

A IMPORTÂNCIA DO CONHECIMENTO TEÓRICO NA CONCEPÇÃO DE OBJECTOS NO ÂMBITO DO DESIGN

No âmbito da nossa experiência de docência de disciplinas teóricas como a história da arte e as artes decorativas no contexto de licenciaturas de carácter eminentemente prático, como as de *Design* (nas suas vertentes de moda, equipamento, arquitectura de interiores e comunicação), temo-nos vindo a aperceber de alguns aspectos que, ainda que não constituam, de todo, novidade do ponto de vista de abordagem, se nos afiguram de grande relevância e por esse motivo aqui procuraremos brevemente expor.

O primeiro desses aspectos consiste na pertinência das disciplinas teóricas ou mais concretamente dos conteúdos nelas ministrados, no contexto da formação do *designer* e da sua paulatina desvalorização quer ao nível das estruturas curriculares dos cursos – ainda que de forma mais ou menos sistemática procurem assegurar-lhe algum protagonismo –, quer dos estudantes do sector. Estes últimos, se tendem, por um lado, a revelar bases de conhecimentos cada vez menos consistentes e diversificadas; por outro, evidenciam, *grosso modo*, um certo desinteresse e até ignorância relativamente à importância da informação teórica, não no seu sentido abstracto mas como base de sustentação da sua actividade prática e respectivo perfil criativo, independentemente da área de *design* em que venham a concentrar-se no futuro.

Não basta o domínio das muitas ferramentas de trabalho actualmente ao dispôr do *designer* (correndo o risco de rapidamente passar a mero executante) ou o estrito conceito de criatividade para se obter bons resultados; ambos se aprendem, cultivam e articulam com conhecimentos e raciocínios os quais se

Maria João Pacheco Ferreira

Departamento de Ciências da Comunicação,
Artes e Tecnologias da Informação, Universi-
dade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

assumem, afinal, como o resultado de um processo de reflexão em torno de diferentes vertentes que, em articulação com as prerrogativas da sociedade moderna, culminam numa determinada ideia.

Dada a diversidade e amplitude de conhecimentos que os diferentes domínios de intervenção do *design* comportam, o que se considera aqui em causa não é a informação generalista e abrangente mas aquela cujo teor se afirme direccionado e em consonância com a área de trabalho em questão e que nesse sentido contribua, em termos de conhecimentos, para a melhor compreensão e contextualização do respectivo trabalho em termos de concepção, argumentação e até de decisão.

A área de estudo dos cursos aqui em discussão – em particular daqueles vocacionados para o equipamento (nos seus múltiplos domínios de acção) e arquitectura de interiores – incide no objecto (e no espaço com o qual se relaciona e actua), cuja análise se associa a dois conceitos intimamente ligados, em concreto, o do *design* e o das artes decorativas, sendo que a história do *design* é também, afinal, a história das artes decorativas. Com efeito, ainda que o primeiro prevaleça nos nossos dias como a palavra-chave no âmbito da concepção de objectos, a verdade é que a sua origem é relativamente recente e a preocupação com os parâmetros a si subjacentes já existe (mesmo que equacionados noutros moldes) e acompanha a produção dos objectos criados no contexto das artes decorativas desde, pelo menos, o Renascimento ou seja, o início da Idade Moderna.

É precisamente neste domínio – das denominadas artes aplicadas, ditas menores ou decorativas – que se pode encontrar a génese da expressão do *design*, cuja abrangência do termo comporta desde logo uma grande diversidade de objectos, bem como de intenções, que oscilam entre aquelas características das belas-artes e as dos objectos com finalidade prática ou ditos utilitários, como a beleza, a funcionalidade ou o significado social.

Implantado a partir do final do século XIX, início da centúria seguinte, talvez o novo conceito se tenha afirmado face a dois factores: pela ambiguidade que a ideia das artes decorativas suscitavam e como reflexo da mudança das mentalidades acerca dos aspectos a que a idealização dos objectos se devia subordinar. Dentro destes é de salientar o papel protagonizado pela ornamentação (do ponto de vista funcional e visual) que uns consideravam, até então, como o elemento crucial das artes decorativas e da arquitectura – na medida em que expressava o estilo do objecto e até mesmo a essência da sua beleza – e outros, como um elemento subsidiário de outros factores considerados muito mais relevantes. Com o dealbar do novo século e com as mudanças que se verificam na vida e sociedade contemporâneas, esta segunda via acabaria por se impôr, pelo que a criação e produção de objectos, desenvolvida no decurso do século XX, se passa a concentrar no binómio forma-função, e a beleza deixa presumivelmente de ser veiculada pela componente ornamental aposta para passar a resultar como algo abstracto, lógico e tacitamente decorrente do equilíbrio alcançado entre os elementos assinalados.

Não obstante estas mudanças de percepção ou da preponderância de uns aspectos sobre os outros, parece-nos que continua a ser de um modo geral consensual a noção de que o *design* de um objecto incide basicamente nestes três aspectos, isto é, na forma e na função a que destina e também na decoração. Se o último se pode afirmar como aquele de índole mais superficial e menos determinante na identidade do objecto, o mesmo não se reconhece com os outros dois vectores, que obrigam à consideração de muitas outras questões que não aquelas de ordem estritamente ornamental e estética, como a adequada morfologia ao cumprimento dos seus objectivos, e os materiais e as técnicas a adoptar na sua concretização.

É exactamente neste contexto que a informação teórica em torno dos objectos e das suas especificidades nos parece afirmar-se como uma mais-valia, no sentido em que não só enriquece o profissional em termos de referências como lhe confere importantes indicadores a ter em linha de conta na fundamentação das suas opções futuras.

Embora os pressupostos que condicionam hoje a criação e até o entendimento dos objectos nos seus mais díspares sectores possam ser bem diferentes daqueles que presidiram em tempos passados, a história demonstra-nos que a sua evolução denota preocupações afins àquelas hoje sentidas, ao tentar acompanhar as sucessivas premissas civilizacionais que foram caracterizando as sociedades ao longo do tempo. Veja-se a questão do desenvolvimento de novos materiais, tendências formais e tecnológicas, como uma consequência e efeito dessas contínuas transformações em que o objecto produzido se assume como uma síntese de uma determinada conjuntura histórica, cultural, económica, científica, estética... e, como tal, se revela um espelho de hábitos e vivências.

Dentro da diversidade material com que o designer pode contar – cerâmica, vidro, têxteis, metais, papel, plásticos e toda uma nova geração de matérias sintéticas – reconhecem-se substâncias com percursos evolutivos mais ou menos complexos, como a madeira e o caso assaz interessante do vidro, um material ainda hoje, tal como no passado, muito apreciado pelas suas propriedades físicas – como a transparência, translucência, a sua natureza inerte e impermeável – ou plásticas – em termos de maleabilidade e versatilidade funcional. Embora feito a partir da sílica, o vidro foi-se caracterizando pela adopção de diferentes fundentes (como a soda e o chumbo), em função das matérias-primas disponíveis ou conhecidas, ou do gradual domínio técnico, os quais condicionavam as suas características e utilização do ponto de vista morfológico e decorativo que, por sua vez, se foi articulando com as diferentes directrizes estéticas coevas. Com base nestes aspectos o vidro tanto se associou a formas sofisticadas, por vezes de pouca utilidade dada a sua fragilidade, dominadas por linhas mais ou menos elaboradas que procuravam, acima de tudo, explorar as qualidades intrínsecas da matéria-prima, como a formas mais robustas obtidas pela técnica do sopro e por meio de moldes, respectivamente.

Também a presença e utilização, de forma perfeitamente banal, de uma série de objectos e de materiais nos nossos dias se constitui como um dado adquirido. No entanto, embora se tenham tornado vulgares, muitos deles conheceram uma origem e desenvolvimento dotados de grande requinte, deferência e exclusividade. Basta recordarmos os objectos em porcelana – um material de fantásticas propriedades com que os europeus apenas contactavam através das suas importações da China e que só no século XVIII conseguem produzir – que, com estatuto de preciosidade equiparável aos obtidos em prata, são dispendiosos e por isso apenas acessíveis a uma restrita parte da sociedade. O próprio conceito de serviço de mesa, ou de chá, encontra-se estreitamente ligado à gradual complexidade do aparato criado em torno das refeições – que se tornam importantes acontecimentos de ostentação e promoção social – a partir do século XVII bem como à introdução, pela mesma altura, de novos produtos e hábitos alimentares como o chá, o café ou o chocolate quente, que obrigam ao desenvolvimento de novos contentores destinados à sua preparação e consumo. A este respeito refira-se que o número e diversidade de peças incluídas nos referidos serviços se foi alterando em função da própria vivência social, sendo que na actualidade os mesmos se tornaram muito mais limitados e simplificados.

Embora os exemplos assinalados se possam conotar com um tipo de informação de natureza mais cultural, uma vez considerada a sua dimensão histórica e social, a verdade é que eles alertam para as relações que tacita e obrigatoriamente se devem estabelecer entre o homem e os objectos por si e para si criados.

Numa outra perspectiva, também a questão da globalização que tanto se debate nos nossos dias nos obriga a uma constante actualização, em particular nas áreas do *design*, as quais se pressupõem vanguardistas e inovadoras. Ora como podemos pensar que inovamos, se desconhecemos as soluções já anteriormente exploradas ou as reacções que em torno delas se despoletaram?

Ainda que aparentemente mais vocacionados para o *design* de equipamento, pensamos que a maior parte das questões aqui sucintamente focadas se aplicam aos outros domínios como a moda e até mesmo o *design* de comunicação. Além do facto de o saber não ocupar lugar e fazer parte da nossa condição humana, a verdade é que o desconhecimento ou a ignorância podem despertar falsas expectativas em qualquer um destes ramos de actividade, criando a ilusão de se estar a idealizar algo perfeitamente fantástico.

Neste contexto, e numa altura em que a par do *know-how* a competitividade faz, mais do que nunca, do conhecimento uma mais-valia profissional, urge assim apurar das suas especificidades em termos de áreas a desenvolver e estimular bem como criar mecanismos pedagógicos que garantam uma maior simbiose entre a vertente teórica e a prática, e que proporcionem, assim, um profissional mais completo e eficaz. Será no entanto de salientar que este processo deve pautar-se pela continuidade e não se circunscrever apenas ao raio de acção académico, na medida em que não cumpre apenas às instituições de ensino e aos professores essa preocupação; também os alunos devem estar sensibilizados da sua relevância e desenvolver processos autónomos de pesquisa e formação que passam muitas vezes pela realização de actividades complementares ao ensino como *workshops*, conferências ou visitas a exposições.

Com esta breve apresentação não foi nossa intenção advogar a primazia do conhecimento teórico em detrimento da experiência prática mas, tão-somente, sensibilizar para a relevância do conhecimento teórico na formação geral dos *designers* enquanto mais-valia profissional, bem como realçar a importância e a natureza complementar das duas vias de aprendizagem, que podem e devem acontecer de forma natural e concertada.