

As relações entre arte e *design*: uma análise de discursos subjacentes e de pressupostos de comunicação

Sérgio Luciano da Silva
Rita Aparecida da Conceição Ribeiro

Introdução

Pensar as relações entre dois campos quaisquer de pesquisa e trabalho exige, do ponto de vista epistemológico, estabelecer, em primeiro lugar, um estatuto ontológico mínimo para cada uma das áreas envolvidas. Partindo desse pressuposto, é preciso perguntar o que é arte e o que é *design* e encontrar respostas, mesmo que provisórias. Já existe uma distinção entre esses campos, uma vez que apenas o *design* se propõe como campo de ciência. No entanto, estamos impossibilitados de recortar, em análises distintas e sequenciais, cada um dos temas estudados aqui. A impossibilidade ocorre porque, no caso específico da arte contemporânea e do *design*, a busca pelo estabelecimento de seus estatutos traz simultaneamente à tona questões de suas inter-relações. Esta suposição inicial de simultaneidade, com efeito, já aponta para a compreensão de que arte e *design*, enquanto campos distintos, incorporam e apropriam cada um características do outro.

Nosso trabalho parte de uma análise diacrônica e comparativa, fazendo uso, de um lado, de algumas indagações do filósofo Arthur C. Danto sobre possíveis definições para a arte contemporânea, e de outro, dos conceitos aristotélicos de *mimesis*, útil e belo como chaves de leitura e possível solução para estas indagações, introduzindo também a temática específica do estatuto do *design*. Em seguida, em uma perspectiva diversa da anterior (considerando arte e *design* como campos que têm parte de seus fundamentos estabelecidos na comunicação), apresentamos os conceitos de discurso aberto e discurso persuasivo, utilizados por Umberto Eco em seu livro *Obra aberta*. A partir dessa exposição, retornamos ao exame diacrônico

e comparativo, para mais uma vez buscar em Aristóteles elementos e critérios que possibilitem aclarar as características e particularidades da arte e do *design*.

Em busca de estatutos mínimos para a arte e para o design

No capítulo inicial do livro *A transfiguração do lugar-comum*, Arthur C. Danto apresenta uma indagação sobre o que é uma obra de arte. A intenção é compreender a arte contemporânea, enquanto manifestação cultural, com todas as suas características exclusivas, mas que se conecta e se entrelaça com diversas outras áreas da cultura de nosso tempo. Pretendemos, neste primeiro momento, buscar uma possível saída para o questionamento de Danto (apresentado sob a forma de um raciocínio, nomeado por ele, “Dilema de Eurípedes”), correlacionando-o com algumas proposições de Aristóteles ligadas ao conceito de *mimesis*.

Em “Obras de arte e meras coisas reais”, capítulo 1 do seu livro, Danto analisa inúmeros conceitos, passando pelas ideias de pensadores, artistas e obras de arte: ele recorre a Wittgenstein, depois a Platão, Sócrates, Shakespeare, Sartre, Van Gogh e Aristóteles. Uma das questões que estão na origem deste trajeto é qual a natureza da fronteira entre arte e não arte. O ponto específico que nos interessa começa quando Danto, ao tratar do problema da imitação, conclui que a mesma “tem a função mais importante de representar as coisas reais” (Danto, 2005:55). Em seguida, ele afirma que a representação contém uma ambiguidade e para diferenciar os dois sentidos recorre à Nietzsche.

Em sua obra, *O nascimento da tragédia*, Nietzsche associa a origem da tragédia grega aos rituais dionisíacos. Nesses rituais havia a crença de que Dionísio sempre se fazia presente: este seria o primeiro sentido de representação, uma (re)apresentação. Com o passar do tempo, o teatro trágico grego substituiu os rituais por reprodução simbólica. Assim, o deus não mais aparecia, mas era representado por alguém. Este seria o segundo sentido de representação, algo que está no lugar de outra coisa. Dessa forma, para Nietzsche, Eurípedes destruiu a tragédia ao introduzir elementos que faziam com que a representação teatral se tornasse mais próxima da realidade possível. Esse é o programa euripídiano (que sacrifica uma parte do mistério) e a sua contrapartida é fazer arte que não tenha correspondência na realidade, conseqüentemente, não conduzindo à prevalência da imitação. Danto resume assim os dois programas:

O dilema de Eurípedes consiste em que, uma vez completado o programa mimético, o produto fica tão parecido com o que se encontra na realidade que, exatamente por ser idêntico ao real, cabe perguntar o que o torna uma obra de arte. A tentativa de fugir ao dilema exagerando os elementos não-miméticos purgados em nome do programa produz uma coisa tão diferente da realidade que essa pergunta perde sentido. Mas permanece outra questão,

igualmente importante: dado que no final obtemos algo que é descontínuo com a realidade, o que ainda o distingue como arte? (Danto, 2005:68).

Mais à frente, Danto afirma que:

Talvez seja mesmo impossível escapar desse dilema enquanto continuarmos tentando definir a arte em função de aspectos comparáveis ou contrastantes com os do mundo real. Mas nesse caso é bem possível que o dilema seja fatalmente inescapável, pois que outra coisa além de aspectos comparáveis ou contrastantes poderia servir de base para a construção de uma teoria da arte? (Danto, 2005:70).

Danto, então, sugere uma saída para esse dilema: as convenções. Tudo aquilo que a convenção aceitar como obra de arte é obra de arte. Essa saída ele já havia apontado no início do capítulo, quando o pintor J (um personagem do livro) declara que sua superfície vermelha é uma obra de arte. Ora, essa “saída” já não havia satisfeito Danto naquele momento do texto e obviamente ainda continua não o satisfazendo — nem a quem quer que busque compreender o que está em questão. É uma solução precária, que não nos satisfaz em termos de fundamentação.

A complementaridade não excludente na arte

Neste ponto, paramos com a argumentação de Danto (gatilho de nosso tema) para propormos uma via intermediária entre o programa mimético e o contramimético. Se pudermos encontrar algo mediador entre continuidade e descontinuidade com o real, talvez uma parte da questão possa tornar-se mais clara. Nossa intenção é, como dissemos anteriormente, escapar da contradição buscando em Aristóteles elementos associados ao seu conceito de *mímesis* que possam nos ajudar a construir uma saída para a aporia instalada.

O livro IV da *Poética* é considerado pela tradição como o lugar para se extrair o conceito de *mímesis* em Aristóteles. No entanto, consideramos que é necessário um grande esforço para aclarar tal conceito. Como aponta Cláudio Veloso (2004:15), “antes de tudo, em lugar algum Aristóteles define o termo *μιμησις* [*mímesis*]”. No entanto, Werner Jaeger (1986:710) indica-nos uma outra fonte de pesquisa desta questão: “(...) Aristóteles define a relação entre a arte e a natureza, dizendo que não é esta que a arte imita, mas sim que a arte se inventou para preencher as lacunas da natureza” e remete a outra obra sua. Nela Jaeger diz:

É uma ideia caracteristicamente aristotélica de que a natureza é finalista em mais alto grau inclusive que a arte, e que o finalismo que reina no trabalho, seja

arte ou destreza, não é senão uma imitação de finalismo da natureza. A mesma ideia acerca da relação entre as duas coisas se expressa brevemente no livro II da Física, que é um dos escritos mais antigos de Aristóteles. Também se faz alusão incidentalmente em outros lugares, mas nunca tão bem desenvolvida e articulada como aqui. Uma expressão como a seguinte é rigorosamente original: “não imita a natureza a arte, senão a arte à natureza; e a arte existe para ajudar a levar a cabo o que deixa de fazer a natureza” (Jaeger, 1946:92-93).

Philippe Lacoue-Labarthe (2000:257) vai também até a *Física* com a mesma intenção: “(...) trata-se com muita certeza de uma das mais seguras interpretações da teoria aristotélica da mimese, tal como a encontramos, com efeito, quanto ao essencial, no livro B da Física (194a)” e diz-nos em seguida:

De acordo com o que diz Aristóteles, a *tékhnē* é pensada literalmente como o *a-crésimo* da *phýsis*, quer dizer, do aparecer (*pháinēn*) como o crescer, o eclodir e o desabrochar (*phýein*) à luz. (...) Formulado de outro modo: apenas a arte (a *tékhnē*) é capaz de revelar a natureza (a *phýsis*). Ou ainda: sem a *tékhnē*, a *phýsis* escapa, porque em sua essência a *phýsis kryptesthai phílei*, ela adora dissimular-se (Lacoue-Labarthe, 2000:257-258).

Ora, considerando tanto as passagens acima quanto o texto do livro IV da *Poética*, aquilo que é um acréscimo não pode ser considerado mera imitação ou duplicação. O aprender do homem com as representações, por exemplo, “de animais ferozes e de cadáveres” (Aristóteles, 1987:203) aponta para um conceito de *mímesis* que busca reassumir os procedimentos da natureza (*phýsis*). A *mímesis* está ligada ao real empírico (não é cópia de uma realidade inteligível) e não vai simplesmente reproduzir a natureza, porque é ativa e criativa.

Assim, voltando ao problema de Danto, tendo uma interpretação da *mímesis* como um recurso que acrescenta e complementa, poderíamos dizer que não se trata de a arte ser nem contínua nem descontínua, mas de ser complementar com o real. Desta maneira, ao inverter nosso olhar sobre a questão, o fato de a teoria da contramimese estar “conceitualmente entrelaçada com a teoria que rejeita, isto é, a própria teoria da mimese” (Danto, 2005:67), não seria mais um problema, como considera Danto, mas parte da solução.

O útil e o design

Quase ao final do primeiro capítulo, Danto apresenta-nos o resumo de algumas questões que já havia desenvolvido em momentos anteriores. Uma delas, acreditamos, também pode ser respondida pela nossa proposta de solução mimética, mas,

como veremos, traz um elemento a mais. A pergunta de Danto é “(...) será que cada novo item da realidade — digamos, uma nova espécie ou uma invenção — deve ser considerado uma contribuição para a arte?” (2005:67). Ora, se, como vimos, novos objetos de arte podem não ser simplesmente descontínuos com a realidade, mas complementares, e revelar aspectos desta realidade, que de outro modo estariam ocultos, esta segunda pergunta está em parte respondida: um novo item da realidade pode ser considerado uma obra de arte. No entanto, por que usamos o pode e não o deve, a questão ainda não se esgotou. Alguém ainda poderia levantar mais uma dúvida: outros objetos, como os de *design*, também são capazes de revelar novos aspectos da realidade. Seriam eles também objetos de arte?

Acreditamos que Aristóteles pode, mais uma vez, nos ajudar. Em outra obra sua, *A política*, ele faz uma distinção entre coisas úteis e coisas belas, que visa não especificamente às artes, mas às atividades humanas em geral. Mantendo o espírito de apropriação, que até agora nos conduziu, podemos fazer um uso correlato dessa distinção para a nossa questão atual. Como afirma Aristóteles: “Toda a vida está dividida em negócio e ócio, guerra e paz, e dentre as ações, umas são necessárias e úteis, e outras, por outro lado, são belas. (...) A guerra existe em benefício da paz, o negócio em vista do ócio e as coisas necessárias e úteis têm por fim as coisas belas (Aristóteles, 1986:275-276).

Notemos aqui que Aristóteles associa o útil, o negócio e os objetos não artísticos de um lado e o belo e o ócio de outro. Obviamente, na atualidade, a arte já não busca mais as coisas simplesmente belas. Mas uma característica essencial da visão aristotélica ainda se preserva na arte: o seu fim continua sendo ela mesma. Um objeto de arte é para ser fruído, independentemente do modo como isso se dê, seja com apreciação, culto ou estranhamento. Neste sentido, podemos dizer que a arte não é útil.

Mas e quanto aos objetos não artísticos, que segundo Aristóteles têm seu fim e função fora deles mesmos? Poderíamos afirmar, talvez um pouco apressadamente, que o fim de um martelo (a sua utilidade, se bem projetado) é pregar pregos. Mesmo um instrumento mais elaborado como um computador, que, pelo seu próprio conceito, transformou-se em algo que exerce múltiplas tarefas, ainda assim, teria sua finalidade nos inúmeros trabalhos que executa e não nele mesmo.

Porém, se nos atentarmos um pouco mais para as complexas relações que estabelecemos com as coisas em nossa sociedade contemporânea, aqueles objetos, caracterizados primariamente como instrumentos, se recobrem de inúmeros valores, carregando significados que ultrapassam a mera execução de um trabalho com um fim exterior a eles mesmos. Um espremedor de frutas *Philippe Starck*, que foi concebido para retirar o suco das frutas (ou pelo menos seu projeto teve como uma das motivações uma utilidade específica no mundo humano), talvez passe o resto dos dias em cima de uma mesa em uma residência¹, abandonado a uma expo-

sição meramente estética. Nesse caso extremo, o espremedor, se ainda não é uma obra de arte institucionalizada, pelo menos no âmbito privado, seu proprietário assim o considera. Mas, na circunstância de um aparelho desses ser utilizado para espremer frutas, é de se supor (pelo menos é o que esperam os *designers*) que seu usuário contemporâneo tenha uma experiência que vá além do simples manejo de um instrumento bem projetado e útil para um fim fora dele mesmo. Este algo mais, supostamente presente num instrumento, pode não ser fruição no sentido artístico, mas aponta para uma característica que é própria da arte e não das coisas úteis: o fim em si mesmo.

Assim, se a divisão aristotélica fundada na utilidade não nos oferece uma resposta clara para o que hoje é ou não é arte, ela sinaliza-nos que a questão é mais complexa do que a princípio afigura-se. E com a ampliação e o aprofundamento do problema, o que se conquista não é pouco: antes de nos garantir um estatuto mínimo e discriminador para arte e *design*, a análise detecta características anteriormente atribuídas ao universo exclusivo da arte e que se encontram imbricadas no *design*.

Os discursos aberto e persuasivo na arte e no design

Depois de superar o dilema de Eurípedes com a aposta numa complementaridade extraída do conceito de *mimesis* aristotélico, o fecho da estratégia anterior foi, a partir de uma visão geral das atividades humanas, apropriar-nos das distinções (também aristotélicas) dos pares de conceitos de útil/negócio e belo/ócio, para identificar em quais dessas categorias nossos objetos de estudo se alinham. Mas, o que percebemos é que arte e *design*, pela própria complexidade inerente aos mesmos, são nuançados nos seus pontos de encontro, similaridades e distanciamentos de fronteiras conceituais. Assim, partiremos em nova direção, operando da mesma maneira analítica sobre outro elemento constituinte das atividades humanas: a comunicação. A busca é por uma perspectiva diversa, que amplie nosso entendimento sobre a questão.

Umberto Eco, em seu livro *Obra aberta*, estabelece uma distinção, dentro da comunicação, entre discurso aberto e discurso persuasivo. Para Eco (1988:279-280), o discurso aberto tem duas características principais: é ambíguo e envia-nos não às coisas mesmas, mas ao modo como o discurso as expressa. Essas duas características, segundo ele, são próprias da arte.

Em primeiro lugar, o discurso da arte é ambíguo, uma vez que não pretende oferecer uma definição da realidade que seja plena e cabal:

(...) o discurso artístico nos coloca numa condição de “estranhamento”, de “despaisamento”; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos

sido habituados. As coisas de que nos fala nos aparecem sob uma luz estranha, como se as víssemos agora pela primeira vez; precisamos fazer um esforço para compreendê-las, para torná-las familiares, precisamos intervir com atos de escolha, construir-nos a realidade sob o impulso da mensagem estética, sem que esta nos obrigue a vê-la de um modo predeterminado. Assim, a minha compreensão difere da sua, e o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo (Eco, 1988:280).

Como afirma Eco (1988:280), a mensagem que provém do discurso aberto não se consoma, sempre respondendo diversamente para cada um que tenha acesso ao discurso. Talvez, em parte por causa dessa característica, nós retornamos mais de uma vez para a fruição de uma mesma obra de arte. E estando essa obra carregada de possibilidades discursivas, já que é ambígua, sempre nos atingirá e nos informará algo novo.

Em segundo, o discurso da arte vai em direção ao modo como expõe seus objetos, e não aos objetos mesmos. Não importa, por exemplo, se uma maçã pintada em uma natureza morta assemelha-se mais ou menos com uma maçã real. O que importa é que ela se abre para um modo diverso de percepção e revela sempre algo mais. Num exemplo distinto, afastando-nos do modelo representacionista de arte, um *ready made* de Duchamp, como *A fonte*, não tem a intenção de enviar-nos ao objeto que a originou, isto é, a um urinol. Como diz Eco, a arte “não quer agradar e nem consolar, mas colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas” (Eco, 1988:280).

Quando vai tratar do discurso persuasivo, Umberto Eco lembra-nos que o primeiro teórico sobre essa categoria de mensagem foi Aristóteles, ao estudar as suas diversas modalidades na *Retórica*. Tanto quanto na *Poética*, Aristóteles escreve esse tratado visando ao mesmo tempo descrever um determinado tema e prescrever maneiras de utilizar as técnicas advindas do seu estudo descritivo. Vejamos como Eco apresenta-nos a divisão que Aristóteles faz para o discurso persuasivo:

(...) Persuasivos são o discurso judiciário, o discurso político e o discurso da propaganda. (...) Ele [Aristóteles] examinou os modos do discurso deliberativo (político), judiciário e epidítico (i. é., o discurso em louvor ou em reprovação de qualquer coisa: diríamos hoje, “o discurso publicitário”); e prescreveu as regras de um discurso que, partindo de “opiniões comuns”, leve o ouvinte a assentir, a concordar com aquele que fala. Nesse sentido, o discurso persuasivo quer convencer o ouvinte com base naquilo que ele já sabe, já deseja, quer ou teme. O discurso persuasivo tende a confirmar o ouvinte nas suas opiniões e convenções. Não lhe propõe nada de novo, não o provoca, mas o consola; assim hoje a *publicidade me induz a comprar aquilo que eu já desejo, e a desejar aquilo*

que não desejo, mas responde às minhas tendências secretas; fotonovelas e histórias em quadrinhos me fazem rir, chorar ou estremecer com os problemas de sempre; os sinais de trânsito me levam a parar ou a passar, referindo-se a necessidades elementares de segurança, ao medo do acidente, ao temor de uma multa... (Eco, 1988:281, itálico nosso).

Nessa citação, algo que nos chama atenção são os exemplos que Eco oferece para as classes de discurso persuasivo de Aristóteles. Particularmente o epidítico ou demonstrativo é o que nos interessa, por uma de suas características: o elogio. Não é difícil associar o discurso epidítico ao discurso subjacente ao *design*, principalmente depois do passo dado por Umberto Eco ao associá-lo à publicidade. Ora, podemos usar os mesmos argumentos de Eco, da citação anterior, mudando apenas o sujeito da oração, de publicidade para *design*, e afirmar que o *design* “me induz a comprar aquilo que eu já desejo, e a desejar aquilo que não desejo, mas responde às minhas tendências secretas”.

Mas, como aceitar esse tipo de discurso como associado a um campo que se propõe inovador? Aproveitando ainda as palavras de Eco, uma vez que o discurso epidítico responde também às nossas “tendências secretas”, a resposta é que cabe ao *design* se antecipar a elas e criar produtos já inconscientemente desejados pelos consumidores. É isso o *design* que se quer estratégico e se entende como negócio sabe fazer. Sabe, inclusive, colocar certo sabor de discurso aberto em seus produtos, para atrair o consumidor ansioso por interagir, criar ele mesmo sua “obra” personalizada (customizada, como diriam alguns) e ter uma experiência ímpar ao utilizá-lo. Neste sentido, aquele algo mais, detectado por nós anteriormente e atribuído a uma parcela de fim em si mesmo, deslocado da esfera da arte para o campo do *design*, se explica por meio da introdução de características do discurso aberto ao lado do discurso persuasivo.

Considerações finais

Este artigo assume algumas limitações importantes na medida em que se considera um estudo em andamento e uma pesquisa a concluir. Como consequência dessas limitações, o recorte aqui, apesar de excluir diversas questões, aponta em direção a outras, fundamentais ao aprofundamento dos nossos objetos de estudo. Duas delas, mesmo não sendo tratadas com o devido aprofundamento que merecem, devem, no entanto, ser mencionadas, a fim de reforçar o entendimento que temos acerca das múltiplas faces e gradações desse tema.

Em primeiro lugar, quando Aristóteles fala de coisas belas em conexão com o ócio, é importante compreender, conforme afirma Fernando Santoro (2006:74), que para este pensador grego as coisas belas estão mais ligadas às melhores ações

humanas (principalmente a ação teórica e contemplativa) do que propriamente aos objetos produzidos pelas diversas artes. É relevante tal distinção, uma vez que a arte grega (*tékhne*), enquanto ofício, era um trabalho pelo qual oleiros, escultores, pintores, arquitetos e outros profissionais recebiam remuneração. Essa prática, que na Idade Média tinha como principais patrocinadores a Igreja e a nobreza, posteriormente passou a contar com os mecenas da crescente classe comerciante e não perdeu seu caráter de negócio até os dias de hoje. Se uma parte dos artistas atuais, aqueles que atuam no chamado campo das belas-artes, entendem que sua criação só passa à condição de produto a ser negociado quando termina² e vai para as mãos do *marchand*, não significa que assim o seja numa sociedade capitalista por excelência. A própria expressão “mercado internacional de obras de arte”, comumente utilizada no meio cultural e econômico faz pensar que um artista que deseje ou necessite sobreviver de sua criação não se arriscaria a produzir arte que não estivesse de alguma maneira engajada no espírito e tendências de seu tempo. Sob esse ponto de vista, arte também é negócio.

Em segundo lugar, é relevante o fato de que Umberto Eco (1988:54-57), na busca por uma relação entre metodologia científica e poética, sugere que toda forma artística pode ser encarada como “metáfora epistemológica”. Segundo ele, em cada época a arte incorpora, por meio de metáforas, o modo pelo qual a ciência e a cultura veem a realidade. Assim, no século XX, o conceito de complementaridade da mecânica quântica teria correspondência nos diversos modelos adotados de poéticas. Sendo o princípio de complementaridade (da física) estabelecido a partir de descrições experimentais de sistemas quânticos que se excluem, mas descrevem aspectos complementares do fenômeno físico (como a dualidade entre onda e partícula), Eco considera que na arte contemporânea, de forma correlata, as diversas possibilidades interpretativas se complementam e também se excluem. Já em nossa proposta, fundada na *mimesis* aristotélica, a complementaridade com o real é um caminho do meio, e, portanto, não excludente.

Sérgio Luciano da Silva

Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)
sergiolucianosilva@gmail.com

Rita Aparecida da Conceição Ribeiro

Professora da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)
rribeiroed@gmail.com

Notas

1. Na verdade, muitos desses objetos, com ou sem justificção, ou apenas por convenção, já se encontram em museus e galerias de obras de arte.
2. Talvez essa visão da arte seja compartilhada também com alguns profissionais do *design*, notadamente do *design* gráfico (que fazem uso de técnicas de colagem, manipulação de materiais artesanais, dobraduras, caligrafia, ilustrações e pinturas, que são típicas das artes plásticas) e que consideram que *design* é arte. Para esses profissionais, o que caracteriza e qualifica o seu trabalho é, antes de tudo, o fazer, ou seja, o seu *modus operandi* e *faciendi*.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *La Política*. Tradução, prólogo e notas de Carlos Garcia Gual. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- _____. *A Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores, v. 2. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1987.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. Coleção Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes/Editora Universidade de Brasília, 1986.
- _____. *Aristóteles: bases para la historia de su desarrollo intelectual*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*. Org. Virginia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.
- SANTORO, Fernando. Arte no pensamento de Aristóteles. In: *Arte no pensamento / Seminário Internacional Arte no Pensamento*, realizado de 13 a 17 de março de 2006; organização Fernando Pessoa. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2006.
- VELOSO, Cláudio W. *Aristóteles mimético*. São Paulo: Fapesp e Ed. Discurso Editorial, 2004.

Recebido em outubro de 2012

Aceito em janeiro de 2013

Resumo

Este artigo investiga alguns dos pontos de contato, semelhanças e divergências que alimentam a discussão das relações de fronteira entre arte e *design*. Um dos pressupostos é de que arte e *design* são campos distintos, mas que pela própria condição histórico-cultural milenar e cambiante da arte e do estatuto em formação do *design* mantêm entre si uma relação complexa e de difícil compreensão. Numa análise diacrônica e comparativa nos apoiamos em três autores: Arthur C. Danto, Aristóteles e Umberto Eco. Mais do que encontrar respostas definitivas, nosso objetivo é ampliar o conhecimento sobre as interconexões e mútuas influências desses dois campos. A relevância desse estudo se dá na medida em que o *design* busca assumir-se enquanto um campo estratégico, autônomo e singular.

Palavras-chave

Arte; *Design*; Comunicação; Interdisciplinaridade.

Abstract

The relations between art and design: an analysis of underlying speeches and of communication assumptions
This paper investigates some of the points of contact, similarities and differences that have fed the discussion regarding the bordering relations between art and design. One of the premises is that art and design are distinct fields, but due to the peculiar millenary historic-cultural changing condition of art and of the still emerging statute of design, they keep a complex and hard-to-understand relationship. In a diachronic and comparative analysis, we seek support in three authors: Arthur C. Danto, Aristotle, and Umberto Eco. More than reaching definitive answers, our goal is to broaden the knowledge on the interconnections and mutual influences between these two fields. The relevance of the study relies on the fact that design has tried to establish itself as a strategic, autonomous and singular field.

Keywords

Art; Design; Communication; Interdisciplinarity.