

Perspectivas da experimentação no design e a proposta de uma postura experimental

Perspectives of experimentation in design and the proposal of an experimental posture

MACCAGNAN, Ana Maria Copetti; Mestre em Design; Universidade do Vale do Rio dos Sinos

copettianamaria@gmail.com

MEYER, Guilherme Englert Corrêa; PhD; Universidade do Vale do Rio dos Sinos

gcmeyer@unisinos.br

A literatura de design aponta para uma variedade de modos distintos de experimentação em design. Quase sempre uma compreensão relacionada às maneiras do experimento, típica da prática da Ciência Moderna. Considerando os tempos incertos e críticos em que nos percebemos enquanto sociedade, torna-se urgente um esforço por práticas de design que excedam as dinâmicas do experimento. Assim, algumas leituras de experimentação, que a pensam enquanto prática experimental, favorecem a emergência de alternativas que impulsionam novos modos de ser, fazer, pensar e sentir. Este artigo pretende discutir diferentes compreensões de experimentação em design, de modo a pensar os pilares de uma postura experimental e suas implicações gerais. Para tanto, reportamo-nos a um caso de uma prática elaborada a partir da materialização dos conceitos que compõem tal postura. A visão de experimentação que propomos, mostra-se favorável a uma atuação de design mais engajada com as incertezas.

Palavras-chave: Experimentação, Pesquisa de design experimental, Experimento.

The design literature points to a variety of distinct modes of design experimentation. Often, it is an understanding related to the ways of the experiment, typical of the practice of Modern Science. Considering the uncertain and critical times in which we perceive ourselves as a society, an effort to design practices that exceed the dynamics of the experiment becomes urgent. Thus, some readings of experimentation, which think of it as an experimental practice, favour the emergence of alternatives that drive new ways of being, doing, thinking and feeling. This article intends to discuss different understandings of experimentation in design to think about the pillars of an experimental posture and its general implications. We report a case of a practice elaborated from the materialization of the concepts that compose such posture. The vision of experimentation that we propose is favourable to a design performance that is more engaged with uncertainties.

Keywords: Experimentation, Experimental design research, Experiment.

1 Introdução

No mundo contemporâneo em que habitamos, Akama, Pink e Sumartojo (2018, p.1) comentam que “[...] a incerteza é muitas vezes percebida como uma característica cada vez mais proeminente da existência”. Reconhecer que, paradoxalmente, ela desempenha um papel perturbador e gerador, é algo que concerne e orienta a atuação do design em meio às situações atuais de uma crise ecossistêmica. A incerteza é um caminho que leva o design a discutir e investigar modos distintos, a fim de propor cenários que convidem a questionar e especular relações de cuidado, participação, responsabilidade e formas democráticas e sustentáveis de coexistência. Atuar nessas circunstâncias, no entanto, pressupõe uma criação que transcenda o percebido e vá em busca do que não é óbvio, exigindo um viés criativo que, aqui defendemos, ocorre por meio da experimentação.

Acontece que reconhecer a experimentação no design não se apresenta como tarefa fácil. Mesmo sendo vista usualmente como princípio inerente à disciplina, são poucas as referências na literatura especializada. Compreender a experimentação implica adentrar em um conceito que é, por vezes, vago e que incorre em uma interpretação ambígua. Mainsah e Morrison (2013, p.154, tradução nossa) sugerem que “as práticas de pensar e fazer que se enquadram na categoria de experimentação não compreendem um corpo unificado de trabalho e as definições do experimento ainda estão abertas à contestação”. Partimos, portanto, da seguinte inquietação: ao mesmo tempo em que a experimentação é percebida como chave para favorecer a atuação do design em meios tão inconstantes, constata-se uma dificuldade de compreensão do conceito, dadas as suas características ambíguas e imprecisas.

Neste artigo, buscamos estabelecer uma discussão que amplia a compreensão de experimentação no design para além de uma visão única e de resultado que parece pautar a compreensão da área sobre o termo. Interessa-nos discuti-la por entender que tal associação restringe a experimentação de suas possibilidades inventivas e transformadoras. A partir de uma revisão da literatura, iniciamos apresentando um panorama das compreensões de experimentação adotadas pelo design, pela ciência e pela música. Isso porque, as duas últimas áreas apresentam distintas definições ancoradas nos termos experimental e experimento e observá-las parece ampliar a compreensão do tema, favorecendo o que se objetiva neste artigo. Ao longo desta revisão, identificamos cinco pilares que reportam ao modo como os autores escolhidos pensam a experimentação. Estes pilares fornecem noções de referência e orientam a abordagem prática ao sensibilizar o pesquisador no sentido de realizar determinadas ações. Com isso, reportamo-nos ao caso de uma prática elaborada a partir destes conceitos abstratos. Ao descrever o modo como a prática os materializa, avançamos ao que defendemos ser uma postura experimental favorável ao design e, portanto, a um agir transformador.

2 A experimentação pela perspectiva da ciência

As disciplinas criativas, como é o caso do design, há tempos referem-se aos atos de fazer e fazer criativo (e aos artefatos decorrentes desses atos) como *experimentos* ou processos *experimentais* (STEFFEN, 2012). De acordo com Steffen, a prática de design costuma tomar emprestado o termo experimentação (e seu derivados) das ciências e das artes, mas os utiliza de maneira diferente e coloquial, sem buscar uma compreensão adequada de suas implicações.

Ao realizar um breve retrospecto histórico, percebemos que a *experimentação* no design, enquanto discurso, permeia a literatura desde os tempos da Bauhaus. Esta era considerada

pelo fundador Walter Gropius uma escola de workshops para experimentos de novos métodos e materiais de construção. "Ele [Gropius] chamava a escola, seu programa e projetos de *experimento*, e as oficinas da Bauhaus de *laboratórios*" (STEFFEN, 2012, p.5, tradução nossa). As práticas realizadas na escola eram de fato engajadas em experimentar diferentes propostas e materiais em termos de técnica, função e estética. No entanto, não eram propriamente experimentos de laboratório em atmosfera controlada, mas assemelhavam-se a práticas do campo sociotécnico realizadas em escala e tempo real. Dessa forma, podemos interpretar que, no que diz respeito à forma como ocorriam tais investigações técnicas dentro da escola, estas aproximavam-se de processos de tentativa e erro, mas em relação às investigações estéticas, se distinguem fundamentalmente. A literatura indica que o uso dos termos *experimento* e *laboratório* por Gropius eram metáforas em uma tentativa de aproximar o design e a arquitetura das então prestigiadas ciências naturais (STEFFEN, 2012).

Este e outros movimentos do design testemunham uma base científica que segue ganhando força na área. O design parece buscar incessantemente 'cientificar' suas formas de pesquisa (CAMPS; ROWAN, 2019), como se apenas o conhecimento gerado pelas ciências fosse o modo legítimo, considerado científico, verdadeiro e objetivo. Essa tradição é frequentemente associada aos movimentos de Simon nos anos 60 em relação a um processo chamado '*problem solving*', que por meio de procedimentos prescritivos e de ocorrência linear, interessa-se em alcançar resultados sólidos. Para Brandt *et al.* (2011), esse fenômeno se ocupa da compreensão de métodos e procedimentos que possam garantir que aquilo que os designers fazem leva aos resultados pretendidos.

Pode-se dizer que tal noção de experimentação hoje seja afiliada a uma perspectiva da ciência moderna, no sentido que Stengers (2002) traz para o termo. Esta Ciência particular e formal é aquela que recorre a uma dimensão de autoridade e é justificada pela racionalidade e objetividade de uma busca pela verdade, onde apenas aqueles que têm o poder podem provar, em oposição a práticas que lhes pedem que hesitem e aprendam (STENGERS, 2015).

Adota-se, nesse caso, um modo de experimentar a partir da ideia de experimento, entendido enquanto método central para obter conhecimento nas ciências naturais. O experimento é descrito como uma forma de controle onde se tenta resumir e/ou presumir antecipadamente o que se procura explicar e onde o conhecimento é estritamente produzido dentro de laboratórios – espaços em que não há interferências de variáveis externas (GOEHR, 2017).

Uma análise feita por Goehr (2017) da interpretação de Francis Bacon (século XVII), considerado o fundador das bases da ciência moderna, retrata o experimento como um método de indução que rejeita uma investigação especulativa e descontrolada. Para Bacon, apenas a observação de fenômenos naturais não seria o suficiente. Ele argumenta quanto à necessidade de intervir na natureza, tornando a experiência disciplinada e avançando de acordo com certas regras estabelecidas. O pesquisador torna o conhecimento indistinguível do poder ao forçar o processo para obter a resposta desejada. Bacon ainda afirma que, para ser validado, o experimento deve oferecer como critério a repetição, ou seja, a reaplicação do mesmo procedimento, como que orientado por uma receita. Para o pesquisador, experimento é um termo genérico que significa testes, ensaios, ideias de investigações, observações teóricas e sugestões metodológicas.

No experimento, a certeza é alcançada por meio de testes sob condições ótimas e controladas com precisão (GOEHR, 2017). Esse controle é concedido sobre todos os itens do processo, como materiais, grupos de amostra, perguntas, observações e procedimentos. Graças aos métodos avançados de medição que controlam os padrões de similaridade (uniformidade e variação), é possível estabelecer processos de replicação, assim como critérios de sucesso.

Brandt *et al.* (2011, p.35, tradução nossa) endereçam o experimento a situações de pesquisas em que o propósito se torna “[...] afirmar, refutar ou, mais provavelmente, reformular a hipótese e repetir o processo”. Isso deve ser feito com base tanto nos resultados quanto na habilidade do experimento abordar a hipótese. Atinge-se, assim, uma generalidade na resolução dos problemas.

A ciência social exprime à Bacon um caráter negativo, uma vez que ele tendia um controle que eventualmente poderia matar a natureza em tratamentos excessivos realizados nos laboratórios. Isso porque a toma a partir de critérios estritamente rígidos e sob um caráter de dominância os quais não lhe dizem respeito.

Também nos séculos XIX e XX, vários cientistas naturais, historiadores da ciência e filósofos refutaram o raciocínio indutivo (STEFFEN, 2015). Duas abordagens filosóficas dentro do estudo da ciência moderna podem ser identificadas nessa época: o *positivismo lógico*, inicialmente associado ao Círculo de Viena, e o falsificacionismo, associado a Karl Popper (SISMONDO, 2010). Para ambas as abordagens, as características da ciência que a tornam científica são as relações formais entre teorias e dados, seja por meio da construção racional de edifícios teóricos sobre dados empíricos ou pela rejeição racional de teorias com base em dados empíricos. Assim, é comum a essas visões a ideia de que padrões ou normas são a fonte do sucesso e da autoridade da ciência.

Embora o método científico possa ser um tanto flexível e amplo e, portanto, não nivele todas as diferenças, parece ter uma certa consistência: diferentes cientistas devem realizar um experimento de maneira semelhante; os cientistas devem ser capazes de concordar em questões e considerações importantes; e o mais importante, diferentes cientistas considerando a mesma evidência devem aceitar e rejeitar as mesmas hipóteses. O resultado é que os cientistas podem concordar com as verdades sobre o mundo natural (SISMONDO, 2010, p.1, tradução nossa).

O termo experimento, que pertence originalmente ao laboratório dos cientistas, há muito está presente também nos espaços de criação do design. O designer fazendo uso de métodos de tentativa e erro se orienta por soluções específicas para a resolução de problemas, objetivando um critério de sucesso (STEFFEN, 2012). Bonsiepe (2011) discorre que, embora o design apresente o ensino por meio de projeto como diferencial em relação à ciência e, sendo este projeto incapaz de atingir padrões equiparáveis àqueles da ciência, o design parece sempre almejar o alcance de critérios de excelência ou confiabilidade em projetos imperativos de como as coisas deveriam ser. O design se volta à conquista eficaz de um resultado, um produto viável e esteticamente convincente.

A experimentação por esse viés encontra aderência, por exemplo, no *design thinking*. Brown (2008) propõe aplicar uma metodologia embasada em três momentos: (1) inspiração, fase de identificação de problemas em campo; (2) ideação, fase criativa de geração de ideias seguida de ciclos interativos de prototipação, teste e refinamento; e por fim (3) implementação, fase de lançamento. Nesse processo, pautado pela identificação-resposta de necessidades, é perceptível a ideia de experimento quando no discurso de Brown são demandadas práticas criativas voltadas à resolução de um problema definido, mesmo que complexo, e que veem na materialização a possibilidade de validação ou comprovação do funcionamento de uma ideia

desejável, factível e viável. A experimentação é expressa como momento pontual do processo criativo, e é vinculada à prototipação da ideia, mesmo que esta pressuponha idas e vindas.

A experimentação, enquanto experimento direcionado, deve ser problematizada à luz da sua incapacidade de agir junto às estratégias. Quando configurada como um modo planejado, a experimentação ilustra uma tradição que falha em fornecer uma perspectiva de prática integrada à experiência e, ademais, apta para lidar com a incerteza.

3 A experimentação pela perspectiva da música

Com o intuito de exceder a compreensão de experimentação enquanto experimento, apresentaremos uma leitura do conceito de experimentação a partir da perspectiva das artes, mais especificamente da música. Isso, porque a música, quando sugere que seja assumido um caráter experimental, parece ver na experimentação um meio para acessar experiências vivenciais e, portanto, a sensibilidade e a subjetividade.

Como breve retomada histórica, Iazetta (2015, p.142) comenta que: "a partir da Renascença, quando as esferas da ciência e religião voltaram-se clara e separadamente para os domínios da racionalidade e da espiritualidade, a arte precisou encontrar um lugar próprio no âmbito da cultura". Mesmo não abdicando em um primeiro momento de laços com a espiritualidade ou seu papel instrumental, a arte concentrou-se em seu potencial estético: o exercício da expressividade e a relação com outras esferas da vida. A arte, portanto, está em constante embate com a racionalidade da ciência e a sua liberdade expressiva e sensível. Mais adiante, com o sucesso da ciência moderna, uma postura racionalista ganha cada vez mais espaço. Mesmo a arte tendo herdado do romantismo um ideal artístico como '*expressão do eu*', os procedimentos científicos buscam uma maneira de validar o potencial artístico em representar o mundo (IAZETTA, 2015).

Já na primeira metade do século XX, práticas experimentais e o experimentalismo se apresentam como propulsores para o desenvolvimento de diversos segmentos artísticos ao carregar certa intenção de rompimento com a tradição (IAZETTA, 2015).

Reconhecida nas décadas recentes, a música experimental é decorrência de uma atitude composicional, interpretativa ou performática 'aventureira', que atravessa diferentes idades e estilos (ASSIS, 2017). A experimentação, vista como essa atitude, e não um fenômeno quantificável, pressupõe uma "[...] disposição para mudar constantemente os pensamentos e práticas, para operar novas redistribuições do sensível, proporcionando reconfigurações imprevisíveis da música, arte e sociedade" (ASSIS, p.7, tradução nossa). A experimentação, portanto, como "[...] práticas criativas apoiadas numa ação de contraposição a algo preestabelecido" (IAZETTA, 2015, p.142).

O termo experimental utilizado pela música é proposto por Diergarten (2017) como um tipo de conhecimento diferente daquele da *scientia* no seu sentido estrito, que envolve sistemas fechados e princípios atemporais. O autor cita Aristóteles: *por vezes, é suficiente saber isso sem saber o porquê*. Logo, ter a experiência, ter experienciado ou ter experiência em – no sentido vivencial – pode ser tão fértil quanto a teoria. Os termos experimental, experimento e experiência têm diferentes conotações, mas a mesma origem de palavras do latim. A raiz *Experimentum* se refere a uma série inacabada de experiências e denota um conhecimento embasado na percepção sensorial que pode preceder o conhecimento teórico.

A diferença que se constata da compreensão anteriormente apresentada é que, de acordo com Goehr (2017), enquanto o experimento é altamente controlado e planejado, seguindo

regras estritas e procedimentos rígidos, o experimental é aberto, revisável e fundamentalmente incompleto, relacionando-se com a experiência. Onde o experimento obedece a uma lógica de testagem, o experimental busca romper com os métodos e lógicas dominantes. Tal manifestação experimental passa a ser solicitada quando frente a um autoritarismo por um padrão musical perfeito que encerra a experiência criativa tanto do artista quanto do ouvinte:

Quando compramos um ingresso para uma apresentação baseada em peças de concerto, sabemos com antecedência o que vamos ouvir. Os concertos ao vivo se tornaram cada vez mais parecidos com a escuta na sala de estar, onde as gravações são abordadas com a expectativa de que o mesmo-de-sempre seja ouvido a cada vez, onde o risco ou o experimentalismo da experiência foram suprimidos em favor do que já é conhecido (GOEHR, 2017, p.25, tradução nossa).

Não menos árduo que no design, o movimento de interpretação da experimentação na música embate nos obstáculos, de acordo com Assis (2017), do virtuosismo e da composição artesanal. Profissionais dispostos a experimentar, desde que isso os ajude a alcançar resultados sólidos que confirmem e reiterem o mundo como ele é. Ou então a experimentação, entendida como se referindo a algo ainda em fase de desenvolvimento e não totalmente finalizado. Uma música experimental é aquela ainda em processo de validação/construção. A partir disso, decorrem atribuições de conotações negativas em que compositores e intérpretes ‘consagrados’ hesitam em ser rotulados como ‘experimentais’, precisamente porque afirmariam não saber exatamente quais são os seus objetivos ou o que estão fazendo. O virtuosismo e a exigência técnica fazem com que só seja aceita pela visão dominante uma experimentação que reduz as práticas artísticas a empreendimentos pseudocientíficos com métodos e resultados quantitativos.

John Cage (2019, p.7), teórico da arte moderna e da música aleatória, quando confrontado por tais desafios, discordava que a sua música poderia ser experimental, pois: “[...] parecia que os compositores sabiam o que estavam fazendo, e que as experiências que haviam sido feitas tinham ocorrido antes de as obras serem finalizadas”. Do mesmo modo que rascunhos são feitos antes de pinturas, e os ensaios precedem as encenações. O que ocasionou a mudança de percepção foi quando o compositor passou a se perceber como ouvinte, e a música se tornou algo para se ouvir:

Um compositor conhece sua obra como um lenhador conhece um caminho que já percorreu diversas vezes, enquanto o ouvinte é confrontado pela mesma obra como alguém que se depara na floresta com uma planta que nunca viu antes. (CAGE, 2019, p.7).

Na música, age-se sob uma experimentação que começa quando os parâmetros de uma dada práxis são rompidos, suspensos ou transcendidos (ASSIS, 2017). Para isso, a ação experimental deve ser aquela cujo resultado não está previsto. Para Cage (2019), tal ação é uma experiência sensível de deixar-se surpreender, exigindo que, chegado o momento de escolher, opte-se pelos sons não intencionais.

Desse modo, Cage (2019, p.3) sugere que o futuro da música deveria ser o uso do ruído: “[...] quando o ignoramos, ele nos perturba. Quando paramos para ouvi-lo, descobrimos que é fascinante”. O ruído, como esse som não intencional, opõe-se aos sons musicais que protegem

a experiência sonora. Tratar dele abre meios para a improvisação, vide exemplos das culturas orientais e do *hot jazz*.

No entanto, só é possível tirar vantagem de tais possibilidades e abrir-se para o experimental, se houver uma mudança dos hábitos musicais — o que tem a ver com abrir mão do controle — para deixar os sons serem eles mesmos. Ou seja, uma ideia de despropósito proposital que não é “[...] uma tentativa de dar ordem ao caos, nem de tentar melhorar a criação, mas simplesmente um modo de despertar para a própria vida que vivemos, que é tão boa se tirarmos de seu caminho o nosso intelecto e o nosso desejo, deixando-a agir a seu modo” (CAGE, 2019, p.12).

— Escute. Com muita atenção — ordenou Bethany.

[...]

— Escutar o quê?

— *Eles* — respondeu Bethany. — As pessoas, a plateia, o salão. Dá para escutar tudo isso.

[...] Era como se o microfone estivesse suspenso acima de um estádio vazio — havia uma espécie de corpulência no silêncio, uma completude. Era uma quietude substanciosa. Não era simplesmente o som de um recinto vazio; era como se alguém tivesse se empenhado para manufaturar o nada. [...]

— Agora. O som fica mais quente. Está ouvindo? Mais quente e mais encorpado. O som cresce e desabrocha. Eles estão começando a entender.

— Entender o quê?

— Que talvez não estejam sendo enganados. Talvez não estejam sendo o alvo de uma piada. Talvez não estejam por fora. Estão começando a entender. Que talvez façam parte de alguma coisa. Estão começando a se dar conta de que não foram até lá para escutar música. Estão começando a compreender que *eles são a música*. O que foram até lá para encontrar são eles mesmos. Essa ideia os deixa animados. Está ouvindo?

— Sim — mentiu Samuel. — Eles estão felizes.

— Estão felizes *mesmo*. (HILL, 2016, p. 162).

Algumas proposições de autores aqui apresentados, como é o caso de John Cage, podem ser percebidas por estudiosos mais como um rompimento aos modelos vigentes da época, do que um processo que tem como fim uma peça de música. No entanto, no seguinte trabalho, não nos cabe diferenciar o que é um trabalho de arte, de que é música, pois não temos o intuito de endereçar uma crítica a esta área vizinha, visto não ser este o campo de interesse dos autores. No entanto, convém tomar de inspiração tais elementos de fundo para pensar a experimentação no design.

Entende-se que o conceito do termo experimental trabalhado na música, tem maior aderência ao design em comparação àqueles antes denotados ao experimento. A experimentação precisa articular com coesão os elementos do caráter experimental tendo uma disposição de mudar constantemente pensamentos e práticas dominantes e de agir sobre novas

redistribuição do sensível ao proporcionar reconfigurações imprevisíveis das dimensões da arte e da sociedade. Olhar para uma retrospectiva no campo da música, nos permite tomar emprestado um modo de fazer muito mais intuitivo, sensível e imprevisível, e menos compromissado com a exatidão e validação. Descentraliza-se o papel do designer no processo e abre-se a um mundo de influências.

Tomando como inspiração a atitude experimental da música, procuramos avançar na sessão seguinte pensando especificamente nas possibilidades de adotar uma experimentação coerente com um tipo de design afeiçoado ao cenário de instabilidade.

4 A experimentação favorável à transformação

O design que aqui reconhecemos extrapola os âmbitos do problema, engajando-se com os componentes imateriais e, portanto, com a construção de significados (MEYER, 2018). Assim, as incertezas relacionadas aos aspectos sociais e de coletividade tomam forma em uma complexidade de difícil controle.

Stengers (2015) destaca ser preciso uma vida em que se explore conexões com novas potências de agir, sentir, imaginar e pensar. Isto é, ser “sensível à matéria, ao social, aos corpos e aos conceitos que são constantemente abordados” (CAMP; ROWAN, 2019, p.106, tradução nossa). A experimentação se apresenta como política de composição atenta aos modos de experiência possíveis, uma ideia de se permitir sentir, afetar, deixar-se afetar e estar presente em meio à situação, vivendo de corpo, uma manifestação da arte ao vivo.

Há, portanto, que desafiar a lógica do experimento, aproximando-se da perspectiva de uma pesquisa de design que “[...] requer métodos que evitem o envolvimento com a noção de objetividade e neutralidade para poder abordar pressupostos estéticos, intuições situadas, diálogos materiais e devires sensíveis” (CAMPS; ROWAN, 2019, p.106, tradução nossa). Encontra-se respaldo no que Stengers (2017) comenta como realizações da ciência as quais exigem pensar em um processo de criação de novas perguntas e não afirmação de respostas dotadas de autoridade. Portanto, a experimentação diz respeito a uma postura engajada com a desestabilização do que é dado como certo ao propor possibilidades de criação, desencadeando outras maneiras de ser, pensar, fazer e sentir.

De acordo com Brandt *et al.* (2015), a experimentação deve pressupor experimentos exploratórios e uma dimensão do fazer material. Encontra-se em Meyer (2018) a descrição de um processo de inovação aberto e coletivo, em que expectativas são produzidas pelo engajamento entre os envolvidos e a experimentação de novas configurações sociotécnicas. Assim, dá-se importância a processos coletivos do fazer que tomam forma em práticas onde, de acordo com Meyer (2018, p.41): “O designer é o ator ativo que opera em meio a diversos atores híbridos os quais devem dar voz por meio das atividades de materialização”. A experimentação instiga o designer a se envolver em meio a operações de construção do social, visando mediar, dar forma, incorporar e modificar essas expectativas coletivas. Encaminha-se para uma abertura à multiplicidade e às formas de engajamento que implicam diferentes relacionalidades.

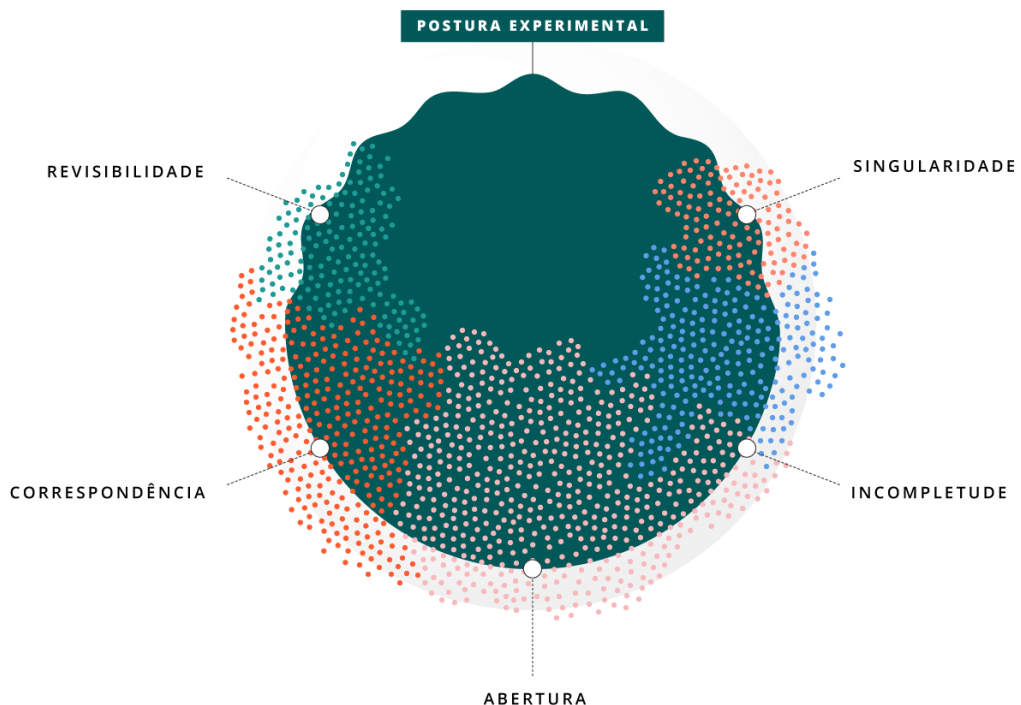
No entanto, percebemos que só é possível aderir a tal experimentação se, afastando-nos de critérios de cientificidade, o conceito de experimentação não seja entendido como um método, mas uma *postura experimental*. Isto é, postura como sinônimo da atitude musical (ASSIS, 2017; GOEHR, 2017), expandindo a ideia da maneira de se comportar para considerar também um outro modo de olhar e pensar. No design, essa postura experimental precisa ser

abraçada ativamente a fim de que sejam pensados outros modos de agir. É uma disposição interior do designer e uma conduta particular de fazer design que perdura durante todo o processo projetual, qualificando-o com um olhar curioso, especulativo e crítico.

4.1 Os pilares da postura experimental

Ao longo da revisão de literatura, identificamos nos autores escolhidos alguns conceitos fundamentais sobre como pensam a experimentação. Goehr (2017, p. 23, tradução nossa), por exemplo, destaca que “[...] o conceito de experimental exala aura de abertura, revisibilidade e incompletude. Uma atitude de “esperar para ver”. Esses conceitos se cruzam com outras aparições dispersas na revisão. Assim, compreendemos que as ideias de abertura, revisibilidade e incompletude, quando incentivadas, têm o potencial de serem fundamentos do termo experimental, sustentando a sua formação. Como entendimento amplo, combinam-se a eles as questões de singularidade de uma prática situada e de correspondência. Consideramos esses como os cinco pilares da postura experimental, e, portanto, da experimentação que interessa a leitura de design que este artigo propõe (Figura 1). A seguir, traçamos uma compreensão de cada um desses pilares:

Figura 1 – Representação dos pilares que compõem a postura experimental



Fonte: Autores (2022)

Tomamos o primeiro deles: a **abertura** carrega um teor de reconhecimento de uma variedade de formas de expressão, interessando-se pelo imprevisto e por produzir multiplicidade,

pluralidade e transformação. Abertura tem a ver com uma disposição de se deixar surpreender, desafiar e mudar. Cage propõe que ela se refira a uma liberação da mente de dogmas herdados e a algo que ocorre para a experiência, não sendo possível saber o que irá acontecer antes da experiência real (GOEHR, 2017). Seu resultado, portanto, não é conhecido antecipadamente. Deve-se permitir que o desconhecido ocorra, o elemento do acaso e da surpresa. A proposta de Cage (2019) de manter-se disponível tem a ver com a manifestação dos sons escritos e daqueles que não estão. Os sons que não estão escritos aparecem na partitura sob a forma de silêncios, abrindo as portas da música para os ruídos que podem acontecer no ambiente.

Logo, Cage (GOEHR, 2017) traz a necessidade de uma mudança na percepção de mundo por meio de métodos que proponham um ambiente livre de controle. Esse ambiente é interpretado como um local onde são realizadas ações peculiares, inclusivas e sem um propósito preestabelecido. Por inclusivas, o autor refere-se a práticas abertas à participação:

[...] a atividade genuinamente criativa seria realizada por artistas e ouvintes em um novo teatro de colaboração aberta e feliz. Na medida em que compositores e maestros continuariam a contribuir para o evento, eles o fariam em papéis 'contíguos' ou participativos, também como intérpretes e ouvintes. O maestro de uma orquestra não é mais um policial.

[...] ninguém realmente sabia, pelo menos musicalmente, para o que estava comprando o ingresso; e isso certamente foi libertador, especialmente porque tornaria necessária mais uma vez ter a experiência de fato (GOEHR, 2017, p.25, tradução nossa).

O pilar da **incompletude** encontra ligação com um esquema de relações que, para Meyer (2018), escapam à lógica de progressão temporal ou de sequência de etapas. Retoma-se uma ideia de transformação subjacente e de uma rota não predeterminada. A incompletude se refere à ideia de reconhecimento de ambiguidades e indeterminações de resultados e, por consequência, é vinculada a uma aceitação de riscos. Para Brandt *et al.* (2015), o objetivo da prática experimental deve ser o de um processo de geração de novos conhecimentos, não como algo para aprender (resultado), mas como algo por meio do qual se aprende. A incompletude se refere a um processo provisório e sem um fim. Sobre isso, Ingold (2012) propõe que seja possível que existam estabilizações momentâneas considerando a materialidade, forma bruta e significado (de artefatos, por exemplo); porém, as forças da vida não cessam. A instabilidade se torna a força desta prática.

O pilar da **revisibilidade** se refere à característica do termo experimental de estar constantemente alimentando-se de processos vividos para ser capaz de preparar o campo para novas sequências de ciclos de experimentação (BRANDT *et al.*, 2015). A experimentação permite ir além daquilo que se conhece como regras, fatos, teorias e operações disponíveis, favorecendo constantes processos de reflexão que permitem propor reestruturações de estratégias e transformações.

O pilar da **singularidade** trata da experimentação como uma prática particular situada. Ela amplia um conhecimento gerado de forma empírica, se reconhecendo enquanto posição no

tempo e espaço ao estabelecer como e onde o pensamento, prática e fazer estão situados. Haraway (1995) propõe um rescindir da visão única “poderosa”, que é infinitamente móvel, objetiva, reducionista e totalizante; a favor de uma rede de conexões de capacidade parcial, corporificada e responsável que traduz conhecimentos entre comunidades diferentes. A capacidade parcial representa os saberes localizados e, por meio deles, é possível nomear “[...] onde estamos e onde não estamos” (HARAWAY, 1995, p.21). Esse olhar para a situação carrega, por sua vez, uma sensibilidade ao atentar para a vulnerabilidade de atores e relações, buscando perceber pontos de vista antes não reconhecidos.

Meyer (2019) estabelece uma relação entre as ideias de *contexto* e *situação*: enquanto o contexto é formado por uma posição, um *framework* ou uma estrutura a partir da qual ele lida com um domínio delimitado, na situação os elementos não são condicionados, pois são produzidos no engajamento com a própria situação, tendo relação com movimento e com a não predefinição. A situação traz a capacidade de fazer pensar e não apenas reconhecer algo que deveria estar lá. Para Brandt *et al.* (2011), o fato de as ações serem únicas, não replicáveis e nem exemplificadas como algo já existente, faz com que a experimentação não vise por uma confirmação ou julgamento pelo seu sucesso ou fracasso. A singularidade da situação vai em oposição à dimensão de universalismo característico da ciência moderna para olhar para incontáveis eventos secundários e únicos em suas individualidades.

A experimentação propõe ao design que não apenas mobilize teorias, mas envolva-se de forma corporificada e em diálogo com os materiais. No entanto, se na base do experimento encontra-se um pensamento moderno, no qual o conhecimento é organizado a partir de pares dicotômicos: fazer/pensar, saber/sentir, criar/interpretar, objetividade/subjetividade, etc. (CAMPS; ROWAN, 2019), é propício acrescentar à discussão o pilar da **correspondência** (INGOLD, 2021). Ingold busca a relativização desses opostos, vendo nos modos de criação material um terreno para a produção de conhecimento. Ele relaciona experimentação à ideia de seguir os materiais, um fluxo de ir vendo o que acontece. Portanto, o experimental vinculado à correspondência é como uma arte de investigação que avança em tempo real. Essa arte trata de uma abertura da percepção aos modos pelos quais as vidas, em seus perpétuos desdobramentos e transformações, respondem umas às outras. O autor define correspondência como um processo contínuo e dialógico, um processo de conjunção (INGOLD, 2021). Essa relação envolve uma sensibilidade que mistura sciência aos materiais que se entrelaçam até tornarem-se indistinguíveis.

4.2 Um exemplo de prática experimental

Tomando como pressuposto que tais elementos de fundo são importantes para pensar a experimentação, defendemos que os pilares fornecem noções de referência e orientam a abordagem prática ao sensibilizar o pesquisador no sentido de realizar determinadas ações. Assim, a fim de tornar tangível a postura experimental e os conceitos abstratos que a compõem, nos reportamos a uma prática projetual que desenvolvemos a partir da perspectiva de experimentação descrita (MACCAGNAN; MEYER, 2022).

Em 2020, realizamos uma prática participativa de prototipagem experimental para investigar espaços de hesitação por meio de experimentação orientada pelo toque. A prática utilizou o método de Pesquisa-Ação configurado em quatro ciclos de experimentação. Nela, os participantes foram envolvidos em uma atividade mediada pelo bordado manual em uma dinâmica de *pensar juntos e junto ao que se está fazendo*.

A prática era composta por um grupo de seis pessoas, com idades entre 30 e 70 anos, que já tinham algum nível de conhecimento de bordado, e que não se conheciam previamente. Em decorrência das circunstâncias pandêmicas, os participantes foram convidados a se encontrarem apenas de forma online. No início da pesquisa, receberam em suas casas uma caixa com materiais. O kit era composto por agulhas, bastidor, tesouras e um pedaço de tecido de algodão (60x70cm). Além disso, foram entregues miçangas, cordas, retalhos de tecidos, lãs e fios de diferentes espessuras.

A prática foi composta por quatro ciclos de experimentação de quinze dias cada. O ciclo iniciava-se com a entrega da caixa de materiais de bordado e as instruções. Os participantes eram então incentivados a bordar livremente, *imaginando e criando algo que expressasse suas experiências e sentimentos de vida em isolamento, ou nas circunstâncias em que se encontravam*. Depois, foram feitas reuniões online (Figura 2) para falar sobre o que foi criado. Ao final de cada ciclo, eram trocadas aleatoriamente as caixas entre os participantes, para que o processo fosse reiniciado. Dessa forma, a experimentação poderia revelar questões a serem discutidas durante a pesquisa, assim como o bordado proporcionaria um processo dialógico.

Figura 2 – Participantes bordando durante os encontros



Fonte: Autores (2022)

Não cabe aqui avaliar os resultados da pesquisa quanto aos seus objetivos previstos, mas entender algo sobre o modo como a postura e os pilares da experimentação ocorreram a partir de alguns aspectos impulsionadores. Isto é, lendo as ações que aconteciam na prática, entende-se nelas aquilo que fez as características dos pilares emergirem. Por isso, vamos analisar cada um deles a partir de como se manifestam na prática e sobre os aspectos que acreditamos terem favorecido sua emergência. No Quadro 1, faremos uma leitura breve com o intuito de ilustrar o modo como articulamos esse processo de reificação e sobre como conduzimos o nosso argumento sobre a ideia de prática experimental.

Quadro 1 – Leitura dos pilares da prática

Pilar	Manifestação do participante	Aspecto Impulsionador
Abertura	Ao longo da prática, os participantes se expressaram de formas distintas por meio do bordado. Eles descreviam um processo sem regras ou ordem, no qual deixavam a aleatoriedade guiá-los na construção de sentido das suas criações, desenvolvendo um trabalho, por vezes, imperfeito ou improvisado.	Dentre os aspectos que podem ter impulsionado essa abertura está a nossa posição de respeito pelos modos individuais dos participantes realizarem a atividade, não demandando conhecimentos específicos e respondendo a questionamentos de forma flexível e aberta a novas proposições. Assim, definimos um caráter não normativo à prática, encorajando a incerteza e a dúvida. As instruções da prática também foram flexíveis, como: “Não há regras quanto ao processo da atividade e não há rigor formal quanto à prática do bordado, sem certo ou errado. Se ficar com dúvida em qualquer etapa dela, tente fazer mesmo assim. Todas as alternativas são válidas.”
Revisibilidade	Esse conceito é manifestado quando, como pesquisadores, não apenas realizamos reflexões sobre os ocorridos da prática, para sermos capazes de modificá-la, como também deixamos espaço para a proposta de novas dinâmicas pelos participantes.	O aspecto de liberdade que sugerimos nos encontros, a partir da não imposição de uma dinâmica de fala, impulsionou que novas propostas surgissem espontaneamente ao longo dos diálogos.
Incompletude	A partir do momento em que cada participante fazia a sua contribuição nos bordados, que passavam de mão em mão, davam continuidade a uma narrativa sem fim. Independentemente se os participantes julgassem o bordado recebido já preenchido ou ocupado, sempre havia algo a contribuir, agregando novos elementos e	Podemos dizer que, tanto o aspecto da dinâmica de troca das caixas possibilitou que esse conceito fosse impulsionado quanto o aspecto inacabado dos materiais. Pois, almejando que os participantes não fechassem suas criações em soluções acabadas, disponibilizamos materiais que permitissem diversos desdobramentos, não contando com

mantendo as criações em constante fazer/formação.

uma orientação de uso. Eram tecidos de algodão cru e linhas variadas que poderiam ser utilizados de diversas formas. Optamos também por sugerir: “Não se apegue à ideia de finalização”.

Correspondência

No momento do recebimento de uma nova caixa, os participantes abriam algo que havia passado pelas mãos de outra pessoa e conectavam-se com o que ali estava contido. Eles eram incentivados a dar continuidade, como uma forma de responder ao outro. Essa resposta ocorria tanto a partir dos significados expressos, quanto por uma imersão em certo fluxo dos materiais. Os participantes se mantinham atentos nesse lugar onde as coisas aconteciam.

A correspondência também foi impulsionada pela dinâmica de troca de caixas e pelo aspecto material da prática. Pois, com o intuito de acionar diferentes percepções dos participantes, foram criadas condições de contato e relações que afetassem os participantes. Assim como foram escolhidos materiais diferentes daqueles usualmente utilizados no bordado.

Singularidade

Apesar de todos os participantes partirem do mesmo estímulo criativo – uma caixa de materiais – a singularidade se manifestou no modo particular com que eram expressas questões pessoais de cada indivíduo. Da mesma forma que, ao longo da prática, acontecimentos externos àquela criação eram incorporados, como situações rotineiras ou adversas da vida dos participantes.

A fim de impulsionar discussões que estivessem relacionadas à vida dos participantes, o ponto inicial do processo foi a chamada: “Imagine e crie com o bordado algo que expresse suas experiências de vida e os seus sentimentos atualmente em isolamento ou na circunstância em que se encontra no momento”. Nos momentos síncronos, buscou-se deixar livre o espaço para outras questões que viessem. Tendo a prática a duração de dois meses, também o tempo foi influenciando naquilo que era agregado ao trabalho.

Fonte: Autores (2022).

O potencial da prática de dar **abertura** dialoga com o primeiro pilar constituinte da experimentação ao permitir que os participantes percebam a prática como experimental e se entreguem a um processo criativo experimental. Isto é, um processo não preconcebido, mas entusiasmado com aquilo que poderia emergir a partir do fazer. A abertura esteve presente na

fala dos participantes, por exemplo, no modo como contaram sobre o início da sua criação, ainda no ciclo um.

Alguns participantes possuíam um desenvolvimento mais planejado, em que tudo o que seria bordado era previamente rascunhado no caderno ou no tecido. Outros assumiram o caráter experimental da prática e eram impulsionados pelo desejo de explorar os materiais. Isso tem a ver com as maneiras que a prática buscou propiciar durante a experimentação, seja pelas orientações, pela postura flexível dos pesquisadores ou mesmo pelo aspecto inacabado dos materiais. Roger¹, um dos participantes, comentou:

Eu peguei a caixa e fui fazendo muita coisa aleatória, tentando buscar elementos, colando, usando pedras, fiz de tudo na verdade. Eu não tive um processo muito claro. [...] Eu tenho pegado elementos na janela, mas não é uma paisagem que eu vejo. É uma referência muito pautada pelo desejo de explorar o material.

Na primeira troca das caixas, encerrando o ciclo um, sugerimos aos participantes que, antes de fechar a caixa, adicionassem *alguma coisa física que representasse o seu momento atual e que gostariam de compartilhar com outra pessoa* (Figura 3). Acontece que tal ação tomou um novo significado ao longo dos encontros, sendo esta coisa percebida como um presente. Uma participante então sugeriu: *"Fiquei curiosa em relação a essas pequenas lembranças que a gente põe na caixa, se isso não deveria circular"*. Esse fato contribuiu como argumento ao pilar da **revisibilidade**, pois muda a forma como pensamos a prática a partir daquilo que emergiu dela. Após esse momento, passamos a somar os presentes nas caixas para que todos os experimentassem e dedicamos um tempo no encontro aos comentários sobre aquilo que foi recebido.

Figura 3 – Registro dos "presentes" adicionados às caixas que deram origem a novas dinâmicas



Fonte: Autores (2022)

Com a passagem dos bordados de mão em mão, cada participante era incentivado a dar continuidade ao trabalho do outro. O pilar da **incompletude** se mostra presente, por exemplo,

¹ Omitimos os nomes dos participantes, dando-lhes nomes fictícios.

quando percebemos as infinitas possibilidades de dar continuidade ao trabalho do outro expressando diferentes e divergentes percepções. Ao não adicionar orientações sobre como e onde deveria ser feito o bordado, presenciamos a participante Elisa utilizando inclusive o lado avesso do tecido como uma possibilidade de expressão ao se deparar com um bordado já sem espaço sobrando:

Eu gosto e vou trabalhar o avesso agora. Eu gosto dessa proposição de trabalhar com uma sugestão de um outro começo a partir do que "não é certo". Eu gosto de fazer essa provocação ou mesmo desse outro olhar. Eu gosto da surpresa. (...) Esse avesso que é um avesso que se dilui e que se expande. (Figura 4).

Figura 4 – Registro do avesso do bordado



Fonte: Autores (2022)

Dentre as formas que o pilar da **correspondência** se apresenta na prática está a forma como os participantes são envolvidos por tudo aquilo que os cerca durante o bordar e como correspondem a essas coisas. Uma participante comenta: *“As coisas agem enquanto eu bordo, porque têm vida própria. Elas agem enquanto eu bordo de uma forma muito natural. Existe, acontece um diálogo entre nós”*. Ela se refere especialmente à forma como corresponde à maneira que os materiais se comportam, nem sempre seguindo os movimentos imaginados por ela, mas ficando tortos ou soltos conforme seu próprio fluxo.

Por fim, o pilar **singularidade** pode ser exemplificado ao olharmos para as situações individuais e coletivas que tornaram cada bordado uma narrativa particular e única. O bordado feito por Elisa mostrou ter se transformado em decorrência das circunstâncias por ela vividas. Sensibilizada pelos fogos do Pantanal, ela buscou retratar sua visão sobre o ocorrido. No encontro coletivo, essa arte mobilizou discussões por parte do grupo sobre os eventos: *“É uma coisa muito grave o que está acontecendo. Nós estamos simplesmente deixando que esse planeta se exploda. Eu fiquei pensando se a gente não deveria fazer uma marcha em direção ao Pantanal”*.

Apresentamos aqui uma breve leitura de como conduzimos uma investigação sobre as práticas experimentais. Evidenciamos no seu decorrer uma inclinação dos participantes ao processo experimental, o que consideramos favorável, graças ao modo como os conceitos se manifestaram em decorrência à adoção de uma postura capaz de entender e lidar com as vicissitudes do processo.

5 Considerações finais

A compreensão inicial que se faz da experimentação como meio de testagem, visando um resultado, parece ser derivada da maneira como o design vem buscando cada vez mais eficiência e precisão em seus processos. Quando visto por esse viés, a experimentação se apresenta como um modo de intervenção, tornando a experiência disciplinada e avançando de acordo com certas regras estabelecidas. Embora seja verdade que agir assim possa oferecer certa segurança, também impede que sejam realizadas práticas de criação livres e abertas.

A partir das considerações feitas, este artigo propõe que, para que se possa agir junto à incerteza e às estratégias, é necessário que se incorpore uma postura experimental. Pois, sendo o design inerente à proposição de novas possibilidades, apenas ao romper com modos disciplinares estabelecidos de investigação e adentrar no terreno do desconhecido e da desestabilização, é possível se envolver com uma variedade de alternativas diferentes daquelas que se impõem como verdadeiras. Ou seja, uma ampliação das atuais convenções de representação da disciplina, por vezes ainda vinculadas à proximidade industrial, em busca de um afastamento do que é seguro e dogmático (BRANDT *et al.*, 2011).

Esta postura experimental pede uma disponibilidade ao jogo livre da imaginação, algo raro em nossa existência disciplinada. É, portanto, uma imersão em modos de fascinação, revelando mundos um pouco mais mágicos e muito mais intuitivos (CAMPS; ROWAN, 2019). Olhar a experimentação sob o viés de uma disposição à abertura, à incompletude, à singularidade, à revisibilidade e à correspondência ao mundo, permite ao designer se envolver em dinâmicas de redescoberta e hesitação quanto aquilo que se tem como certeza. Colocam-se em jogo visões de mundo de atores de uma rede de projeto, as criando, expondo e modificando. No processo de experimentação, não se buscam unificações ou objetividades, mas criam-se condições para a multiplicidade.

Este artigo pretende estimular uma discussão sobre um modo de design que recorre a uma postura particular, distinta daquela convencionalizada, a fim de impulsionar novos modos de ser, fazer, pensar e sentir. Ao abrir-se a novas perspectivas de experimentação, acreditamos ser possível aprender a conviver e coexistir com a incerteza das características do mundo contemporâneo, propiciando assim desenhar para as transformações por vir.

6 Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

7 Referências

- AKAMA, Y.; PINK, S.; SUMARTOJO, S. **Uncertainty & possibility: new approaches to future making in design anthropology**. 1st ed. New York: Bloomsbury, 2018;
- ASSIS, P. de. Introduction. *In*: ASSIS, P de. **Experimental affinities in music**. 1st ed. Bélgica: Leuven University Press, 2017. Cap. 1. p. 7-14;
- BONSIEPE, G. **Design, cultura e sociedade**. 1. ed. São Paulo: Blucher, 2011;
- BRANDT, E.; AGGER ERIKSEN, M.; REDSTRÖM, J.; BINDER, T. **XLAB**. 1st ed, [s. l.]: Danish Design School Press, 2011;
- BRANDT, E.; BINDER, T.; AGGER ERIKSEN, M.; REDSTRÖM, J. **The Perform Codesign Experiment**: on what people actually do and the relation between program and experiment in research through design. *In*: IASDR 2015 interplay Proceedings, Brisbane, 2015. p. 234-249;
- BROWN, T. Design Thinking. **Harvard Business Review**, v.86, n.6, p.84, 2008;
- CAGE, J. **Silêncio**: conferências e escritos de John Cage. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019;
- CAMPS, M.; ROWAN, J. Indisciplinares: explorando la práctica como método de investigación en diseño. **Diseña**, v. 14, p. 100-117, 2019;
- DIERGARTEN, F. "Experiments" in Fourteenth- Century Musical Thought. *In*: ASSIS, P de. **Experimental Affinities in Music**. 1st ed. Bélgica: Leuven University Press, cap.3, 2017. Cap. 3. p. 7-14;
- GOHER, L. Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental. *In*: ASSIS, P de. **Experimental Affinities in Music**. 1st ed. Bélgica: Leuven University Press, cap. 1, 2017. Cap. 2. p. 15-41;
- HARAWAY, D. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, v.5, p.07-41, 1995;
- HILL, N. Nix. 1. Ed. Rio de Janeiro: Intrínseca. 2018;
- IAZZETTA, F. Processos musicais: entre a experimentação e a criação. **Resonancias**, v.19, p. 141-146, 2015;
- INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n.37, p.25-44, 2012;
- INGOLD, T. **Correspondences**. 1st ed. Cambridge: Polity Press, 2021;
- MACCAGNAN, A. M. C; MEYER, G. E. C. Hesitating between threads and needles: an inquiry about the dimension of touch in design experimentation. **Diseña**, v.20, Article 5, 2022;
- MAINSAH, H.; MORRISON, A. **Towards a manifesto for methodological experimentation in design research**. *In*: Proceedings of Nordes 2013. Experiments in Design Research, 2013. p. 153-162;
- MEYER, G. A experimentação como espaço ambivalente de antecipação e proposição de controvérsias. **Estudos em Design**, v.26, ed. 1, p.29 – 47, 2018;
- MEYER, G. Strategic Design, Cosmopolitics and Obscure Situations. **Strategic Design Research Journal**, v.12, n.3, p.417 – 432, 2019;
- SISMONDO, S. **An Introduction to Science and Technology Studies**. Second Edition. Malden,

Wiley BlackWell, 2010;

STEFFEN, D. **Experiments in Design and in Research**. *In: DRS 2012 Bangkok Proceedings*, Chulalongkorn University, p. 484–485, 2011;

STENGERS, I. **A invenção das ciências modernas**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002;

STENGERS, I. **No Tempo das Catástrofes**. 1 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2015;

STENGERS, I. Reativar o animismo. **Caderno de leituras**, v. 62, p.1-15, 2017.