

Reflexões sobre o uso. Design e Funcionalismo.

Reflections on use. Design and Functionalism.

Filipe, R.

FA-ULisboa - Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Retirado de: <http://convergencias.esart.ipcb.pt>

RESUMO: Embora o conceito de Funcionalismo esteja na gênese da prática do design e na relação emblemática forma/função ou no lema "design is about solving problems" surgindo sobretudo com a mecanização da produção e a indústria para a produção de massas, se recuarmos um pouco mais no tempo talvez encontremos questões mais interessantes para repensar, e valores ou posturas projetuais que se revelem hoje mais próximas do contributo que desejamos para o mundo em que vivemos - do que aqueles que permaneceram à tona com o passar dos tempos.

Porque a nossa relação com a natureza, a verdade, a utilidade, o belo ou o sublime na construção de artefactos constituem ainda parâmetros possíveis de reflexão sobre a cultura material que produzimos hoje, e podem conduzir-nos de forma mais concertada na procura de novas soluções, mais harmoniosas e coerentes de projeto.

O conceito de objetos funcionais é aqui abordado como uma pré-determinação na gênese dos objetos industriais, pela sociedade Moderna que propõe um estilo de vida (Modern Style) e funcionalidades modeladoras dos hábitos do quotidiano (Functional Style), hoje vistas como constrictivas e impositivas na vivência das pessoas. Sendo hoje claro portanto, que a globalização, e a uniformização das 'necessidades' para um consumo generalizado, é uma consequência do Modernismo, e estão de facto em acordo com os mais profundos receios de Ruskin, já em meados do séc. XIX.

Sendo que uma das formas de sustentabilidade é prolongar o tempo de vida dos objetos, e portanto não deixar que os objetos caiam em desuso evitando a sua substituição, propõe-se estudar a possibilidade do seu uso estendido no tempo porque constantemente atualizável.

PALAVRAS-CHAVE: Design Produto, forma, função, uso, porcelana.

ABSTRACT: Although the concept of functionalism is in the design practice origins and in the emblematic relationship form / function or the motto "design is about solving problems" emerging especially with the mechanization of production and the industry for the mass product, if we go back in time we may find more interesting questions to rethink, and values or projective positions that may be now closer to our contribution to the world we live in - than those who remained afloat within the passage of time. Because our relationship with nature, truth, usefulness, the beautiful and the sublime in the construction of artefacts are still possible parameters of reflection on the material culture we produce today, and can lead us in a more concerted way in the search for new and more harmonious and coherent project solutions. The concept of functional objects is addressed here as a pre-determination in the genesis of industrial objects, by the Modern society that proposes a lifestyle (Modern Style) shaping features of everyday habits (Functional Style), today seen as constricting and impositive in people's life. Being now clear that globalization, and the standardization of needs for the widespread of consumption is a consequence of Modernism, and are also in accordance with the deepest fears of Ruskin already by XIX mid-century. Considering that one of the forms of sustainability is to extend the lifetime of objects, and therefore not let things fall into disuse preventing its replacement, it is proposed to study the possibility of its extended use in time through the possibility of it being constantly updatable.

KEYWORDS: Product design, form, function, use, porcelain

Tentando ir muito atrás auscultar o pensamento sobre a produção de artefactos, lemos que já Sócrates tinha introduzido nos seus 'Diálogos' o aspeto moral na arte funcionalista apontando relações entre o bom, o belo e o útil. Em Hípias ele afirma: "let this be beautiful for us: whatever is useful", mas "for a certain purpose in a giving time" (Schaeffer e Denise, 2013, p.84), tornando a beleza e a utilidade relativas de acordo com o contexto ou a circunstância. Segundo De Zurko (1957a), Platão introduz a analogia orgânica e "distingue entre a beleza absoluta e a beleza relativa, sendo a primeira a beleza divina ou a noção de belo, e a segunda a beleza dos objetos. A beleza absoluta é o arquétipo - o arquétipo em design é uma noção muito importante como o modelo e a forma de referência, aquela nos ocorre imediatamente, à qual nos referimos sempre, por contraste ou por semelhança, o qual parece estarmos sempre a perseguir, ou a imitar - "e a arte dos indivíduos são réplicas imperfeitas do arquétipo" (De Zurko1957, p.17). E é na fase final dos seus escritos, na 'República', que idolatra a relação entre o belo e o útil. Aristóteles, positivista, foi o primeiro filósofo a refletir sobre a vida do quotidiano e segundo De Zurko vê a arte como uma imitação

direta não do divino mas da ideia, do inteligível que provém do sensível, a imitação não do arquétipo mas da forma sugerida pela matéria. Mais concetual portanto. “A beleza está associada ao prazer mas difere da utilidade porque o valor da beleza é intrínseco, e o valor da utilidade provém dos resultados”. (...) “Podemos ser capazes de fazer o que é necessário e útil, mas a beleza está acima disso tudo” (Aristóteles em Tatarkiewicz, 1962, p.151). Mas a arte é sempre inferior à natureza, e em todos os autores analisados, ela é a origem e o retorno de todas as coisas, mesmo nas coisas do espírito.

Fig. 1 e 2 - Attic pyxis, cerâmica grega período geométrico, séc. VIII A.C. e vaso Psykter VI A.C., Atenas.



Fonte:

Attic pyxis, cerâmica grega período geométrico, séc. VIII A.C. 1993, ©RMN/ Hervé Lewandowski <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/attic-pyxis>
Vaso Psykter V A.C., Atenas. <http://viaggiadiraffaella.blogspot.pt/2015/01/roma-il-museo-nazionale-etrusco-di.html>

Assim, ao propor recuperar o valor simbólico ou significado nos objetos, revela-se importante rever as questões sobre o belo ou o sublime à muito esquecidas na arte ou no design, como denota Lyotard. Mas a sua autenticidade refere-se ao quotidiano das pessoas e às suas referências culturais, e não à ‘recuperação dos estilos do passado’.

E tal como em Aristóteles, para Hume (1711-1776), o objeto agrada-nos pela sua possibilidade de produzir prazer ou vantagem a alguém. Este princípio baseia-se na beleza que encontramos em tudo o que é útil. A maior parte das obras de arte são apreciadas como belas na proporção da sua adequabilidade ao uso das pessoas, e até mesmo os elementos ou produções da natureza são apreciados e estimados como belos através de um sentimento com a mesma origem. A beleza e o belo são em muitas ocasiões, qualidades relativas e não absolutas, e agradam-nos só pela sua tendência para produzir um efeito que nos é agradável (Hume, Quintilian Institutione Oratoria, Bk. Viii).

E a reflexão sobre o caráter ou sobre as qualidades concetuais é importante para nos proporcionar os sentimentos de aprovação ou de desagrado. Assim os meios para atingir determinados fins só podem ser agradáveis quando o fim é agradável, e quando contribuem para o bem da sociedade (Hume, em Chappell, 1963, p.224). A simpatia, segundo Hume, é portanto a impressão de uma ideia nos sentidos, ‘por força da imaginação’ porque está associada a qualidades por associações de ideias e que não são visíveis – tal como veremos em Greenough e Ruskin.

Assim, em acordo com David Hume, e sobre a ‘impressão dos sentidos por força da imaginação’ - a beleza da emoção de descobrir uma peça pintada à mão pode proporcionar ‘simpatia’ pela autenticidade e sustentabilidade do processo produtivo, porque ‘produz prazer e traz vantagem a alguém’ – às pessoas e ao artesanato. E o trabalho sobre arquétipos e formas tradicionais pode ser ‘agradável’ porque imprime a ideia de harmonia no cosmopolitismo contemporâneo, e ‘por força da imaginação’ sentimo-nos parte de um mundo diverso e culturalmente muito rico e coerente.

Seguindo o mesmo raciocínio, mas na noção de Belo de Adam Smith (1723-1790), sobre a imaginação do útil ou do conveniente, a noção de belo parece enquadrar-se na imaginação da possibilidade do seu uso ou “do conveniente surgido de repente”. Como a conveniência de um uso improvisado. “Uma consideração em si, e por assim dizer, inútil do útil” (Bayer, R., 1978, p.232). Em ambas as noções, há portanto um efeito agradável sobre a imaginação que

comanda a emoção e a estima. Estas considerações são importantíssimas neste contexto porque associam o útil ao conveniente surgido no momento, ‘a imaginação do útil’, uma constante improvisação do útil, o útil no aparentemente inútil, ou a criatividade no consumo de peças que aparentemente não têm uso definido. É aqui enunciada a tal ‘simpatia’ pelos objetos, que pressupõem emoção e uma entrega, e uma pertença mais prolongada.

Adam Smith estava em sintonia com David Hume porque também faz a distinção entre o que é meramente útil e o que é socialmente desejável. Dá o nome de ‘propriedade’ à relação entre um ato benéfico e a boa intenção do produtor. E este parâmetro de beleza, que é socialmente desejável por exemplo em termos de sustentabilidade humana ou ambiental é crucial nas considerações sobre a produção contemporânea de objetos. E portanto o nosso sentimento de aprovação envolve sempre o nosso sentido de propriedade assim como o nosso sentido de utilidade, uma vez que estamos envolvidos na experiência estética da mesma forma em que estamos envolvidos no quotidiano.

No entendimento de Smith, “a propriedade é uma qualidade da ação enquanto a utilidade é uma qualidade dos objetos” (Jones e Skinner, 1992, p.97). Um produto acabado pode ter utilidade, mas o sentimento por trás da sua criação determina a propriedade da ação - ou da intenção como no caso da Vista Alegre e a excelência da produção. A propriedade é assim definida pela motivação ou pelo conceito que dá origem á produção. O que tem tudo a ver com a apropriação simbólica dos objetos.

Outra razão pela qual a utilidade nos pode ser agradável, será pela comunicação do conceito que está na gênese da criação do objeto, comunicando não só a sua utilidade mas também a ética ou a beleza da intenção da sua produção. A utilidade do objeto agrada ao seu detentor pela sugestão do prazer ou pela conveniência da sua conceção, através do sentimento de simpatia. Esta análise da adequação e da importância da comunicação de um objeto, mostra-nos o que pode ser ‘a conspiração da produção artística’ e como o sentido que deu origem à produção de um objeto deve ser ilustrado, e que está “muito para além da funcionalidade, transmitindo assim por simpatia aos seus futuros detentores os sentimentos do autor e a conveniência da sua produção” (Smith 1759, p. 96).

E a ‘propriedade’ de um objeto será também a adequação da sua forma ao material e à técnica, que evidenciam uma integridade construtiva e a sua adequação ao uso. A tal ‘forma sugerida pela matéria’ como em Aristóteles. Mas até ao séc. XVIII a técnica ou a produção não se tornaram base para um sistema estético. Assim, o interesse na beleza da eficiência mecânica em David Hume coincide com o início da Revolução Industrial, e o belo é agora observado tanto no que as máquinas fazem como o que pode ser feito com determinado objeto, numa analogia mecânica. É o Utilitarismo Inglês. A utilidade passou a ser um julgamento primordial para a arte ou nas questões éticas e sociais. A ideia da adaptação funcional dá origem também à analogia orgânica, exprimindo o equilíbrio entre as partes e a perfeição da natureza, como um organismo vivo. E é assim que surge o paralelo com a arquitetura gótica, no sentido em que não é planeada, surge em harmonia com as necessidades, e não é imposta às pessoas como na perfeita simetria do templo grego ou nos grandes planos urbanísticos do Renascimento. A analogia moral ou ética ainda hoje nos preocupa, ou preocupa-nos novamente – porque as formas devem ser o que parecem ser, a verdadeira expressão do seu propósito e da sua época. Os materiais e técnicas devem ser usados com integridade e o ornamento é rejeitado quando produz um efeito de falsidade. A ética vem questionar a falsificação das formas, seguindo as necessidades do uso, dos materiais e os preceitos da construção, por uma arte que dê prazer às pessoas em usar os objetos que têm forçosamente que usar. Os objetos utilitários.

Mas no funcionalismo a utilidade e a adequação podem ser vistas como excelência ou perfeição, mas não necessariamente como um parâmetro de beleza. Alguns negam a validade de uma procura consciente e sistemática do belo, e outros vêm na relação forma-função o princípio primordial de beleza e condição essencial do projeto. Mas em ambos o ornamento deve ser justificado por uma função prática ou tangível.

Esta reflexão procura também estabelecer uma sequência no pensamento de diversos autores analisados – pensadores, arquitetos, designers e artistas - não numa tentativa de proceder a uma cronologia histórica, porque certamente muitos autores importantes teriam ficado de fora, mas procurando instrumentos para analisar e enunciar uma sequência de pensamento que nos ajude a reencontrar sentido nos objetos de produção industrial e artesanal contemporâneos. Procurando rever as preocupações conceituais no trabalho de cada autor na sua época, identificando questões que possam ser interessantes compreender e analisar novamente, e estabelecendo paralelismos com as questões e situações contemporâneas no design de produto.

Assim perante estas leituras, um aspeto interessante e que constitui novidade para mim no pensamento de Ralph Waldo Emerson em ‘Nature’ (1836), é que no seu entendimento da Natureza ele concebe-a como o mundo que tentamos descobrir e explicar durante toda a vida e simultaneamente o mundo de onde retiramos tudo, não só em termos de recursos materiais ou inventos científicos, porque é a partir do conhecimento do mundo natural que construímos o mundo artificial; e ao qual pertencemos de tal forma, que constitui até a origem das nossas palavras e do sentido simbólico com que construímos a nossa linguagem. Assim, ‘Nature’ não é um regresso bucólico ou romântico á natureza, ou meramente o estudo das estruturas da biónica, mas a origem fundamental e a inspiração dos artistas e arquitetos, na fluidez da mudança incessante, numa perspetiva evolucionista mas também existencialista.

Mas a beleza da Natureza apreciada por um ‘transparent eye’ só pode ser uma miragem destituída de verdade. A presença do elemento espiritual é essencial para a sua perfeição – “o conhecimento provém da vida e é da sua apreensão que surge a verdade, porque a natureza em si já contém ‘its own design’ “ (Emerson 1836).

‘The stars awaken a certain reverence, because though always present, they are inaccessible; but all natural objects make a kindred impression, when the mind is open to their influence’ (...) in Nature Cap. I – Nature.

Em Horatio Greenough nos Estados Unidos da América, o Transcendentalismo induz a uma observação direta das necessidades e da vivência espiritual das pessoas e leva à recusa de estilos formais de um passado que já não lhes pertence e à procura de novas formas que revelem a diversidade das origens e religiões das pessoas que agora povoam aquele novo continente. E é essa diversidade e a emancipação social que é libertadora e os faz reequacionar o futuro para uma nova dimensão social que começa a surgir e que oferece oportunidades únicas de mudança. Tal como hoje.

Neste ensaio ‘Form and Function: Remarques on Art, Design and Architecture’ (1805 – 1852), chamam-me à atenção trechos como, “Quando defino a beleza como a promessa da função; a ação como a presença da função, ou o carácter como a memória da função, estou a separar o que é arbitrário do que é essencial”. Penso que Greenough quando se refere ao carácter está a referir-se ao sublime, ao que é especial e sedutor no objeto, e ao modo como o usamos. E para mim – o objeto de design é o objeto em uso, tal como na antropologia. E a sua beleza não é independente do uso. “A beleza, sendo a promessa da função, deve estar sobretudo presente antes da fase da ação; mas enquanto ainda houver a promessa da função há beleza, proporcional à sua relação com a ação e o carácter” (1836, Form and Function: Remarks on Art) – esta frase pode ser lida como uma atitude funcionalista mas não exclusivamente pragmática. Se os meus objetos não forem usados é porque não existe a possibilidade da sua adequação ao estilo de vida das pessoas, ou porque a sua beleza é destituída de significado, de carácter. Esta é a dualidade da minha ontologia projetual no design.

É neste sentido que proponho, não uma atitude anti ou não-funcionalista, mas uma nova leitura, mais um layer no entendimento do funcionalismo, ou um novo entendimento do sublime que inclui tal como na descrição da postura dos transcendentalistas, um conhecimento transmitido através da intuição e da imaginação, do espírito e não só através da racionalidade prática da vida, como nos foi proposto com o Modernismo. A promessa da função prolonga a promessa da sua existência e do seu sentido, a promessa de ser e agir, uma promessa dinâmica, e esta coordenação pode implicar o prolongamento do tempo em uso dos objetos.

Fig. 3 e 4 - John Ruskin, Mont Blanc from Saint-Martin-sur-Arve em 1874 e estudo de porcelana japonesa em 1873



Fonte:
John Ruskin, *Mont Blanc from Saint-Martin-sur-Arve em 1874*, © Ashmolean Museum, University of Oxford
Estudo de porcelana japonesa em 1873, © Ashmolean Museum, University of Oxford

Na segunda metade do séc. XIX, John Ruskin estabelece uma relação entre os princípios estéticos e a crítica social, sobre o sentido daquilo que é uma visão moral autêntica, em oposição a sanções na organização social do trabalho, procurando recuperar a produção artesanal como a arte na vida do quotidiano. Ruskin enaltece os valores estéticos do trabalho manual, que não revê na produção industrial, como um fundamento concetual que se rege pela devoção do trabalho impresso na catedral gótica. Ruskin está preocupado com a liberdade criativa do artesão e com a perda de expressão nos objetos, procurando reenquadrar o sublime e o envolvimento do artesão ao que ele chama a 'estética do sacrifício', essenciais ao reconhecimento de valor nos objetos, quer na sua produção como no seu consumo. O sacrifício da quantidade em prol da qualidade, que se refere "não à emoção da admiração, mas ao ato da adoração. Não o receber, mas o dar" (Maynard, 2006). O conceito da catedral gótica é recorrente e é mais tarde recuperado também por Walter Gropius na ilustração da capa do manifesto da Bauhaus por Lyonel Feininger, em 1919. Assim, o significado não está no que representa mas na experiência, não como um trabalho acabado, mas como uma ação. E esta noção é crucial na inspiração ou citação de objetos de outros tempos e outras culturas também nos dias de hoje.

Assim o Belo em Ruskin está na beleza do trabalho e da vida 'verdadeira' do artesão (Pevsner, Nikolaus, 1936, p.26) e como facto social. Concebe e advoga uma arquitetura funcional e orgânica erguida de acordo, e ilustrativa dos seus próprios princípios morais, e nega que o belo seja o útil. E embora Ruskin afirme que "a ornamentação é o elemento principal da arquitetura, que é o elemento que confere a um estilo determinadas características sublimes ou belas, mas que fora disso é desnecessário", (Pevsner, 1936, p.21) é visto como um funcionalista, no âmbito social e no âmbito moral. E portanto não se trata neste texto de recusar o funcionalismo, mas questionar o entendimento do funcionalismo associado ao estilo Moderno.

Na sua conferência "A Relação da Arte com o Uso", Ruskin expressa a sua admiração pelas formas funcionais dos copos e das chávenas, especialmente pelos tipos mais simples, nos quais "são concebidas as mais belas linhas e os mais perfeitos tipos de composições rigorosas que já foram alguma vez atingidas em arte". Ruskin vê o ornamento como tendo uma função especial - a de fazer a felicidade das pessoas. Mas faz muitas restrições ao uso do ornamento. "Sob quaisquer circunstâncias as formas belas devem ser usadas como máscara ou como uma capa sobre as verdadeiras condições e usos dos objetos" (Ruskin, *Stones of Venice*, 1851, in De Zurko, 1957b, p.134).

Se por um lado para Ruskin a perfeição do trabalho manual revela a submissão do artesão ao desenho do arquiteto e ao rigor da divisão social do trabalho, como

a questão que ainda hoje se coloca entre o artesanato e o design, são as Artes Aplicadas a verdadeira arte que serve a vida como objetos de uso e de expressão do cotidiano. A conjugação do uso e da expressão permitem ultrapassar as classificações entre objeto utilitário ou de contemplação. “A oposição entre útil e belo desfaz a unidade da arte e estabelece a hierarquia do trabalho e a hierarquia das vidas” (Ranciére, 2013, p.139).

Ruskin eleva acima de tudo a sinceridade, a sociedade, o modo de produção e a função da arte, postura que pode ser lida como um espírito de resistência ao funcionalismo – recusando-se a separar o operário do seu próprio trabalho. “Assim, por um lado temos os amantes de uma perfeição sem vivência, inspirada na perfeição subserviente do templo grego (e da indústria), e por outro os amantes da vida” (...) “e o espírito pitoresco do artista e o seu naturalismo, da arte com a expressão de uma vida magnificada para a qual a arte gótica serve de modelo” (Jacques Ranciére, 2013, p.140). Por naturalismo aqui entende-se a tradução das emoções sentidas perante a natureza.

Fig. 5 e 6 - Capa de 'News from Nowhere' de William Morris em 1893 e 'Snakeshead print' em 1876.



Fonte:
Capa de 'News from Nowhere' de William Morris em 1893, <https://dantisamor.wordpress.com/2013/06/25/an-introduction>
'Snakeshead print', 1876. Planet Art CD of royalty-free PD images William Morris: Selected Works.

William Morris está também preocupado com o decréscimo do artesanato que acompanhou a ascensão industrial e lamenta a perda do conhecimento de técnicas tradicionais e de criatividade. Reflete sobre a fragilidade e decadência da sociedade industrial e escreve o livro “News from Nowhere” (1890) onde se questiona sobre a corrupção dos valores da sua época e como poderemos viver no presente e no futuro. Este livro é hoje tido como a primeira ‘ecotopia’ pela sua visão de sustentabilidade, num mundo sem poluição, dinheiro ou propriedade privada, onde as pessoas decidem coletivamente e se prazenteiam a produzir peças bonitas artesanalmente. Mas olha para o passado e não para o futuro, renunciando aos inventos industriais, e Morris isola-se cada vez mais “no seu mundo de poesia e beleza” (Pevsner, 1936, p.27). A apologia da “arte pelo povo e para o povo” acabou por se traduzir em produções caras e só acessíveis a alguns. Porque tal como se constata ainda hoje, só é possível obterem-se preços baixos através da desvalorização do trabalho e da vida das pessoas. Assim como tinha começado a produzir mobiliário para si próprio por falta de escolha no mercado, continua a produzir peças caras para o “luxo imundo dos ricos” (Pevsner 1936, p. 26). E tem muitos seguidores.

Mas com a morte de Morris, o movimento das Arts and Crafts aceita finalmente a indústria e expande-se para outros países da Europa, dedicando-se a domesticar a tecnologia, a embelezar os objetos e a dominar a máquina. Faz-se o elogio das estruturas com novos materiais e da nova lógica da utilização dos materiais e processos de fabrico, em harmonia com as novas exigências de simplicidade e funcionalidade dos tempos modernos.

Fig. 7 e 8 - Wainwright Building, o primeiro arranha-céus de Louis Sullivan, Saint Louis, Missouri, 1891.



Fonte: Wainwright Building, o primeiro arranha-céus de Louis Sullivan, Saint Louis, Missouri, 1891, © 2012 [WWCI](#)

Louis Sullivan, escreve o texto “The tall office building artistically considered” (Sullivan, 1896) nos Estados Unidos da América propondo a definitiva rejeição dos estilos do passado, preferindo inspirar-se nas novas condições sociais, aceitando-as e vendo nelas as verdadeiras questões da sua arte e da sua época, pela adequação da arquitetura à vida das pessoas, comparando-a também com as leis da Natureza e a sua coerência formal. Aceitando a verdadeira natureza das coisas e a sua complexidade, “orgânicas e não orgânicas, físicas e metafísicas, da mente e da alma” (Sullivan, 1896). Fazendo a apologia da espontaneidade emotiva e viva, e não de lógicas inventadas. “Uma verdadeira arte que viverá porque será das pessoas, para as pessoas e pelas pessoas” (Sullivan, 1896). Fazendo deste modo o enunciar pioneiro dos princípios do funcionalismo, mas de forma sensível e clara pela verdade na procura de soluções adequadas à vida das pessoas, e não impositiva de uma metodologia restritiva da criatividade como mais tarde parece ter sido interpretada. E artística, nunca reduzida a uma expressão estritamente funcional, mas num processo fluido e contínuo. Mas também viajou, e conseguiu transferir a elegância e sentido de proporção observados no Palácio Rucellai de Alberti em Florença, ou a genialidade da pintura de Leonardo na Capela Sistina em Roma, e transferi-la para a arquitetura moderna. E estes motivos de inspiração são reconhecíveis na sua obra como o Wainwright Building em St. Louis.

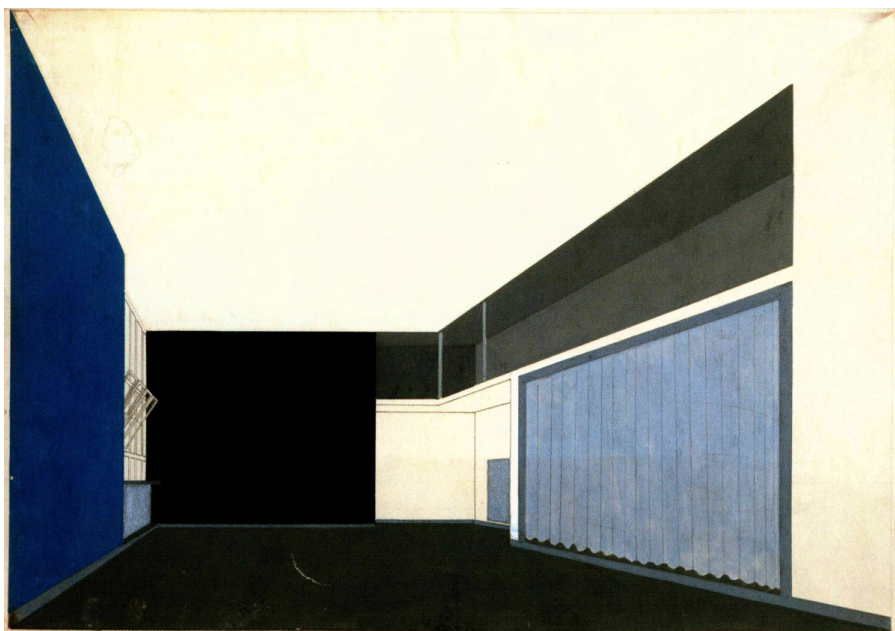
Fig. 9 e 10 - Wittgenstein Haus, 1933-38, Viena, Austria.



Fonte:
Wittgenstein Haus, 1933-38, Viena, Austria, © Lennart E. H. Räterlinck.
Interior Wittgenstein Haus, © imgarcade.com

Wittgenstein, filósofo e amante da arquitetura estabelece uma relação entre ambos através da filosofia da linguagem e da proporção, e da construção de significado assente no uso e nos modos de vida “relacionados com todo o tipo de gestos e ações em todas as situações e culturas” (Wittgenstein, 1929, Lecture). E compara a concepção da forma com o uso da linguagem, estabelecendo um paralelo importante no sentido em que a linguagem é privada e inteligível por grupos que partilham as mesmas experiências, e portanto não universal. Tal como o entendimento que temos dos objetos. O que no contexto do design é coerente com a não apologia de estilos formais universalizantes ou redundantes de um uso ou estilo de vida específico. Os objetos de uma forma geral são independentes de significado, sendo este um processo imparitilhável e não-ensinável. E portanto as formas surgem da articulação das ideias e não das palavras, ou da articulação dos usos e não das formas? Da mesma maneira que eu procuro enunciar as formas com que convivemos atualmente na sociedade cosmopolita e não o significado original da sua génese. Se já antes tinha sido articulada ‘verdade’ com utilidade ou com a adequação às nossas vidas, agora Wittgenstein equaciona o significado com o uso, tal como em Pierre Bourdieu, de acordo com a situação e a cultura dos atores. E portanto para Wittgenstein o objeto é verdadeiro se tiver significado, se for usado, independentemente da sua utilidade. Porque o seu entendimento, tal como a linguagem, não é universal.

Fig. 11 e 12 - Pintura de Fritz Kuhr do estúdio de Paul Klee em Dessau projetado por Walter Gropius 1926, e Combination teapot de Theodor Bogler, 1923



Fonte:
 Pintura de Fritz Kühr do estúdio de Paul Klee em Dessau projetado por Walter Gropius 1926, © "Im Bauhaus," Zwrotnica 12, 1927.
 Combination teapot de Theodor Bogler, 1923, © Neue Galerie New York, www.neuegalerie.org.

A Bauhaus surge na sequência da Revolução de Novembro, como projeto social na reconstrução da Alemanha para criar soluções para a questão entre a produção artesanal e a produção industrial criando finalmente condições para o surgimento do design. Vê a produção industrial como uma resposta a necessidades reais, como uma forma de deixar de produzir exclusivamente objetos de qualidade só para 'o luxo dos ricos', mas para produzir para todos, em massa, e com custos acessíveis.

Assim, a Werkbund reúne uma plataforma de artistas, industriais, artesãos e pessoas do comércio com o intuito de trabalhar para conseguir produtos com uma qualidade superior, com materiais perfeitos e autênticos, com possibilidade para atingir um todo orgânico objetivo e artístico. A Bauhaus surge sob a direção de Walter Gropius como uma escola de artes e ofícios. O seu manifesto faz o apelo à arte na construção e ao papel dos artistas, não como os que embelezam a obra no fim, mas como parte da equipa de construção desde o início, como a reunião de todas as artes, na construção do espírito da arquitetura e do design. O artista improdutivo deixa de estar condenado à imperfeição da sua prática porque a sua arte será preservada na manufatura e no artesanato. Proclamam que o artista é um artesão exaltado, e esta é a origem fundamental do design. Itten quer treinar o artesão para a introspeção e reflexão sobre o seu próprio trabalho e Gropius quer criar designers capazes que amadureçam através de uma prática em contacto com a realidade (Schlemmer 1922). Paul Klee reflete sobre o papel social da Bauhaus e comenta que 'teriam sido capazes de transmitir os resultados das suas atividades criativas e inventivas à população, porque a componente social da Bauhaus é importante, no sentido de criar bons objetos bem desenhados e acessíveis a todos'. E esta é a grande diferença dos autores anteriores que viraram as costas à indústria, porque por mais que proclamassem a verdade dos objetos e a componente social da produção autêntica, na verdade produziam para pequenas elites económicas.

Mas neste trabalho com a indústria procurava-se a mesma verdade – de acordo com o funcionalismo construtivista qualquer objeto devia não só evidenciar a sua função mas também o modo como tinha sido executado. Mas como eram concebidos em ruptura formal total com os modelos instituídos, tornaram-se também unicamente compreensíveis a pessoas com uma educação artística menos conservadora. Mas a ideia de chegar às massas com produtos inovadores da avant-garde radical propõe também superar a divisão entre cultura erudita e cultura popular. Procura-se então também romper com os cânones do passado, procurando uma nova estética industrial coerente com uma nova linguagem formal abstrata, com as suas próprias regras, bem ao estilo de Wittgenstein. Com Hans Meyer, a escola da Bauhaus trabalhou mais como um parceiro da indústria e na prestação de serviços à comunidade, e foi tão bem sucedida que produziu muitos objetos para o exterior, sobretudo em tubos curvados e madeiras de contraplacado, materiais menos dispendiosos e mais fáceis de trabalhar. Mas foi criticada porque acabou por se afastar da componente artesanal, e do seu potencial intelectual no que se refere ao conhecimento dos materiais, das formas e dos procedimentos. E este é um problema com que nos confrontamos ainda nos dias de hoje.

Fig. 13 e 14 - Tseui e Laure, Ettore Sottsass, 1994, Manufacture Nationale de Sèvres, porcelana.



Fonte:

Tseui, Ettore Sottsass, 1994, Manufacture Nationale de Sèvres, porcelana, © Agence photographique de la RMN-Grand Palais, www.photo.mn.fr
Laure, Ettore Sottsass, 1994, © www.1stdibs.com

Ettore Sottsass parece concentrar em si ambas as vertentes da Bauhaus, por um trabalho em estreita colaboração e cumplicidade com a indústria a par de um trabalho mais lúdico e artístico de pequenas séries, mas igualmente íntegro e intelectualmente humanista e provocador. E embora se auto-intitule um funcionalista, a sua herança reveste-se da vertente mais liberal e artística herdada da Bauhaus, pela emoção e sensualidade destinadas a albergar os prazeres

da vida. E embora as suas produções mais radicais sejam comercializadas em galerias de arte, e consiga também incutir algum sentido lúdico nos objetos de produção industrial, a sua atitude parece afirmar-se sobretudo como um ato de liberdade criativa e independência do sistema de mercado, trabalhando também igualmente com artesãos locais em países distantes, em que tudo parece estar imbuído fundamentalmente de um exercício do espírito. Mas não procura mudar a tradicional relação das pessoas com os objetos, e pelo contrário evidencia o aspeto simbólico ou ritualizado dos objetos, mas transpostos para a contemporaneidade. Para Sottsass o papel dos designers contemporâneos é tentar comunicar alguma coisa, longe da ‘confusão de massas’.

É curioso, como os mesmos argumentos que levaram à simplificação dos objetos na procura da verdade e da pureza, mesmo ainda com a produção mecânica ou manufatureira, nos podem conduzir hoje novamente, saturados com a produção de massas, à mesma procura de integridade e honestidade - mas para proclamar a recuperação de significado e um equilíbrio moral e ético da produção que lhes dá origem. Porque “o funcionalismo implica hoje um sistema de valores plural e não monolítico” (De Zurko, 1957a).

O funcionalismo no âmbito das Ciências Sociais tal como no Design, ou no Funcionalismo Estrutural, é hoje claramente analisado como uma narrativa totalizante associada ao Modernismo, porque propõe uma ordem social estabelecida em contextos sociais estáveis e previsíveis, e não considera as pessoas como genuinamente independentes e autênticas. A questão essencial que se coloca então sobre as críticas ao funcionalismo é sobre como introduzir mudança numa sociedade sem perda da coesão social.

Porque se por um lado temos interesse em manter a tradição e a herança cultural como legado identitário, por outro lado queremos ser capazes de mudança e inovação, e partilhar a diversidade, conscientes da impermanência do significado e do papel social dos objetos no mundo cultural plural em constante mutação. Assim, ao questionarmos e propormos ultrapassar os paradigmas do funcionalismo como sistema que propõe a globalização da cultura, modos de vida e produção de objetos, colocam-se então questões importantes como: como projetar para indivíduos ‘autênticos’ no contexto industrial da produção de massas? Como sugerir a alternância no uso e do significado num mesmo objeto? Como sugerir um uso pessoal num objeto produzido em grande escala? Como ser independente numa sociedade construída por todos, mantendo objetivos em comum?

Se o funcionalismo é um conceito sociológico e antropológico de manutenção da estabilidade de uma sociedade, esse conceito é também transmitido através dos objetos e da cultura material, no sentido em que os objetos utilitários sugerem práticas no quotidiano ou rituais que contribuem para a manutenção da estabilidade social. O que explica também a necessidade de um ‘preceito’ Modernista generalizante que transporta conceitos relacionados com a moral e a ética, mas também o social e o económico, e que assim contribui para as práticas homogeneizantes, pelo menos em todo o mundo ocidental, sem as quais nunca seria possível a atual globalização, no que se refere à circulação de pessoas e bens, e onde nos movemos de acordo com as mesmas regras e princípios, sem qualquer estranheza nos comportamentos sociais nem mesmo éticos, entre as diversas nações com hábitos originais diversos – hoje provavelmente numa mesma sociedade global. Tal como descreve Bronislaw Malinowski na Teoria Científica da Cultura (1944, p.37):

“A cultura consiste no conjunto integral de instrumentos e de bens de consumo, nos códigos constitucionais dos vários grupos da sociedade, nas ideias e nas artes, nas crenças e costumes humanos. Quer consideremos uma cultura muito simples ou primitiva, quer uma cultura extremamente complexa e desenvolvida, confrontamo-nos com um vasto dispositivo em parte material e em parte espiritual, que possibilita ao indivíduo fazer face aos problemas concretos e específicos que se lhes deparam”.

Nesta análise instrumental em que Malinowski tenta definir o elo existente entre os atos culturais e as necessidades humanas, básicas ou derivadas, denomina-se como funcional. Não é possível definir de outro modo a função a não ser como o preenchimento de uma necessidade através de um sistema em que os seres humanos cooperam, utilizam artefactos e consomem bens.

Deste modo os artefactos tornam-se objetos de desejo e imbuem-se do prazer característico proporcionado pela satisfação de uma sequência vital - de impulso, satisfação e realização – em que o organismo reage aos ‘instrumentos’ ou aos bens de consumo com a mesma apetência com que reage aos objetos que o recompensam com um prazer físico imediato. “Esta forte e inevitável ligação física a determinados produtos culturais por intermédio dos quais satisfaz as suas necessidades pode definir-se por valor” (Malinowski, 1944, p.107), no sentido mais abrangente da palavra. O simbolismo significa sempre algo que representa outra coisa, um sinal, uma ideia ou uma emoção, e fundamenta-se na relação entre um objeto, um gesto ou uma ação, e na sua influência nas pessoas. Assim, o conceito de função representa o elo entre o impulso e a satisfação.

Mas “este tipo de análise funcional arrisca-se a ser acusada de tautologia e vulgaridade e criticada por conter um círculo lógico, se definirmos função como o satisfazer de uma necessidade, é fácil suspeitar que se criou a necessidade de satisfazer a função” (Malinowski, 1944, p.134). Tal como na sociedade de consumo e no contexto capitalista.

“Artefactos, grupos organizados e simbolismo são três aspetos do processo cultural que se relacionam intimamente” (Malinowski, 1944, p.118). Examinando o aparelho material da cultura, diremos que cada artefacto tanto pode ser um acessório como um objeto de uso direto, pertencente à classe dos bens consumíveis. Em todo o caso, quer as circunstâncias quer a forma do objeto são determinadas pelo seu emprego (a forma do objeto determina o seu emprego, e que pode constituir um ‘momento de mudança’), e a forma e função encontram-se ligadas. O que significa que os artefactos, grupos organizados e simbolismo não podem ser analisados separadamente. Porque o significado do objeto, tal como se atribui já a Sócrates, muda de acordo com o contexto.

“A grande falha do funcionalismo foi provavelmente também a sua inabilidade em lidar com o significado e de reconhecer a capacidade dos atores sociais construir um mundo social significativo onde pudessem viver e movimentar-se” (Edgar and Sedgwick, 1999, p.157). Por esta razão, o primeiro desafio veemente à supremacia do funcionalismo nas ciências sociais veio do ‘interacionismo simbólico’, tal como em ‘design e antropologia’. Isto vem ao encontro da ideia de construção de significado pelos atores sociais, descritos pelos Existencialistas, a partir da cultura material e da apropriação que fazem dos objetos, e da ideia que surgiu na sequência desta reflexão em propor objetos não-funcionais para propositadamente permitir uma sucessão de usos diferentes, como um possível caminho para a mudança na nossa relação provisória com os objetos.

Quando propomos um objeto com uma função previamente definida não damos oportunidade, nem reconhecemos a capacidade das pessoas para construírem e se movimentarem num mundo construído significativamente por si próprios. E é esta ideia que legitima e comprova a minha investigação sobre a história do Funcionalismo, procurando refutar este processo ‘tautológico’, que é infligido às pessoas e que se impõe como sistema monolítico na construção da realidade existencial na relação das pessoas com os objetos.

Do mesmo modo a sofisticação da sociedade atual que progride no sentido de atenuar as diferenças sociais entre as pessoas, pode também proporcionar a sua autonomia cultural, fazendo com que todos sejamos produtores de cultura material, de objetos, e de significado. Atenuando assim também as discrepâncias culturais, de baixa e alta cultura, tornando-nos todos simultaneamente atores e espectadores de uma cultura, e de arte – “das pessoas, para as pessoas e pelas pessoas” (Louis Sullivan, 1896). A ideia da responsabilidade individual na manutenção da nossa existência pode também significar o destituir da sociedade de consumo como responsável pelo fornecimento de bens materiais. Assim, cada um de acordo com a sua cultura e recursos, e com o único que há em si, pode contribuir de forma mais significativa para uma existência cultural coletiva partilhada.

Assim, e de acordo com Daniel Miller (1987), as grandes mudanças são operadas dentro de casa, ‘a partir da porta de entrada’, e não em grandes revoltas ou revoluções, e poderá ser de facto deste modo que surja uma mudança nas sociedades industriais e capitalistas atuais. Não é por grandes viragens na indústria, na infinita reciclagem, ou outras iniciativas institucionais que vamos mudar os padrões de consumo e de comportamento, mas na procura, que é hoje uma necessidade real, da especificidade de novos sistemas produtivos – os tais subsistemas mais sofisticados, e novamente mais relacionados com a produção manufatureira ou local, com uma produção de escala mais reduzida ou mesmo com as novas economias domésticas.

Se o funcionalismo como teoria dos sistemas implica o uso dos objetos como parte de um sistema funcional previamente determinado, hoje assistimos ao desmantelamento dos sistemas funcionais e simbólicos em prol das pequenas comunidades de ideias produtoras de significado, que funcionam em rede, como subsistemas dentro de subsistemas como em Parsons, preenchendo os requisitos funcionais, mas hoje de forma muito mais vasta e globalizada, e portanto também mais fragmentada (mas organizada mais por grupos culturais do que por territórios ou nacionalidades). Este aspeto é importante no contexto deste trabalho porque demonstra que o trabalho de observação participada é importante para averiguar sobre o interesse e uso real dos objetos após a sua produção, e não fazendo profecias sobre o futuro, ou adivinhando sobre o sentido que as pessoas lhes atribuirão, “ignorando o espírito individual e a sua capacidade poética ou de produzir um significado pessoal, impossível de determinar previamente por um sistema de signos ou por um método pragmático” (Edgar and Sedgwick, 1999, p.397), como na semiologia.

“O Utilitarismo está geralmente associado com a máxima que advoga a maior felicidade para um maior número de pessoas ou o princípio de utilidade como fornecendo uma base para entender a vantagem de uma ação” (Edgar and Sedgwick, 1999, p.425). Isto coloca-nos perante um dilema moral – como deveríamos agir de modo a maximizar a felicidade ou a satisfação do maior número de pessoas que seriam afetadas por esta ação? Que tipo de ação pode afetar satisfatoriamente um coletivo formado por pessoas autênticas?

Mais uma vez, há várias críticas à teoria utilitária. Primeiro, como será possível prever exaustivamente as consequências de uma ação? Em segundo lugar, mesmo que um grande número de pessoas possa beneficiar de um mesmo ato, o que acontecerá àqueles em minoria que vão sofrer em resultado dessa ação?

Em terceiro, o utilitaristas pressupõem que a 'felicidade' (satisfação) é algo de quantificável, mas não existe maneira de demonstrar o que é exatamente a felicidade ou o prazer, nem existem definições universais para aqueles termos. Em quarto lugar, não é claro que o sentido da vida social e cultural possam ser reduzidas só à procura da felicidade e do prazer, tal como os Utilitaristas sustentam, pelo menos intrinsecamente.

No mesmo sentido Parsons afirma na sua teoria da ação voluntária, que a vida social assenta precisamente no facto de os seres humanos perseguirem valores comuns que induzem à ordem social, e que não é determinada por fatores externos às pessoas mas por ideias partilhadas pelos membros do grupo, ultrapassando o problema do idealismo onde a realidade social é reduzida à opinião individual das pessoas (Parsons 1966, em King 2004, p. 24). Embora o objetivo de Parsons na 'estrutura da ação social' fosse primordialmente o Utilitarismo, a sua teoria da ação voluntária resolveu também o problema do dualismo ontológico. Esta forneceu uma explicação da ordem social sem dividir a realidade social em duas entidades opostas: a estrutura e a ação, a sociedade e o 'individual', promovendo uma ontologia social na qual os seres humanos interagem com base em significados partilhados.

Relembrar o trabalho inicial de Talcott Parsons serve para alertar para os pressupostos do 'dualismo ontológico' inerentes ao funcionalismo, mas também nos ensina a como ser críticos no que se refere aos excessos do Modernismo, e como o dualismo funcional social pode ser ultrapassado. Segundo Anthony King (2004) o trabalho inicial de Parsons ilustra bem a sociedade atual, dando prioridade às relações sociais baseadas na partilha de significados, como as tais sociedades constituídas por ideias de que nos fala Margolin. Penso que deste modo os objetos de uso deixam de contribuir para a imposição de um sistema social, perdem o seu caráter de distinção social, mas não deixam de ter significado cultural. Ou valor simbólico no panorama da cultura material.

Nas relações humanas as pessoas ligam-se umas às outras mas são também capazes de manter condutas sociais estáveis, mesmo sabendo que a sua obrigação por vezes se resume exclusivamente a esse reconhecimento mútuo. Esta noção de realidade social reconhece a vontade individual mas também reconhece que as pessoas nunca são completamente livres para fazer o que lhes apetece. As pessoas constroem-se e libertam-se umas às outras. O que reconhece a natureza distinta das relações sociais humanas. E o que pode superar a hegemonia do dualismo da teoria social atual.

Assim, é de facto importante questionar o funcionalismo nas ciências sociais, e propor novas orientações comuns e novos entendimentos, para uma alternativa na produção contemporânea.

"A modernidade resulta de uma série de acontecimentos relacionados que resultaram da Revolução Industrial, dos avanços tecnológicos e das suas implicações sociais e económicas. Assim na modernidade, o pensamento científico e racional são valorizados e as eficiências económicas são promovidas. Este ênfase no pensamento racional e na abstração significa que os estados conscientes são considerados mais importantes que os estados subconscientes, e que os modos de pensar estéticos ou intuitivos são considerados marginais ao desenvolvimento.

De facto, sob a modernidade, a tradição é rejeitada em favor do progresso, e o desenvolvimento distancia-se de todas as tradições e é tratado positivamente. Adicionalmente, as mudanças políticas e económicas que acompanharam a Revolução Industrial e conduziram à democracia ou ao privilegiar do individual estavam implícitas na modernidade" (Dana Buntrock, 1996, p. 1).

"Hoje é a experiência do esforço mental que constitui o sublime, não os ganhos cognitivos mesuráveis, mas 'as ideias intelectuais' que têm origem na experiência objetiva e que sob o efeito criativo da imaginação são postas em movimento" (Jessica Maynard, 2006).

Assim, trabalhar sobre o valor intrínseco dos objetos, nas suas qualidades formais e produtivas no que se refere a técnicas em risco de se perder, embora a sua produção não seja evidente pelos custos económicos e investimento artesanal implicados, sempre que possível sacrificando a quantidade pela qualidade como em Ruskin, enaltecendo o valor artístico nos objetos que deem 'prazer às pessoas em usar coisas que têm forçosamente que usar' como em Morris, e do sensível que se revela no culto de uma espiritualidade intrínseca no design, pela 'união entre a arte e a vida' como na Bauhaus. E tal como fiz com textos, visitar também as formas do passado no 'trabalho de campo', não pela procura de cânones ou receitas formais, mas no estudo atualizado da cultura material desde os vasos de Atenas às porcelanas de Sevres. Em que, em pleno acordo com Maynard, o sublime se revela pela emoção da descoberta das formas e das motivações do passado, deslumbrada com a sua pertinência, autenticidade e contemporaneidade.

As questões entre artesanato e indústria são também uma constante no pensamento dos autores analisados e cruciais no desenvolvimento do trabalho de investigação com a fábrica da Vista Alegre. E sob a égide do Funcionalismo, questionarmo-nos perante a produção, sobre a forma e a técnica, a razão de ser do embelezamento ou da utilidade dos objetos é importante para uma visão renovada dos conceitos primordiais do design.

Se por um lado foi sob o lema da forma/função que se questionaram as motivações do passado na adequação a novos modos de vida que requerem novas soluções formais e funcionais, foi sob este lema também que perdemos o contacto com o caráter simbólico e o significado dos objetos atribuído pelo seu uso. Porque embora o consumo exacerbado e a substituição compulsiva dos objetos seja o resultado da estratégia económica do capitalismo; como afirma Daniel Miller (2012), à semelhança da análise funcional de Malinovsky - o consumo não é só uma prática moderna ou capitalista, todos os povos atribuem significado aos objetos e usam-nos para produzir cultura e definir as suas sociedades.

E chegamos também à ideia de que a reflexão funcionalista sobre os objetos sempre foi muito mais expressiva e abrangente do que a leitura que nos foi sugerida pelo Modernismo, e na perspetiva unanimemente divulgada pelo 'International Style'. E que as reflexões anteriores sobre a beleza, a utilidade ou o uso, não conduziam a estilo nenhum, nem sequer à ausência de decoração nos objetos, no sentido mais íntegro do termo. Ao invés, o Modernismo parece até constituir a negação do esforço da adequação dos objetos à vida real das pessoas e à possibilidade da sua apropriação, porque a sua existência é provisória por pré-definição e se tornam efémeros ao longo do tempo, por força do capitalismo.

E esta atitude parece também surpreendentemente conduzir à evidente sustentabilidade do processo de trabalho proposto, porque contribui para valorizar cada peça e conter a substituição compulsiva dos objetos, contribuindo também para a valorização e contenção da produção, porventura dirigindo uma produção de excelência para novos mercados. De Ruskin à Bauhaus, mas procurando manter o equilíbrio entre ambos os universos, que são os que ainda convivem na fábrica da Vista Alegre, entre a produção artesanal de alta qualidade e uma sofisticadíssima produção industrial. Nunca esquecendo Emerson e Greenough, imprescindíveis pelo conhecimento da natureza que está na origem da espiritualidade e humanismo, na produção da cultura material e na construção de um mundo melhor...

.....'Nature always wears the colours of the spirit' (Emerson, 1836).

Referências bibliográficas

Buntrock, Dana, 1996, Without Modernity: Japan's Challenging Modernization University of Illinois at Chicago. corbu2.caed.kent.edu/architronic/PDF/v5n3/v5n3_02.pdf, acessado em 29/11/2014.

Chappell, V. C., 1963, The Philosophy of David Hume, David Hume edited by, New York: Modern Library.

Edgar, Andrew and Sedgwick, Peter, 1999, Key Concepts in Cultural Theory, edited by, p.397, Routledge, Londres.

Emerson, Ralph Waldo, 1836, Nature, The Oxford Companion to American

Literature. Ed. James D. Hart. Rev. Philip W. Leininger. Oxford University Press, 1995. Web - <http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/emerson/nature-emerson-a.html#Introduction>. acessado em Junho 2013.

Greenough, Horatio, 1947, Form and Function: Remarks on Art, Design and Architecture, 1969 (ed.) Los Angeles: University of Californian Press.

Hume, David, The Philosophy of David Hume, editor V. C. Chappell, 1963, Modern Library. New York.

Jones, Peter, and Andrew S. Skinner, 1992, Adam Smith Reviewed, ed. Edinburgh University Press.

King, Anthony, 2004, The Structure of Social Theory, London: Routledge.

Malinowski, Bronislaw, 1944, Uma teoria científica da cultura, Perspetivas do homem (col.), tradução da edição de 1976, A scientific theory of culture and other essays, Lisboa: edições 70.

- Maynard, Jessica, 2006, Architectures of Sacrifice: Ruskin, Bataille, and the Resistance to Utility, Journal article, a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature, Vol. 39. Canada: Mosaic.
- Miller, Daniel, 1987, Material Culture and Mass Consumption. Basil Blackwell: Oxford.
- Miller, Daniel, 2012, Consumption and its consequences, Cambridge: Polity Press.
- Parsons, Talcott, 1951, The Social System, London: Routledge.
- Parsons, Talcott, 1966, Societies. Evolutionary and Comparative Perspectives. Alex Inkeles (Editor). New Jersey: Prentice-Hall.
- Parsons, T., 1976 & Shils, A., (eds), Toward a General Theory of Action, Harvard University Press, Cambridge.
- Pevsner, Nikolaus, 1936, Os pioneiros do design Moderno,
- Ranci re, Jacques, 2013, Aesthesis, Verso Books.
- Raymond Bayer, 1978, Historia da Est tica, Imprensa Universit ria, Lisboa: Editorial Estampa.
- Schaeffer, Dustin, Denise C., 2013, Socratic Philosophy and Its Others, Lexington Books.
- Schlemmer, Oskar, 1922, cita o de Hatje Cantz 2009 "Bauhaus, a conceptual model", p. 102, Bauhaus archive Berlin / Museum fur Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau, and Klassik Stiftung Weimar.
- Smith, Adam, 1759, The Theory of Moral Sentiments, <http://www.earlymoderntexts.com/pdfs/smith1759.pdf>, acessado em 17/11/2014.
- Sullivan, Louis, 1896, The Tall Office Building Artistically Considered, Lippincott's Magazine, March.
- Tatarkiewicz, 1962, J. Harrell, C. Barrett and D. Petsch, 2006, History of Aesthetics: Edited by, A&C Black.
- Wittgenstein, Ludwig, 1929 "A lecture on Ethics", Philosophical Review 74
- Zurko, Edward R. de, 1957a, Origins of functionalist theory, New York: Columbia University Press.
- Zurko, Edward R. de, 1957b, Alberti's Theory of Form and Function, The Art Bulletin, Vol. 39, No. 2, pp. 142-145. New York: College Art Association.

Reference According to APA Style, 5th edition:

Filipe, R. ; (2015) Reflex es sobre o uso. Design e Funcionalismo.. Converg ncias - Revista de Investiga o e Ensino das Artes , VOL VIII (15) Retrieved from journal URL: <http://convergencias.ipcb.pt>