBL de Walker:

²⁷⁶ Ananda Coomaraswamy, René Guenón, Frithof Schuon, Nicolas Berdyaev, Michael Murphy, Roger Walsh, Seyyed Nasr, Lex Hixon”, Arthur Lovejoy” (WILBER, 2006, p. 13).

²⁷⁷ Termo cunhado no Renascimento por Agostinho Steuco, Filosofia Perene refere-se ao que há de permanente e único na essência da filosofia, apesar das aparentes contradições entre as doutrinas. O filósofo alemão Gottfried Leibniz o utilizou para designar uma filosofia comum e eterna inerente às grandes religiões mundiais, em particular as místicas. O conceito fundamental formalizado pelos metafísicos Frithjof Schuon (1907-1998) e René Guénon (1886-1951) defende que a ideia central da Filosofia Perene é que a Verdade metafísica é una, universal e perene, e que as diferentes doutrinas constituem distintas linguagens desta Verdade única. Comumente associada ao Holismo, devido ao fato de que é “perene” por ser capaz de se transformar e adaptar conforme as diretrizes do Todo, aparece frequentemente fundamentada sobre bases triádicas, como por exemplo, a clássica articulação platônica entre a Verdade, o Bem e o Belo, que mais tarde foi responsável por consagrar os primórdios da Estética. Recentemente teve seu significado ampliado e popularizado pelo autor britânico Aldous Huxley em 1945 na obra *The Perennial Philosophy* (HUXLEY, 1999).

²⁷⁸ O conceito de “holarquia”, conforme abordado anteriormente (vide: item. 3.3), aparece inserido no contexto teórico de compreensão da Realidade, a partir da inter-relação entre a Filosofia Perene e o Cientificismo Holístico.

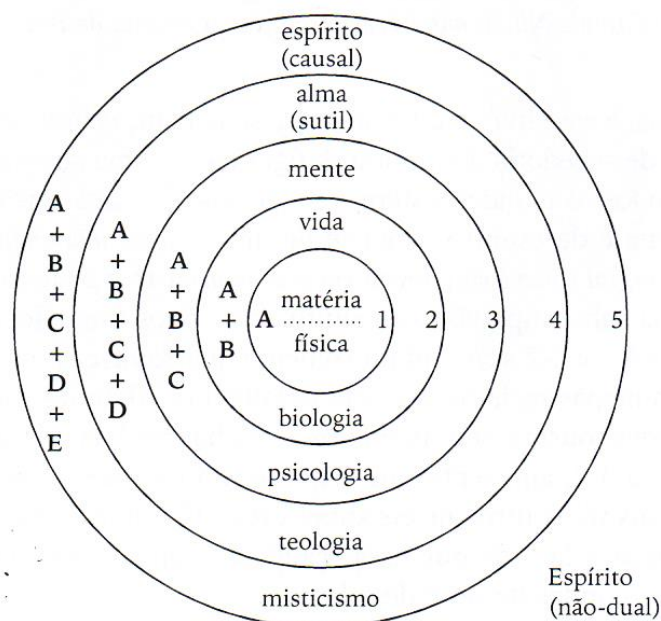


Figura 46: A tradicional Grande Holarquia do Ser (Ken Wilber / Huston Smith). Fonte: WILBER, 2009, p. 76

Sobre esta concepção milenar a respeito da Realidade, tradicionalmente “sustentada pela humanidade na maior parte de sua existência sobre Terra” (*Idem op. cit.*, p. 13), Wilber exemplifica:

Dessa forma o corpo vital animal contém a matéria em sua composição, mas também acrescenta sensações, sentimentos e emoções, que não são encontrados nas pedras. Enquanto a mente humana contém emoções corporais em sua composição, também acrescenta faculdades cognitivas mais elevadas, como a razão e a lógica, que não são encontradas nas plantas ou em outros animais. E, enquanto a alma contém a mente em sua composição, ela também acrescenta cognições e afetos, como iluminação e visão arquetípicas não encontradas na mente racional. [...] Por essa razão, cada nível de realidade, conforme as grandes tradições, associa-se a um ramo específico de conhecimento: a física estuda a matéria; a biologia estuda os corpos vivos; a psicologia e a filosofia tratam da mente; a teologia estuda a alma e suas relações com Deus, e o misticismo estuda o Ente Supremo ou Vazio puro, a experiência radical do Espírito além de Deus e da alma (WILBER, 2006, p. 15).

Hoje, está mais do que evidente, que o Iluminismo ocidental clássico, cuja filosofia de *liberalismo* embasada no “cientificismo restrito” (Wilber) e fundamentada no “paradigma cartesiano-newtoniano” (Capra), numa espécie de movimento ideológico, anti-religioso, de natureza “naturalista-materialista” (Walker), passou a combater essa compreensão pré-moderna de Realidade, milenarmente sustentada na “Grande Cadeira do Ser”.

O marco do ideal liberal de que “o estado não deveria promover qualquer versão particular de vida correta, mas antes, deveria permitir que as pessoas decidissem por si mesmas” (WILBER, 2009, p. 87), expõe um certo “lado negro” da modernidade²⁷⁹.

Sob esta perspectiva, a modernidade é marcada, entre outras patologias, pela “perda dos valores e do sentido”, pela “fragmentação” e “mercantilização da vida”, pelo “nivelamento das distinções qualitativas” e pela “substituição da qualidade pela quantidade” (LIPOVETSKY, *et. al.*, 2015).

Impulsionada pelas “selvagerias do capitalismo” e calcada num “materialismo vulgar” e “desenfreado” representa, em grande parte, a válvula propulsora responsável por fomentar um verdadeiro “terror existencial”, ostensivamente fundado na ânsia do ganho monetário (WILBER, 2006, p. 16-8).

Ao observar essa subjugação moderna da espiritualidade no que concerne às tradições religiosas, Wilber, uma vez mais em consonância com Walker, esclarece:

Toda grande tradição de sabedoria contém, em sua essência, uma série de práticas contemplativas que, no melhor dos casos, revelam as ondas transracionais e transpessoais da consciência. Essas ciências contemplativas mostram não mitos *pré*-racionais, mas realidades *trans*racionais, e a racionalidade iluminista, lamentavelmente, em reação a todas essas afirmações *não*-racionais, descartou ambos, o transracionalismo e o *pré*-racionalismo (WILBER, 2009, p. 88).

Vejamos o diagrama que ilustra como a “Grande Cadeira do Ser” sustenta a integração entre as grandes tradições religiosas do mundo:

²⁷⁹ Entre os prós e os contras advindos da separação entre Estado e Religião durante a modernidade, Wilber, ao contextualizar a palavra “hierarquia” como associação etimológica direta à “Grande Cadeira do Ser”, sugere que uma possível distorção do termo tenha sido responsável por promover a reputação, “não muito boa”, de que gozam as tradições religiosas/espirituais no mundo moderno. Nas palavras do autor: “Originalmente introduzida pelo grande místico cristão São Dionísio, ela [a hierarquia] significava, em sua essência, ‘governar a vida por meio de princípios espirituais’ (*hier*o significa sagrado ou santo, e *arch* significa governo, ou regência). Mas logo ela [a hierarquia] começou a ser traduzida como um jogo de poder político/militar, no qual ‘governado pelo espírito’ passou a significar ‘regido pela Igreja Católica’ – um princípio espiritual traduzido de maneira errada por puro despotismo (WILBER, 2012, p. 47).

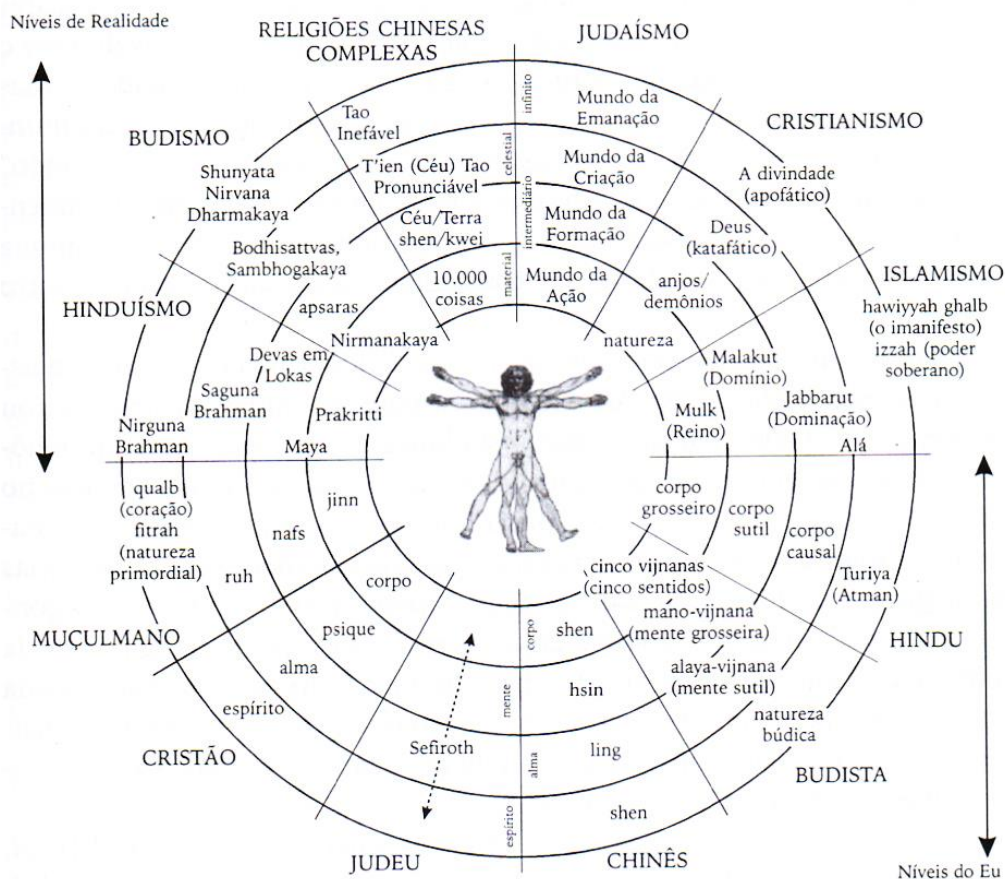


Figura 47: A Grande Holarquia em várias Tradições de Sabedoria (Ken Wilber / Brad Reynolds). Fonte: WILBER, 2009, p. 75

Para Wilber, “integrar ciência e religião é integrar uma visão de mundo pré-moderna a outra moderna” (WILBER, 2006, p. 18). Na esteira de reconhecidos teóricos²⁸⁰ tanto tradicionais, quanto contemporâneos, Wilber defende uma distinção entre o que poderia ser considerado como “espiritualidade horizontal ou *interpretativa*”, a qual estaria intimamente associada às manifestações de uma “religião restrita”, ou seja, que “procura dar sentido e conforto ao “eu” separado e, dessa forma, fortalecer o ego²⁸¹ (WILBER, 2009, p. 81). Em contraponto a “espiritualidade vertical, profunda ou *transformativa*”, diretamente ligada as práticas contemplativas de uma “religião ampla”, que “busca transcender o ‘eu’ separado, com o propósito de alcançar um estado de consciência não-dual e unitário, que estaria além do ego” (*Idem ibidem*).

²⁸⁰ Plotino, Kant, Schelling, Coomaraswamy, Whitehead, Fithjof Schuon, Huston Smith, Ian Barbour e Seyyed Nasr Vide: WILBER, 2009, p. 67-88

²⁸¹ Termo que se popularizou, o “ego” teorizado pela psicanálise de Freud se refere ao nome dado ao “eu” concebido como “sujeito pessoal”. Sede da consciência e lugar de manifestação do inconsciente, o ego se caracteriza enquanto instância psíquica que escolhe entre os valores éticos e morais ideais pelos quais um determinado indivíduo aspira. A partir de 1920 o ego passou a ser compreendido como um dos vários elementos da personalidade humana, parte integrante do “eu” que se modifica em contato com o mundo exterior e obedece ao princípio da realidade (vide: Verb. “EGO” In LAROUSSE, 1998, p. 2038-9)

Na tentativa de exemplificar tal discernimento, Wilber compara estes dois tipos de espiritualidade/religiosidade, a dois tipos distintos de ciência: a primeira, a “ciência restrita”, a qual comumente conhecemos por “ciências concretas”, que “se baseia estritamente em evidências empíricas do mundo exterior” (objetivo/material), cuja física, química e biologia são exemplos (*Idem ibidem*). E a segunda, uma “ciência mais ampla”, comumente conhecida como “ciências humanas”²⁸², as quais, ao focalizarem o estudo da consciência humana, “admitem relações mais abstratas com os estados interiores” (subjetivos/imateriais), e as “metodologias de pesquisa qualitativas na condição de abordagem científica” (ex.: fenomenologia). São exemplos de ciências mais amplas a psicologia, a sociologia, a antropologia, a linguística, a semiótica e as ciências cognitivas (*Idem ibidem*).

Admitindo que a essência da pré-modernidade corresponde a “Grande Cadeia do Ser”, enquanto a essência da modernidade equivale a segregação das esferas de valores (Arte, Moral e Ciência), uma síntese aceitável entre Ciência e Religião, Verdade e Sentido, implicaria na união, consensual, entre a “sabedoria pré-moderna” e o brilhante “conhecimento moderno” (*Idem op. cit.*, p 19).

Neste sentido, vislumbrando uma sucessão progressiva holárquica, Wilber afirma que a “espiritualidade profunda” é passível de ser investigada pela “ciência mais ampla” (fenomenológica), e esta, por sua vez, apresenta correlatos passíveis de serem examinados pela “ciência restrita” (empírica) (WILBER, 2009, p. 84).

Ao demonstrar que tanto a “espiritualidade profunda”, quanto a “boa ciência” (“ciências mais amplas”), partilham de uma mesma e essencial sucessão triádica de fatores investigativos²⁸³, Wilber sugere que:

... a espiritualidade profunda é, em parte, uma ciência ampla das esferas mais elevadas do potencial humano. Ela também integra a religião profunda com a ciência restrita, porque mesmo os dados e experiências espirituais profundos (tais como as experiências místicas) têm correlatos reais no cérebro concreto, que podem ser cuidadosamente investigados pela ciência restrita²⁸⁴ (WILBER, 2009, p. 85).

²⁸² Wilber compara as “ciências humanas” com o que os alemães denominam de ciências “geist”, cujo significado remete ao conceito de “mente” ou “espírito” (WILBER, 2009, p. 81).

²⁸³ Em consonância à reflexão triádica abordada (vide: cap. 1, tem 1.5; cap. 3, item 3.3) tanto Wilber como Walker sintetizam o processo criativo em três fatores essenciais, seja este no âmbito artístico, científico e/ou na busca espiritual. Em Wilber, de modo análogo tanto à “boa ciência” quanto à “espiritualidade profunda”, ambas para ele tidas como “ciências contemplativas”, 1) refere-se à “injunção prática ou exemplar”; 2) à “apreensão, iluminação ou experiência”, e 3) à “averiguação da comunidade: rejeição ou confirmação” (WILBER, 2009, p. 82-3) Em Walker, no que se refere à prática projetual “designing sustainability” 1) caracteriza a etapa “theorizing”; 2) “reflecting”; 3) “designing” (WALKER, et. al., 2013, p. 448-52). Ainda em Walker, no tocante às necessidades e valores humanos, 1- se refere aos “significados práticos”, 2- aos “significados sociais” e 3- aos “significados pessoais” (WALKER, 2014, p. 54-67)

²⁸⁴ A título de exemplificação, Wilber cita as experiências (empíricas) feitas com praticantes de meditação ligados à aparelhos de eletroencefalograma (EEG) que registram novas séries de padrões de ondas cerebrais à medida que relatam entrarem num estado contemplativo profundo (WILBER, 2009, p. 73-4).

Por conseguinte, admitindo que a espiritualidade/religiosidade profunda prescinde “a investigação direta das evidências experimentais reveladas nos estágios superiores do desenvolvimento da consciência”, Wilber traça, em linhas gerais, uma analogia comparativa com os três fatores de “toda boa ciência”:

Elas [as ciências amplas e a espiritualidade/religiosidade profunda] se apoiam em *práticas* sociais específicas ou injunções (tais como a contemplação); fundamentam suas afirmações com dados e evidências *experimentais*; e constantemente aperfeiçoam e averiguam esses dados numa comunidade de adequação – motivo pelo qual são chamadas de *ciências contemplativas* (WILBER, 2009, p. 84).

Sobrepostas, a QBL de Walker e a Grande Holarquia do Ser em Wilber, apresentam uma correspondência no sentido de que estruturam/sintetizam, uma sequência evolutiva e progressiva, de vai dos estágios mais concretos da matéria física, até os níveis mais abstratos da essência humana. Dispostas em camadas (círculos concêntricos), demonstram um movimento ascensional equivalente que, em Walker, perpassa os estágios de “significado prático”, “significado social” e “significado pessoal”. Enquanto em Wilber, percorre a matéria física, objeto das ciências empíricas, à vida, mente e alma, passíveis de serem sondadas pelas ciências mais amplas (fenomenológicas), até o espírito, algo imaterial, inefável, que somente a espiritualidade profunda é capaz de vislumbrar/experienciar.

Numa alusão explícita ao fenômeno da apreensão, iluminação, *insight* ou experiência direta, típica das tradições contemplativas, o termo “significado pessoal”, na perspectiva de Walker, aponta para uma gama de valores morais (intuitivos), no que refere-se a amplitude das experiências e práticas que, em conjunto, podem ser consideradas tanto como aspectos mais profundos e significativos do bem-estar humano, como da própria vida.

Deste modo, nos parece evidente que, na concepção de Walker, o termo “espiritualidade” apresenta-se intimamente associado à intuição, imaginação, criatividade e busca interior. Uma ampla gama de ideias, experiências e práticas relacionadas ao ser humano, que são holísticas, na medida em que podem afetar todos os aspectos da Vida e da Realidade, remontam uma suscetividade de camadas evolutivas, que transcendem as evidências e as comprovações empíricas, mas que são acessíveis em um nível mais amplo e profundo (espiritual).

Com o intuito de ilustrar esta equivalência teórica entre a QBL de Walker e a Grande Holarquia do Ser em Wilber, elaboramos o gráfico:

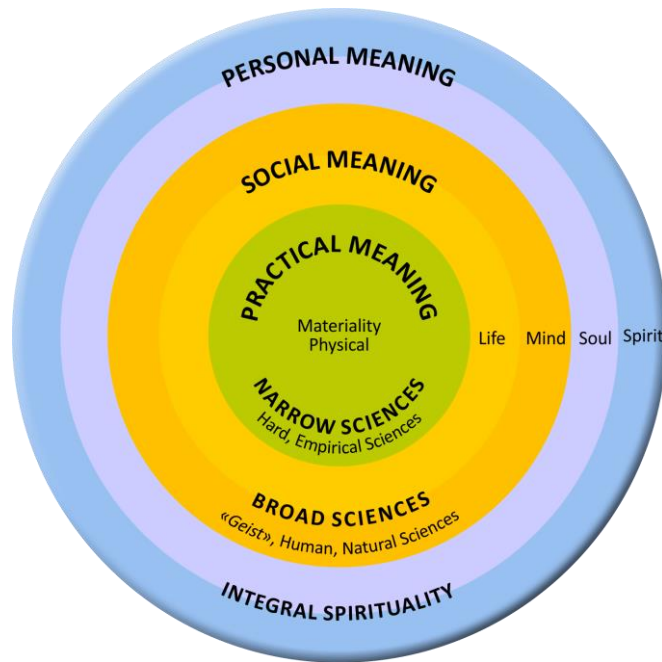


Figura 48: Equivalências: QBL (Walker) / Grande Holarquia do Ser (Wilber)
 Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada

3.5 Paradigmas pós-materialistas da Real-idade: “lógica do terceiro incluído”, “fé raciocinada”, “transdisciplinaridade”

“Um pouco de ciência nos afasta de Deus, muita ciência, nos aproxima”²⁸⁵

[Louis Pasteur]

A ideia central do conceito de “evolução” conserva o sentido genérico de *desenvolvimento*. Frequentemente utilizada para designar a reconhecida doutrina da “Teoria da Evolução”, pode ser entendida basicamente por duas vias distintas: a teoria da transformação das espécies vivas de Charles Darwin, adotada como hipótese pelas disciplinas biológicas a partir do século XIX e a teoria metafísica do desenvolvimento progressivo do universo, admitida por diversas doutrinas filosóficas modernas e contemporâneas (ABBAGNANO, 2007, p. 458-61).

Após a revelação einsteiniana de que tudo no universo coexiste em dois estados distintos e simultâneos (ondas e partículas / energia e matéria), essas duas grandes vertentes teóricas acabaram por convergir. O darwinismo, ao associar elementos provindos do evolucionismo metafísico (Spencer²⁸⁶), que vê na ideia de progresso o princípio fundamental adequado para explicar a gama de desdobramentos da realidade como um todo, impõe-se

²⁸⁵ “ Un peu de science éloigne de Dieu, beaucoup de science y ramène ” – Tradução livre. Citado em “L'Age nouveau”, Edições 99-104, 1957 p. 66

²⁸⁶ Com o ensaio “Progresso”, publicado em 1857, Spencer foi responsável por abrir os caminhos para uma série de metafísicas evolucionistas, tanto materialistas quanto espiritualistas, cujo sentido “otimista” e “necessarista” da noção de progresso reveste todos aspectos da realidade e continua constituindo a característica fundamental da evolução (ABBAGNANO, 2007, p. 462).

como paradigma geralmente aceito. Nesta acepção a seleção natural é tida como fator organizativo e criativo da evolução (*Idem, op. cit., p. 461-2*). Para as teorias do evolucionismo contemporâneo que veem na evolução a característica fundamental de todos os tipos e formas de realidade, evolução significa, essencialmente, progresso (*Idem, op. cit., p. 462-3*).

A extraordinária proeza intelectual de Albert Einstein ao revelar que a luz, que sempre havia sido considerada como uma espécie de “onda” compunha-se também de “partículas” granulares (fótons), abalou definitivamente “a ordem natural das coisas” (LAND; JARMAN, 1991, p. 78-81).

Com dois artigos em 1905, o primeiro sobre a teoria especial da relatividade e o segundo sobre radiação eletromagnética, Einstein descobriu que tudo no universo coexiste em dois estados simultâneos e distintos: ondas e partículas. Deste modo, revelou que tudo, de algum modo, é tanto visível como invisível, ao mesmo tempo (*Idem ibidem*).

Essa desconcertante descoberta foi responsável não apenas pela convergência paradigmática entre a ordem física e a metafísica, que acabou por culminar na crise científica do início do século XX, como também precipitou uma revisão, de base científica, sobre o pensamento e a visão de mundo reducionista e separatista cartesiano²⁸⁷ em relação a Realidade. O que mais tarde, viria se consagrar como o marco inicial da chamada física quântica.

Em oposição à concepção mecanicista cartesiana, Capra salienta que a nova concepção de realidade formulada a partir da matemática quântica,

... pode caracterizar-se por palavras como orgânica, holística e ecológica. Pode ser também denominada como visão sistemática, no sentido da teoria geral dos sistemas. O universo deixa de ser visto como uma máquina, composta de uma infinidade de objetos, para ser descrito como um todo dinâmico, indivisível, cujas partes estão essencialmente inter-relacionadas e só podem ser entendidas como modelos de um processo cósmico (CAPRA, 2006, p. 72).

Ao colocar em xeque a “sólida” doutrina materialista-naturalista, de um mundo linear logicamente inteligível, operando de modo ordenado, a “nova física”, da “mecânica quântica”, afirma que a soma de um grande número de eventos imprevisíveis resulta em um todo maior, totalmente previsível.

²⁸⁷ René Descartes baseou sua concepção da natureza na divisão fundamental de dois domínios independentes e separados – o da mente e o da matéria. O universo material, incluindo os organismos vivos, era uma máquina para Descartes, e poderia, em princípio, ser entendido completamente analisando-o em termos de suas menores partes” (CAPRA, 2002, p. 33-4).

Com a percepção que o paradoxo onda/partícula veio estabelecer, tudo que é conhecido no universo passou a existir em dois estados simultâneos, factuais e complementares entre si. Por indução, uma vez que a mente contém parte da “matéria” do universo, daí sobrevém a primeira grande ruptura paradigmática da visão de mundo materialista: o fato de que **cada um de nós está a criar a realidade constantemente**. Nesta acepção, o conhecimento integral da realidade só é completo quando se admite essa natureza invisível, porém essencial.

Na definição de George Land:

Concepção antiga: a mudança é um processo cumulativo passo a passo; o mundo funciona de modo linear, lógico e racional.

Nova concepção: o processo criativo forma a dinâmica de toda a natureza (LAND; JARMAN, 1991, p. 82)

Com a revelação de que a “matéria” dos átomos, na realidade, era composta por “energia” confinada, a nova ciência baseada na física quântica constatou que a natureza destas partículas elementares fundamentais apresentava alterações conforme eram observadas.

De acordo com Land:

... os cientistas descobriram que os átomos não ficariam parados à espera das fotos instantâneas que os físicos clássicos lhes tentaram impor. Do mesmo modo, verificou-se que eles não toleravam ser estudados com objetos separados. O estudo da natureza no nível mais fundamental exigia um método de pesquisa bem diferente. Os átomos e seus constituintes tinham que ser investigados como objetos móveis; tinham de ser estudados no contexto de seu ambiente (*Idem, op. cit.*, p. 88-9)

Desta constatação emergiu a segunda grande descoberta: a existência de vínculos invisíveis e simultâneos entre as partículas de matéria, isto é: **Tudo está interconectado**. Em termos de transição paradigmática, vejamos como George Land traduz essa revelação:

Concepção antiga: os objetos materiais existem independentemente uns dos outros e do seu ambiente.

Nova concepção: todas as coisas existem como conjuntos de conexões com o mundo circundante (*Idem, op. cit.*, p. 88).

A terceira, talvez a mais significativa das revelações acerca das reais forças ocultas que movem a natureza, brotou ao se estudar como a luz e as partículas se comportavam ao atravessar uma fenda. Apesar da trilha de cada partícula isolada ser totalmente imprevisível, surpreendentemente **o padrão final é sempre previsível**, formando círculos concêntricos semelhantes à ondas.

Segundo a exemplificação de Land,

... ao estudarem o procedimento de previsão do futuro, os cientistas descobriram que a mudança age de modo paradoxal [...] A ordem completa é gerada da mais absoluta desordem. O paradoxo só aparece por causa do antigo pressuposto de que as 'causas' só vêm de eventos passados. Se passarmos para o outro lado dos eventos e imaginarmos que eles também podem ser causados pelo futuro, o mistério acaba²⁸⁸ (*Idem, op. cit., p. 94-5*)

A figura abaixo ilustra esta tendência:

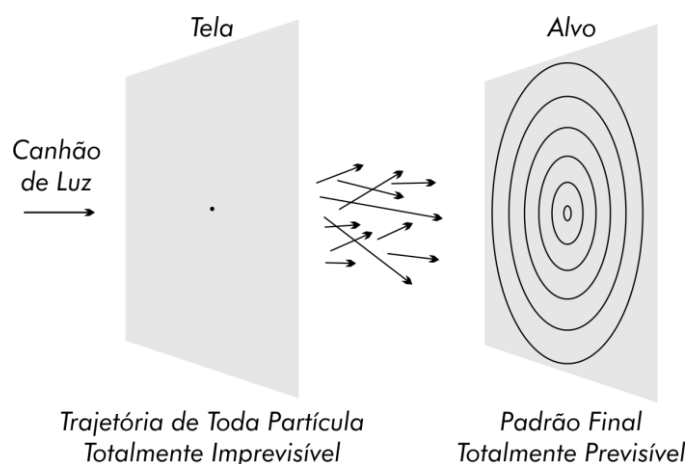


Figura 49: A direção da mudança

Fonte: LAND; JARMAN, 1991, p. 93 - Adaptado pelo autor, com base na pesquisa realizada

Vejamos como Land sintetiza essa terceira e radical transição paradigmática:

... concepção antiga: os eventos são provocados, resultado de causas passadas; o passado determina o presente.

Nova concepção: as mais poderosas forças motrizes da mudança vêm do futuro (*Idem, op. cit., p. 92*).

Corroborando o princípio filosófico clássico da “*unidade na diversidade*”, pode dizer-se que a dialética que versa sobre as dualidades universais de causa e efeito (conteúdo/forma, espaço/tempo, corpo/mente, matéria/espírito, todo/partes), obtém sua principal evidência empírica no paradoxo onda/partícula einsteiniano.

Ao desvelar a existência daquilo que está além da matéria, essa desconcertante redefinição da natureza adentra definitivamente na ordem essencial/espiritual das coisas, facultando a formulação de um crítico instrumento conceitual: a “*lógica do terceiro incluído*” (NICOLESCU, 1999, p. 33-41).

Teorizada pelo filósofo romeno Stéphane Lupasco, a lógica do terceiro incluído, ao considerar as “*verdades*” como provisórias e dinâmicas, questiona o dogma filosófico

²⁸⁸ Como procuraremos demonstrar, mais à frente, esse fato pode ser considerado como a comprovação “empírica”, via física subatômica, do conceito filosófico de fé, conjuntura que sinaliza para uma reaproximação conciliatória entre ciência e religião (WILBER, 2009).

(aristotélico) da existência de apenas um único nível de realidade. A realidade é concebida como um processo de interação contínua, composto por uma estrutura ternária coerente que leva à relativização da própria verdade científica. Ao englobar e expandir a lógica cartesiana, a “trialética” de Lupasco pressupõe a existência de três níveis de realidade e percepção (A, não-A e T) oscilando num dinamismo independente entre a potencialização e a atualização. Especificidade tal que permite, precisamente, conceber a *realidade* num estado de *transição* constante (*Idem, ibidem*).

A ampliação filosófica do conceito de evolução corroborada por recentes postulados científicos da física subatômica, quando analisados sob a óptica do terceiro incluído, possibilita o vislumbre de *três grandes rupturas paradigmáticas*, cujo potencial se volta para o redirecionamento de futuros aspectos evolutivos da criatividade humana.

Como marco conciliatório em relação à supressão histórica iluminista da dimensão espiritual (não-material), tais aspectos apontam para uma reinterpretação pós-materialista, na qual essas três rupturas simbolizam o esforço, em direção à transcendência, do atual niilismo ideológico-cultural, predominante no *ethos* do atual paradigma materialista-naturalista.

Abrindo um panorama para um regeneração perceptivo-criativa, vejamos brevemente, estas três grandes rupturas:

- 1) **Paradoxo Onda x Partícula e o Tempo:** Uma versão completa da realidade consiste em compreender que todas as coisas existem em dois estados factuais: o “ser”, o estado físico material (partículas) e o “vir-a-ser”, as ondas invisíveis de probabilidades que demandam a passagem do tempo para eventualmente realizar sua materialidade intrínseca. Nos seres humanos o estado de vir-a-ser é criado na mente através da imaginação (*imagem+ação*). Uma vez que a mente é parte do universo, cada um de nós está a criar e modificar a realidade constantemente. Dessa forma os processos mentais refletir-se-iam, por extensão, nas leis fundamentais que governam o mundo físico. Trata-se de uma versão qualitativa do antigo conceito aristotélico de ‘*potentia*’: uma espécie de realidade física equidistante entre a possibilidade e a realidade. (LAND; JARMAN, 1991). Este “novo” modo de pensar, pode ser entendido como a comprovação científica do conceito filosófico do “devir”²⁸⁹ (DELEUZE, 1977).

²⁸⁹ Devir ou vir-a-ser, na conceituação de Aristóteles e Hegel, significa o mesmo que mudança. Em sentido *lato*, como sinônimo de transformação incessante das coisas, representa um dos conceitos-chave do pensamento do sec. XIX, ao ilustrar uma definição dinâmica das noções de dialética e evolução. Presente em sínteses filosóficas díspares, do marxismo ao positivismo, das filosofias da vida a Bergson, do historicismo ao neo-idealismo, encontra uma de suas máximas impressões em Nietzsche, ao propor sua aceitação jubilosa e incondicionada, exemplificada pela teoria do Eterno Retorno do Igual. Em geral os filósofos distinguem-se historicamente através das interpretações metafísicas que deram ao devir. Neste sentido podem ser divididos em duas correntes básicas: as metafísicas *immanentistas*, onde o devir é absoluto e autossuficiente, sendo toda a realidade como uma propriedade intrínseca da matéria ou da energia; e as metafísicas *transcendentais*, para as quais o devir é contraditório ou problemático, uma vez que não se explica por si, mas remete à uma realidade imutável (=Deus) que é a sua causa (ABBAGNANO, 2007, p. 313-4).

- 2) **Conexão Cósmica Absoluta:** De algum modo os átomos são capazes de influenciarem-se mutuamente e de maneira instantânea, ultrapassando até mesmo os limites de espaço e tempo. O encadeamento do universo é determinado por correlações circundantes. Todas as coisas estão vinculadas entre si. Tudo afeta tudo, a todo momento, instantaneamente e a qualquer distância. (LAND; JARMAN, 1991). Desta interligação universal advém a chamada “*Web of Life*” (“Teia da Vida”), base elementar do pensamento sistêmico (CAPRA, 2002).
- 3) **Previsibilidade Evolutiva e o Futuro:** Enquanto o futuro de um evento isolado é totalmente imprevisível, o de um grande número de eventos é absolutamente certo. Na senda da evolução, ao agirem orientadas por sua natureza de “ondas”, as “partículas” afetam o presente e o futuro umas das outras, indicando que a natureza caminha, inexorável e progressivamente, na direção de estados mais organizados, complexos e inter-relacionados em direção à união última de tudo. Nesta acepção radical, as mais poderosas forças motrizes da evolução tem uma direção: são constantemente impelidas pelo futuro (LAND; JARMAN, 1991). Essa misteriosa constatação deu origem às leis da probabilidade e a teoria dos jogos (NEUMANN, 2004).

Rumo a uma desmistificação cosmológica das leis universais, essas três grandes rupturas resumem-se na classificação de Peirce relativo aos três estágios perceptivos da realidade: o conhecimento é produto de uma relação inseparável entre a *mente do observador*, o *objeto observado* e o *processo de observação* (NICOLESCU, 2010, p. 5).

Equivalente às ciências cognitivas, a semiótica peirceana²⁹⁰ é considerada um exemplo de metodologia transdisciplinar. Como abordagem que visa a unificação do conhecimento ao estimular a compreensão da Realidade, a “*transdisciplinaridade*” - prefixo ‘*trans*’ - articula elementos *entre*, *além* e *através* das disciplinas, numa busca ontológica de compreensão da complexidade (NICOLESCU, 1999, p. 49-53).

Ao afirmar que a soma de um grande número de eventos imprevisíveis resulta em um todo previsível, a física subatômica relativiza o determinismo absolutista de causa e efeito. Expressando a “*nova visão holística*”²⁹¹ definida por Monique Thoening²⁹² como o despertar de uma nova (auto) consciência rumo à uma nova era. Nesta acepção, a Vivência (V) da

²⁹⁰ Com o artigo “*1, 2, 3, Categorias do Pensamento e da Natureza*”, elaborado ao final de observações e estudos realizados entre 1867 e 1885, Charles Sanders Peirce, num projeto ambicioso de redução radical para apenas três categorias universais, teorizou uma semiótica abrangente, capaz de abarcar a multiplicidade de fenômenos do mundo (NÓTH, 1995). Fundamentalmente estruturada na compreensão fenomenológica, as três categorias peirceanas - *Firstness*, *Secondness* e *Thirdness* - tiveram seus correspondentes traduzidos por *Primeiridade* que se refere à qualidade da experiência; *Secundidade*, referente à reação, e *Terceiridade* correspondente à mediação da mesma (*Idem ibidem*). Precisamente por se tratar de uma etimologia inteiramente nova, isenta de associações preexistentes, a tríade tradicional peirceana, como ficou conhecida, dá conta não apenas da suscetividade dos paradigmas mais gerais da humanidade ao longo de sua evolução cultural, como também caracteriza uma restrição de sentido no foco das ciências da mente (*Idem ibidem*).

²⁹¹ Para uma panorama detalhado a respeito da transição paradigmática segundo a visão holística veja “Rumo à nova transdisciplinaridade” WEIL, et. al. 1993.

²⁹² THOENING, M. A visão holística: Uma nova consciência para a humanidade. In: *Visão Holística em Psicologia e Educação*. Apud. BRANDÃO, D; CREMA, R. São Paulo, Summus Editorial, 1991, p. 24-9.

Realidade (R) é uma função (f) do estado de consciência (EC), em que se encontra um determinado sujeito: $VR = f(EC)$ (WEIL, et. al. 1999, p. 47).

Matematicamente, a possibilidade da previsibilidade futura consagra legitimação científica à "crença" em uma espécie de lei superior que guia as porções mais elementares da realidade. Ao longo do período moderno, restrita apenas à religião e ao misticismo, a previsibilidade do futuro pode ser entendida em consonância com a última grande teoria teológica sobre o conceito de "Fé".

Apontando para uma aliança conciliadora efetiva entre ciência e religião, mediada pela filosofia, a corrente do panteísmo humanista dos "novos teólogos" (ex.: Kierkegaard, Karl Barth, Rudolf Bultmann, Dietrich Bonhoeffer e Karl Jaspers) reconhece na "fé" uma relação direta com a transcendência (ABBAGNANO, 2007, p. 503).

Como uma espécie de regeneração do entendimento tradicional da "fé" na qualidade de crença "ingênua" e "cega", porém otimista, uma força maior, como propósito evolutivo da Natureza revelado pela terceira evidência quântica, alude à tese de uma suposta "fé raciocinada" (KARDEC, 2010 [1864], p. 339-349; STUMP, 1993). Neste sentido, com o objetivo de transcender a fragmentação lógica puramente intelectual, a real possibilidade de prever o propósito evolutivo da natureza impõe à humanidade o dilema do "crer ou não crer" (ABBAGNANO, 2007, p. 503).

Como marco de ruptura como o ideal de inteligibilidade, autores como Virginia Burden, que analisa a evolução do homem tanto no sentido biológico quanto consciencial, tendo em vista os valores que este confere a todas as coisas *materiais, mentais e morais*, defende que a humanidade estaria ascendendo do nível "instintivo" para o "intelectual" e deste para o "intuitivo" (BURDEN, 1993, p. 26-7).

Indicando que os primeiros sinais de redirecionamento cultural da atual configuração civilizatória já parecem despontar no horizonte, Walker elenca uma série de autores proeminentes, incluindo líderes religiosos, que sugerem novas formas de reconhecer os aspectos mais profundos (intuitivos) do conhecimento humano:

In his book Beyond Religion, the Dalai Lama acknowledges that science has undermined certain aspects of religion, but he sees no conflict between scientific advancement and the development of inner or spiritual values. Theological philosopher John Hick says that neither traditional religious beliefs nor materialistic accounts are, in themselves, sufficient. He argues for a new path that recognizes the truth of modern science along with the non-literal truths contained within the great traditions – especially those associated with allegory, symbolism and spirituality. This recognition of the unifying themes of spiritual paths, which transcend religious differences, is reinforced by Frithoff

*Shuon's studies in comparative religion. Lynch sees signs that such a shift is already underway, with emerging trans-religious developments that draw together human rights and social justice, environmentalism and post-materialist values whit issues of meaning, identity and progressive forms of spirituality*²⁹³ (WALKER, 2014; 79).

O fato de que a adesão às formas religiosas tradicionais vem apresentando sinais notórios de diminuição, isso não caracteriza que o lado espiritual de nossa humanidade esteja desaparecendo. Vários pensadores²⁹⁴ concordam que, em vez disso, nossa natural busca por sentido espiritual, vem sendo transferida do âmbito institucional (igrejas, centros, congregações etc.) para o domínio individual (privado), à medida em que expressa sinais de multiplicação e diversificação. (WALKER, 2014, p. 78; WILBER, 2010, p. 105-53).

Embora a "marginalização", a "inefabilidade" e a "divergência" a respeito do que possa ser entendido como "espiritual" constituam fatores que dificultam a mudança rumo ao pós-materialismo/pós-consumismo da civilização atual²⁹⁵, Walker salienta que a sua inter-relação inerente será necessária se quisermos abordar questões relativas à escala global (WALKER, 2014, p. 78-9).

No tocante à urgência de sintonizar os paradigmas da metade espiritual da realidade à possibilidade efetiva de viabilizar o desenvolvimento sustentável, Walker argumenta que "valores auto-transcendentes" como as manifestações "trans-religiosas" ou "supra-religiosas" parecem inteiramente apropriadas para um mundo conectado - em rede (*Idem, ibidem*).

²⁹³ Em seu livro *"Além da religião: uma ética por um mundo sem fronteiras"* [Lucida Letra, 2016], Dalai Lama reconhece que a ciência tem prejudicado certos aspectos da religião, mas ele não vê conflito entre o avanço científico e o desenvolvimento de valores interiores ou espirituais. O teólogo John Hick diz que nem as tradicionais crenças religiosas, nem as narrativas materialistas são, em si, suficientes. Ele defende um novo caminho que reconheça a verdade da ciência moderna, juntamente com as verdades não-literais contidas dentro das grandes tradições - especialmente aquelas associados com a alegoria, simbolismo e espiritualidade. Este reconhecimento dos temas unificadores através de caminhos espirituais, que transcendem as diferenças religiosas, é reforçado pelos estudos de Frithoff Shuon em religião comparada. Lynch vê sinais de que essa mudança já está em andamento, com desenvolvimentos emergentes trans-religiosos que unificam direitos humanos e justiça social, ambientalismo e valores pós-materialistas, além de questões de significado, identidade e formas progressivas de espiritualidade – Tradução nossa.

²⁹⁴ ... a exemplo de Walker, Wilber, Dalai Lama, Smith, Lynch.

²⁹⁵ Com relação à "marginalização do espiritual", Walker pondera que, "como seria de se esperar, em um mundo interconectado e cada vez mais atomizado, modelado pela tecnologia e pelo consumo, as distinções entre as principais religiões mundiais se romperam e os caminhos espirituais se tornaram mais complexos e mais individuais. Embora a adesão às formas religiosas tradicionais tenham diminuído, especialmente no tocante à presença pública e ao significado, o lado espiritual da humanidade não desapareceu. [...] Em vez disso, foi transferido para o domínio privado e suas formas de expressão têm evoluído para formas de expressão que não apenas se elevam acima dessas convenções, mas respondem também à maneiras espirituais emergentes de desenvolvimento contemporâneo trans-religiosos, supra-religiosos e não religiosos" (WALKER, 2014, p. 78-9). No tocante ao caráter "inefável" do espiritual, Walker esclarece que "essas formas internas de conhecimento, mantidas através da prática, são em última instância inefáveis e precisam ser expressas e referidas indiretamente. Convencionalmente, isto tem sido através do uso do simbolismo, tanto em textos como em objetos. Isso significa que sua inclusão no discurso público pode não ser direta; especialmente porque tais questões foram há muito excluídas (*Idem, ibidem*). Já no que se refere à "divergência" entre as diferentes posturas espirituais, o autor argumenta que, os significados complexos e anagógicos dos textos sagrados tradicionais são muitas vezes interpretados literalmente como se estivessem transmitindo conhecimento explicativo. Consequentemente, tendem muitas vezes a ser descartados por parecerem falaciosos especialmente em âmbito público, ao lado do simbolismo associado, pode ser visto como inadequado e indesejável. [...] Numa cultura globalizada, tais controvérsias podem causar fanatismo e divisão (*Idem, op. cit., p. 79*).

Sobre essa pacificação possível entre Sustentabilidade e Espiritualidade, Walker esclarece:

Spirituality is an essential ingredient in tackling sustainability, it has to become recognize and valued part of public debate and cognizance. If it is to do so it has to get beyond those traditional religious configurations that can be so controversial and divisive within Western democracies. [...] The inherent relationship of these directions to social justice and environmental care makes them especially important for sustainability, and their trans-religious or supra-religious nature would seem entirely appropriate in a networked world – where self-transcendent values and cooperation, rather than self-interest values and competition, will be need to tackle global-scale issues such as poverty and climate change²⁹⁶ (WALKER, 2014; 79-9).

A esse respeito, não poderíamos deixar de mencionar a recente iniciativa da Igreja Católica, considerada como o ícone de maior expressão religiosa da civilização ocidental, ao publicar recentemente “A carta Encíclica ‘Louvado Seja’ sobre o cuidado da casa comum” pelo Papa Francisco, que por este feito, ficou conhecido como o “Papa Verde”.

3.6 Considerações (síntese) do Capítulo

As criações da civilização humana são exemplos vivos da busca incessante por sentido/significado. Impelidos por um impulso universal futuro e constante, que move todas as coisas tanto na direção de uma maior diversidade e complexidade, como de uma unidade cada vez mais ampla e profunda, abrem-se as possibilidades de uma percepção regenerada pelas recentes transformações no campo das Artes e das Ciências. Neste sentido, os fundamentos evolutivos da humanidade apontam para um horizonte quase infinito de realidades e possibilidades, pós-materialistas, através da experimentação transpessoal.

Como oposto, mas complementar ao antigo paradigma reducionista Newtoniano-Cartesiano (divergente/separatista), entendemos que o novo paradigma Holístico (convergente/unificador) vem estabelecer, definitivamente, a integração entre Ciência e Religião, Tecnologia e Ecologia, Ética e Estética entre outras dicotomias inerentes.

As “três feridas narcísicas”²⁹⁷, notoriamente conhecidas pela metáfora freudiana, podem ser consideradas tépidas diante da revolução paradigmática, que o desvelar do

²⁹⁶ Espiritualidade é um ingrediente essencial à sustentabilidade, e tem que ser reconhecida como parte valiosa do conhecimento e debate público. Se é para fazer isso ela tem de ir além dessas configurações religiosas tradicionais que podem ser tão controversas e divisionistas no âmbito das democracias ocidentais. [...] A relação inerente destas indicações para a justiça social e o cuidado ambiental se torna especialmente importante para a sustentabilidade, e sua natureza trans-religiosa ou supra-religiosa parece inteiramente apropriada para um mundo em rede - onde os valores auto-transcendentes e a cooperação, ao invés dos valores de interesse próprio e concorrência, serão necessários para lidar com as questões de escala global como a pobreza e as alterações climáticas.

²⁹⁷ As três feridas narcísicas da humanidade, descritas por Freud em 1917, referem-se ao “golpe cosmológico” de Copérnico no séc. XVI, ao retirar a Terra do centro do Universo; ao “golpe biológico” de Darwin, ao mostrar que a espécie humana está sujeita às mesmas leis que todas as demais e ao “golpe psicológico” do próprio Freud, por demonstrar que nossa vida psíquica é regida por leis e por uma dinâmica que escapa ao controle de nossa pretenciosa, e muitas vezes arrogante, consciência intencional (FREUD, 1989 [1933]).

mundo subatômico veio proporcionar. Circunstâncias diversas parecem indicar que os seres humanos estão sendo pressionados para um futuro que requer um novo conjunto de habilidades, crenças, significados e valores a respeito do modo como o universo funciona.

Assim como é impossível afirmar, com certeza, se a pós-modernidade chegou ao fim, ou se o “contemporâneo” ainda a permeia, o atual período em que vivemos alude exatamente a esta característica (auto)questionadora.

Ao ultrapassar a eficiência do padrão exploratório, através da evolução da técnica para a tecnologia, o homem, enquanto dominador da natureza, atinge os limites da resiliência do sistema planetário (ecológico). Para continuar a crescer, a espécie humana necessita inventar um modo completamente novo de relacionamento com seu ambiente natural (habitat).

A limitação ao padrão convergente (reducionista), tornou-se prejudicial. Neste ponto, a holarquia (Wilber) ascendente (assimétrica) do sistema evolutivo, volta a divergir (Land). Por meio da desestruturação (caos) e da reestruturação (ordem), reduz a rigidez do padrão e a força dos seus vínculos internos, através da flexibilização das idiosincrasias, da diversificação das leis, da intensificação das políticas públicas, movimentos sociais etc.

O sistema (civilização) é impelido a abrir suas fronteiras (paradigmas) para o desconhecido. Suas atividades de estabelecimento de vínculos já não se baseiam apenas em características comuns, mas passam a agir com base no (com)partilhamento recíproco da diferença (tolerância).

Do prisma holístico, pode dizer-se que o que hoje se entende por “cultura material” vai desde o primeiro registro de que se possa ter notícia na “Economia das Trocas Simbólicas” (Bourdieu/Cardoso), até a atual configuração de “sucesso” do regime capitalista, que se retroalimenta do consumo “transestético” (Lipovetsky e Serroy), na atual sociedade pós-industrial globalizada.

No que compete a temporalidade cronológica dos três ciclos artísticos (estético-culturais), cabe ressaltar que as sequências temporais destes, apresentam um comportamento que parece corroborar com a hipótese holística, no que tange ao movimento de aceleração ascensional.

De modo similar ao movimento de expansão do universo, predito pela teoria einsteiniana²⁹⁸, o primeiro ciclo, o ciclo Pré-Industrial, apresenta o tempo de seu movimento

²⁹⁸ Sobre a incrível precisão de Einstein, no que se refere a aceleração expansiva do universo, calculada a partir da Teoria da Relatividade, na Teoria da Constante Cosmológica, esta foi recentemente corroborada por pesquisas de Físicos da Universidade de Portsmouth, na Inglaterra, e do Instituto Max Planck, Alemanha, ver matéria publicada pela Veja.com Ciência de 30/03/2012.

transcorrido de forma muito mais lenta, se comparado ao período subsequente (ciclo Industrial Mecânico). Consensualmente, a fim de se tornar passível de análise, tem sua duração restringida para, aproximadamente, da passagem do sistema feudal até os primeiros sinais da Revolução Industrial²⁹⁹.

O segundo estágio, o ciclo Industrial Mecânico, aparece mais rápido que o antecedente e um tanto mais lento que porvindouro. Compreende um período de tempo muito menor, caracterizado pelo tempo de duração do processo de implementação definitiva da indústria. Já o terceiro estágio, o ciclo Eletrônico, além de afigurar-se ainda mais rápido em relação ao anterior, descreve uma natureza incerta que, ao menos por hora, impossibilita a mensuração.

Com o intuito de evidenciar esta singularidade universal, elaboramos o diagrama, de modo a ilustrar essa aceleração sucessiva dos três ciclos descritos neste capítulo:

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/ciencia/einstein-nao-estava-errado-sobre-a-expansao-do-universo/> - Acesso Junho 2014.

²⁹⁹ Vide: AQUINO, R. S. L. 1978, *Apud* LAURENTIZ, 1991, nota 6, p. 116.

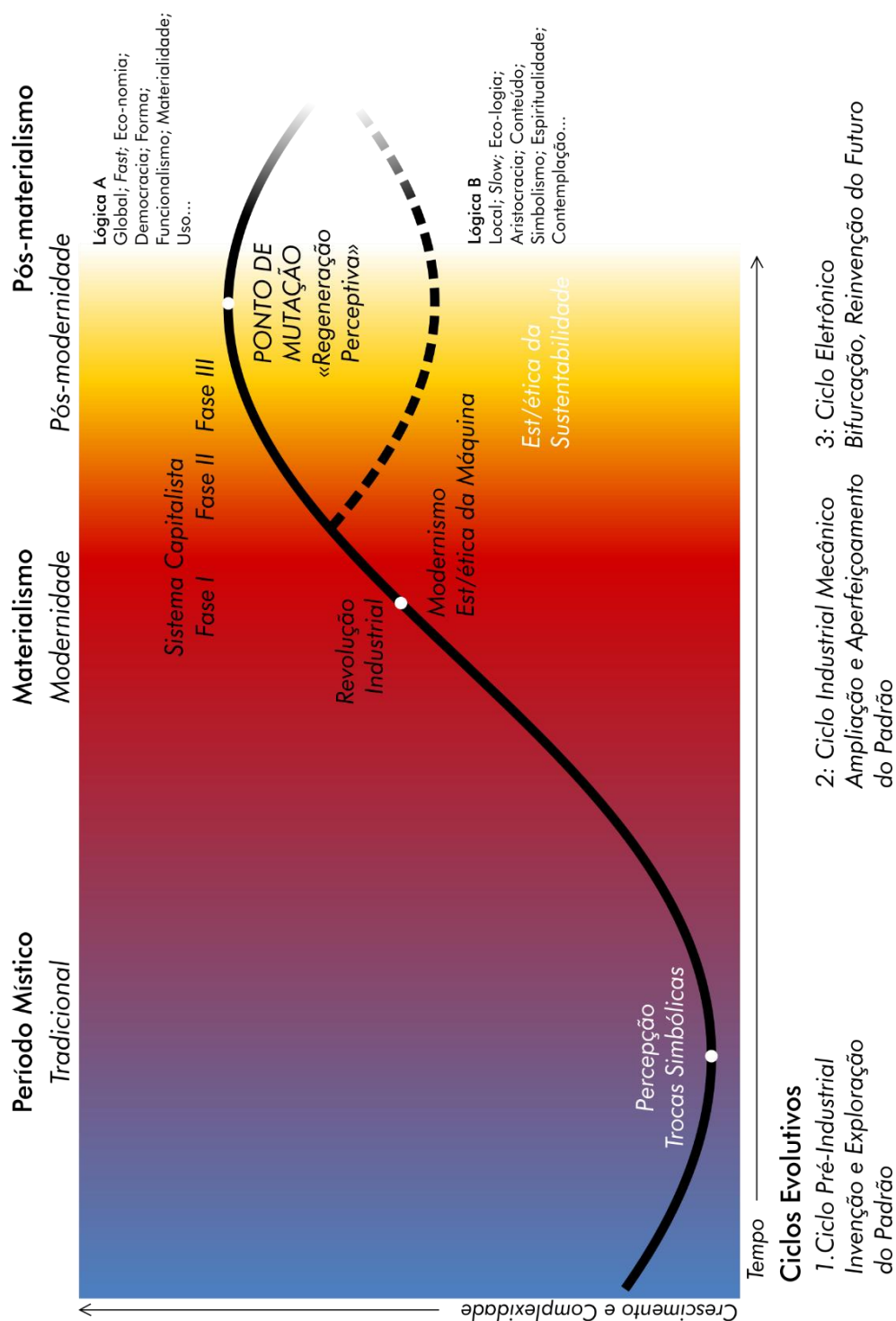


Figura 50: Cronologia dos Ciclos Estéticos-culturais (holárquicos): movimento de aceleração
 Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada

Impulsionadas por novas mídias e recursos tecnológicos de alta complexidade, Arte e Ciência transpõem sua importância investigativa fundamental enquanto mediadoras do relacionamento humano entre o corpo e a mente, dissolvendo as fronteiras entre o real e o imaginário.

No esforço de abranger a frequência daquilo que está além da matéria, e assim garantir a sobrevivência da espécie, imperativos inquestionáveis, no sentido de transpor determinados padrões, refletem todo incomodo e mal-estar, em admitir/aceitar as mudanças necessárias, rumo a um novo ciclo de desenvolvimento humano.

A transição (homeostática) de uma cultura de espectador passivo, para uma cultura de usuário ativo (interagente), implica um novo tipo de conhecimento sintonizado com a imaginação (Einstein/Walker). Do artista ao cientista, do filósofo ao místico, uma nova concepção autor criativo, que poderíamos chamar de *eco-demiurgo*, deverá sustentar a atualização das imposições ecossistêmicas, individuais e coletivas.

Por tomar como hipótese que a atividade das artes no ciclo passado (moderno), é resultado da concentração do pensamento racional, estritamente vinculado as coisas materiais, acreditamos que o movimento natural e evolutivo rumo a um futuro pós-materialista venha consolidar novos e pouco explorados horizontes Est/éticos: "*Holoestética*" (WEIL, 1987; PANTALEÃO; PINHEIRO, 2010), "*Transestética*" (BAUDRILLARD, 2002; LIPOVETSKY e SEROY, 2015) e "*Supra Estética*" (ANANDAMURTI, 2013).

No sentido de estabelecer uma economia, cuja particularidade, urgente e impositiva, passa a ser impulsionada pela necessidade da proteção ambiental (imperativo ecológico), um novo paradigma, implica a revisão de significados e valores tanto intelectuais quanto morais.

Através da ação social (re)enquadrada sob a égide de caracteres est/éticos mais perenes, sobrevém a necessidade de subversão de métodos e processos, em direção à uma pedagogia transdisciplinar do desenvolvimento criativo, consciente e preocupado em reverter o paradigma reducionista e consumista, alavancado pelo design (industrial) moderno.

Longe do exclusivismo típico das lógicas bipolares (maniqueístas³⁰⁰), entendemos que um futuro pós-materialista compreende uma busca ontológica por novas extensões do Ser, em sua dinâmica de existência. Neste sentido, sintetizamos os conceitos abordados aos longo deste nosso trabalho, de modo a orientar três necessidades essenciais, desdobradas em três conceitos fundamentais cada, as quais acreditamos imprescindíveis para se atingir um equilíbrio sustentável, enquanto civilização criativa:

³⁰⁰ O Maniqueísmo refere-se a doutrina do sacerdote persa Mani (lat. *Manichaeus*), que viveu no séc. III e proclamou-se como aquele que devia conduzir o cristianismo a perfeição. Assentado sobre as bases do dualismo da religião de Zoroastro, as ilações maniqueístas admitem apenas dois princípios excludentes: um do bem, ou princípio da luz, e outro do mal, ou princípio das trevas. No ocidente o Maniqueísmo perdurou até o séc. VII. Teve como grande adversário Santo Agostinho, que dedicou boa parte de suas obras à sua refutação (ABBAGNANO, 2007, p. 739).

- 1) **Conscientização** e força de vontade para subverter a cultura material, edificada através de uma percepção mais sistêmica, holística e ecológica da realidade (Capra): "pós-materialismo" (Mathews), "lógica do terceiro incluído" (Lupasco), "habilidade de resposta" ('response-ability' - Kerckhove);
- 2) **Aceitação** da complexa diversidade cultural, para além das esferas conhecidas do desenvolvimento humano: "auto-realização" (Maslow), "consciência ecológica" (Goleman), "transdisciplinaridade" (Nicolescu);
- 3) **Regeneração** da criatividade humana através de valores morais verdadeiramente significativos e orientados para o futuro (gerações): "estética da sustentabilidade" (Crouch), "fé raciocinada" (Kardec), "economia de sabedoria" (Walker).

Ao confrontarmos o ponto focal da abordagem walkeriana, "designing sustainability", cuja estratégia básica rumo a uma sustentabilidade mais significativa, consiste em reconhecer como contraponto para a cultura material ("verdade" material/empírica) o valor e a importância espiritual das tradições religiosas ("significado" imaterial/subjetivo), a proposta de Wilber, ao fornecer uma alternativa de integração dialogante entre Ciência e Religião, Verdade e Sentido, corrobora a inclusão do ingrediente "espiritualidade", como quarta linha de fundo para sustentabilidade (item 3.4).

Nesta direção, julgamos que o contexto propositivo defendido por Wilber, lança uma luz capaz de ampliar o entendimento acerca da abordagem, radical, de Walker. A medida em que caracteriza um importante *insight*, na direção de uma unidade conciliatória entre visões de mundos distintas (pré-moderna e moderna), favorece, conseqüentemente, uma maior conscientização sobre a sustentabilidade.

Tanto a alternativa de Wilber, quanto a QBL de Walker, afiguram-nos como uma necessidade vital a sustentabilidade efetiva. Ambas as proposições parecem ter a pretensão de contribuir para um equilíbrio mais harmônico (integral) entre o progresso moral, por milênios pacientemente perseguido pelas tradições contemplativas pré-modernas, frente ao progresso intelectual da humanidade, veementemente defendido pela ciência moderna.

História, historicidade e especificidade, seja em Arte, Ciência, Filosofia ou Religião, tornam-se mais úteis, a partir do momento que não se excluem entre si. Assim, a única razão pela qual as diferentes áreas do conhecimento discordam, é justamente pelo fato, ingenuamente narcisista e egocêntrico, de cada uma ter a pretensão de ser a única "verdadeira"³⁰¹ ou digna de consideração.

³⁰¹ Toda definição convencional não passará de mero recorte, perene ou provisório, daquilo que se pressupõe como verdade. Em outras palavras, a partir do momento que toma-se algo por verdade, "cria-se", automaticamente, uma abertura para a concepção de outro(s) ponto(s) de vista. Vide: verbete VERDADE em ABBAGNANO, 2007, p. 1182-92.

Cientes da fatal impossibilidade de abarcar “todas” as esferas do conhecimento humano, o ensaio que se encerra caracteriza não mais que um esforço de sintetize, cuja pretensão, guarda ansiosamente a esperança por uma integração mais feliz entre Arte, Moral e Ciência; Eu, Ética e Meio Ambiente; Consciência, Cultura e Espiritualidade; o Belo o Bom e o Verdadeiro: em outras palavras, uma Est/ética da Sustentabilidade.

CONCLUSÃO / PROPOSIÇÕES



CONCLUSÃO

Embora as iniciativas do design para sustentabilidade logrem cada vez mais espaço no cotidiano tanto acadêmico como comercial, é forçoso reconhecer que, na atual conjuntura do mundo capitalista globalizado, o design promove mais consumismo do que sustentabilidade. A cegueira sistêmica, o baixo nível de conscientização eco-lógica e o comodismo, constantemente estimulado pelas transitórias satisfações materiais, imperam como elementos fomentadores de um design voltado, prioritariamente, às causas de ordem econômica, em detrimento às causas socioambientais.

No tocante à viabilidade em se utilizar da função estética no design para fins voltados à conscientização de uma sociedade ecologicamente sustentável (problema inicialmente definido pela pesquisa), pudemos constatar que é perfeitamente possível projetar/conceber produtos/artefatos imbuídos de caracteres estéticos personalizados e subjetivamente significativos, capazes de estimular sentimentos de afetividade nos usuários, de modo a reduzir o culto, e conseqüentemente, o descarte dos bens materiais. Tanto os “objetos proposicionais” quanto os “objetos reflexivos” (Walker) representam exemplos que corroboram tal constatação.

Quanto à possibilidade de diferenciar - através da aparência formal (estética) - produtos/artefatos produzidos por um sistema inerentemente insustentável, se comparado a produtos mais condscendentes com princípios de sustentabilidade, produzidos por outro tipo de sistema ou manufatura, verificamos que, nem sempre, essa alternativa torna-se perceptível (visível). Devido a diversidade, quase infinita, de materiais e processos (artesanaís, industriais, tecnológicos etc.) passíveis de serem utilizados na concepção de um produto, acreditamos que, o que realmente define um projeto de design com vias à sustentabilidade efetiva é, *ipso facto*, as *intenções éticas* daquele que o projeta. Logo, cabe aos designers, projetar de maneira honesta, a fim de promover a sustentabilidade e não o consumismo.

A tipologia estética dos produtos contemporâneos sistematizada por Walker caracteriza uma importante ferramenta de conscientização ética e estética, cuja qualificação, demonstra valiosos indícios no sentido de orientar princípios formais de projeto e planejamento dos produtos/artefatos por parte do design. Os identificadores estéticos (insustentáveis) elencados pelo autor sistematizam aspectos formais capazes de propiciar uma salutar percepção (qualitativa), e conseqüente conscientização, a respeito da aparência visual (estética) dos produtos/artefatos. Tal conscientização é responsável por orientar o direcionamento de tomadas de decisão projetuais, relativas tanto aos materiais, processos, manutenção e atualização, quanto ao aspecto estético do produto como um todo. O que

permite solucionar problemas de sustentabilidade, a partir da intenção de fomentar ou contrapor, as atuais tendências (capitalistas) de ordem econômica. As quais buscam notoriamente moldar uma plasticidade visual inclinada à estimulação da compulsão consumista.

Por Estética da Sustentabilidade, entende-se uma estética subordinada ao imperativo ecológico. Se o design moderno, do período industrial, foi compelido a subordinar suas criações diante dos imperativos da máquina - Estética da Máquina-, o design contemporâneo, pós-industrial, é compelido a orientar seus esforços (éticos) diante dos desafios do desenvolvimento sustentável.

Neste sentido, a Est/ética da Sustentabilidade se manifesta como uma preferência estética, que busca contrapor tendências efêmeras meramente formalistas, bem como inclinações estritamente funcionalistas. Não se trata apenas de subordinar a “forma à função” ou intentar na busca “ideal” da “forma pela forma”, mas sim, adequar a forma ao propósito, de modo a garantir que *forma* e *função* se elevem a um patamar sublimado (pós-material) pelo *significado*, enquanto coisa material.

Posto isso, se considerarmos a urgência dos níveis ecológicos da atualidade, entendemos que a classificação “design (de produto) sustentável”, enquanto categoria isolada, apresenta-se como um referencial irônico, visto que a preocupação com a sustentabilidade se consagra, a cada dia, como quesito obrigatório em qualquer projeto de design eticamente coerente.

Em relação à legitimidade de se inquirir a respeito de um “espírito do design”, tanto Walker quanto Papanek, ao utilizarem essa terminologia, aludem às *intensões* norteadoras do design, por parte daquele que projeta, isto é, do designer. De maneira análoga à interação dialógica de Conteúdo e Forma, Percepção e Expressão em Estética, pode-se dizer que o “espírito do design”, nada mais é, que a “essência do projeto”, o “princípio primordial” ou ainda, a “intenção oculta” que transpassa e, ao mesmo tempo, transcende as tomadas de decisão em design.

Nestes termos, quando um designer (espírito/conteúdo) projeta/concebe um produto/artefato (matéria/forma), realiza-o orientado por ideais imaginativos que atravessam seus princípios pessoais mais íntimos (princípios éticos, morais, racionais, emocionais, conscientes, inconscientes, etc.). Essa interação dialógica complexa expressa e é expressada pela adequação ao propósito do produto/artefato de design, enquanto coisa material (forma física). O que, por sua vez, resulta e é resultado do equacionamento, triádico, da forma (função estética), do significado (função simbólica) e da função (função prática) que o

designer intencionou durante o processo de materialização de suas ideias: a *forma*, isto é, o efeito estético do produto/artefato de design é fruto da ação do *espírito* (conteúdo) do designer que o projetou/concebeu.

Ao se cogitar sobre a presença de um espírito do design, ecologicamente consciente e est/eticamente sustentável, pode-se dizer que tal conceituação é atingida quando as intenções de projeto apresentam formas onde a aparência do produto/artefato seja o reflexo, consciente e adequado, da essência do propósito, harmoniosamente sintonizada com o *ethos* da sustentabilidade e das necessidades humanas em relação ao desenvolvimento sustentável. Como um resgate oportuno da conceituação ético-estética platônica (*Kalon*), defendemos que a *função estética* deve se esforçar para refletir a *Beleza*, a *função prática* procurar realizar o *Bem*, enquanto a *função simbólica* tem a obrigação moral de encerrar a expressão da *Verdade*.

Não apenas na esteira da abordagem walkeriana, mas orientada pelas demais abordagens radicais de design para sustentabilidade, acreditamos que uma função estética, efetivamente sustentável, implica na valorização significativa de caracteres morais, pessoais e subjetivos. Neste sentido, acreditamos que uma abordagem de design, orientada por uma “Função Est/ética Sustentável”, deve se esforçar para equacionar três prioridades basilares:

- 1) **Designer/Projeto:** subverter a concepção de planejamento com foco no objeto a fim de promover uma psicologia do consumismo que focalize um processo criativo mais lento, reflexivo e naturalmente mais significativo, capaz de promover uma harmonia maior entre o bem-estar material e o bem-estar espiritual, voltando-se à fabricação de objetos subjetivamente mais duradouros: **função simbólica**.
- 2) **Design/Produto:** priorizar, em um nível mais complexo e profundo (subjetivo/imaterial), identificadores estéticos *sui generis* que fortaleçam a relação de afeto entre a forma e a função do produto através de um estreitamento semântico com o usuário (público-alvo). Facilitar a desmontagem, a manutenção e a atualização do design, de modo a favorecer o pós-uso: **função estética**.
- 3) **Usuário/Interagente:** promover, constantemente, um maior envolvimento (conscientização) dos usuários na criação, desenvolvimento e uso de seus próprios produtos e serviços para além das considerações de ordem meramente material e/ou econômica, estimulando a valorização do sentido: **função prática**.

O diagrama abaixo foi elaborado no sentido de ilustrar esta nossa constatação propositiva:



Figura 51: Senário essencial da Função Est/ética Sustentável
Fonte: elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada

Sustentabilidade implica *equilíbrio: moderação*. Se almejamos reequilibrar as práticas habituais do design pós-industrial voltado ao consumo material, tão prejudicial ao desenvolvimento sustentável, é preciso, de modo inadiável, contrabalanceá-las com práticas projetuais mais sensíveis, honestas, conscientes, solidárias e duradouras.

Uma das lições mais valiosas que podemos extrair do trabalho de Walker remete a obrigatoriedade de aceitação, de que o conhecimento exterior (extrínseco), que se volta às necessidades do perceber e interpretar as coisas do mundo, devem ser constantemente orientadas pela sabedoria interior (intrínseca), silenciosa, sensibilizada e moralmente consciente, da responsabilidade (habilidade de resposta) de nossas ações e reações diante da Vida.

Neste contexto, acreditamos que a natureza da abordagem walkeriana, não apenas sintetiza um fronte visionário para o design, como também revela um abismo, quase intransponível, entre as práticas dominantes do projeto de produto lucrativo, frente a mudança substancial que nossa sociedade necessita urgentemente transpor, rumo à sustentabilidade planetária.

Como pano de fundo às conclusões/proposições apresentadas, o estudo contribuiu para a tradução das ideias do professor e pesquisador Stuart Walker, com o intuito de torna-las acessíveis em língua portuguesa. Ao almejarmos estruturar um mapeamento, focalizado, do pensamento e da obra de Stuart Walker, entendemos que estes falam por si mesmos.

Em vista da predominante índole analítico-cartesiana que ainda paira sobre o atual estágio das pesquisas acadêmicas, concluímos que a lógica referente ao design para sustentabilidade, presente na obra teórico-prática do autor pesquisado pode, indubitavelmente, ser considerada como uma abordagem radical, contudo simultaneamente sutil, e profundamente complexa (holística).

PROPOSIÇÕES

Em uma visão panorâmica, sugerimos alguns pontos de reflexão em caráter de proposições para pesquisas e/ou aplicações acadêmicas futuras:

- Procurar estreitar a integração entre as práticas projetuais fundamentais do design e a reflexão teórica da pesquisa científica voltada à sustentabilidade;
- Ampliar o alcance das abordagens de design radical junto aos cursos de graduação em design;
- Incluir disciplinas com viés radical (não-econômico, não-comercial e não-mercadológico) nos projetos pedagógicos dos cursos de graduação em design. Promover iniciativas para disseminar os resultados de tais disciplinas não apenas no contexto acadêmico, mas da comunidade em geral (projetos de extensão universitária);
- Explorar novas metodologias projetuais (ex: *"thinking-and-doing"*) direcionadas à promoção do "desmascaramento" (Walker) de caracteres estéticos insustentáveis, característicos do design moderno e pós-moderno. Testar junto a usuários (interagentes) reais;
- Estreitar a aproximação entre a Arte e o Design no sentido de orientar a criatividade e a reflexão crítica através de abordagens radicais que focalizem a consciência ecológica;
- Teorizar, refletir e projetar - ou não - produtos/artefatos de design, cuja função estética seja orientada para uma contemplação capaz de promover o senso crítico do usuário/fruidor, em relação à profundidade e à complexidade dos desafios rumo ao desenvolvimento sustentável;
- Estimular as abordagens projetuais com valores intrínsecos relativos a sustentabilidade, orientadas por princípios éticos, morais e espirituais como sabedoria, empatia, compaixão, moderação, humildade, etc.;

- Fomentar atuações do design junto a diferentes agentes sociais, de modo a sintonizar a sociedade com os novos paradigmas sistêmicos, holísticos e ecológicos;
- Desacelerar: suspender, temporariamente, a prática do design comercial e substituí-la pela prática de um design acadêmico com o foco orientado para “Projetar para a Vida”!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia (5ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2007
- ANANDAMURTI, Shrii. Shrii. *The Supreme Aesthetic Science and Cult of Devotion In. Adorning the Dawn: Discourses on Neohumanist Education*. New York: Ananda Marga Publications, 2013, 359-64.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. (7ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARMSTRONG, Karen. *Islam: a short history*. London: Phoenix Press, 2002
- _____. *Visions of God: four Medieval Mystics and their Writings*. New York: Bantam Books, 1994
- ASCOTT, Roy. A arquitetura da cibercepção *In: Lucia Leão (org.)*. Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras-FAPESP, 2002, p. 31-7
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995 (original 1961)
- BEATTIE, Tina. *The New Atheists: The Twilight of Reason & the War on Religion*. London: Longman & Todd, 2007
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1971
- BERRY, Thomas. *The Sacred Universe*. New York: Columbia University Press, 2009
- BLAKE William. 'Auguries of Innocence' *In. The Selected Poems of William Blake*. Ware: Wordsworth Editions, 1994
- BOMFIM, Gustavo Amarante. Fundamentos de um Teoria Transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação *In. Estudos em Design*, n.2, v.5, RJ, AEND-BR, 1997, p.27-41
- BONSIEPE, Gui. *Design, cultura e sociedade*. São Paulo: Blücher, 2011
- BORJESSON, K. I. B. *The affective sustainability of objects; a search for causal connections. Studies of theory, processes and practice related to timelessness as a phenomenon*. University of the Arts London, 2006 Disponível em:
http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5219/1/Borjesson_sustainability_of_objects_438662.pdf

Acesso Nov. 2017

BOTSMAN, Rachel and Rogers Roo. *What's mine is yours: how collaborative consumption is changing the way we live*. New York: HarperCollings, 2010

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974

BRAIDA, Frederico; NOJIMA, Vera Lúcia. *Tríades do design: um olhar semiótico sobre a forma, o significado e a função*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014

BUCHANAN, Richard. *Declaration by design: rhetoric, argument, and demonstration in design practice*. In: MARGOLIN, Victor (ed.). *Design discourse: history, theory, criticism*. The University of Chicago Press: Chicago, IL, 1989

BURRAL, Paul. *Green Design*. London: Design Council, 1991

BÜRDEK, Bernhard. E. *História, teoria e prática do design de produtos*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006

BURDEN, Virginia. *O processo da intuição: uma psicologia da criatividade*. (9ª ed.) São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 2002.

CAPRA, Fritjof. *A Teia da Vida*. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

_____. *O ponto de mutação* (33ª ed.). São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CAPRA, Fritjof; STEINDL-RAST, David; MATUS, Thomas. *Pertencendo ao Universo: explorações nas fronteiras da ciência e da espiritualidade*. São Paulo: Cultrix, 2007

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. (3ª ed.). São Paulo: Blucher, 2008

_____. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2016

CHAPMAN, J. *Emotionally Durable Design. Objects, Experience, Empathy*. London: Earthscan, 2005

CHAPMAN, J. & GANT, Nick. *Designers, visionaries + other stories; a collection of sustainable design essays*. London: Earthscan, 2007

CHARDIN, Pierre Teilhard de. *O Fenômeno Humano*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1970

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* (24ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2009

- CHILVERS, Ian & GLAVES-SMITH, John (org.). *Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2009
- CIRLOT, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols* (2ª ed.). London: Routledge, 1971
- COMTE-SPONVILLE, A. *The book of Atheist spirituality: an elegant argument for spirituality without God*. London: Bantam Books, 2007
- COTTINGHAM, John. *The spiritual dimension: religion, philosophy and human value*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005
- COUTO, Rita Maria. Contribuição para um Design Interdisciplinar. In: Estudos em Design, 1999, n.1, v.7, RJ, AEND-BR, p. 79-90
- COUCHOT Edmond; TRAMUS, Marie-Hélène; BRET Michel. A Segunda Interatividade: em direção à novas práticas artísticas In. Domingues, D. (Org.), *Arte e Vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo, Editora UNESP, 2003, 27-38.
- CROUCH, C., Kaye, N. and CROUCH, J. *An Introduction to Sustainability and Aesthetics: The Art and Design for Environment*. Florida: Brown Walker Press, 2015
- DAHLKE, Rüdiger. *Mandalas: formas que representam a harmonia do cosmos e a energia divina* (11ª ed.). São Paulo: Pensamento, 2007
- D'AMBRÓSIO, U. *Transdisciplinaridade*. São Paulo, Palas Athena, 1997
- DATSCHEFSKI, Edwin. *The total beauty of sustainable products*. Hove, UK: Rotovision, 2001
- DAVISON, Aidan. *Ruling the future? Heretical reflections on technology and other secular religions of sustainability*, *Worldviews* 12, 2008 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/233661524_Ruling_the_Future_Heretical_Reflections_on_Technology_and_Other_Secular_Religions_of_Sustainability - Acesso Abril 2016
- _____. *Technology and the Contested Meanings of Sustainability*. Albany, NY: State University of New York Press, 2001
- DELEUZE, G. *Kafka*. Por Uma Literatura Menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DENIS, Léon. "Le Monde Invisible et la Guerre". *Librairie Sciences Psychiques*: Paris, 1919 - Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/321826918/Denis-Leon-12-Le-Monde-Invisible-et-la-Guerre-1919-mjys-doc> Acesso agosto 2017

DESIDÉRIO, D. L.; ROSSI, D. C.; PINHEIRO, O. J. TransDesign: um design virtual de relações entre sujeito, objeto e conhecimento. In: 5o. Congresso Internacional de Design da Informação, 2011, Florianópolis. 5o. Congresso Internacional de Design da Informação. Florianópolis, 2011. v. 5.

DOMINGUES, Diana. Arte e Vida no Século XXI: Tecnologia, Ciência e Criatividade. São Paulo: UNESP, 2003

DORFLES, Gillo. O Design industrial e a sua estética. Lisboa: Presença, 1991 (original 1973).

EASWARAN, Eknath. (trad.). *The Bhagavad Guita*. New York: Vintage Books, 1985

EHRLOFF, Michael; MARSHALL, Tim (eds.) *Design Dictionary: Perspectives on Design Terminology*. Birkhäuser: Basel · Boston · Berlin, 2008

EAGLETON, Terry. *Reason, Faith and revolution: reflections on the God debate*. New Haven: Yale University Press, 2009

_____. *The Meaning of Life*. Oxford: Oxford University Press, 2007

ELKINGTON, John. Canibais com garfo e faca. São Paulo: Makron Books, 2001

FEUERSTEIN, Georg. Yoga verde. São Paulo: Pensamento 2010

FILGUTH, Rubens. Xadrez de A a Z: dicionário ilustrado. Porto Alegre: Artmed, 2008

FLEMING, Rob. *Design Education for a Sustainable Future*. London: Earthscan, 2013

FORTY, Adrian. Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007 (original 1986)

FREUD, Sigmund. *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis* In: S. Freud, Obras completas. J. L. Etcheverry, trad., Vol. 22, pp.1-168. Buenos Aires: Amorrortu, 1989 (original 1933)

FUAD-LUKE, Alastair. *Design activism: beautiful strangeness for a sustainable world*. Oxon: Earthscan, 2009a

_____. *Eco-design: the sourcebook*. San Francisco: Chronicle Books, 2002

_____. *The eco-design handbook: a complete sourcebook for the home and office* (3rd revised edition). London: Thames & Hudson, 2009b

GARDNER, Howard. Estruturas da Mente: a teoria das inteligências múltiplas. Porto Alegre: Artmed, 2000 [original 1983]

GAZZANIGA, Michael. *Tales from Both Sides of the Brain: A Life in Neuroscience*. New York: HarperCollins, 2015

GIANNETTI, Eduardo. *O livro das citações: um breviário de ideias replicantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

GIL, A.C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1996.

GOLEMAN, Daniel. *Foco: a atenção e seu papel fundamental para o sucesso* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2014

_____. *Inteligência ecológica: o impacto do que consumimos e as mudanças que podem melhorar o planeta*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009

GREENFIELD, S. *O ambiente digital está alterando nosso cérebro de forma inédita* *In*. Revista Veja.com 30/09/2012 - Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/ciencia/o-ambiente-digital-esta-alterando-nosso-cerebro-de-forma-inedita-diz-neurologista-britanica> - Acesso em: Abril 2014

GROSS, Jochem. *Erweiterter Funktionalismus und Emprische Ästhetik*. Edição própria da Hochschule fur Bildende Kunst: Braunschweig, 1973

GUATTARI, Felix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990

GUINÉE, J.B et al. *Handbook on life cycle assessment. Operational guide to the ISO standards*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002

HAUFLE, Thomas. *Design: an illustrated historical overview*. New York: Barron's Educational, 1996

HEIDEGGER, Martin. *Basic Writings: revised and expanded edition*. London: Routledge, 1993

_____. *El Ser y el Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974

HENDRIX, John Shannon. *Aesthetics & The Philosophy of Spirit: from Plotinus to Schelling and Hegel*. New York: Peter Lang, 2005

HESKETT, John. *Desenho Industrial* (3ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006 (original 1980)

HICK, John. *An interpretation of religion: human responses to the transcendent*. New Haven, CT: Yale University Press, 1989

_____. *The Fifth Dimension: An Exploration of the Spiritual Realm*. Oxford: Oneworld Publications, 1999

HUITT, W. *Maslow's hierarchy of needs. Educational Psychology Interactive*. Valdosta, GA: Valdosta State University. 2007 - Disponível em:

<http://www.edpsycinteractive.org/topics/regsys/maslow.html> - Acesso maio 2015

HUXLEY, Aldous. *La fisisofía perene* (4ª ed.). Editorial Sul-Americana: Buenos Aires, 1999.

I CHING: o livro das mutações / tradução do chinês para o alemão, introdução e comentários Richard Wilhelm; prefácio C. G. Jung; tradução para o português Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 2006.

ICSID – *International Council of Societies of Industrial Design. Definition of design*. Disponível em: < <http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm> >. Acesso em 16 dez. 2010

INAYATULLAH, Sohail. *Spirituality as the Fourth Bottom Line*, 2009. Disponível em: http://www.metafuture.org/Articles/spirituality_bottom_line.htm - Acesso maio 2016

JACKSON, Tim. *Prosperity without Growth: Economics for a Finite Planet*. London: Earthscan, 2009

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação* (2ª ed.) São Paulo: Cultrix, 1995.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo; A lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JASPERS, Karl. *The Origin and Goal of History*. London: Yale University Press, 1953

JOHNSTON, William (ed.). *The cloud of unknowing and the book of privy counseling*. New York: Doubleday, 2005

JONAS, Hans. *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979. Edição em inglês: *The Principle of Responsibility*. Chicago. Chicago University Press, 1984

KANT, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. [Trad. Ed.] Paul Gyer; Allen W. Wood. New York: Cambridge University Press, 1998

KARDEC, Allan. *La Foi Transporte les Montagnes: condition de la foi inébranlable, L'Évangile selon le Spiritisme contenant l'explication des maximes morales du Chris leur concordance avec le Spiritisme et leur application aux diverses positions de la vie*. Brasília, Conseil Spiritite International, 2010 [original Paris, 1864]

KERCKHOVE, Derrick de. A arquitetura da inteligência: interfaces do corpo, da mente e do mundo, In. Domingues, D. (Org.), *Arte e Vida no Século XXI: Tecnologia, Ciência e Criatividade 2*. São Paulo, Editora UNESP, 2003, 15-26

KOESTLER, Arthur. *Jano*. São Paulo: Melhoramentos, 1978

- KUNSTVEREIN, Württembergischen (org.). Bauhaus: uma publicação do instituto cultural de relações exteriores. Stuttgart, 1974
- LAND, George; JARMAN, Beth. Ponto de Ruptura e Transformação: como entender e moldar as forças da mutação. São Paulo: Cultrix, 1991
- LAROUSSE, Cultural. Grande Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998
- LAURENTIZ, Paulo. A Holarquia do Pensamento Artístico. Campinas: Editora Unicamp, 1991
- _____. Extramaterialidade da Arte. Campinas: Trilhas, 1997
- LECH, Osvandré; LECH, Marilise Brockstedt. Frases inteligentes: para lembrar e usar: citações, provérbios aforismos. Passo Fundo: Méritos, 2010.
- LEVY, Pierre. As Tecnologias da Inteligência; O Futuro do Pensamento na Era da Informática. São Paulo: Editora 34, 1993
- LEWIS, Clive Staples. *The abolition of man*. New York: HarperCollins Publishers, 1947
- LINTON, Ralph. *The Science of Man in the World Crisis*. New York: Columbia University Press, 1945
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- LIPOVETSKY, Gilles. A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- LÖBACH, Bernd. Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edigard Blücher, 2001
- LOVELOCK, James. Gaia: alerta final. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010
- LYOTARD, Jean-François. *The Post Modern Condition: A Report on Knowledge*. United Kingdom: Manchester University Press, 1984
- MANZINI, Ezio, e JÉGOU, Francois. *Sustainable everyday – scenarios of everyday life*. Edizione Ambiente, Milão, 2003a
- _____. *Album – a catalogue of promising solutions*. Edizione Ambiente, Milão, 2003b.
- MANTOUX, Paul. A revolução industrial no século XVIII: estudo sobre os primórdios da grande indústria moderna na Inglaterra. São Paulo: Ed. UNESP: 1961
- MARQUES, Ramiro. Breve história da ética ocidental. Lisboa: Plátano, 2000

- MARTIN, G. & PINHEIRO, O. Interatividade Midiática: Questões Éticas do Design Contemporâneo. In: Anais do 4º Congresso Internacional de Design de Interação - *Interaction South America 2012* (1ª ed.). IxDA-SP | Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://blogs.anhembi.br/isa2012/anais/a-interatividade-de-midiatica-questoes-eticas-do-design-contemporaneo> Acesso em: Maio 2014.
- MASCARÓ, Juan (trad.). *The Dhammapada*. London: Penguin Group, 1973
- MASLOW, Abraham H. *Motivação e personalidade* (2.ª ed.). [Trad. Orlando Nogueira]. Londres: Harper & Row Publishers, 1954 (obra digital gratuita). Disponível em: http://www.cra-rj.org.br/site/leitura/textos_class/traduzidos/motivation%20and%20personality/publicacao/index.html#/1/ Acesso maio 2015
- MASI, Domênico de. *A sociedade pós-industrial* (4ª ed.). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003
- MATHEWS, Freya. *Beyond modernity and tradition: a third way for development*. *Ethics & the Environment*, vol. 11, nº 2, 2006 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/236810371_Beyond_Modernity_and_Tradition_A_Third_Way_for_Development - Acesso, Abril 2016
- _____. *Post-materialism* In. WALKER, S. and GIARD, J. (orgs). *The Handbook of Design for Sustainability*. London: Bloomsbury Academic, 2013
- MAX-NEEF, Manfred Artur. *Human scale development: conception, application and further reflections*. London: The Apex Press, 1991
- _____. *Real-life Economics: Understanding Wealth Creation*. London: Routledge, 1992
- MCDONOUGH, W; BRAUNGART, M. *Cradle to cradle: remaking the way we make things*. North Point Press: Nova York, 2002
- _____. *Cradle to cradle: criar e reciclar ilimitadamente*. São Paulo: GGBrasil, 2014
- MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978
- MONTEIRO, Clóvis. *Esboços de história literária*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1961
- MORRIS, Charles Willian. *Fundamentos da teoria dos signos*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976 (original 1938)

- MOURA, Mônica. Interdisciplinaridades no Design Contemporâneo. In: Menezes, Marizilda; Paschoarelli, Luis Carlos; Moura, Mônica. (Org.). Metodologias em Design: Inter-Relações. 1 ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, v. 1, p. 274-290
- MUKAROVSKY, Jan. Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte. Lisboa: Estampa, 1993
- NASR, Seyyed Hossein. *Ideals and realities of Islam*. London: Aquarian/HarperCollins Publishers, 1966
- NEF, John Ulric. *The conquest of the material world*. Chicago: University of Chicago Press, 1964
- NEUMANN, J; MORGENSTERN, O. *Theory of Games and Economic Behavior*. Princeton: Princeton University Press, 2004
- NICOLESCU, Basarab. O manifesto da transdisciplinaridade. São Paulo: TRIOM, 1999
- _____. *Methodology of Transdisciplinarity - Levels of Reality, Logic of the Included Middle and Complexity* In. *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science* 1(1), 2010, pp.19-38
- NIEMEYER, Lucy. Elementos de semiótica aplicados ao design. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.
- NÖTH, Winfried. Panorama da semiótica: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995
- NUNES, Benedito. História e Ontologia: da essência da técnica. São Paulo: Natureza humana vol. 1, n.º 1, 1999 Disponível em:
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24301999000100002&lng=pt&nrm=iso Acesso set 2015
- _____. Introdução à filosofia da arte. São Paulo: Editora Ática, 2009
- O'NEIL, Saffron, J.; BOYKOFF, Maxwell.; NIEMEYER, Simon; DAY, Sophie, A. *On the use of imagery for climate change engagement*. Global Environmental Change, 2013 - Disponível em:
http://sciencepolicy.colorado.edu/admin/publication_files/2013.02.pdf - Acesso maio 2015
- ONO, Maristela Mitsuko. Desafios do design na mudança da cultura de consumo. In: Anais do 1º simpósio Paranaense de design sustentável (I SPDS). Curitiba: 2009
- ORIEL (verb.) In. Dicionário de nomes próprios. Disponível em:
www.dicionariodenomespropios.com.br/oriel - Acesso 09 dez. 2016

ORR, David. *Four Challenges of sustainability*, *Conservation Biology* 16 (6), 2002 Disponível em: http://sustainability.psu.edu/fieldguide/wp-content/uploads/2015/08/Orr-Four_Challenges_to_Sustainability.pdf - Acesso Abril 2016

OUTHWAITE, William, BOTTOMORE, Tom. Dicionário do pensamento social do século XX. Rio de Janeiro, Zahar, 1996.

PANTALEÃO, L. F.; PINHEIRO, O. J. A ornamentação contemporânea em arte e design: função estética, anagógica, terapêutica. *Educação Gráfica (Online)*, v. 15, p. 1-22, 2011

_____. Arte, design, ciência e tecnologia: indagações e expectativas sobre a contribuição da interatividade em prol da conscientização ecológica. *In Anais #13.ART - Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (Unb), Brasília, 2014a*, v. 13. p. 1-11

_____. Conteúdo e Forma, Percepção e Expressão: O Ciclo Estético de Evolução da Natureza. *In Revista Brasileira de Expressão Gráfica* v. 2, p. 76-100, 2014b.

_____. Estética e historicidade: uma visão da arte e do design a partir do ornamento. *Revista Convergências (Portugal)*, v.4, p.1-9, 2009.

_____. Holoestética: Uma Abordagem Holística da Realidade em Arte e Design. *In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2010, Cachoeira - BA. Anais do 19º Encontro Nacional da ANPAP (Online), 2010. p. 749-764.*)

PAPANÉK, Victor. *Arquitetura e design: ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70, 2014 (original 1995).

_____. *Diseñar para el mundo real: ecologia humana y cambio social*. Rosario, 17 Madrid – 5: Hermann Blume Ediciones, 1977

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética* (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1997

PATTON, Laurie L. (trad. e ed.). *The Bhagavad Gita´ introduction*. London: Penguin Group, 2008

PEARCE, David; MARKANDYA, Anil & BARBIER, Edward B. *Blueprint for a green economy*. (4ª ed.). Londres: Earthscan, 1989

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente* (10ª ed.). Rio de Janeiro: Senac, 2010

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005

- PETER, A. Karl. *The Dynamics of Hutterite Society: an analytical approach*. Edmonton, Alberta, Canadá: The University of Alberta Press, 1987
- PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design* (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2001
- PINHEIRO, Olympio J. *Azulejo Colonial Luso-brasileiro*; In. *Arte Sacra Colonial; Barroco, Memória Viva*. (Org. P. Tirapeli). São Paulo: EdUNESP, 2001
- _____. *A Encruzilhada de Janus Bifrons: Arte, Ciência e Tecnologia na Contemporaneidade*, Anais do 16º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas ANPAP (Online), 2007
- _____. *Percursos do Design*. In. *Educação Gráfica* (UNESP. Bauru), v. 12, p. apresentação, 2008
- PORRITT, Jonathon. *Sustainability without spirituality: a contradiction in terms? Conservation Biology* 12 (6), 2002 Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/297346454_Sustainability_without_spirituality_A_contradiction_in_terms Acesso Abril 2016
- PRIGORINE, Ilya and STENGERS, Isabelle. *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. New York: Bantam Books, 1984
- RIEGL, Alois. *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980
- ROBERT, K. H. *The natural step. A história de uma Revolução Silenciosa*. São Paulo: Cultrix, 2002
- RODRIGUES, Valdemar. J. *Desenvolvimento sustentável: uma introdução crítica*. Lisboa: Principia, 2009
- ROSNAY, Joël. *O homem simbiótico; perspectivas para o novo milênio*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1997
- RUSKIN, John. *The Two Paths*. London: Cassel & Company, 1908
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTOS, M. C. Loschiavo dos. *Educational experience in design for sustainability: enhancing a critical perspective among undergraduate students* In. WALKER, Stuart and GIARD, Jacques (orgs). *The Handbook of Design for Sustainability*, London: Bloomsbury Academic, 2013

- SCHIMIDT-BLEEK, F. *Factor 10: The future of stuff*. In: *Sustainability, Science, Practice, & Policy*, vol. 4, issue, 1, Spring, 2008 - Disponível em:
http://sspp.proquest.com/static_content/vol4iss1/SSPP-v4.1.pdf - Acesso maio 2015
- SCHON, Donald. *The Reflective Practitioner: How professionals think in action*. London: Temple Smith, 1983
- SCHUMACHER, E. F. *A guide for the perplexed*. London: Vintage Publishing, 1977
- SCRIMGEOUR, Frank and IREMONGER Catherine. *Maori Sustainable Economic Development in New Zealand: Indigenous Practices for the Quadruple Bottom Line*, 2011. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/267971055_Maori_Sustainable_Economic_Development_in_New_Zealand_Indigenous_Practices_for_the_Quadruple_Bottom_Line - Acesso Maio 2016
- SCRUTON, Roger. *The Face of God. The Gifford Lectures 2010*. Continuum: London, 2012
 _____ . *The Soul of the World*. Princeton University Press: Princeton, NJ, 2014
- SEVERINO, Emanuele. *Téchne. Le radici della violenza*. Milano: Rizzoli, 2002
- SILVEIRA, Cristiane; PINHEIRO, Olympio; ROSSI, Dorival. Design sustentável e desenvolvimento social. In: *Anais do 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa em Design P&D*. São Paulo: 2009
- SKIDELSKY, Robert [et. al.] *How Much is Enough: money and the good life*. New York: Other Press, 2012
- SMALL, G. & VORGAN, G. *IBrain; surviving the technological alteration of the modern mind*. Adobe Acrobat eBook Reader September 2008.
- SMITH, Huston. *As religiões do mundo: nossas grandes tradições de sabedoria*. São Paulo: Cultrix, 2002
 _____ . *Forgotten Truth: The Common Vision of the World's Religions*. San Francisco: Harper Collins, 1992
 _____ . *Why Religion Matters: The Fate of the Human Spirit in an Age of Disbelief*. HarperCollins: New York, 2001
- SPENGLER, Oswald. *A Decadência do Ocidente. Esboço de uma Morfologia da História Universal*. São Paulo: Forense Universitária, 2013
 _____ . *La Decadencia de Occidente: Bosquejo de Una Morfologia de la Historia Universal*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1952

SPERRY, Roger Wolcott. *Science and Moral Priority: Merging Mind, Brain, and Human Values*. New York: Columbia University Press, 1983

STUMP, Eleonore. *Reasoned Faith*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993

TACKARA, John. Plano B: o design e as alternativas viáveis em um mundo complexo. São Paulo: Saraiva: Versar, 2008

TANAHASHI, Kazuaki. *Moon in a Dewdrop: Writings of Zen Master Dogen*. New York: North Point Press, 1985

TOLLE, Eckhart. *O Poder do Agora*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002

_____. *O Poder do Silêncio*. Rio de Janeiro: Sextante, 2010

TOYNBEE, Arnold J. *Estudio de la Historia*. Buenos Aires: Emecê Editores, 1952

UEXKÜLL, Jakob von. *A Stroll through the Worlds of Animals and Men, Special Issue In. Semiotica*. 89(4), 1992

URIEL (verb.) *In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: *Wikimedia Foundation*, 2016.

Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Uriel&oldid=47236277> - Acesso em: 09 dez. 2016

VAN DER RYN, Sim. and COWAN, Stuart. *Ecological design*. Washington, D.C.: Island Press, 1996

VATTIMO, Gianni. *Oltre l'interpretazione*. Roma-Bari: Laterza, 1994

VAN WIEREN, Gretel. *Ecological restoration as public spiritual practice, Worldviews 12*, 2008

Disponível em: <https://www.uvm.edu/rsenr/greenforestry/LIBRARYFILES/restoration.pdf> - Acesso Abril 2016

VEBLEN, Thorstein Bunde. *Teoria da classe ociosa; um estudo econômico das instituições (Os pensadores)*. São Paulo: Ática, 1974. (Original 1899).

WALKER, Stuart. Desmascarando o objeto: reestruturando o design para a sustentabilidade. *In Revista design em Foco*, v. II n.º 2, Jul/Dez 2005.

_____. *Design for Life: creating meaning in a distracted world*. Abingdon: Routledge, 2017

_____. *Designing Sustainability: making radical changes in a material world*, Abingdon: Routledge, 2014

_____. *Extant objects: designing things, as they are. Int. J. Sustainable Design, Vol. 1, No. 1, 2008*

_____. *Imagination's Promise: Practice-Based Design Research for Sustainability In. WALKER, Stuart and GIARD, Jacques (orgs). The Handbook of Design for Sustainability, London: Bloomsbury Academic, 2013*

_____. *Sustainable by design: explorations in theory and practice. London: Earthscan, 2006.*

_____. *The Spirit of Design: objects, environment and meaning, Earthscan, London, 2011.*

WALKER, Stuart and GIARD, Jacques (orgs). *The Handbook of Design for Sustainability, London: Bloomsbury Academic, 2013*

WEIL, Pierre; D'AMBROSIO, Ubiratan; CREMA, Roberto. *Rumo à nova transdisciplinaridade: sistemas abertos do conhecimento. São Paulo: Summus, 1993*

WEIL, Pierre. *Holística: uma nova visão e abordagem do real. São Paulo: Palas Athenas, 1990*

_____. *Nova linguagem holística. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987*

WILBER, Ken. *A união da alma e dos sentidos: integrando ciência e religião. São Paulo: Cultrix, 2006*

_____. *O olho do espírito: uma visão integral para um mundo que ficou ligeiramente louco. São Paulo: Cultrix, 2012*

_____. *Uma teoria de tudo: uma visão integral para os negócios, a política, a ciência e a espiritualidade. São Paulo: Cultrix, 2009*

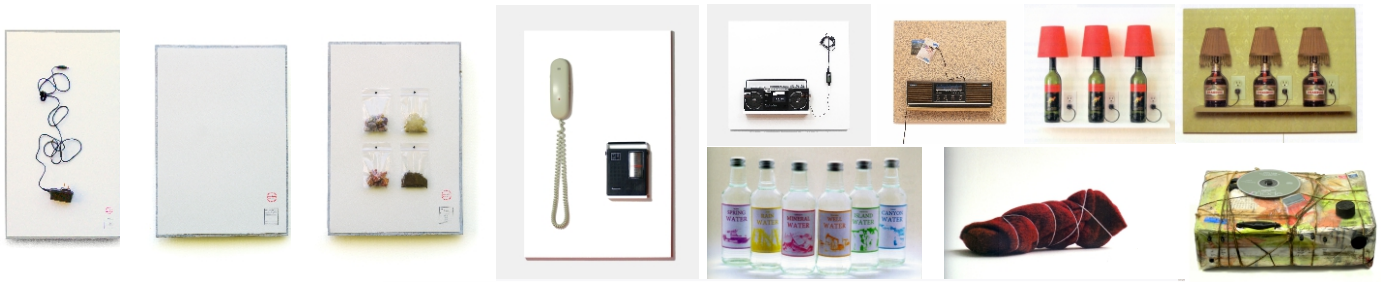
_____. *Um Deus social; Breve introdução a uma sociologia transcendental. São Paulo: Cultrix, 2010*

WILLIAMS, Alan. *Rumi: Spiritual Verses – The First Book of the Masnavi-ye Ma'navi. London: Penguin Books, 2006*

WILLIAMS, Robert John. *'Tecnê-Zen and the spiritual quality of global capitalism'. Critical Inquiry, vol. 3, 2001*

WRIGHT, James K. *Schoengerg, Wittgenstein, and the Vienna Circle: Epistemological Meta-Themes in Harmonie Theory, Aesthetics, and Logical Positivism, PhD Thesis, Faculty of Graduate Studies and Research , McGill University, Montreal, Quebec, Canada. Disponível*

em: <http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=38438&local_base=GEN01-MCG02> Acesso em 27 jan. 2017



PANTALEÃO, L. F. Stuart Walker: A Função Estética Sustentável; Mediações entre Arte, Design e Espiritualidade. 2017. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2017

A pesquisa propõe-se a desenvolver um estudo de análise interpretativa que focaliza predominantemente as necessidades e possibilidades do design de produto contemporâneo, inscrito no contexto de uma possível sociedade sustentável que se posiciona além da atual cultura material baseada no consumismo. Deste modo, leva-se em conta a inter-relação do trinômio arte-design-espiritualidade em paralelo com o fenômeno, em sentido amplo, da globalização. A análise do *corpus* de pesquisa incide sobre o estudo de caso da obra de design (teórico-prática) do Professor Stuart Walker, PhD, atualmente pela University of Lancaster, Reino Unido. O foco primordial do design walkeriano visa a “re-significação” de objetos funcionais de uso cotidiano através de proposições formais (tangíveis) que vão desde abordagens incrementais de “desmascaramento” e reaproveitamento de materiais, até concepções filosóficas complexas. Utilizando-se de uma metodologia radical, que prevê um distanciamento entre academia e economia, em prol de um processo criativo cíclico (“*thinking-and-doing*”), focaliza a associação entre ética, estética, sustentabilidade e espiritualidade, a partir do resgate e apropriação simbólica de elementos advindos de tradições religiosas milenares. Com esta referência procuramos contribuir não apenas com a percepção/conscientização ecológica, mas principalmente com a reflexão de projetos em design de produto, nos quais se articulem harmoniosamente a função estética à função prática e à função simbólica, de modo a focalizar e privilegiar uma “função estética sustentável”. Visa-se mais precisamente as competências criativas cuja abordagem fundamental do design são voltadas para a promoção de uma “Estética da Sustentabilidade”. Em um plano mais abrangente, pretende-se inserir o design em uma abordagem transdisciplinar, através de agentes sociais de diferentes áreas de conhecimento, em sintonia com os novos paradigmas sistêmicos, holísticos e ecológicos, no contexto da sociedade pós-industrial contemporânea.

