

O conceito aristotélico de *Mimesis* aplicado ao processo criativo em design

The Aristotelian concept of Mimesis applied to the creative process in design

Sérgio Luciano da Silva

Mestre em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais

Sérgio Antônio Silva

Doutor em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

O design tem uma exigência de criatividade associada de tal maneira aos seus processos internos que esta característica explica em parte o crescente número de publicações envolvendo tal temática. Neste contexto, a busca pelo melhor entendimento do processo criativo não somente se justifica como também pode ampliar nosso domínio sobre aspectos não mecanizados do design. O presente trabalho apoia-se na reflexão filosófica de Aristóteles e visa, em primeiro lugar, resgatar o seu conceito de *mimesis*, a partir do confronto de suas ideias com as de Platão, seu principal opositor nesse tema. Em segundo, o que consideramos a contribuição específica deste trabalho, defende a concepção de que tal conceito pode ser deslocado de seu tempo e discussão originais e aplicado criticamente na busca de uma melhor compreensão dos atuais conceitos de criatividade, criação e de cópia em design.

Palavras-chave: *mimesis*, criatividade, criação, cópia

Abstract

*Design demands such an association between creativity and its internal processes that this characteristic partly explains the growing number of publications on the subject. In this context, the search for the best understanding of the creative process is not only justified but can, as well, improve the mastering of the non-mechanized aspects of design. The present work is based on Aristotle's philosophical thinking and is firstly aimed at bringing back his concept of *mimesis*, by confronting his ideas with those of Plato, his main opponent regarding this issue. Secondly is what we consider to be the specific contribution of this work: its aim at showing that such concept can be dislocated from its original time and discussion and critically applied to the search for a better understanding of the present concepts of creativity, creation and copy in design.*

Keywords: *mimesis*, creativity, creation, copy

1 Introdução

Designer e historiador do design, Bernhard E. Bürdek encontra-se entre aqueles pesquisadores que defendem uma teoria do design atenta aos diversos fundamentos das ciências humanas. Seus argumentos têm em consideração particularmente a filosofia, quando se trata de refletir sobre aspectos metodológicos dos quais o design ainda carece. Conforme ele mesmo afirma:

No desenvolvimento da metodologia e teoria do design, as ciências humanas têm um papel muito especial. A constante crise dos sentidos da disciplina faz sentir uma maior necessidade de reflexão e teoria de filosofia. Por isso, é necessário verificar que aspectos da teoria do design ou da metodologia do design têm fundamento na filosofia européia¹ (BURDEK, 2006, p. 227).

Bürdek também indica como métodos a fenomenologia de Husserl e a hermenêutica de Schleiermacher, Dilthey e Gadamer, teorias filosóficas essas que, segundo ele, já se encontram minimamente aplicadas em pesquisas de design (BURDEK, 2006: 239-251). É importante ressaltar que tais teorias são também utilizadas em outras áreas do conhecimento, posicionadas nem sempre especificamente dentro das ciências humanas e sociais, como ocorre, por exemplo, com a teoria dos sistemas de Bertalanffy e de seu discípulo Ervin Laszlo.

Obviamente, se pensarmos nos 2500 anos de história do pensamento ocidental, as possibilidades de apropriação de conceitos são vastas. No entanto, uma dificuldade subsiste e uma objeção de caráter hermenêutico pode ser feita: até que ponto podemos dar o salto temporal e cultural reinterpretando um determinado conceito ou uma teoria sem tornar o resultado deste trabalho um arremedo do seu original, ou pior, sem torná-lo ineficaz como instrumento teórico ou prático? Acreditamos que, por mais que um tema possa parecer frutífero, somente teremos certeza de sua real capacidade de adequação a um campo de pesquisa no presente, se refletirmos sobre o mesmo e o deslocarmos de sua época e contexto passados. É essa nossa intenção neste trabalho, com o conceito de *mímesis*.

1.1 Tema

Criatividade sempre foi uma palavra associada intrinsecamente ao design. Isto se torna mais evidente quando, ao voltar nosso olhar para o passado, atentamos para o fato de que a própria palavra inglesa *design* está associada, em sua origem latina, a *desígnio*, intenção, propósito, cujos sentidos acompanham, em nossa tradição cultural, os diversos significados de criação. E sendo criatividade uma palavra derivada de criação, o círculo se fecha e justifica tais conexões entre conceitos (Figura 1). Aristóteles, como um dos primeiros pensadores ocidentais, tratou de um grande número de temas, dentre os quais se encontra o da criação. Seus textos foram estudados e reinterpretados pela tradição grega, árabe e latina, influenciando até os dias de hoje os mais diversos campos de pensamento. O tema da criação está, em alguns dos textos aristotélicos, mutuamente imbricado com o conceito de *mímesis*, objeto principal deste artigo.

¹ O eurocentrismo de Bürdek poderá ser dispensado, ou pelo menos atenuado, se atuarmos localmente criando oportunidades para um maior intercâmbio entre filosofia e design.

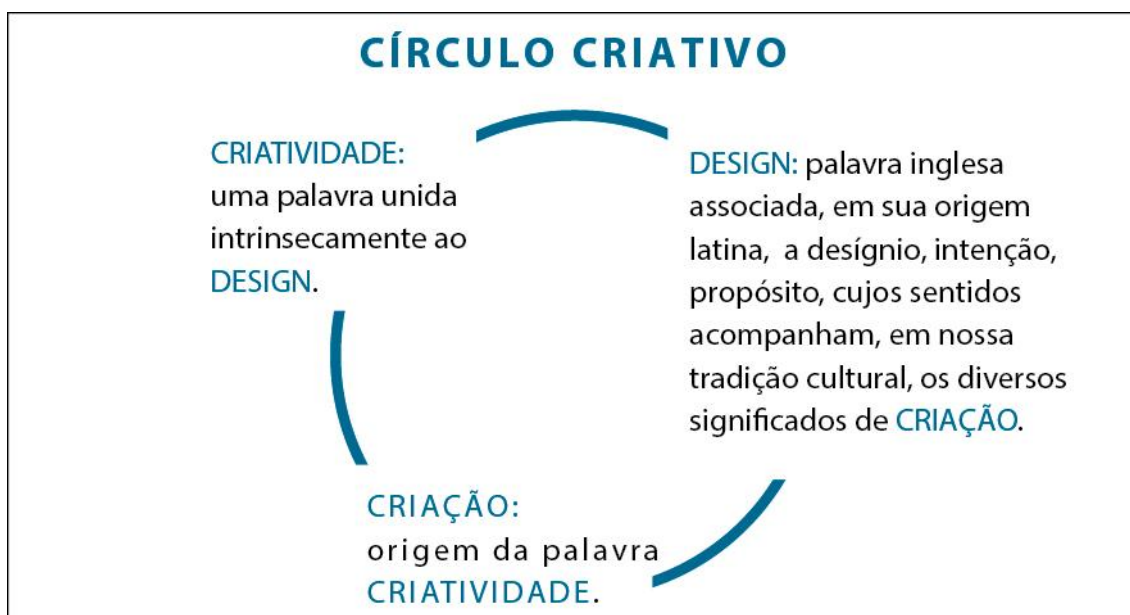


Figura 1 – Diagrama das conexões entre os conceitos de criatividade, criação e design.

1.2 Referencial teórico e metodologia

A estratégia de abordagem metodológica que seguimos é diacrônica e comparativa. A trajetória se inicia, no entanto, com Platão, devido ao fato de Aristóteles, na construção de seus conceitos, dialogar e se contrapor às ideias de seu mestre. Contudo, dado o vasto conteúdo das obras de ambos pensadores, foi necessário fazer um recorte, com o objetivo de adequar o tema ao espaço disponível para esta reflexão. Com relação à bibliografia, a ênfase procurou colocar em relevo as posições metafísicas de cada um deles, principalmente em três obras (*a República* de Platão, *a Poética* e *a Física* de Aristóteles) deixando de lado outras questões e privilegiando aquelas que giram em torno do estabelecimento ou não de um possível estatuto ontológico para a arte na Grécia e revelando a questão da *mimesis*. Como apoio a estes textos centrais, fazemos uso aqui, não somente, das análises de historiadores da filosofia como Werner Jaeger e Cláudio Veloso e do filósofo Philippe Lacoue-Labarthe, mas também dos comentários de tradução do helenista Eudoro de Souza, da filósofa Virgínia Figueiredo e do linguista e tradutor João Camillo Penna. Nossa crença por trás deste procedimento é a da possibilidade de atualizar o conceito de *mimesis* e deslocá-lo de sua função e objetos originais. Como vimos, este tipo de conduta, na verdade, tem sido uma prática comum a diversos pesquisadores ao longo da história do ocidente, com a apropriação (fundamentada ou não) dos mais diversos conceitos como instrumentos para alcançar fins que extrapolam sua função original.

Duas ressalvas devem ser feitas. Não se trata aqui de simplesmente louvar o ideal clássico grego e procurar reencontrar o que foi “perdido” com a intenção de recuperá-lo para o momento presente. Não temos a pretensão de defender, como classicistas, um retorno a esses ideais. Em segundo, o fato da discussão sobre a *mimesis*, nos textos escolhidos de Platão e Aristóteles, girar em torno do tema da arte, não significa que estamos associando arte (em seu sentido estético atual) a design. O motivo dessa escolha deve-se ao fato de tanto Aristóteles quanto Platão terem elaborado o conceito de *mimesis* no âmbito da arte de seu

tempo. Isto é, uma arte entendida como arte manual, ofício de artífices, e não como hoje a pensamos, em seu sentido estético.

2 Platão

No diálogo da *República* (que tem como tema principal discutir os fundamentos de uma cidade modelo), Platão trata do conceito de *mimesis* em momentos distintos, e em todos eles busca formas diversas de argumentar contra seus opositores, os poetas. O alvo principal de Platão é obviamente Homero, considerado o grande educador da Grécia. Neste sentido, sua intenção é substituir a poesia pela filosofia, reivindicando para esta última o primado da educação e conduzindo o filósofo ao governo da cidade. A crítica platônica pode ser dividida em três partes. A primeira (de conteúdo) vai do fim do livro II ao início do livro III. A segunda (ligada à forma, ao estilo) inicia-se em 392c² e avança pelo livro III. A terceira (ontológica) vai do início do livro X até 608b, pouco antes do início da narração do mito de Er. Para os propósitos deste trabalho, ficaremos somente com a crítica ontológica, uma vez que esta terceira frente aberta por Platão contra a poesia parece-nos a mais contundente, posto que em sua base está a própria estrutura da metafísica platônica.

2.1 A crítica ontológica: essência, aparência e mimesis

Se, como afirma Maria Helena R. Pereira, na introdução da *República*, (PLATÃO, 1987, p. xxxiv) o livro X é considerado pela maioria dos comentadores como um apêndice, ele ainda assim é muito bem-vindo. É aí que se vê a atitude frequente em Platão de confrontar aquilo que ele considera um problema com a sua teoria metafísica. Desta maneira, o sistema platônico (tendo como paradigma a ideia) é, neste momento, uma ferramenta usada para condenar o problema (neste caso a arte), na forma acabada da poesia. Vejamos como a argumentação de Platão se desenrola através da fala dos diversos personagens do diálogo, todos girando em torno do protagonista, Sócrates.

No início do livro X, Sócrates conduz Gláucon a imaginar um artífice capaz de executar qualquer coisa. Qualquer um pode conseguir isso com o recurso de um espelho, diz ele. No entanto, Adimanto objeta: o que está refletido no espelho é aparência. E Sócrates (que estava pedindo por esta objeção) concorda e avança: ora, o pintor e também o poeta criam um mundo que é como o do espelho, de pura aparência. Assim, o pintor e o poeta (tragediógrafo) são incluídos como pertencentes a este gênero de artífice (596e) e fica, portanto, associada à ideia de aparência ao conceito de *mimesis*, ou seja, enquanto apenas imitação. Como afirma Werner Jaeger, em sua *Paideia* (1986, p. 672), Platão “compara [aqui] a relação que existe entre a poesia e a verdade e entre a poesia e o Ser”. O exemplo da cama ideal vai dar o fecho ao argumento ontológico. Num primeiro nível (no mundo inteligível), Deus, o “artífice natural”, criou uma única cama, “a cama real”. Num segundo nível (no mundo sensível, imitação do inteligível), o marceneiro, “o artífice da cama”, cria

² Esta numeração, originária da edição *in folio* de H. Stephanus e inserida nas margens dos livros, é mantida nas edições atuais para referenciar os textos de Platão.

sempre uma cópia da cama ideal que é o seu modelo. No terceiro e último nível, o que resta ao pintor e ao tragediógrafo, que se baseiam no mundo sensível, é criarem uma imitação da imitação, por estarem “três pontos afastados da realidade” (PLATÃO, 1987, p. 452-456).

No texto platônico, Sócrates acrescenta mais dois argumentos contra Homero; um põe em dúvida a sua capacidade de administrar uma cidade, como faziam os antigos legisladores (599d-e) e outro, de não ter tido numerosos discípulos (como os sofistas), uma vez que fora um educador (600c-d). No entanto, esses são argumentos de reforço, que estão fora do âmbito principal do argumento ontológico. O poeta é assim expulso da cidade. Nas palavras de Platão:

Por conseguinte, ó Gláucon, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia, e que é digno de se tomar por modelo no que toca a administração e a educação humana, para aprender com ele a regular toda a nossa vida, deves beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto à poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa apazível na lírica ou na epopéia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor. (PLATÃO, 1987, p. 475)

E novamente, lembrando-nos da sedução que a poesia exerce sobre os homens, abre espaço para uma defesa da mesma:

Mesmo assim, diga-se que, se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce; mas seria impiedade trair o que julgamos ser verdadeiro. Ou não te sentes também seduzido pela poesia, meu amigo, sobretudo quando a contemplos através de Homero? (PLATÃO, 1987, p. 476)

Mas se concordarmos com Platão que o plano inteligível (o mundo das ideias) é o mundo real e lá se encontra a verdadeira essência de todas as coisas e os modelos a serem seguidos, torna-se muito difícil justificar o trabalho do poeta e aceitá-lo dentro da cidade. Mas, como afirmamos anteriormente, é exatamente isso o que Platão procura, uma vez que deseja estabelecer o filósofo como o novo modelo de governante em uma cidade. Este ponto indica a intenção política por trás da recusa de Platão de manter a arte poética na cidade e consequentemente da desvalorização da *mimesis*. Neste sentido, consideramos que o conceito de *mimesis* em Platão, entendido como pura imitação, carrega consigo um rebaixamento ontológico que o torna pouco frutífero para pensarmos esferas voltadas para além da pedagogia e da formação do cidadão, ou da constituição da cidade. Assim, não devemos estender esta visão para outros campos se buscamos compreender o trabalho de criação não como simplesmente cópia ou descoberta de uma realidade superior.

3 Aristóteles

Ao contrário da atitude de afastamento que tem Platão em relação à arte, Aristóteles, na *Poética*, busca a sua regulamentação e normatização, além de procurar descrever o que estava ocorrendo neste campo, no tempo em que vivia. Conforme Virginia Figueiredo e João Camillo Penna, Platão (que pensa em termos de uma verdade una) considera a arte tão sedutora e perigosa que o melhor a fazer é mantê-la a distância, para não correr o risco da “imitação substituir-se ao modelo” (FIGUEIREDO; PENNA, 2000, p. 10). Porém, se na *República* de Platão a arte é condenada por ser medida pelo paradigma da ideia, exterior a ela, na *Poética* de Aristóteles (1987, p. 215) não se dá o mesmo:

Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza.

Ora, Aquiles também é o paradigma da coragem na *Ilíada*. Para Aristóteles, não existe um paradigma da coragem externo, e a arte se dá o seu próprio paradigma. Como ele recusa o mundo das ideias, já não tem por que separar essência e aparência, como faz Platão. Assim, descolado da referência da hierarquia de um mundo inteligível, o conceito de *mimesis* pode ser compreendido para além da concepção de simples imitação. Esta concepção nos interessa aqui, pois acreditamos ainda ser possível explorá-la contemporaneamente. É dentro deste contexto que a defesa do caráter universal da poesia, construída por Aristóteles, tem destaque, uma vez que não podemos nos esquecer de que a universalidade é um atributo almejado por qualquer campo de pesquisa, inclusive o design.

3.1. A universalidade da poesia

No livro III da *República* de Platão (1987, p. 115), Sócrates, (a propósito de discorrer sobre as três formas de narrativa) pergunta a Adimanto: “Acaso tudo quanto dizem os prosadores e poetas não é uma narrativa de acontecimentos passados, presentes ou futuros?” Por outro lado, o livro IX da *Poética* de Aristóteles pode ser considerado como um momento de confronto com Platão. Ora, já no primeiro parágrafo deste livro, Aristóteles discorda de Platão ao afirmar que “[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; e sim, o de representar o que poderia acontecer, o que quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1987, p. 209). Além disso, continua ele, o historiador e o poeta diferem não pelo estilo que empregam (prosa ou verso), mas por tratarem respectivamente do particular e do universal. Daí, Aristóteles pode concluir (contrariamente ao que estudou na Academia Platônica) que “[...] a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história [...]”. A verossimilhança e a necessidade representam a coerência e conexão causal dos fatos e ações. Como afirma Eudoro de Souza em comentário na *Poética* (ARISTÓTELES, 1987, p. 246), existe um ponto de contato entre

poesia e história uma vez que acontecido e acontecível são ambos verossímeis. Entretanto, quando pensamos que o poeta trabalha no âmbito da possibilidade, tem nas mãos algo sempre mais amplo que a realidade, enquanto o historiador tem que se ater com o particular acontecido. A Figura 2 contrapõe a posição de Aristóteles em relação à de Platão tendo como base um saber que busca o universal sem cindir a realidade em essência e aparência.



Figura 2 – A não separação ontológica entre essência e aparência conduz Aristóteles a um conceito de *mimesis* distinto de Platão.

Ainda no livro IX Aristóteles nos diz que:

[...] o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas. (ARISTÓTELES, 1987, p. 209)

Seguindo ainda o comentário de Eudoro de Souza (ARISTÓTELES, 1987, p. 246), “Se aqui ainda não é possível falar de ‘criação’ é porque, para o grego, ‘criação’ sempre significou ‘descobrimto’”. Assim o poeta seria o descobridor das “verdadeiras relações que existem entre fatos”. Para pensar melhor este ultrapassamento da mera imitação dentro do conceito de *mimesis*, o passo seguinte é a análise da mesma na sua relação com a *tékhnē* e a *phýsis*.

3.2 As relações entre *mimesis*, *tékhnē* e *phýsis*

Se, como afirma Virginia Figueiredo e João Camillo Penna (FIGUEIREDO; PENNA, 2000, p. 25), o livro IV da *Poética* é considerado pela tradição como o lugar para se extrair o conceito de *mimesis* em Aristóteles, consideramos que é necessário um grande esforço para aclarar tal conceito. Como aponta Cláudio Veloso (2004, p. 15), “antes de tudo, em lugar algum

Aristóteles define o termo μίμησις [*mímesis*]. No entanto, Werner Jaeger (1986, p. 710) indica-nos 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 idéia 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 idéia 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, p. 92-93)

Philippe Lacoue-Labarthe (2000, p. 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 *tékhne* é pensada literalmente como o acréscimo da *phýsis*, quer dizer, do aparecer (*pháinon*) como o crescer, o eclodir e o desabrochar (*phýein*) à luz. [...] Formulado de outro modo: apenas a arte (a *tékhne*) é capaz de revelar a natureza (a *phýsis*). Ou ainda: sem a *tékhne*, a *phýsis* escapa, porque em sua essência a *phýsis kryptesthai phílei*, ela adora dissimular-se. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 257-258)

Ora, considerando tanto estas passagens 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, p. 203) aponta para um conceito de *mímesis* que busca reassumir os procedimentos da natureza. 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.

4 Mímesis criativa e cópia reprodutiva

Existe um ponto nodal aqui. Uma vez que a *mímesis* é criativa e se expressa na produção das coisas, o potencial para a mesma ser explorada na análise do design, enquanto processo criativo e produtivo, é significativo. Ao delimitar (mesmo que de forma esquemática e procurando evitar equívocos hermenêuticos) os pontos de contato entre os conceitos de produção e criação, ao tempo de Aristóteles e na atualidade, restará somente deslocar o conceito de *mímesis* para o presente e apropriá-lo para o campo do design.

4.1 Os conceitos de produção e criação

Os gregos, na antiguidade clássica, entendiam produção de maneira diversa daquela que a modernidade renascentista passou a conceber. Para eles, toda produção é *póiesis* (ποίησις) — ação de fazer, criação. A *póiesis*, ao atuar como força da natureza, é *phýsis* (φύσις): modalidade de produção que se faz a partir de si mesma. Um exemplo de *phýsis* é a transformação de uma semente em árvore. *Póiesis* pode ser também *tékhne* (τέχνη): modalidade de produção que ocorre não a partir de si mesma, mas a partir de outro. *Tékhne* é arte manual, indústria, ofício e tem por princípio não o fazer, mas principalmente o saber fazer, a habilidade, o método, o artifício, o conhecimento teórico que suporta uma atividade. Um exemplo de *tékhne* é o conhecimento que o marceneiro tem para transformar uma árvore em uma cama.

À *tékhne* frequentemente se junta, ou substitui de forma corriqueira (principalmente nos textos de Platão), uma palavra que atualmente é usada de maneira quase sempre honorífica: *episteme* (ἐπιστήμη) — experiência, habilidade, destreza em algo, conhecimento científico, ciência. Com a modernidade, esta concepção unificada se dividiu em três ramos distintos: ciência, técnica e arte, como hoje conhecemos. Esta divisão, em parte cartesiana, influenciou o nosso modo de entender e atuar sobre a natureza, ao mesmo tempo em que a razão moderna propôs um *modus operandi* diverso do experienciado no mundo antigo e medieval.

Outro conceito relevante, neste contexto de produção, é o de criação, particularmente o de criação divina. A ideia de criação divina a partir do nada (*ex nihilo*) de origem hebraico-cristã é oposta à concepção grega de criação a partir de uma base ou realidade preexistente. Para os gregos, somente é possível pensar Deus ou o Demiurgo como aquele que modela a matéria caótica já existente, para produzir o mundo. Para eles é impensável a criação a partir do nada (*ex nihilo nihil fit*).

Ora, talvez a visão hebraico-cristã de um ser divino que cria tudo a partir do nada, inclusive a matéria, ainda esteja suficientemente arraigada na contemporaneidade, exigindo de todos que exercem atividades criativas buscarem um ideal de originalidade pautado na geração do novo, sem recorrer ao que já existe. No entanto, se pensarmos como Aristóteles, a produção humana (enquanto atividade mimética) não é cópia ou duplicação. Se ele está certo, como estabelecido em sua *Física*, ao procurarmos reassumir os procedimentos da natureza (*phýsis*), não a reproduziremos ou copiaremos simplesmente, mas a revelaremos de maneiras diversas. Em outras palavras, se a arte (*tékhne*) — que é mimética em sua essência — leva a cabo aquilo que a natureza (*phýsis*) não faz, a *mímesis* deve ser entendida como acréscimo à natureza, como afirmou Lacoue-Labarthe. E este acréscimo, sendo o algo a mais que garante à *mímesis* ser ativa e criativa, também se encontra no design.

4.2 Deslocamento do conceito original de mímesis

Neste ponto, nossa proposta é deslocar o conceito aristotélico de *mímesis* de sua relação original entre arte e natureza, para uma relação contemporânea e exógena entre design e natureza, e também entre aspectos endógenos do design. Estamos aceitando como pressuposto que a produção enquanto *tékhne* possa ter seu sentido ampliado até o da produção (ou criação a partir de algo) entendida como design. Nossa aposta considera o conceito de *tékhne* amplo e flexível o bastante para poder adequar-se a esta transposição, trazendo consigo o de *mímesis*. Nesse

sentido, é importante ter em mente, como já foi visto, que *tékhnē* e *epistēmē* (utilizadas, em diversos contextos da Grécia clássica, como palavras quase sinônimas) têm como uma de suas acepções a de conhecimento científico e universal, o que estreita seu vínculo com um campo de pesquisa e de trabalho como o design.

4.3 As noções de acréscimo e processo

Dada a riqueza de possibilidades inerentes ao conceito de *mímesis* aristotélico, tomaremos como ponto de partida apenas duas ideias que o mesmo comporta, para suportar nossos argumentos. A primeira, citada anteriormente, é a ideia de acréscimo. Quando em 1941, George de Mestral, enquanto caminhava pelos Alpes, voltou sua atenção para os carrapichos que grudavam em suas meias e no pelo de seu cão, ele buscava compreender um evento singular da natureza. Ao entender que os ganchos microscópicos dos carrapichos prendiam-se aos minúsculos laços do tecido das meias, Mestral revelou uma estratégia de reprodução de uma planta, que normalmente faz uso do pelo dos animais para espalhar suas sementes em vastos territórios.

Mestral, no entanto, foi além e criou o *Velcro*, um fecho que simula as características do carrapicho. Mas, obviamente, muitos anos se passaram entre o vislumbre que Mestral teve de um novo produto e a conclusão de suas pesquisas: entre um mecanismo de auxílio à reprodução de uma planta e um fecho de alto desempenho, muitos elementos e características foram acrescentados à ideia original para transformá-la naquilo que utilizamos em roupas, acessórios esportivos e até em componentes de naves espaciais (Figura 3). Neste caso, a tradução da estrutura original do carrapicho em um objeto produzido pelo homem é mimética na medida em que reassume os procedimentos da natureza, mas não é cópia, uma vez que os acréscimos (que envolvem estudos, pesquisas e soluções para diversos problemas) garantem à *mímesis* sua condição ativa e criativa.

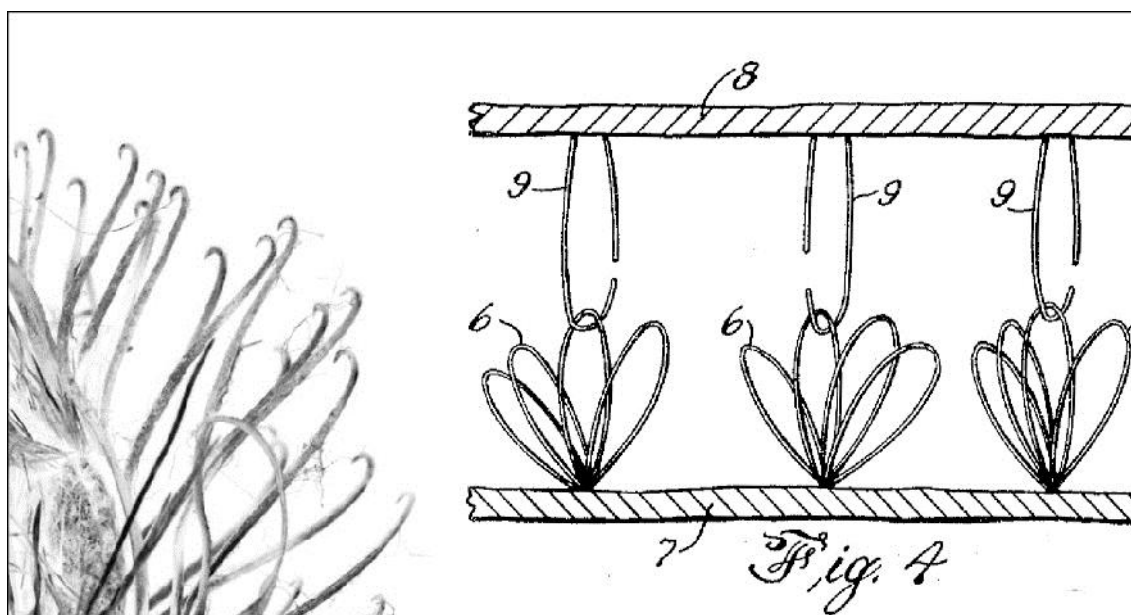


Figura 3 – Do lado esquerdo, imagem ampliada de um carrapicho e do lado direito detalhe do projeto de George de Mestral do Velcro, para registro de patente da invenção.

Uma segunda ideia constitutiva do conceito de *mimesis* é a noção de processo. O escritor português Fernando Pessoa (1967, p. 21) tem uma interpretação acerca da *mimesis* que pode nos orientar: “O fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza. Este princípio elementar é justo, se não esquecermos que imitar a Natureza não quer dizer copiá-la, mas sim imitar os seus processos.” Ora, no próprio exemplo do *Velcro*, podemos perceber como a noção de processo está imbricada no desenvolvimento deste produto: Mestral dedicou-se dez anos para aperfeiçoar sua invenção e adaptar os mecanismos necessários ao seu processo de produção industrial.

4.4 Mimesis endógena e cópia

Um último aspecto do deslocamento do conceito de *mimesis*, complementar à relação exógena entre design e natureza, é o caráter endógeno de realimentação positiva que cada produto pode e deve ter na busca para aprimorar-se. O *Velcro*, ao longo dos seus mais de 50 anos de existência, foi aperfeiçoado em diversos aspectos. A busca por novos materiais e formas mais eficientes de produção e disposição de seus componentes são algumas das inovações que foram implementadas. No entanto, a *mimesis* se preserva em todas essas adaptações e mudanças, na medida em que a ideia original se mantém incorporada ao produto, orientando seu propósito, não sendo simplesmente reproduzida (copiada) em seus aspectos formais e estruturais.

Ainda dentro da atuação endógena podem ocorrer evoluções que se distanciam formal e estruturalmente do produto sem, no entanto, abrir mão do conceito e propósitos do mesmo. Um exemplo disso é o *Slidingly Engaging Fastener* (SEF), também conhecido como *New Velcro* e inventado por Leonard Duffy, a partir de uma pesquisa de oito anos. A estrutura diferente do SEF (Figura 4) faz com que ele atenda a uma série de requisitos do fecho *Velcro*, além de ser mais durável, forte, silencioso e não reter pelos, poeira e odor, como seu antecessor.

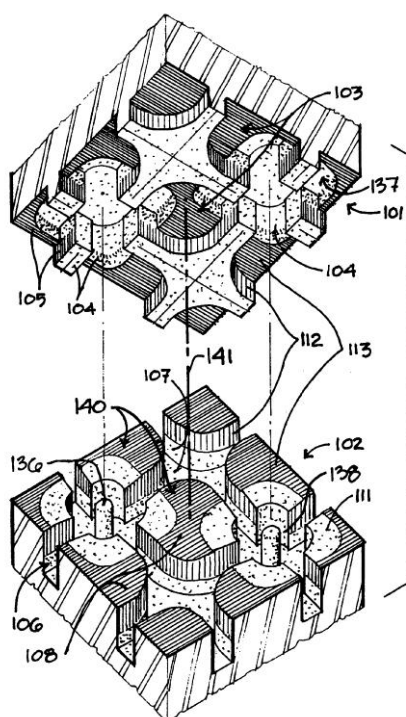


Figura 4 – detalhe do projeto de Leonard Duffy do *New Velcro*, para registro de patente da invenção.

Paralelamente a estes avanços de caráter mimético, infelizmente o mercado incorpora também o oposto do que é ativo e criativo. Ocorre, por exemplo, quando uma patente expira ou não é respeitada e os concorrentes simplesmente reproduzem o que já existe, muitas vezes com perda na qualidade final do produto. Esta prática pode ser nomeada, com justa razão, de cópia.

5 Considerações finais

O par *tékhne/episteme* (entendido pelos gregos como habilidade e conhecimento teórico e desmembrado em ciência, técnica e arte, na modernidade) se apropria tanto da natureza quanto dos objetos recorrendo à *mímesis*. Neste contexto, procurar compreender a concepção aristotélica da *mímesis* é ir até um dos fundamentos mesmos da nossa cultura, resgatando um sentido ou sentidos esquecidos e transfigurados com o tempo e a história do pensamento ocidental. Dado esse passo, atualizar a relação da *mímesis* com a *tékhne*, substituindo *tékhne* por design, nos permite operar com um conceito que, pela sua riqueza de possibilidades, pode ser usado para a interpretação e entendimento de diversas questões, assim como fez Aristóteles em sua época. Aclarar a distinção entre criação e cópia em design é somente um destes temas. Quando pensamos que campos como a biônica e a cibernética (para citar apenas dois) atuam de forma mimética ao transferirem conhecimentos da biologia para diversas áreas do conhecimento, incluindo o design, a compreensão do conceito de *mímesis* cresce em importância.

Para terminar, gostaríamos de retomar algumas palavras de Aristóteles (1987, p. 203): “[...] de todos, é ele [o homem] o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções”. Não deixa de ser curioso o fato de que, se levarmos a afirmação de Aristóteles ao pé da letra, o esforço de trazer o conceito de *mímesis* para o presente, e para sua relação com o design, nada mais é do que uma ação mimética.

Referências

ARISTÓTELES. **A Poética**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. v. 2. (Coleção Os Pensadores).

Bürdek, Bernhad E. **História, teoria e pratica do design de produtos**. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

DE MESTRAL, Georges. **Velvet type fabric and method of producing same**. U.S. Patent Office # 2,717,437. Disponível em : <<http://www.google.com/patents/about?id=FR9MAAAAEBAJ&dq=2,717,437>> Acesso em: 11 jun. 2011.

DE MESTRAL, Georges. **Separable fastening device**. U. S. Patent Office # 3,009,235. Disponível em: <<http://www.google.com/patents/about?id=mvJkAAAEEBAJ&dq=3,009,235>> Acesso em 11 jun. 2011.

DUFFY, Leonard A. **Apparatus and method for producing structures with multiple undercut stems**. U. S. Patent Office # 7,828,545 B2. Disponível em: <<http://www.google.com/patents/about?id=xpPZAAAAEBAJ&dq=Leonard+Duffy>> Acesso em 11 jun. 2011.

FIGUEIREDO, V. A.; PENNA, J. C. O Imperativo do pensamento. In: Virginia de Araujo Figueiredo; João Camillo Penna. (Org.). **A Imitação dos Modernos**. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, v. 01, p. 9–46.

JAEGER, Werner. *Paidéia*: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes/Editora Universidade de Brasília, 1986.

JAEGER, Werner. **Aristoteles**: bases para la historia de su desarrollo intelectual. Versión española de 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: Paz e Terra, 2000.

PESSOA, Fernando. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1967.

PLATÃO. **A República**. 5. ed. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

STEPHENS, Thomas. **How a Swiss invention hooked the world**. Swissinfo. Disponível em: <http://www.swissinfo.ch/eng/Home/Archive/How_a_Swiss_invention_hooked_the_world.html?cid=5653568> Acesso em: 11 jun. 2011.

VELOSO, Cláudio W. **Aristóteles Mimético**. São Paulo: Fapesp/Discurso Editorial, 2004.

Sobre os autores

Sérgio Antônio Silva é Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); professor da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), atuando na Graduação em Design Gráfico e no Mestrado em Design, com disciplinas, orientações e pesquisas ligadas à semiótica e às teorias da escrita.

sergio.antonio74@hotmail.com

Sérgio Luciano da Silva é Mestre em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), graduado e especialista em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pesquisador do grupo do CNPq Design e Representações Sociais. Suas pesquisas atuais envolvem estudos em filosofia, teoria e crítica do design, grego antigo, latim, cirílico, hebraico, caligrafia medieval e renascentista. Sócio da Adaequatio Estúdio de

Criação, atua principalmente com sinalização indicativa e interpretativa de cidades históricas, exposições de parques ambientais, projetos gráficos de livros e design tipográfico.

sergiolucianosilva@gmail.com