

EM TORNO DO MÉTODO

Isaias Neto

A revolução modernista baseia-se, sobretudo, na mudança de critério estético. A reflexão sobre a superação do artesanato sobre a indústria, sobre o processo de realização do artefato artístico tem ocupado boa parte da produção teórica deste século, incluindo-se nessa produção a polêmica da relação arte e ciência e a discussão sobre o método em arte.

A revolução estética

Depois que o romantismo transformou natureza em paisagem, o mundo ocidental não foi mais o mesmo. Ainda que surgindo como antítese de classicismo, sua principal marca está menos nas características essenciais do espírito humano e mais por ser processo revolucionário que ultrapassa o seu tempo. Entre a ascensão da burguesia e a sobrevalorização do sensível e do imaginário, se instala a mudança nos critérios estéticos.

Mudança nos critérios estéticos, eis a razão da ruptura onde inspirou-se a revolução modernista. Nesta altura, já não se tratava de discutir o conceito de Arte mas de se enfrentar o desafio da superação do artesanato pela indústria e de se pensar a respeito do produto teórico resultante, ou seja, a reflexão sobre o processo de realização do artefato artístico.

Esta reflexão não foi e não tem sido simples, como também não poderia ser rápida: ocupa boa parte da produção teórica deste século e, tanto quanto a produção artística está a mostrar, revela resultados incômodos aos cânones clássicos.

Segundo ponto de vista semiótico, são três os “ângulos que sintetizam o procedimento da antiestética modernista: o experimentalismo, o funcionalismo, o sincretismo”. De acordo com essa interpretação, os modernistas, com atitudes artísticas lastreadas sobre domínio técnico,

ultrapassaram a análise em direção à síntese na ênfase da linguagem, isto é, com foco sobre o “processo de signos que na arte se desenrola”. O experimentalismo explora possibilidades, deslocando-se de seus respectivos suportes; o funcionalismo destrói pressupostos e objetividades dos códigos convencionais de linguagem; o sincretismo une os ângulos anteriores, rompe o plano romântico, investe contra redundâncias, sugere ambigüidades e procura a linguagem em seu estado de pureza absoluta, isto é, sem relação com qualquer função referencial ou simbólica”.

Cumplicidade entre música e poesia ou entre teatro e dança, entre pintura e literatura ou entre escultura e arquitetura foram, como continuam sendo, reações ao domínio do significado arbitrário. O ambiente imediatamente posterior à primeira grande guerra mostrou cenário de mudanças: futurismo russo, abstracionismo em Mondrian¹ arquitetura modernista, música dodecafônica e poesia sob influência de Mallarmé². Em todas as manifestações, viam-se em destaque pesquisas sobre a linguagem (FERRARA, p. 9-11).

A relação Arte e Técnica

A aproximação entre atitude artística e atitude científica - e não entre Arte e Ciência, como uma interpretação ligeira poderá sugerir -, que já vinha se insinuando desde o século anterior, tornara-se inevitável pelo menos para os estudos da história e teoria da Arte. Discutir conceitos, rever processos técnicos, repensar o acervo historiográfico, foram grandes empreitadas do século XX. Entre tantas vertentes, a técnica talvez tenha sido a que mais atenções recebeu. Com a expansão dos meios mecânicos e o surgimento de recursos materiais que permitiam a expressão mediante novas linguagens, foi natural - e até mesmo confortável - que isto acontecesse. Natural porque novos materiais, novos instrumentos, novas linguagens exigiam mesmo domínio de novas técnicas; confortável porque a Arte já mantinha com a técnica remotíssimos compromissos, o que a eximia de sofrer críticas que a colocasse sob suspeitas.

No período imediatamente após a segunda grande guerra, a sociedade industrial tornara-se definitivamente urbana, ao mesmo tempo que a máquina passava a ser vista como vilã. Já não poderia servir mais como modelo estético e começava a ser tida como ameaça, capaz de transformar o ser humano em mero instrumento. Dois estudos sobre este tema, publicados nos anos 50, tratam da presença da técnica na Arte, com foco sobre a expansão dos meios

mecânicos. Um deles (Mumford) prefere analisar a questão do ponto de vista espiritualista; o outro (*Fischer*) procura exacerbar a explicação materialista, e ambos buscam respostas para o mesmo problema.

Em 1951, quando Mumford escreve o seu desabafo, o cenário era de tendências à organização mecânica e ao automatismo. Por isso, ele se revela desolado com o fato das conquistas da civilização não terem sido acompanhadas do desenvolvimento do bem-estar das pessoas e de suas espiritualidades:

“A fada boa que presidia ao desenvolvimento da técnica não conseguiu prever a maldição que acompanhava esta dádiva genuína: uma maldição que vinha de um autêntico excesso de confiança no formal, no quantitativo, no mensurável, no externo. Por isso, a nossa vida interior ficou empobrecida: então nas fábricas como em toda a sociedade, a máquina automática tende a substituir a pessoa e a tomar todas as decisões por ela - ao mesmo tempo que, pelo seu trabalho uniforme, exerce uma verdadeira paralisia sobre toda aquela parte da personalidade que não se conforma facilmente com as suas necessidades mecânicas” (P. 15)

Mumford, como se pode ver, está a dizer que a arte não fez sentido sem condição humana. Buscando superar o impasse, tenta “espiritualizar”, a técnica que, segundo ele, “começou quando o homem usou pela primeira vez os dedos como tenazes ou uma pedra como projétil: tal como a própria arte, ela radica-se na utilização que o homem faz do seu próprio corpo”.

Por mais paradoxal que aparente ser, o espiritualista Mumford vai encontrar, naquela mesma década, argumento assemelhado no texto do materialista *Fischer*. Em livro publicado em 1959, *Fischer* diz que, se não se pode substituir os órgãos biológicos, pode-se e deve-se trocar aquilo que é exterior ao organismo - o instrumento - em função da exigência dos resultados:

“Há um fruto a ser colhido de uma árvore. O animal pré-humano procura alcançá-lo, mas seu braço é muito curto e ele não o consegue; depois de repetidas tentativas frustradas, sua atenção é compelida a desviar-se para outras

coisas. Porém se o animal se serve de uma vara o seu braço se estende; e, se a vara ainda for curta, ele ainda pode utilizar uma segunda e uma terceira, até encontrar uma capaz de fazê-lo colher o fruto. (...) Com utilização de instrumentos, nada mais é definitivamente impossível.”
(p. 25-26).

Com a técnica, portanto o ser humano conquistou “uma nova força sobre a natureza e esta nova força é potencialmente ilimitada”. Descoberta que, segundo ainda *Fischer*, contém “uma das raízes da magia e, por conseguinte, da arte”.

Enquanto o espiritualista Mumford vê na técnica riscos para a liberdade existencial, o materialista *Fischer* diz que, sem a técnica, é a condição humana que não faz sentido, porque defende a capacidade de criar instrumentos como possibilidade mágica. Não fosse *Fischer* materialista, até que se poderia perguntar:

- Possibilidade “divina”?

Daquela época para cá, espiritualistas e materialistas continuaram investindo no filão do maniqueísmo clássico, com outros desdobramentos teóricos. Mas foi a ausência da ameaça da guerra, antes latente na divisão do mundo em dois grandes blocos, que permitiu a permanência de ambiente propício à polêmica atualmente em voga: a chamada crise de paradigmas, que na verdade está caracterizada como crise de dogmas. Emblematicamente representada pela queda do Muro de Berlim, a profusão de possibilidades é que deve estar ameaçada pela insistência em se utilizar a lógica binária do “sim” e do “não, para a evidente aproximação entre as atitudes artísticas e científica como tema de debates - o que, de resto, indica também a superação do conflito entre Arte e Técnica.

De fato, à técnica, já faz algum tempo, foi reservada a condição de instrumento porque a História da Arte foi beneficiada pela perplexidade que se abateu sobre a Filosofia da Ciência. Tudo porque se desenvolveu ao longo do século XX intensa reflexão sobre o método, tornando-se ele próprio objeto da epistemologia.

A ruptura com o modelo estético formal

O século XVII, com a descoberta do método, trouxe a confiança do ser humano em conhecer e controlar a natureza mediante o domínio da ordem (hierarquia) e a interpretação racional da realidade. Foi assim com *Newton* na Física, na Química com *Lavoisier*, na Biologia com *Darwin*, na Economia com *Adam Smith*, na Sociologia com *Comte*, etc.³

Até o século XIX, com o cientificismo vigente, a explicação foi baseada nas certezas que se adequavam à percepção do mundo intermédio dos sentidos: “a realidade é o que é”, pareciam afirmar as teorias reguladas pelo mecanicismo e pelo determinismo. Mas nos anos 20 deste século, *Heisenberg*⁴, ao formular o Princípio da Incerteza, pôs em sobressalto a formulação positivista. Conhecido como “Princípio da Indeterminação”, provoca implicações epistemológicas e, portanto, metodológicas quando coloca sob suspeita a noção de causalidade. Assim sendo, a relação causa/efeito até então com validade e respeito universais para a Ciência, ao perder prestígio, na verdade colocava imensa cunha na objetividade.

Por isso abriram-se campos especulativos para a Filosofia na área da Teoria do Conhecimento. Quando Poincaré admitiu a necessidade de usar-se um princípio não-formal nos fundamentos da Matemática, ou quando *Mach* expôs a relatividade do conhecimento científico, tornou-se indispensável a revisão de pilares tais como a noção de Verdade, a relação entre Conhecimento e Realidade e - o que nos interessa por conta destas notas - a universalidade dos métodos utilizados pela Ciência⁵.

Para *Thomas Kuhn*, alguns estudos sugerem possibilidades de nova imagem para a Ciência por razões intrínsecas a ela, como incapacidade de suas diretrizes metodológicas ditarem uma única conclusão para várias espécies de questões científicas. Segundo o mesmo *Kuhn*, “um elemento aparentemente arbitrário, composto de acidentes pessoais e históricos é sempre um ingrediente formador de crenças esposadas por uma comunidade científica específica numa determinada época”. (p. 23)

Portanto, “crenças esposadas por uma comunidade científica específica numa determinada época”, ou melhor, O PARADIGMA na acepção de *Kuhn* admite o elemento arbitrário que pode ocorrer quando, mesmo com a utilização de instrumentos adequados e numa experiência controlada, “emerge apenas para aquele que, sabendo com precisão o que deveria esperar, é capaz

de reconhecer que algo saiu errado”.

Entenda-se o “saiu errado” ou o “elemento arbitrário” no mesmo molde da “mágica” indicada por *Fischer*: um acontecimento imprevisto, novo, original, não traduzível para os códigos vigentes de linguagem. Este acontecimento insólito é o que se pode entender como invenção ou ato criador, presente na síntese que aproxima a atitude artística e a atitude científica num mesmo gesto desafiador.

Feyerabend, em livro publicado sob o sugestivo título CONTRA O MÉTODO, apresenta mais argumentos em favor desta revolução conceitual: diz que a “Ciência é um empreendimento essencialmente anárquico”, aconselha a experiência subordinada à crença no único princípio que não inibe o progresso: “Tudo vale”; defende a possibilidade de se construírem hipóteses que contradigam teorias confirmadas; pensa enfim que qualquer idéia, por mais antiga ou mais absurda que pareça ser, é passível de servir ao desenvolvimento do conhecimento.

Esta posição é equivalente à de Popper, que defende concepção de marcha histórica para a Ciência baseada em três etapas: o problema - ou m motivação que justifica a tarefa -, a hipótese - ou resposta provisória à pergunta - e a tentativa honesta de refutar o resultado obtido⁶. Para ambos, portanto, o desenvolvimento da Ciência está contaminado de cargas subjetivas - aliás, um pensamento adequado a críticos tão ferrenhos dos dogmas positivistas.

Arte e Método

Vale lembrar que a delicada situação em que a Filosofia da Ciência se envolveu, posta a refletir sobre alguns de seus até então mais sólidos fundamentos, é exclusivamente dela. Para a Arte, a idéia de causalidade jamais foi cogitada; também há muito tempo superou a função didática de representação ou de explicação da realidade, e nunca teve compromissos com verdades ou universalidades de linguagem. A Arte não se comunica mediante linguagem verbal porque não possui, porque não deve mesmo possuir, um só significado ou interpretação⁷.

O elemento arbitrário com dimensão mágica é a sua natureza, porque sempre foi um empreendimento “essencialmente anárquico”, com experimentos movidos pelo permissivo “Tudo vale”. A Arte tem a sua existência marcada na atividade humana pelo plano do sensível, onde qualquer idéia é

passível de servir de inspiração. Finalmente, as etapas sugeridas por Popper para transformação da Ciência só lhe tocam em parte: ao problema, corresponde o motivo inspirador e, à hipótese, corresponde o propósito, a intenção desprovida de certezas prévias. A terceira etapa é racional e exclusiva da Ciência, que requer instâncias lógicas para a sistematização de seu conhecimento e para regência de seus códigos de linguagem.

Observe-se que a atitude científica supera sua crise ao aproximar-se do que está na raiz da atitude artística, o que significa entender que não cabe à Arte rever o seu difundimento metológico. Enquanto na Arte a linguagem é atividade-fim regida em associações por semelhança, na Ciência a linguagem é atividade-meio regida em associações por subordinação. Por isso, a aproximação ocorre apenas quando ambas estão lidando com processos de descobertas, de invenção ou em ações criadoras dominadas pela imprevisibilidade, e por isso também se afastam para que a ciência, sozinha, retorne para o território da objetividade e possa se reabastecer.

Sendo assim, admita-se então a possibilidade de se trabalhar com dois conceitos de método correspondentes a duas situações distintas. Um dos métodos é utilizado quando se opera com informações conhecidas e por intermédio de processos controlados, em direção a resultados previamente definidos e com alto grau de previsibilidade - portanto, resultados esperados, onde não cabe qualquer surpresa. O outro conceito de método se aplica à situação em que se enfrentam informações novas, em expedientes marcados pela espontaneidade e, portanto, sem qualquer previsibilidade ou definição prévia para os resultados. Para cada uma destas possibilidades, há uma forma específica de montagem para os procedimentos.

A vertente racional é a versão contemporânea da raiz temológica do antigo conceito, derivação corrompida de *Meta* (ao longo de) e de *Hodós* (via, caminho), como ordem que se segue na investigação da verdade, no estudo feito por uma ciência, ou para alcançar um fim determinado" (ARANHA, p. 149). É compreendido como exigência de racionalização que busca a adequação de modo cada vez mais rigoroso entre meio e fins. Próprio das ciências experimentais, este tipo de método muitas vezes se confunde com a noção de trabalho na sua investigação sobre a realidade, para conhecê-la e dominá-la com o objetivo de racionalizá-la, isto é, de estabelecer um pensamento lógico sobre ela, sempre movido por alguma forma de necessidade.

A concepção na vertente analógica não é regulada pela razão mas pelo

desejo. Um desejo que se põe de costas para as "verdades", quando mergulha para dentro de cada um de nós. Como diz *Bachelard*, "quando fazemos experiências íntimas, contradizemos fatalmente a experiência objectiva" porque estamos tratando com a sedução, com o fascínio, com os devaneios que reabilitam e realimentam nossa alma primitiva em quase idolatria (p. 11). E, mais adiante, lembra que o homem é uma criação do desejo, não há uma criação da necessidade (p. 21).

Se assim é, na verdade lógica, Ciência e Método se complementam como coisas distintas, enquanto que, na vertente analógica, Arte e Método se confundem no ato criador, com a mais diáfana, tangível e sublime forma de intimidade.

NOTAS

¹ Pieter Cornelis Mondrian, pintor, holandês. Sob influência cubista, Mondrian desenvolveu a teoria do neo-placitismo em telas com desenhos ortogonais e em cores primárias. Sua obra foi referência para a arquitetura, a publicidade e o desenho industrial.

² Stéphane Mallarmé, poeta, francês. Com alguns textos metafóricos e outros de vocabulário insólito, foi considerado por Valéry como autor de "álgebra da literatura".

¹ Isaac Newton, físico, astrônomo e matemático, inglês. Ao firmar o princípio da gravitação universal, Newton elimina a dependência da ação divina e influência o pensamento filosófico do século XVIII.

Antoine Laurent de Lavoisier, químico, francês. Lavoisier pela primeira vez conseguiu estudar os quatro elementos da natureza (ar, água, terra e fogo) até então considerados como insuscetíveis de análise científica.

Charles Robert Darwin, naturalista, inglês. Estudioso do evolucionismo baseado na seleção natural, sua teoria é considerada extraordinária concepção do espírito humano.

Adam Smith, professor de filosofia moral e de lógica, inglês. Sua obra revolucionou o pensamento político da época. Fundou a Economia política, a primeira das ciências humanas a se separar da Filosofia.

Auguste Comte, filósofo, francês. Fundador da Sociologia, por ele chamada de Física Social. Na sua obra se inspiraram os republicanos brasileiros - o lema Ordem e Progresso, parte da bandeira nacional, é de inspiração comtiana.

⁴ Werner Heisenberg, físico, alemão. Autor de estudos sobre mecânica quântica, recebeu o prêmio Nobel de Física em 1932.

⁵ A discussão sobre Método é filosófica, mais precisamente da Epistemologia. Não é, portanto, uma questão científica como, para alguns, parece ser. Mas há resíduos resistentes que insistem em considerar "metodologias científicas", com conseqüências embaraçosas sobretudo para a área das Artes.

⁶ Aqueles de nós que não estão dispostos a expor suas idéias ao risco da refutação não tomam parte no jogo da ciência". (POPPER, p. 123).

⁷ A linguagem verbal ou simbólica é aqui considerada como conjunto sistemático de sinais, pressupõe a existência de significados e funciona na dependência da relação entre repertório, códigos e regras de combinação arbitrários, que regem a comunicação. A linguagem não-verbal ou irônica relaciona emissor e receptor mediante associações analógicas. Com repertórios não subordinados a regras preestabelecidas.

BIBLIOGRAFIA

ARANHA, Maria L. de A & MARTINS, Maria H. P. M. *Filosofando: introdução à Filosofia*. - São Paulo: Moderna, 1986.

- BACHALARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. (La Psychanalyse du Feu.) Trad. Maria Isabel Braga. - Lisboa: Litoral, 1989.
- ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. - São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1975.
- FERRARA, Lucrécia D^{ra}. *A Estratégia dos Signos*. - São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FEYERABEND, Paul. *Contra o Método*. (Against method. - Londres: NLB.) Trad. Octanny S. da Mota e Leonidas Hegenberg. 3 ed. - Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. (Penguin Books, 1963) Trad. Leandro Konder. 8. Ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- KUHN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. (The Structure of Scientific Revolutions. - Chicago: The University of Chicago, 1962.) Trad. Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. 4. ed. - São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MUMFORD, Lewis. *Arte & Técnica*. (Art and Technics. - Columbia University Press, 1952.) Trad. Fátima L. Godinho. - Lisboa: Edições 70, 1980.
- POPPER, Karl R. *A Lógica da Investigação Científica*. (Logik der Forschung. - K. R. Popper, 1979.) Trad. Pablo Rubén Marticonda e Paulo de Almeida. - São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

Dados do Autor

. Isaías Neto - Prof^o. Dr^o. do Mestrado em Artes da EBA/UFBA.