

Reflexões sobre o ensino e a investigação em Artes – do Positivismo à Complexidade

Reflections on Teaching and Investigation in the Arts – from Positivism to Complexity

Resumo: O presente artigo revela a necessidade de se estabelecer critérios ou uma metodologia que permita um verdadeiro diálogo entre artes e ciência. Para isso, traça um panorama dos critérios científicos/positivistas e neopositivistas considerados atualmente inadequados para se compreender as artes em diferentes contextos e períodos, inclusive critérios universais que hoje em dia não são sequer adequados para se compreender a própria ciência, uma vez que essa busca novos caminhos, curiosamente, que aproximam-na das humanidades, ou seja, em direção ao diálogo, a diferença e a complexidade. Os séculos de avanços e recuos, de descobertas e deslumbramentos, não impedem que se reconheça a importância do diálogo, possível e necessário, entre ciência e arte; entre o discurso e a vida; entre a ordem e o caos.

Palavras-chave: Ensino das artes; positivismo; complexidade; diálogos interculturais.

Abstract: This paper reveals the necessity to establish criteria or a methodology permitting a true dialogue between art and science. As such, it outlines a panorama of scientific/positivist and neoscientific criteria currently considered inadequate for understanding the arts in different contexts and periods, including universal criteria that are not even adequate for understanding science itself, since it also seeks new paths, curiously, bringing it closer to the humanities, that is, in the direction of dialogue, difference and complexity. Centuries of advances and setbacks, discoveries and wonders don't impede recognizing the importance, possibility and necessity of a dialogue between science and art; discourse and life; order and chaos.

Keywords: Art education; positivism; complexity; intercultural dialogues.

Qualquer discurso sobre o ensino e a investigação em artes está, antes de mais nada, balizado pela performance artística *per se* e a pesquisa que é feita neste campo. Este é o grande problema das entidades financiadoras e das universidades: como estabelecer critérios, ou uma metodologia, que lhes permitam avaliar adequadamente a investigação feita em artes?

Apesar de todas as transformações pelas que passou o século XX, no século XXI continuamos a trabalhar com critérios positivistas, claramente inadequados, até mesmo para as ditas ciências exactas. É necessário começarmos a trabalhar com um paradigma diferente que permita um verdadeiro diálogo entre artes e ciência, sobretudo, porque as fronteiras entre estes dois campos há muito que se esboçaram, pelo menos desde que a tecnologia passou a fazer parte do discurso corrente dos textos artísticos. A tecnologia, atualmente, não é apenas um suporte ou *medium*, mas faz parte da própria concepção do objecto artístico, pois vários artistas trabalham em parceria com as máquinas ou, indo mais longe, trabalham a partir da máquina. No mundo ocidental, a arte começa como *techné* – capacidade técnica. Os gregos falavam sobre a beleza e sobre a técnica, não sobre aquilo que hoje chamamos de Arte. Criaram manuais, cânones e a partir deles traçamos um percurso até ao momento em que a *techné* passou a ser chamada de *ars* pelos romanos. *ARS*/ Arte – palavra latina que significa articulação. Arte era vista como a capacidade de articular ideias com suportes e materiais diversos bem como a capacidade de resolver tecnicamente um problema que a matéria propunha. A necessidade de criar, dentro do vasto campo das “artes”, um campo específico para as Belas Artes deu-se, precisamente, porque àquilo a que convencionou-se denominar Arte, pertence a um universo mais vasto e, como tal, os artistas queriam encontrar a sua especificidade e destacá-la.

[1] Este texto, de autoria de Mirian Tavares, foi apresentado como palestra no II Seminário Internacional Ensino da Arte: Culturas e Práticas do Cotidiano, realizado de 14 a 16 de Outubro de 2015, no Centro de Artes/UFPel, em Pelotas, RS. Coordenação e Organização do evento: Profa. Dra. Nadia da Cruz Senna, Profa. Dra. Úrsula Rosa da Silva; Profa. Dra. Mirela Meira e promovido pelo: Projeto Arte na Escola do Centro de Artes/ Polo UFPEL; PPGAV-Mestrado/UFPel e Faculdade de Educação/UFPel.

As artes implicavam um conjunto de regras e artista era aquele que cumpria e/ou aperfeiçoava as regras do seu *metier*. No Renascimento o artista assume o papel de criador, não só artífice, mas aquele que concebe a obra, antes mesma dela estar realizada. A base da revolução renascentista descende diretamente das ciências: matemática, física e geometria, que se tornam parâmetros para a criação artística. O artista não é apenas aquele que executa, mas é, sobretudo, aquele que pensa. Ao mesmo tempo a ciência moderna, que dá os seus primeiros passos, olha para o mundo à sua volta e percebe que é preciso mensurá-lo, organizá-lo, instrumentaliza-lo para poder compreendê-lo. Bacon, Leibniz e tantos outros que, como Galileu, defenderam que a ciência deveria olhar para as coisas e não apenas teorizar sobre elas ou aceitar verdades imutáveis provindas do mundo da fé. A Revolução Industrial e a Revolução Francesa mudam a arte e cultura apostando na distribuição do saber e na valorização do cidadão. O século XIX desponta com novos suportes tecnológicos: a fotografia e o cinema. O fim do século XIX é marcado pelo aparecimento da Arte Nova, que assenta numa base racional e arquitetónica, ao mesmo tempo em que explora as formas da natureza e a organicidade do mundo e dos objetos do mundo. A arquitetura dos engenheiros, no séc. XIX, explora novos materiais e redesenha as cidades que se tornam, muitas delas, metrópoles.

Surge um novo sujeito com novas necessidades num mundo também novo. Os movimentos de vanguarda aparecem como uma resposta às angústias da humanidade diante dos novos suportes, das novas leis da Física, do novo mundo que se (re) configurava diante de todos. Vários foram os movimentos de vanguarda. Alguns deles eram profundamente antitéticos, mas todos se debruçaram sobre questões fundamentais: qual seria a nova conceção do Homem e da História? Qual seria a melhor maneira de criar num período onde o desenvolvi-

mento tecnológico atingira proporções até então nunca imaginadas? Surge o fascínio pela máquina, que se tornou definitivamente uma intermediária entre o homem e o mundo.

Os movimentos de Vanguarda deixaram marcas profundas na arte e na cultura do séc. XX bem como promoveram uma verdadeira revolução nas relações entre as Artes e as Ciências (com seus aparatos tecnológicos). A segunda metade do séc. XX é marcada pela Grande Guerra que desestabiliza as relações da Arte com o seu em torno, bem como torna mais visível os novos modos de produção e difusão da Cultura e da Arte, bem como da Ciência e, sobretudo, da Comunicação. Teorias como a Cibernética são criadas na tentativa de dar algumas respostas a complexificação das relações entre as pessoas e o universo que as rodeia. A Teoria Cibernética baseia-se num princípio: dar a conhecer o todo através das suas relações. A palavra cibernética deriva do verbo grego *kybernein* (pilotar), ou seja, a técnica de conduzir bem um navio. Platão acrescentou ainda outro sentido: não só reger o rumo dos barcos mas de toda a sociedade – governar. Em 1886 o físico inglês James Clerk Maxwell usa o termo para se referir aos artefactos de controlo das máquinas e nos anos 40 do Séc. XX, Norbert Wiener apropria-se do termo para designar: “o domínio todo da Teoria da Comunicação e do controle seja na máquina ou no animal.”

Wiener usa o termo para consagrar o trabalho de Maxwell, o controle das máquinas é fundamental e assegura que a esta atividade reproduz, noutra escala, a técnica dos pilotos e a arte de governar. É necessário percebermos que, quando se trata do universo da tecnologia, tudo está interligado. A dita Sociedade da Informação não começou com o aparecimento dos computadores e das redes, mas muito antes, no despertar da Ciência Moderna. Saber é, antes de mais nada, controlar o conhecimento, produzi-lo e difundi-lo. Nos sécs. XVII e

XVIII foi dado à Matemática um papel de destaque – era vista como um modelo de raciocínio e de ação útil. Só contava, para a ciência, o que fosse enumerável e mensurável. A matemática fornecia um modelo democrático e partilhável de conhecimento, já que os números são, a partida, universais, ao contrário das línguas.

No séc. XVII Leibniz (1648-1716) afirmou que o conhecimento poderia se manifestar no interior de uma máquina. Elabora então uma aritmética binária com o intento de simplificar e comprimir o conhecimento, tornando-o acessível e decodificável. O projeto de Leibniz, e de outros cientistas como Francis Bacon, demonstra uma nova atitude diante do tempo e do espaço. A velocidade começa a fazer parte da lógica da vida quotidiana. Leibniz propunha a criação de uma língua ecumênica que pudesse permitir a comunicação entre todos os povos.

Assim sendo, a necessidade de compreender o sistema como um todo, o mundo como uma aldeia, pode ser bem representado pelo problema da Caixa Preta: só conhecendo o todo, é possível perceber o seu funcionamento e as causas e consequências das ligações efetuadas. A Arte entra nesta lógica, deixando de fazer parte de um mundo “fora do mundo” e interliga-se com as novas tecnologias e a nova filosofia que comandava a era da Comunicação. Se a Arte tradicional rejeitou, a partida, o cinema e a fotografia, as Vanguardas Históricas, como vimos, apropriaram-se destes novos *media* no seu afã de encontrar maneiras de rebelar-se contra o modelo de Arte pré-estabelecido, acadêmico e desconectado do seu próprio tempo. Depois do final da II Grande Guerra, o mundo entra numa nova era – mais maquina e desesperançada. As artes sofrem modificações e passamos a falar de arte contemporânea, porque a utopia da Arte Moderna já não era contemplada pelos artistas que surgiram após o conflito mundial.

Se os critérios científicos/positivistas nunca foram adequados para se compreender as artes, hoje em dia não são sequer adequados para se compreender a própria ciência já que esta busca novos caminhos e, curiosamente, estes caminhos aproximam-na das humanidades. Ilya Prigogine, emérito químico, trabalhou com a Teoria da Complexidade na tentativa de encontrar respostas satisfatórias a uma série de questões que seus estudos sobre a termodinâmica impunham. Reconheceu, como vários cientistas também o fizeram, que os princípios científicos apenas, não seriam suficientes para dar conta de um universo em constante expansão onde as certezas cartesianas são substituídas por dúvidas, onde a organização é substituída pela compreensão, e aceitação, do caos.

O pensamento complexo é, acima de tudo, um pensamento dialógico que permite uma abordagem transdisciplinar entre áreas aparentemente tão diversas como a filosofia e a ciência. Digo aparentemente porque, se ao longo de muitos séculos houve um gradual e inexorável distanciamento entre estes dois campos do saber, na tarda-modernidade (final do século XIX e início do século XX), o diálogo necessário entre ciência, filosofia e artes voltou a ser reestabelecido. Não é à toa que podemos reconhecer a presença da Teoria da Relatividade nas obras dos pintores cubistas bem como encontrar referências a princípios semelhantes de criação em ciências e artes no discurso de teóricos como Charles Sanders Peirce.

Num livro publicado em 1984, *Order out of Chaos*, a filósofa belga Isabelle Stengers e o cientista Ilya Prigogine discutem a possibilidade de um novo diálogo entre homem e natureza pondo em causa as teses da ciência tradicional. Em 1979 Prigogine já publicara, também com Stengers, outra obra intitulada *La Nouvelle Alliance: métamorphose de la science*. Esta aliança entre a filósofa e o cientista não é um exemplar único de um diálogo que se estabelece como

necessário a partir da segunda metade do século XX. Para Prigogine a ciência seria uma escuta poética da natureza; para outros cientistas, como o biólogo Henri Atlan, para se compreender verdadeiramente a ciência seria preciso pô-la a dialogar com textos da tradição judaico-cristã, antes expurgados completamente do contexto do discurso científico.

Atlan reconhece a importância da obra de Edgar Morin, *Le Paradigme perdu: la nature humaine*, pela capacidade que esta teve de lançar novas interrogações sobre problemas antigos e, sobretudo, por propor novas abordagens metodológicas para tentar responder a questões fundamentais como: quais são as implicações dos factos da experiência pelos quais constatamos, ou criamos, uma ordem na natureza? Em que medida investigações menos científicas, como a busca de identidade e pertença, realizadas no âmbito das humanidades, pode ser avaliada com critérios científicos? Como Prigogine, Atlan percebe que a complexidade do universo é demasiada para ser tratada apenas com teorias reducionistas que eliminam o caos e o ruído da construção final do seu discurso.

As organizações vivas são fluidas e móveis”, diz Atlan. E reconhece ainda que “qualquer tentativa de fixá-las – no laboratório ou em nossa representação – faz com que caiam numa ou noutra de duas formas de morte.”(ATLAN, 1992, p. 9).

Between the ghost and the corpse, entre o fantasma e o cadáver: esta é a condição em que as estruturas vivas aparecem nos laboratórios. É impossível fixá-las e quando isto acontece elas morrem. Como conseguir então analisá-las? Para o biólogo é necessário, acima de tudo, aceitar a sua estrutura lábil, fluida, dinâmica e depois reconhecer que a única possibilidade de apreendê-las totalmente é através do discurso. Podemos representá-las, formular perguntas sobre elas,

compreendê-las. Mas não podemos fixá-las sem que o resultado seja a produção de um cadáver.

Saindo do campo das ciências e entrando na área das humanidades, encontramos as reflexões de Jean-François Lyotard que apontam para a falência dos grandes discursos fundadores da ciência e cultura ocidentais. Antes de tudo, Lyotard discute a própria ideia de “discurso fundacional” e do papel que o mesmo ocupa em nossa sociedade. No fundo, reflecte o sociólogo francês, a base da nossa civilização está assente numa narrativa. Ao longo dos séculos outras narrativas apareceram e foram ocupando determinados papéis. Uma transformou-se em História, a outra em Ciência e outra ainda em Religião. Uma decidiu ser Arte e a outra passou a ser chamada de Mito. Mas no fundo são todas igualmente narrativas, independentemente dos papéis que ocuparam e ocupam no palco onde encenamos a civilização ocidental. O que a contemporaneidade, finalmente, parece reconhecer é esta condição discursiva daquilo que foi aceito, por muito tempo, como lei e realidade.

As grandes narrativas, que tentarem fornecer respostas definitivas e apontar caminhos, caem por terra quando se percebe que, nenhuma delas, foi capaz de afastar o caos. Nenhuma delas impôs a ordem ou impôs-se à ordem desordenada dos organismos vivos em constante mutação. Filósofos, sociólogos e cientistas caminham numa mesma direcção: reconhecem que haverá sempre algo de inapreensível no mundo. Algo que escapa e que nem todas as metodologias encetadas para ordenar e classificar o real conseguiram obter respostas plenamente satisfatórias.

Em 1992, o realizador inglês Derek Jarman, faz um filme sobre Wittgenstein. O filme, que leva o nome do filósofo como título, não é apenas a biografia de um dos mais marcantes pensadores do século XX, mas uma tese verbo-visual sobre o biografado. Em *Wittgenstein* a

complexidade do pensamento do filósofo austríaco é destrinchada não apenas no discurso textual mas, principalmente, no discurso imagético. Forma e conteúdo aparecem perfeitamente imbricados e, através da confluência dos discursos, conseguimos compreender algumas teses fundamentais de Wittgenstein. Uma das sete proposições do *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein diz: quando não conseguimos falar sobre algo, devemos ficar em silêncio. Porque o filósofo, na sua incansável tentativa de ordenar o mundo, de compreendê-lo através da lógica, discute o lugar da linguagem na construção deste mundo. Afinal voltamos para o discurso, para a narrativa que nos sustenta e sobre a qual criamos a nossa história. São os jogos de linguagem que dão sentido aos discursos e que os legitimam.

Numa das cenas mais bonitas do filme vemos o menino-filósofo a sobrevoar, pendurado em balões coloridos, uma superfície de gelo, imaculada. E ouvimos uma voz em *off* a dizer que Wittgenstein imaginou um mundo perfeito, uma superfície plana, sem atrito, apreensível. Mas descobriu que, sem atrito, não se poderia caminhar naquele mundo, porque o atrito é que ajuda os nossos pés a fixarem-se no chão, de outro modo, escorregaríamos. O filósofo, muito mais tarde, percebeu o seu erro e descobriu que o mundo perfeito era inabitável.

Durante muito tempo a Ciência tentou encontrar o mundo perfeito, quantificável. Talvez agora tente, finalmente, compreendê-lo. A Filosofia também, utilizando outros caminhos, tentou apreender o mundo como um todo qualificável. Também ela descobriu que sem levar em consideração o atrito, os ruídos, os desvios, a sua visão do todo seria sempre incompleta. A Arte, por seu lado, ora tentou apreender o mundo, ora tentou aprender sobre o mundo. No início do Século XX os discursos sobre ciências, filosofia e artes fundem-se nos manifestos de alguns dos movimentos das vanguardas artísticas. Tant *va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle*

s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd – assim começa o I Manifesto do Surrealismo escrito, em 1924, por André Breton. A crença na vida se perdeu porque, talvez, a abordagem utilizada nesta aproximação não fosse adequada ou já estivesse em desuso.

Volto ao princípio: como é possível avaliar a cientificidade de um projecto no campo das artes se o próprio conceito de cientificidade foi sendo dirimido ao longo dos últimos séculos? Talvez um caminho possível seja voltar, realmente, ao princípio: à procura de um conhecimento holístico onde ciência, filosofia e artes partilham o mesmo plano, como discursos fundacionais de igual valor. Não sou ingênua ao ponto de propor que sejam esquecidos séculos de avanços e recuos, de descobertas e deslumbramentos, mas nada impede que se reconheça a importância do diálogo, possível e necessário, entre ciência e arte; entre o discurso e a vida; entre a ordem e o caos. E dialogar é um exercício perigoso, que implica desde a aceitação total do discurso do outro (o que oculta perversamente as diferenças) ao risco de provocar uma série de mal-entendidos.

Arjun Appadurai ao reflectir sobre os riscos dos diálogos interculturais diz que

todo o diálogo é uma forma de negociação e a negociação não pode basear-se numa compreensão mútua completa ou num consenso total que atravesse qualquer espécie de fronteira ou diferenciação. (APPADURAI, 2009, p. 24-25).

No diálogo entre culturas deve-se trabalhar com as diferenças, aprender com elas, tentar perceber o outro a partir daquilo que o constitui e que o torna distinto. No diálogo entre as diversas áreas do saber também não podemos negar as diferenças, nem deixar de reconhecer as limitações de uma e da outra área. É preciso sim promover a intereção, buscar a complementaridade, negociar os resultados.

A crença neopositivista na unidade da ciência há muito que perdeu o seu lugar. Não faz sentido, portanto, continuarmos a aprisionar a investigação em artes numa gramática científica. Nem toda investigação produz um *output* científico, mas toda e qualquer investigação deve produzir um *output* de conhecimento. Qualquer tipo de conhecimento. Desde que a base desta investigação esteja bem assente no rigor, que não é premissa apenas das ciências, e na genuína necessidade de construir um diálogo profícuo e constante que não exclui as diferenças, os erros, os ruídos e que, acima de tudo, não tenta, inutilmente, organizar o caos. Mas procura, sabiamente, negociar com ele.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPADURAI, Arjun. “Diálogo, Risco e Convivialidade” in Appadurai, Arjun et alii. **Podemos Viver sem o Outro?** As Possibilidades e os Limites da Interculturalidade. Lisboa, Tinta-da-china, 2009.

ATLAN, Henri. **Entre o Cristal e a Fumaça**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992.

LYOTARD, Jean-François. **La Condition Postmoderne**. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

PRIGOGINE, Ilya e STENGERS, Isabelle. **Order out of Chaos: man's new dialogue with nature**. Londres, Flamingo, 1985.

_____. **A Nova Aliança**. Lisboa, Gradiva, 1987.