

138

**Kuhn e a revolução
historiográfica na
ciência e na arte**
José Carlos Pinto de Oliveira

Primeira Versão

Primeira Versão é uma publicação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Destina-se a abrigar aqueles trabalhos de circulação restrita, seja porque são parte de uma pesquisa em andamento, seja por estarem voltados para atividades didáticas, ou ainda, são ‘papers’ apresentados em reuniões fora do âmbito do Instituto.

Primeira Versão é, portanto, uma publicação predominantemente voltada para a circulação interna, mas, por isso mesmo, pode vir a preencher um papel importante na vida acadêmica e intelectual do IFCH.

Primeira Versão está aberta a todos os professores do Instituto. As propostas de publicação deverão respeitar o limite máximo de 50 páginas e os originais deverão ser entregues no Setor de Publicações.

Comissão de Publicações

FICHA TÉCNICA

Diretor: Prof. Dr. Arley Ramos Moreno

Diretor Associado: Prof^a Dra. Nádia Farage

Comissão de Publicações:

Coordenação Geral:
Prof^a Dr^a Nádia Farage;
Coordenação da Revista Idéias:
Prof^a Dr^a Maria Lygia Q. de Moraes;
Coordenação da Coleção Idéias:
Prof. Dr. Fernando Teixeira da Silva;
Coordenação das Coleções Seriadas:
Prof. Dr. José Carlos Pinto de Oliveira;
Coordenação da Coleção Trajetória:
Prof. Dr. Alvaro Bianchi;
Coordenação das Coleções Avulsas
Prof^a Dr^a Guita Grin Debert.

Representantes dos Departamentos:

Prof^a Dr^a Maria Lygia Q. de Moraes – DS,
Prof. Dr. Fernando Teixeira da Silva – DH,
Prof. Dr. José Carlos Pinto de Oliveira – DF,
Prof. Dr. Alvaro Bianchi – DCP,
Prof^a Dr^a Guita Grin Debert – DA.

Representantes dos funcionários do Setor de Publicações e Gráfica:

Maria Cimélia Garcia e Sebastião Rovaris.

Representantes discentes:

Fábio Scherer (pós-graduação)
Eugenio Braga (pós-graduação)
Renato César Ferreira Fernandes (graduação)

Setor de Publicações:

Maria Cimélia Garcia – Maria Aparecida Palma de Lima – Hilda Sigala Pereira

Gráfica:

Sebastião Rovaris, Marcos J. Pereira, Marcilio Cesar de Carvalho e José Carlos Diana

Endereço para correspondência

IFCH/UNICAMP

SETOR DE PUBLICAÇÕES

Caixa Postal 6110

CEP: 13083-970 – Campinas – SP

Tel. (019) 3521.1604 / 3521.1603 – Fax: (019) 3521.1589

pub_ifch@unicamp.br

<http://www.unicamp.br/ifch/publicacoes/>

Capa – Composição e Diagramação – Revisão – Impressão
IFCH/UNICAMP

KUHN E A REVOLUÇÃO HISTORIOGRÁFICA NA CIÊNCIA E NA ARTE*

José Carlos Pinto de Oliveira
Departamento de Filosofia
IFCH – UNICAMP

1. Introdução

Quando, em 1969, em um posfácio a seu livro *A Estrutura das Revoluções Científicas*, Kuhn comentou o fato de que muitos consideraram que suas teses principais eram aplicáveis a outros campos além da física, ele admitiu que, na medida em que o livro “retrata o desenvolvimento científico como uma sucessão de períodos ligados à tradição e pontuados por rupturas não-cumulativas”, suas teses possuem realmente ampla aplicação. E acrescentou:

Isso deveria ser assim porque essas teses foram *tomadas de empréstimo a outras áreas*. Historiadores da literatura, da música, das *artes*, do desenvolvimento político e de muitas outras atividades humanas descrevem seus objetos de estudo dessa maneira desde muito tempo. A periodização em termos de rupturas revolucionárias em estilo, gosto e na estrutura institucional têm estado entre seus instrumentos habituais. Se

* Partes deste trabalho foram apresentadas em 2006 nos congressos da Associação de Filosofia e História da Ciência do Cone Sul (Florianópolis) e da Sociedad de Metodología, Lógica y Filosofía de la Ciencia en España (Granada) e em uma conferência na Universidade de Valladolid em 2007. Sou grato em particular a Alfredo Marcos e ao prof. Javier de Lorenzo por seus comentários nos eventos da Espanha.

tive uma atitude original frente a esses conceitos isso se deve sobretudo ao fato de tê-los *aplicado às ciências*, áreas que geralmente foram consideradas como dotadas de um desenvolvimento peculiar (Kuhn 1975, p. 255, grifos meus. Ver também Kuhn 1977, p. 348).

E para se aquilatar a importância dessa transposição à ciência, basta dizer que para Kuhn seu livro sobre as revoluções científicas foi um “produto tardio” da “descoberta dos íntimos e persistentes paralelos entre os dois empreendimentos”, a ciência e a arte, que ele havia antes visto como polares (Kuhn 1977, p. 340). E vale acrescentar ainda que, de acordo com ele, a segunda contribuição de seu livro seria a noção de paradigma (como exemplar) (Cf. Kuhn 1975, p. 255).

Meu projeto de pesquisa – Thomas Kuhn, a História da Ciência e a História da Arte – visa investigar essa transposição, muito pouco estudada (ao contrário do conceito de paradigma), a partir da história da arte. A escolha da história da arte se deve a duas razões. Em primeiro lugar, Kuhn chegou a abordar de modo explícito essas relações em um artigo publicado em *The Essential Tension* (1977), “Comment on the Relations of Science and Art”, que vim de citar. Embora se trate de um texto sumário, não há nada em sua obra, por outro lado, que se dedique a desenvolver as relações da história da ciência com a história da literatura, da música, do desenvolvimento político ou de quaisquer outras atividades humanas concernentes (ainda que estabeleça um paralelismo entre as revoluções na política e na ciência em Kuhn 1975, p. 126, e se refira a uma aproximação sugerida por Finley com a história do direito em Kuhn 1977, p. 151). Além disso, nesse próprio artigo, Kuhn remete ao historiador da arte austríaco Ernst Gombrich, não deixando margem a especulação quanto a que história da arte estaria se referindo ao aproximar a história da ciência e a história da arte.¹

¹ Marcello Pera se refere também a um paralelo ciência e arte, mas via Kuhn e Croce (e Feyerabend e Riegl) em Pera 1991, pp. 227-228.

Devo ressaltar que Gombrich pretende que sua concepção da história da arte esteja mais próxima da teoria de Popper sobre a ciência do que da de Kuhn. Uma autora que escreve sobre o progresso em arte fala, por exemplo, no “modelo popperiano de Gombrich” e na “formulação Gombrich-Popper” (Gablik 1977, pp. 160, 153 e 159). Uso, portanto, os textos de Gombrich para abordar a relação entre a história da ciência e a história da arte do ponto de vista de Kuhn e não do ponto de vista do próprio Gombrich.²

Kuhn autoriza expressamente essa aproximação com Gombrich quando escreve que não é de surpreender que o livro que considera tópicos como “o papel de escolas rivais e tradições incomensuráveis, de padrões de valor mutáveis e de modos de percepção alterados” como

centrais para a ciência, também se interesse em negar, pelo menos através de uma forte implicação, que a arte possa facilmente distinguir-se da ciência pela aplicação das dicotomias clássicas entre, por exemplo, o mundo dos valores e o mundo dos fatos, o subjetivo e o objetivo, ou o intuitivo e o indutivo. O trabalho de Gombrich, que vai muito na mesma direção, tem sido para mim fonte de grande encorajamento (Kuhn 1977, pp. 340-341. Edição portuguesa, p. 408).

Assim, o objetivo principal do projeto, de natureza epistemológica, é avaliar o paralelo entre as disciplinas, tendo em vista que tópicos tão centrais quanto problemáticos na filosofia da ciência de Kuhn, como os citados acima, teriam seus equivalentes respectivos no plano da arte admitidos como padrão. O pressuposto é que, se as dificuldades em relação à transposição à ciência decorrem de sua necessária pretensão cognitiva, na história da arte o processo de desenvolvimento marcado por rupturas não-cumulativas poderia ser considerado, em princípio, menos problemático e

² Em Richmond 1994, o autor sugere limites à aproximação Gombrich-Popper, indicando áreas de contato entre Gombrich e Polanyi e assim, creio eu, entre Gombrich e Kuhn.

então investigado em seus aspectos mais estruturais, antes que a própria transposição à história da ciência pudesse implicar dificuldades lógicas ou epistemológicas de maior amplitude.

Talvez se possa dizer que, num processo de *feed-back*, Kuhn parte de noções de “paradigma” e “incomensurabilidade” mais intuitivas, tais como encontradas na história da arte e outras disciplinas, elabora-as no interior de sua filosofia da ciência e assim, em um nível mais desenvolvido de conceituação, vão despertar depois o interesse das disciplinas de origem.³

Mas o que importa para o objetivo do projeto é que, segundo Kuhn, os historiadores de um modo geral, incluídos aí os historiadores da arte, já estavam preparados para lidar com uma situação em que existem rupturas no processo de desenvolvimento de seu objeto de estudo, como no caso das diferentes escolas de filosofia e dos diferentes estilos na arte. Mas o historiador da ciência está (ou estava) despreparado. A razão disso é justamente a suposta diferença entre a ciência e as demais disciplinas. A ciência não teria esses pontos de ruptura como os dos estilos em arte, mas apresentaria um progresso, vamos dizer, linear, como se desde o início do desenvolvimento da ciência todos os cientistas tivessem contribuído para adicionar diretamente um item à mesma cesta do conhecimento científico. O que seria preciso então, antes de tudo, para se compreender adequadamente a natureza da ciência, de acordo com Kuhn, seria uma nova história da ciência como disciplina, uma história da ciência que estivesse, como a história da arte, preparada para perceber as mudanças radicais como as mudanças de estilo (Cf. Pinto de Oliveira 2005, p. 22. Ver também Kuhn 1977, pp. xiii e 340). E é esse processo de convergência, no interesse da compreensão do desenvolvimento da ciência, o que o projeto busca investigar, ao mesmo tempo em que procura ampliar o espectro para considerar uma história das idéias na perspectiva de Kuhn.

³ Ver, por exemplo, Danto 2006, p. 33, passagem citada mais adiante. O autor se refere à influência de Kuhn e Gombrich sobre seu trabalho em Danto 1999, p. 1.

A relação história da ciência-história da arte, como a relação história da ciência-história da filosofia e especialmente história da ciência-filosofia da ciência, coloca a questão da interdisciplinaridade em Kuhn, que está no horizonte do projeto. Até onde sei, Kuhn não tratou diretamente dessa questão enquanto tal. Sua filosofia da ciência, no entanto, é óbvia devedora da história da ciência e Kuhn escreveu alguns textos sobre a relação entre as duas disciplinas (em particular o primeiro ensaio de Kuhn 1977). Creio que se pode mostrar que Kuhn admite a incomensurabilidade na relação entre a filosofia da ciência e a história da ciência e que identifica essa relação como interdisciplinar. Cabe investigar oportunamente essas relações a partir de um ponto de vista que reconhece e leva em conta em sua teoria uma tensão entre as noções de incomensurabilidade e interdisciplinaridade. Afinal, se a incomensurabilidade se dá problemáticamente na relação interteórica no interior de uma mesma disciplina, o que se dirá da própria relação interdisciplinar?

2. Progresso cumulativo e a nova historiografia

O projeto teve origem em um texto elaborado para uma conferência (Pinto de Oliveira 2005) em que ofereci uma exposição sumária do paralelo entre a história da ciência e a história da arte, tal como entendo tenha sido pensada por Kuhn ao se referir à transposição para a ciência da “periodização em termos de rupturas revolucionárias em estilo, gosto e na estrutura institucional” presente na história da arte. Minha estratégia ali foi procurar mostrar, já através de Gombrich, o que é que o desenvolvimento da arte apresenta de mais característico, do ponto de vista de Kuhn, e que, não obstante, ele acredita que possa ser aplicado também à ciência, contrariando uma opinião tradicional de que as duas disciplinas seriam muito distintas, particularmente com respeito ao padrão de desenvolvimento histórico.

Como escrevi ali, a propósito da noção de incomensurabilidade, ao se deparar com a história da ciência,

Kuhn se viu diante de uma nova relação entre teorias científicas cuja natureza é, talvez, mais complexa do que as que são objeto de consideração de filósofos da ciência como os positivistas lógicos e Popper. Uma relação interteórica que sugere que a passagem de uma teoria a outra pode ser muito mais problemática do que se imaginava, muito mais radical e revolucionária. Que nova relação seria essa?

Ora, justamente uma relação entre teorias científicas que seria como aquela entre os estilos artísticos. Uma relação que sugere que a comparação entre duas teorias científicas poderia ser muito mais problemática do que se imaginava, e assim a escolha entre duas teorias científicas poderia também ser muito mais complicada; tão complicada quanto escolher entre dois estilos artísticos ou responder quem é o melhor pintor, se Velázquez ou Picasso (cubista) (Pinto de Oliveira 2005, p. 21. Ver também pp. 25-26)

A partir daí, o primeiro passo foi buscar uma compreensão mais clara da noção de progresso cumulativo na ciência, a forma de progresso que seria a forma peculiar à ciência, idéia que Kuhn pretende descartar ou superar. Curiosamente, embora diga respeito à história da ciência, em *A Estrutura da Revoluções Científicas* não há referência a nenhum nome de adeptos da idéia de progresso cumulativo (ainda que Kuhn associe a ela o positivismo lógico, cf. Kuhn 1975, p. 132). A única referência direta de Kuhn é justamente à história da arte, em que, via Gombrich, cita os nomes de Plínio e Vasari (Kuhn 1975, p. 203).

Mas há uma referência em *The Essential Tension* a “uma tradição quase contínua de Condorcet e Comte a Dampier e Sarton”, que, segundo Kuhn, “via o avanço científico como o triunfo da razão sobre a superstição primitiva, o único exemplo da humanidade operando em seu nível mais elevado” (Kuhn 1977, p. 148). Passei a estudar então esses autores

independentemente, justamente para compreendê-los em seu próprio contexto, fora da tutela interessada e crítica de Kuhn, na busca de uma adequada caracterização e possível defesa da própria idéia de progresso cumulativo.

Depois disso, passei à história da arte para, por oposição, tentar encontrar ali, seguindo a indicação de Kuhn, o processo de desenvolvimento alternativo que poderia ser adaptado à história da ciência e proporcionar a construção de uma nova e mais adequada imagem da ciência, propósito explícito de Kuhn.

E se apresentou logo como primeiro resultado o fato de que a história da arte também foi interpretada como cumulativa ou como uma “progressão até a verdade visual” (Cf. Gombrich 1986, p. 14). E se trata de um resultado inesperado para quem se debruça sobre essa questão da transposição da história da arte para a história da ciência a partir da perspectiva de Kuhn, em razão de que é um corolário da afirmação de que as ciências são consideradas como “dotadas de um desenvolvimento peculiar” (Kuhn 1975, p. 255), a suposição de que a arte, por sua vez, não seja vista como dotada do mesmo padrão de desenvolvimento.

Entretanto, de acordo com Gombrich, pode-se dizer que a “imagem da retina” como “o alvo para o qual toda a história da arte se movia” (Gombrich 1986, p. 12), ou “o progresso da arte nessa direção era, para o mundo antigo, o que é hoje, para o moderno, o progresso da técnica: o próprio modelo do progresso como tal”. Segundo ele, essa tradição está associada a nomes que vão de Plínio, na antiguidade, a Ruskin (séc. XIX), passando por Vasari (p. 9).

Assim, a concepção de progresso cumulativo em arte indica uma semelhança que – não obstante favorecer, enquanto tal, o paralelo entre as disciplinas – insinua-se como uma nota adversa para os resultados que se pretendem atingir com o paralelo e se impôs, no contexto do projeto, como tema para uma investigação preliminar. O que fiz então, antes de investigar a noção de desenvolvimento por rupturas, foi procurar discutir a noção de progresso cumulativo na arte. Com isso teria condição de ampliar o paralelo,

estudando e comparando não só as duas noções distintas de desenvolvimento, como podendo analisar depois também a passagem – no interior das duas disciplinas – da idéia de progresso cumulativo para a idéia de um desenvolvimento não cumulativo.

Para negar que as diferenças entre ciência e arte se estabeleçam através de “dicotomias clássicas”, Kuhn tinha dois caminhos diretos: 1. mostrar que a ciência não é o puro pólo do “mundo dos fatos”, do objetivo e do indutivo e 2. mostrar que a arte não é o puro pólo do “mundo dos valores”, do subjetivo e do intuitivo (Cf. Kuhn 1977, p. 340, já citada).

Por razões históricas conhecidas, Kuhn envereda pelo primeiro caminho. É o caminho natural de quem, afinal, parte da física e assumidamente da idéia – produto do meio em que se dá sua formação – de que a ciência é o puro pólo do “mundo dos fatos”, do objetivo e do indutivo. E nesse contexto outra coisa não pensava ele sobre a arte senão que era o puro pólo do “mundo dos valores”, do subjetivo e do intuitivo... É o que quer dizer quando afirma que seu livro sobre as revoluções científicas, como vimos, foi um “produto tardio” da “descoberta dos paralelos estreitos e persistentes que há entre essas duas atividades”, a arte e a ciência, que ele havia antes visto como polares (Kuhn 1977, p. 340).

O que tentei fazer no desenvolvimento do projeto foi sinalizar a outra trilha e mostrar que a noção de progresso cumulativo revela na história da arte um conceito que poderíamos chamar de ‘arte científica’. É o que parece pensar Eugenio Garin sobre Leonardo quando sustenta que sua ciência é a pintura (Garin 1994, p. 126). Ou nos próprios termos de Kuhn quando aponta para uma superposição entre ciência e arte. Diz ele, referindo-se, via Gombrich, a Plínio e Vasari:

Por muitos séculos, tanto na Antigüidade como nos primeiros tempos da Europa Moderna, a Pintura foi considerada como a disciplina cumulativa por excelência. Supunha-se então que o objetivo do artista era a representação. Críticos e historiadores, como Plínio e Vasari, registravam com veneração

a série de invenções que, do escorço ao claro-escuro, haviam tornado possíveis representações sempre mais perfeitas da natureza. Mas nesse período e especialmente durante a Renascença, não se estabelecia uma clivagem muito grande entre as ciências e as artes. Leonardo, entre muitos outros, passava livremente de um campo para outro. Uma separação categórica entre a ciência e a arte surgiu somente mais tarde. (Cf. Kuhn 1975, p. 203 e Kuhn 2006, pp. 171-172 e 195, onde Kuhn remete a Gombrich).

Essa separação a que se refere Kuhn indica, naturalmente, o fato de que a arte deixou de ser cognitiva e que a ciência continuou sendo cognitiva.⁴ E justamente essa persistência da ciência é que teria conferido a ela a fama de anistórica ou supra-histórica. Kuhn certamente não nega essa diferença entre a ciência e a arte. O que ele recusa é fazer dessa óbvia diferença uma fronteira natural e intransponível entre as duas, comprometendo a possibilidade de um paralelismo promissor. E escreve, endossando a “conclusão principal” de Hafner: “‘Quanto mais cuidadosamente tentamos distinguir o artista do cientista, mais difícil se torna a nossa tarefa’. Esta declaração descreve a minha própria experiência” (Kuhn 1977, p. 341. Ed. portuguesa, p. 408).

No grau de generalidade em que a ciência é distinguida da arte, enquanto empreendimento cognitivo, como “busca permanente da verdade”, diferenças essenciais entre as diversas teorias científicas, entre os distintos projetos científicos históricos são negligenciadas. Esses projetos se distinguem, segundo Kuhn, inclusive por uma diferente concepção de ciência, quanto ao que seja um problema científico e uma solução admissível. Isso

⁴ Tal constatação deve ser naturalmente ponderada pelo fato de que, como se poderia dizer, a ciência não é o lugar natural da linguagem literal, que se oporia à arte entendida como o lugar da linguagem metafórica e poética. A propósito dessa e de outras indistinções na relação da ciência e da arte, ver Marcos 2009, cap. 10.

se revela de modo particularmente claro se levarmos em conta o fato de que também a filosofia poderia ser entendida como uma “busca permanente da verdade” e então caberia perguntar pela diferença específica da ciência. E uma resposta genérica que apelasse ao método científico, sem observar as diferenças históricas entre os diversos conjuntos históricos de métodos e pressupostos, acabaria por se tornar inútil e dogmática. Como ocorreria se o raciocínio apelasse, pelo outro lado, a um suposto método filosófico universal.

Os conceitos de ciência e de filosofia, como o de arte, não são dados a priori e podem ser definidos no próprio interior de uma teoria científica, um movimento filosófico ou um estilo artístico. Se se assume que a ciência é a ciência contemporânea, então muito pouca atividade histórica efetiva poderá ser considerada científica. Com exceção daquelas que, por seleção ou distorção, como diz Kuhn, são tomadas como tais a partir exatamente de uma concepção vigente projetada no passado (Cf. Kuhn 1975, pp. 21 e 175).

Assim, do mesmo modo que objetivo-subjetivo e outros pares de opostos, cumulativo-não-cumulativo não deve ser entendido como mais um elemento de oposição entre ciência e arte. E isso nos dois sentidos: tanto porque, historicamente, a ciência não é o reino do progresso cumulativo quanto porque a arte não é o reino em que se verifica uma total ausência de progresso cumulativo. E com uma qualificação fundamental: segundo Kuhn, há progresso cumulativo nos bolsões ‘normais’ da ciência, da arte e também da filosofia. O que ele nega é que *toda* a história da arte, assim como *toda* a história da ciência, possa ser vista como apresentando progresso cumulativo, a existência de uma grande e única ‘arte normal’, do mesmo modo que parecem admitir os positivistas lógicos para a história da ciência (Ver a propósito Pinto de Oliveira 2005-2006).

Vasari, por exemplo, relata a história da arte como tendo como momento de culminância, de perfeição, nas três artes, o trabalho de Michelangelo. Esse modelo ideal e real permite uma avaliação relativa de

todo trabalho com pretensão artística. Assim, Vasari pode dizer tanto que as esculturas de Michelangelo superam as obras da Antigüidade quanto que a arte bizantina é uma atividade grosseira e estagnada, que as pinturas de Cimabue e Giotto representam apenas os primeiros passos para longe da “arte dos bárbaros” e na direção de uma representação cada vez mais fiel da natureza (Cf. Vasari 2002. Para um sumário do ponto de vista de Vasari, ver os chamados proêmios, especialmente os das partes II e III da obra).

Desse modo, de acordo com Vasari e seu critério clássico ou renascentista, que prevaleceu segundo Gombrich até o século XIX, a Notre Dame de Paris, a Sainte-Chapelle e a catedral de Chartres, ou todas as obras do gótico, como do românico e do bizantino, não são realmente obras de arte. Trata-se de uma sumária exclusão teórica. E essa exclusão teria favorecido perigosamente até uma exclusão física, não fosse o valor histórico das construções. Foi o que ocorreu com frequência quando esse valor histórico não era considerado, ou considerado negativamente, como na descaracterização da mesquita de Córdoba, a quase destruição da Alhambra de Granada ou no uso do Parthenon em Atenas como depósito de munição pelos turcos no século XVII. Vandalismo, portanto, que, lamentavelmente, não era em absoluto exclusividade dos vândalos, senão prática comum dos romanos, dos muçulmanos, dos cristãos... E algo muito semelhante, naturalmente, ocorreu com a ciência, como nos casos bem conhecidos de extrema intolerância religiosa contra as teorias de Copérnico, Galileu e Bruno.

Na ciência, para a perspectiva dos manuais científicos, como da historiografia tradicional, o que conta como culminância é a ciência contemporânea. Escreve Kuhn:

É característica dos manuais científicos conterem apenas um pouco de história, seja um capítulo introdutório, seja, como acontece mais freqüentemente, em referências dispersas aos grandes heróis de uma época anterior. Através dessas

referências, tanto os estudantes como os profissionais sentem-se participando de uma longa tradição histórica. (...) os cientistas de épocas anteriores são implicitamente representados como se tivessem trabalhado sobre o mesmo conjunto de problemas fixos e utilizado o mesmo conjunto de cânones estáveis (...) não é de admirar que, ao ser reescrita, a ciência apareça, mais uma vez, como sendo basicamente cumulativa (Kuhn 1975, pp. 175-176).

E:

Se a ciência é a reunião de fatos, teorias e métodos apresentados nos textos atuais, então os cientistas são homens que, com ou sem sucesso, empenharam-se em contribuir com um ou outro elemento para essa constelação específica. O desenvolvimento torna-se o processo gradativo através do qual esses itens foram adicionados, isoladamente ou em combinação, ao estoque sempre crescente que constitui o conhecimento e a técnica científicos. E a História da Ciência torna-se a disciplina que registra tanto esses aumentos sucessivos como os obstáculos que inibiram sua acumulação. Preocupado com o desenvolvimento científico, o historiador parece então ter duas tarefas principais. De um lado deve determinar quando e por quem cada fato, teoria ou lei científica contemporânea foi descoberta ou inventada. De outro lado, deve descrever e explicar os amontoados de erros, mitos e superstições que inibiram a acumulação mais rápida dos elementos constituintes do moderno texto científico. Muita pesquisa foi dirigida para esses fins e alguma ainda é (p 20).

O que se pode ressaltar como uma característica geral dessas disciplinas – a ciência e a arte – é o fato de que a história se faz, em primeiro lugar, tornando muito bem conceituada e definida uma referência de valor, de modo a dirigir a seleção e a avaliação de suas variações históricas. O conceito de arte, estabelecido mediante a identificação ou estipulação de

algumas características comuns essenciais, permite inclusões e exclusões, bem como avaliações e críticas de suas variedades históricas.

Como escreve Gombrich,

As designações estilísticas que enumerei não surgiram de uma consideração de características particulares, como é o caso dos termos usados por Vitruvius para as ordens; são termos negativos, como a palavra grega “bárbaro”, que não significa nada além de “não grego”. Se me permitem introduzir um termo inofensivo, gostaria de chamar esses rótulos de termos de exclusão. A frequência deles em nossos idiomas ilustra a necessidade básica que o homem tem de distinguir entre “nós” e “eles”, entre o universo do que lhe é familiar e o vasto e inarticulado universo externo, de que ele não faz parte e rejeita. Não é por acaso, acredito, que os vários termos para os estilos não-clássicos acabem por tornar-se termos de exclusão. Foi a tradição clássica da estética normativa que primeiro formulou algumas regras da arte – regras que são mais facilmente formuladas em sentido negativo, como um inventário de pecados a serem evitados (Gombrich 1990, p. 115).

E escreve Danto, sobre o modernismo, referindo-se também a Kuhn:

... a última era da história da arte antes do fim da arte, a era em que artistas e pensadores lutavam para definir precisamente a verdade filosófica da arte, um problema que não havia sido sentido verdadeiramente na história da arte anterior, *quando em certa medida se tinha como certo o conhecimento da natureza da arte*, e uma atividade imposta pelo colapso do que passou a ser conhecido, a partir do grande trabalho de Thomas Kuhn em sistematizar a história da ciência, como paradigma. Na verdade, o grande paradigma tradicional das artes visuais vinha sendo a mimese, que durante alguns

séculos serviu admiravelmente bem às propostas teóricas da arte. Além disso, também definiu uma prática crítica bem diferente da que foi legada pelo modernismo, que tinha de encontrar um novo paradigma e eliminar paradigmas concorrentes. O novo paradigma, supunha-se, serviria à arte futura tão adequadamente quanto o paradigma da mimese havia servido à arte passada (Danto 2006, p. 33, grifo meu).

É como se a história fosse o desenvolvimento de uma grande e única ciência normal e uma grande e única ‘arte normal’. É a ação de uma razão, digamos, clássica ou de uma razão que se poderia dizer iluminista ou positivista, não fosse o anacronismo, que associa ordem e progresso, mais preocupada com a ordem do que com o progresso. Que exige que se distingam nitidamente os contextos da descoberta e da justificação, os contextos da normatividade e da descritividade, da objetividade e da subjetividade, que não se misturem alhos e bugalhos...

A propósito disso, escreve Gombrich em *Norma e Forma* que muitos dos termos estilísticos empregados pelo historiador da arte eram inicialmente termos pejorativos utilizados pelos críticos. “Gótico” já teve a conotação de “vandalismo” e “barroco” ainda aparece em dicionários com a acepção original de “grotesco” ou “excêntrico”, e algo semelhante aconteceu com o termo “impressionista” (p. 185).

Segundo ele, ao descrever o gótico como “confusão ou desordem” em contraposição às ordens e ao método de construção clássicos, Vasari seguiu os cânones de Vitruvius em seu “livro clássico de crítica normativa”, o tratado *De Architectura*. Como diz Gombrich, “evidentemente, Vitruvius não descreve nenhum estilo de construção que não se conforme à tradição clássica”, mas faz a condenação de um estilo decorativo em voga na época, contrastando-o com o método racional de representar construções arquitetônicas (Gombrich 1990, p 108).⁵

⁵ Vasari (como Plínio) concebe a arte como uma representação fiel da natureza. Certamente não há dificuldade em entender isso com respeito à pintura e à escultura.

Esse mesmo trecho de Vitruvius utilizado por Vasari como critério para avaliar o gótico serviu a Bellori para condenar “a arquitetura corrompida” de seu tempo (a arquitetura de Borromini e Guarini) e a Winckelmann para fazer de “rococó” “um tipo identificável de abuso” (Cf. Gombrich 1990, pp. 188-189) ou, como poderíamos chamar, um estilo de abuso ou degeneração.

Assim, como escreve Gombrich, “o desfile de estilos e períodos conhecido por todo principiante – clássico, românico, gótico, renascentista, maneirista, barroco, rococó, neoclássico e romântico – representa apenas uma série de máscaras para duas categorias, a clássica e a não-clássica” (Gombrich 1990, p. 108). E a historiografia tradicional da arte, inspirada em Vasari, referenda como arte apenas os estilos clássicos e desqualifica os estilos não-clássicos da lista. O que se poderia dizer que faz a ‘nova historiografia da arte’, de um modo geral, é reabilitar esses estilos para os incluir na história da arte.

O próprio Kuhn vê no surgimento da arte moderna – ou, mais especificamente, a arte abstrata, já que sublinha o abandono “inequívoco” da representação como objetivo último (Kuhn 1975, p. 249) – um ponto de inflexão na história da arte. Segundo Gombrich, a idéia de progresso cumulativo ou a idéia renascentista de progresso na história da arte passa a ser contestada apenas no início do século XIX e se pode admitir então uma relativa superposição com o surgimento da arte moderna. O fato é que começa a haver um movimento de recuperação dos estilos não-clássicos,

Quanto à arquitetura, Vasari parece seguir a Vitruvius e sua idéia da arquitetura como uma reprodução das proporções do corpo humano, como norma de perfeição (Cf. Vasari 2002, cap. sobre a arquitetura). Gombrich escreve em *Norma e Forma* que a obra de Vasari “nos mostra exaustivamente que ele podia dar crédito inclusive a construções ou pinturas que, do seu ponto de vista, eram menos que perfeitas. Melhor faríamos se invejássemos a convicção de Vasari de poder identificar a perfeição sempre que a visse, e de que essa perfeição podia ser formulada com a ajuda das categorias vitruvianas” (p. 109).

induzindo a uma mudança no conceito de arte como representação fiel da natureza ou como “verdade visual”, na expressão de Gombrich. E agora nos orgulhamos de ter eliminado desses termos suas conotações pejorativas e poder então usá-los num sentido neutro em nossas descrições dos estilos (Cf. Gombrich 1990, p. 105).

Nesse mesmo texto, Gombrich afirma não ter a intenção “de fazer um relato completo da reabilitação gradual desses diferentes estilos” (p 112). Mas em seu último livro, *The Preference for the Primitive*, publicado postumamente em 2002, ele fornece material que nos permite construir um esboço dessa reabilitação dos estilos.

Além dos pintores românticos, nazarenos e pre-rafaelitas, já citados em *Norma e Forma* (pp. 1 e 134), Gombrich se refere mais extensamente em seu último livro também a não artistas, tanto a críticos como a teóricos, que tomaram parte nesse processo de inclusão estilística. No ponto de partida, os movimentos não-clássicos oscilam entre o não ser e o ser degenerado. O primeiro caso está presente em Vitruvius – que, segundo Gombrich, não inclui em sua obra nenhum estilo não conforme com o clássico – e o segundo em Vasari, quando, por exemplo, descreve o gótico e parece se referir a ele como um estilo, ainda que desqualificado (Cf. Gombrich 1990 p. 108. Ver, a propósito, especialmente Panofsky 2004, pp. 250-251).

Eu me resigno aqui a arrolar as referências de Gombrich em *A Preferência pelo Primitivo* a Max Dvorak em relação à reabilitação da arte cristã (p. 35), Herder e a arte egípcia (p. 71), Goethe em relação ao gótico (p. 73) e ao bizantino (p. 179) e a influência da arte japonesa, como o “estilo alternativo”, na expressão de Gombrich, que contribuiu para “convencer os artistas de finais do século XIX de que a tradição mimética tinha passado à história” (p. 189).

Se enfocarmos o problema “como historiadores e não como propagadores de um sistema de beleza”, diz Gombrich, devemos admitir, como escreve Herder,

que os egípcios são mais antigos do que os gregos, e não devem ser julgados por critérios gregos, senão pelos seus próprios. Devemos perguntar-nos o que consideravam arte, como a inventaram numa época tão antiga e o que pretendiam com isso. Se em todas estas questões não tinham nada em comum com os gregos, então não devemos tentar colocar as obras de uns e outros no mesmo sistema, senão deixar que cada uma sirva a seu próprio lugar e a sua própria época, porque, afinal de contas, não é nada provável que os egípcios quisessem trabalhar para os gregos ou para nós (Citado em Gombrich 2003, p. 71).

Nessa mesma direção, o ensaio de Goethe *Sobre a arquitetura alemã* converteu-se, segundo Gombrich,

num dos manifestos mais influentes do movimento anti-clássico, a primeira onda de idéias primitivistas que assaltou a fortaleza classicista (...) O autor se apresenta como o primeiro paladino do estilo gótico, o autêntico estilo alemão, frente a seus detratores estrangeiros. (...) “Tem pouco gosto”, diz o italiano e passa adiante. “Para crianças”, reforça o francês, fechando triunfante sua caixinha de rapé com motivos gregos. O que criaram vocês que lhes dê o direito de depreciar-nos?” A indignação de Goethe se apega à palavra “gótico”, que lhe ensinaram a usar como sinônimo de mau gosto. Descreve com dramática intensidade como se acercou à catedral gótica [de Estrasburgo] cheio deste preconceito, e como se lhe caíram as vendas dos olhos ao plantar-se diante da famosa fachada. (Gombrich 2003, p. 73)

A propósito da influência da arte não europeia nesse processo, cita Gombrich uma das *Conferências sobre Pintura* pronunciadas por George Clausen em Londres (1904), em que se refere à arte japonesa:

Há algo inquietante no fato de que a arte japonesa seja tão bela, e ao mesmo tempo tão completamente diferente da nossa, a ponto de fazer-nos pensar por um instante se não será melhor. (...) Nossa arte atrai por meio da representação ou imitação, criando uma ilusão de realidade em suas três dimensões, enquanto a representação japonesa da natureza não é imitativa, senão seletiva, elegendo certas coisas e prescindindo de outras. E neste aspecto, sua arte parece ter se desenvolvido até a perfeição definitiva seguindo as linhas das formas de arte mais antigas, sem mudar de direção. Se nos remontamos aos começos, às pinturas murais egípcias, às vasilhas pintadas gregas, aos primitivos italianos ou inclusive aos desenhos das crianças, descobriremos que são similares quanto a isto, que desenham o que querem expressar e deixam de fora tudo o mais. Os japoneses fazem sua seleção do mesmo modo; sua arte se desenvolveu, mas não mudou (Citado em Gombrich 2003, p. 189).

Mas certamente o principal destaque de Gombrich no processo de “evolução artística” vai para Alois Riegl, um dos “fundadores da história estilística”. Escreve em *Arte e Ilusão* que

A ambição de Riegl era tornar a história da arte cientificamente respeitável pela eliminação de todos os ideais subjetivos de valor. (...) Se os estilos diferem deve ser porque as intenções mudaram. No seu primeiro livro, *Stilfragen*, de 1893, Riegl mostrou que questões desse tipo podiam e deviam ser discutidas de maneira puramente “objetiva”, sem que no debate fossem introduzidas idéias subjetivas de progresso e decadência. Procurou demonstrar que a ornamentação vegetal evolui e muda numa tradição contínua, do lótus egípcio ao arabesco, e que a mudança, longe de ser fortuita, expressa uma reorientação geral de intenções artísticas (...) Para essa espécie de abordagem, a noção de “decadência” não tem sentido. A tarefa do historiador não é julgar, mas explicar (pp. 29-30).

Expurgado de certas implicações hegelianas⁶, é esse quadro teórico que está por trás da concepção geral de Gombrich acerca da história da arte, presente em seu livro mais abrangente e popular, *The Story of Art*. Em *Norma e Forma*, ele comenta o papel das regras e sugere um modo endógeno para a superação histórica da arte clássica:

Foi a tradição clássica da estética normativa que primeiro formulou algumas regras da arte – regras que são mais facilmente formuladas em sentido negativo, como um inventário de pecados a serem evitados. (...) Já vimos alguns desses pecados caracterizados nas citações anteriores – o desarmonioso, o arbitrário e o ilógico devem ser um tabu para os que seguem o cânone clássico. Há muitos mais nos escritos de críticos normativos, de Alberti a Bellori ou Félibien, passando por Vasari. *Não* superpovoeem suas pinturas, *não* usem muito dourado, *não* busquem poses difíceis só por fazê-las; evitem contornos berrantes, evitem o feio, o indecoroso e o ignóbil. Na verdade, talvez se pudesse argumentar que o que finalmente matou o ideal clássico foi o fato de que os pecados a serem evitados se multiplicaram de tal forma que a liberdade do artista viu-se confinada a um espaço cada vez mais restrito; por fim, tudo que ele se atrevia a fazer não passava de uma insípida repetição de soluções seguras. Depois disso, só havia na arte um pecado a evitar: o de ser acadêmico (p. 115)⁷.

⁶ Ver Gombrich 1991, p. 53 e Gombrich 1977, pp. 44-47.

⁷ Com a expressão “acadêmico” entendida, naturalmente, como forma pejorativa de “clássico”. Observa-se assim uma curiosa e significativa assimetria. As expressões pejorativas com que se nomearam originalmente os estilos não-clássicos foram conservadas mesmo após a reabilitação desses estilos na história da arte (gótico, barroco...). Por outro lado, a expressão “clássico” não foi contaminada já que uma palavra diferente passou a ser utilizada para a introdução do viés negativo. Isso deve ser ponderado, no entanto, pelo fato de que a extensão da palavra “acadêmico” é maior do que “clássico”, recobrando talvez também formas anacrônicas do barroco, do impressionismo...

Vale observar que a idéia de progresso cumulativo é dominante historicamente tanto no plano da história da ciência quanto no da história da arte (“a história principal da pintura”, cf. Danto 2006, pp. 83-84). A idéia prevalece, segundo Gombrich, até o século XIX na história da arte (Cf Gombrich 1990, p. 1 e 2002, pp. 3-4). E na história da ciência até o que Kuhn chama de “nova historiografia da ciência”, em pleno século XX (Cf. Kuhn 1975, p. 22).

Conviria, assim, frisar que o objeto da transposição de Kuhn da história da arte para a história da ciência – o processo de desenvolvimento por rupturas não-cumulativas – não é a historiografia da arte entendida como “um campo simples e homogêneo”, na expressão de Hoyningen-Huene, que, naturalmente, nega também tal característica para a história da ciência (Hoyningen - Huene 1993, p. 12), mas é dado por aquilo que poderia ser chamado, simetricamente, de uma nova historiografia da arte⁸, recente e historicamente não dominante.

Como a nova historiografia da arte, a nova historiografia da ciência faz inclusões, como no caso de teorias consideradas, pela perspectiva tradicional, não mais do que superstições. Kuhn escreve a respeito dos novos historiadores da ciência:

Quanto mais cuidadosamente estudam, digamos, a dinâmica aristotélica, a química flogística ou a termodinâmica calórica, tanto mais certos tornam-se de que, como um todo, as concepções de natureza outrora correntes não eram nem menos científicas, nem mais o produto da idiossincrasia do

⁸ Parece haver uma superposição entre o que chamo de nova historiografia da arte e o que Danto e Belting consideram uma pós-história da arte, prática que se segue ao fim da história da arte (Cf. Danto 2006 e Belting 2006). Uso a expressão por conta da simetria com a “nova historiografia da ciência” de Kuhn, com suas conotações otimistas. Além disso, resalto o fato de que, antes das dificuldades de abordagem da arte moderna ou contemporânea, a historiografia da arte teve de lidar, segundo Gombrich, com a inclusão dos estilos históricos não-clássicos.

que as atualmente em voga. Se essas crenças obsoletas devem ser chamadas de mitos, então os mitos podem ser produzidos pelos mesmos tipos de métodos e mantidos pelas mesmas razões que hoje conduzem ao conhecimento científico. Se, por outro lado, elas devem ser chamadas de ciências, então a ciência inclui conjuntos de crenças totalmente incompatíveis com as que hoje mantemos. Dadas essas alternativas, o historiador deve escolher a última. Teorias obsoletas não são acientíficas em princípio, simplesmente porque foram descartadas. Contudo, esta escolha torna difícil conceber o desenvolvimento científico como um processo de acréscimo. (...) O resultado de todas essas dúvidas e dificuldades foi uma revolução historiográfica no estudo da ciência, embora essa revolução ainda esteja em seus primeiros estágios (Kuhn 1975, p. 21).

Mas o movimento principal na nova historiografia da ciência não é exatamente de inclusão como científicas de teorias antes consideradas não-científicas. Escreve Kuhn:

Whitehead captou o espírito a-histórico da comunidade científica ao escrever: “A ciência que hesita em esquecer seus fundadores está perdida”. Contudo, Whitehead não estava absolutamente correto, visto que as ciências, como outros empreendimentos profissionais, necessitam de seus heróis e reverenciam suas memórias. Felizmente, em vez de esquecer esses heróis, os cientistas têm esquecido ou revisado somente seus trabalhos. Disso resulta uma tendência persistente a fazer com que a História da Ciência pareça linear e cumulativa (Kuhn 1975, p. 176).

Nos dois casos, na nova historiografia da ciência e na nova historiografia da arte, há uma preocupação em ter em conta as circunstâncias históricas e as diferenças de projeto e propósitos, tanto das teorias científicas

quanto das obras ou estilos artísticos. Como escreve Gombrich em *The Story of Art*:

Ao contar a história da arte uma vez mais em linguagem simples, ela deve capacitar o leitor a ver até que ponto é coesa e ajudá-lo em sua apreciação, não tanto por descrições empolgadas, mas fornecendo-lhe, outrossim, algumas indicações quanto às prováveis intenções do artista. Este método deve, pelo menos, ajudar a dissipar as causas mais freqüentes de equívocos e incompreensões, e a frustrar uma espécie de crítica que não atinge a finalidade de uma obra de arte. Além de tudo isso, o livro tem um objetivo algo mais ambicioso. Propõe-se situar as obras que discute em seu contexto histórico e conduzir assim a uma compreensão dos propósitos artísticos do mestre. Cada geração está, em algum ponto, em revolta contra os padrões de seus pais (...) Procurei fazer dessa constante mudança de propósitos a chave da minha narrativa (...) Há uma armadilha nesse método de apresentação que espero ter evitado, mas não deve deixar de ser mencionada. É a interpretação ingênua e errônea da constante mudança na arte como um progresso contínuo. É verdade que todo artista sente ter superado a geração anterior à dele e, do seu ponto de vista, ter feito progressos além de tudo o que era conhecido antes. (...) Mas devemos compreender que cada ganho ou progresso numa direção acarreta uma perda em outra, e que esse progresso subjetivo, apesar de sua importância, não corresponde a um incremento objetivo em valores artísticos (pp. 8-9, prefácio original).

E o mesmo, essencialmente, parece dizer Kuhn com respeito à nova historiografia da ciência:

Os historiadores da ciência, gradualmente e muitas vezes sem se aperceberem completamente de que o estavam fazendo, começaram a se colocar novas espécies de questões e a traçar

linhas diferentes, freqüentemente não-cumulativas, de desenvolvimento para as ciências. Em vez de procurar as contribuições permanentes de uma ciência mais antiga para nossa perspectiva privilegiada, eles procuram apresentar a integridade histórica daquela ciência, a partir de sua própria época. Por exemplo, perguntam não pela relação entre as concepções de Galileu e as da ciência moderna, mas antes pela relação entre as concepções de Galileu e aquelas partilhadas por seu grupo, isto é, seus professores, contemporâneos e sucessores imediatos nas ciências. Além disso, insistem em estudar as opiniões desse grupo e de outros similares a partir da perspectiva – usualmente muito diversa daquela da ciência moderna – que dá a essas opiniões o máximo de coerência interna e a maior adequação possível à natureza. Vista através das obras que daí resultaram, cujo melhor exemplo talvez sejam os escritos de Alexandre Koyré, a ciência não parece em absoluto ser o mesmo empreendimento que foi discutido pelos escritores da tradição historiográfica mais antiga. Pelo menos implicitamente, esses estudos históricos sugerem a possibilidade de uma nova imagem da ciência. Este ensaio visa delinear essa imagem ao tornar explícitas algumas das implicações da nova historiografia (Kuhn 1975, pp. 21-22)

Já tive a oportunidade de começar a investigar também a gênese da nova historiografia da ciência, e preparei um artigo sobre o tema, mas não é necessário entrar aqui em detalhes.⁹ Esse estudo preparará o caminho para um novo refluxo, para uma segunda investigação sobre a nova historiografia da arte, abrindo um caminho, assim espero, para o estudo das relações entre os estilos na história da arte e a simétrica questão das relações

⁹ Quanto a esse tema, apresentei o trabalho “Sobre a gênese (e justificação) da nova historiografia” no Encontro da AFHIC realizado em maio de 2008 em Montevideu.

entre as teorias, relações que podem ser incomensuráveis, segundo Kuhn, na história da ciência.

3. Perspectiva

Para concluir, não apresento conclusões da investigação, que ainda prossegue, mas algumas notas mais especulativas, que espero poderão levá-la adiante.

Na revolução historiográfica na ciência e na arte há mais do que o abandono da noção de progresso cumulativo. Em cada um dos casos, há a rejeição de um critério que poderíamos chamar de clássico, que diz, prévia e normativamente, o que é e o que não é arte, o que é e o que não é ciência. E a proposta de um novo critério, uma nova imagem da ciência, como diz Kuhn, e, poderíamos dizer nós, uma nova imagem da arte. Nos dois casos, uma imagem historicamente orientada.

Segue-se daí que, para saber o que é arte, temos que considerar a história da arte e, para saber o que é ciência, considerar a história da ciência. Abre-se a possibilidade de que o próprio conceito de arte seja histórico, referido ao período ou estilo, acontecendo o mesmo com o conceito de ciência em relação às teorias científicas (ou paradigmas). Em outras palavras: Antes o que era incluído na história da ciência ou na história da arte dependia de que a teoria ou o estilo obedecesse ao critério que estabelecia previamente o que era ciência ou arte. Com a nova historiografia, seja da arte ou da ciência, o que há é uma história da ciência e uma história da arte que nos podem informar o que é (historicamente) arte e ciência, respeitando a diversidade histórica.¹⁰ Mas se poderia perguntar: a nova historiografia, a revolução historiográfica, representa um progresso em relação à ‘velha historiografia’ tanto da arte quanto da ciência?

¹⁰ Quanto à história da ciência, ver Pinto de Oliveira 1999.

Esboçando uma resposta, pode-se dizer que não representa, por certo, um progresso cumulativo: há perdas na passagem da velha para a nova historiografia. Se se pode criticar a rigidez do velho enfoque, pode-se também criticar a falta de rigor do novo. A historiografia tradicional parecia excluir demais e a nova, por sua vez, incluir demais. A nova historiografia da arte parece incluir quase qualquer coisa como arte, enquanto a velha parecia excluir quase qualquer coisa como não arte... Pode-se então perguntar se não haveria um meio-termo, o meio-termo virtuoso. No entanto, se tivéssemos esse meio-termo porque estaríamos tão inseguramente suspensos entre os extremos? O que temos que decidir é entre duas atitudes válidas, alternativas, na circunstância de que justamente não podemos dispor de uma definição que efetivamente pudéssemos chamar de verdadeira ou definitiva. Como no caso prático em que se tivesse que eleger entre um exame clínico que nos desse resultados corretos com falsos negativos ou com falsos positivos.

Evidentemente, nos agradaria dispor de uma prova 100% confiável ou infalível, mas que fazer se não a temos? Para manter essa comparação, podemos dizer que o critério clássico de arte nos pode dar ‘falsos negativos’ e o critério histórico, associado à revolução historiográfica, pode nos dar ‘falsos positivos’. O abandono do primeiro em favor do segundo não se dá através de uma determinação lógica da superioridade de um sobre o outro (como seria se a mudança fosse em favor do critério exato), mas *se deu historicamente* em função de que parece que preferimos agora tolerar casos de ‘falsos positivos’ a casos de ‘falsos negativos’. Pragmaticamente, na dúvida com respeito a se um estilo é artístico ou não, ou se uma teoria é científica ou não, preferimos que sejam considerados artístico e científico. Talvez porque depois que recusamos com soberba como não arte todo o bizantino, o românico, o gótico, o barroco...; ou resistimos, mediante os critérios de demarcação contemporâneos, a teorias como as de Darwin e Freud, ou, inclusive tragicamente, a teorias como a de

Semmelweiss (febre puerperal) como não científicas, preferimos agora o constrangimento de incluir algo injustamente a excluir algo injustamente e entorpecer ou impedir sumariamente o surgimento de uma obra ou idéia transformadora ou redentora Talvez porque suspeitemos agora que, ao lidar com atividades criativas, por definição *borderline cases*, atividades de fronteira, é mais conveniente evitar correr o risco de excluir alguma coisa extraordinária do que incluir alguma coisa ordinária.

O abandono da arte clássica ou do critério clássico de arte, ainda que tardio, é um movimento visto como anti-provinciano. Decreta-se “o fim do pequeno mundo”, como diz Gombrich, citando um texto de 1920 com que Roger Fry celebra a escultura negra:

Que correto e pequeno, fechado e pequeno, redondo e pequeno era o mundo quando a Grécia era a única fonte de cultura, quando a arte grega, ainda que fora em cópias romanas, era a única arte indiscutível, excetuando algumas retomadas do Renascimento. E agora, nos últimos sessenta anos, choveram sobre nós conhecimentos e percepções com tal rapidez que todo o ordenado sistema veio abaixo, e ficamos nus e no ar, mal capazes de pescar uma ou duas generalizações apressadas com que cobrir momentaneamente nossa nudez (Gombrich 2003, p 196).

Francis Haskell, no início de seu artigo “Inimigos da arte moderna”, se refere ao paradoxo observado por Gauguin no comportamento do “curious and mad public”: por um lado, exige-se originalidade do artista, mas, por outro, o artista só será aceito caso recorde algum outro artista. (Haskell 1987, p. 207). Ou seja, o público exige originalidade, mas uma originalidade que possa ser clara e imediatamente compreensível e aceitável, o que parece negar a originalidade...

Kuhn escreve a propósito disso na ciência:

... a descoberta de um novo tipo de fenômeno é necessariamente um acontecimento complexo, que envolve o reconhecimento tanto da *existência de algo*, como de sua *natureza*. (...) Mas se tanto a observação como a conceitualização, o fato e a assimilação à teoria, estão inesperadamente ligados à descoberta, então esta é um processo que exige tempo. Somente quando todas essas categorias conceituais relevantes estão preparadas de antemão (e nesse caso não se trata de um novo tipo de fenômeno), pode-se descobrir ao mesmo tempo, rápida e facilmente, a *existência e a natureza* do que ocorre. (Kuhn 1975, pp. 81-82)

E a descoberta pode exigir uma reestruturação ou mudança da teoria para ser assimilada:

As descobertas descrevem-se muitas vezes como meros acréscimos ou incrementos do estoque crescente de conhecimentos científicos, e esta descrição contribuiu para que a descoberta surgisse como uma medida significativa de progresso. Todavia, sugiro que ela só é totalmente adequada para as descobertas que, como os elementos que preencheram lugares que faltavam na tabela periódica, foram antecipadas e procuradas previamente e que, por conseguinte, não exigiam ajustamento, adaptação e assimilação por parte da profissão. Embora as espécies de descobertas que aqui temos estado a examinar sejam, sem dúvida alguma, acréscimos ao conhecimento científico, também são algo mais. Num sentido que agora só em parte posso expor, elas também reagem retrospectivamente sobre o que já antes foi conhecido, fornecendo uma nova visão de alguns objetos anteriormente familiares e, ao mesmo tempo, mudando mesmo o modo como

se elaboravam algumas partes tradicionais da ciência. Aqueles em cuja área de competência especial se situa o novo fenômeno muitas vezes vêem o mundo e o seu trabalho de modo diferente, quando emergem da longa luta com a anomalia, que constitui a descoberta desse fenômeno (Kuhn 1977, p. 175. Ed. portuguesa, p. 220).

Há, obviamente, um risco em tudo isso. Escreve o pessimista Gombrich em sua obra póstuma, *A preferência pelo primitivo*, sobre o que chamou “culto à atrocidade”:

Não é preciso descrever com detalhe a escalada, ao longo do século, do fenômeno regressivo de violar os tabus, nos movimentos de *l'art brut* ou em certos *happenings*. No que chamei de “o documento fundacional” da arte moderna, Zola escreveu que “a arte é uma secreção humana”. Ele se surpreenderia ao ver sua metáfora tomada ao pé da letra, numa exposição de excrementos enlatados, apresentados como *Merde de l'artiste* (Gombrich 2003, p. 268).

Mas, por outro lado, também escreveu, compreensivelmente muito antes, o otimista Gombrich, em *The Story of Art* (publicada em 1950):

O artista não obedece a quaisquer regras fixas. Ele simplesmente pressente o caminho que deve seguir. É verdade que alguns artistas ou críticos, em certos períodos, tentaram formular leis de sua arte; mas verificou-se sempre que artistas medíocres não conseguiam coisa alguma quando tentavam aplicar essas leis, ao passo que os grandes mestres podiam transgredi-las e, apesar disso, realizar uma nova espécie de harmonia em que ninguém pensara antes. (...) (p. 35)

No caso da ciência, Feyerabend toma a resolução de quebra-cabeças como sendo o critério de demarcação de Kuhn e objetiva,

num raciocínio por absurdo, que o critério inclui o crime organizado (Cf. Feyerabend 1970, sec. 3). Creio que isto não molestou muito a Kuhn, que não tem um critério de demarcação entre suas prioridades e lhe seria de todo modo preferível incluir o crime organizado na ciência do que excluir diretamente a teoria da evolução de Darwin, a psicanálise, ou a física de Aristóteles (Cf. Kuhn 2006, p 174).

Talvez se possa dizer, para concluir provocativamente, que a revolução historiográfica na ciência e na arte é uma revolução conservadora. Não no sentido de que se dispõe a preservar o status quo, caso em que não seria efetivamente uma revolução, mas no sentido de que procura incluir ou resgatar objetos que antes tinham sido sumariamente excluídos (por uma sorte de absolutismo). Ou, tomando uma frase de Lucien Febvre, uma revolução “com esse espírito de relatividade que é o espírito histórico” (Febvre 2004, p 91). No caso da ciência, como diz ironicamente Kuhn, “felizmente, em vez de esquecer esses heróis [os grandes heróis da ciência], os cientistas [e os historiadores tradicionais] esqueceram ou revisaram somente seus trabalhos”.

Como escreve ainda ele,

Por razões ao mesmo tempo óbvias e muito funcionais, os manuais científicos (e muitas das antigas histórias da ciência) referem-se somente àquelas partes do trabalho de antigos cientistas que podem facilmente ser consideradas como contribuições ao enunciado e à solução dos problemas apresentados pelo paradigma dos manuais. Em parte por seleção e em parte por distorção, os cientistas de épocas anteriores são implicitamente representados como se tivessem trabalhado sobre o mesmo conjunto de problemas fixos e utilizado o mesmo conjunto de cânones estáveis que a revolução mais recente em teoria e metodologia científica fez parecer científicos. Não é de admirar que os manuais e as tradições históricas neles implícitas tenham que ser reescritas

após cada revolução científica. Do mesmo modo, não é de admirar que, ao ser reescrita, a ciência apareça, mais uma vez, como sendo basicamente cumulativa (Kuhn 1975, pp. 175-176).

Já os casos de exclusão na história da arte são mais dramáticos. Em bloco, estilos morfologicamente bem definidos, disseminados, exuberantes em sua unidade e variedade – foram radicalmente extirpados da história da arte – como ainda não arte ou como não mais arte, arte degenerada. Parece que, no final das contas, também o critério clássico não estava isento de atrocidades... E creio que será interessante estudar mais de perto como se pôde manter por séculos esse verdadeiro *apartheid* dos estilos não-clássicos, como se fossem as maiorias negras da África do Sul. Assim como parece promissor pesquisar como se deu efetivamente o processo de inclusão artística, e o de inclusão científica, os grandes e reais resultados históricos do que chamamos, creio que justificadamente, nos termos de Kuhn, de revolução historiográfica na ciência e na arte.

A tendência atual que identifiquei na ciência e na arte e que o historiador da ciência David Lindberg (Lindberg 2002, p. 23) apresenta, quase nos mesmos termos, como a necessidade de “sermos abertos e inclusivos em vez de estreitos e excludentes” (em relação ao passado), pode ser ponderada por aquilo que Kuhn chamou de “tensão essencial”. Segundo ele, há no interior da comunidade científica uma estratificação, que se revela em uma tensão entre tradição e inovação, entre conservadores e inovadores ou revolucionários. Essa tensão, segundo ele, permite entender o sucesso e a racionalidade do desenvolvimento científico mesmo em uma situação de escolha entre teorias em que não seja suficiente o recurso à lógica.

Podemos dizer que o processo de concorrência teórica corresponde, para Kuhn, a uma “seleção por conflito da maneira mais adequada de praticar a ciência, seleção realizada no interior da comunidade científica” (Kuhn 1975, p. 215). Nessa seleção, de modo similar à seleção natural, a variabilidade individual desempenha um importante papel. No caso da ciência, a eleição

de uma teoria não se faz sem riscos, segundo Kuhn. Um equívoco unânime seria fatal. Por isso, escreve ele, “A comunidade científica não pode esperar pela história, embora alguns membros individuais o façam. Ao invés disso, os resultados necessários são obtidos distribuindo-se entre os membros do grupo o risco que deve ser assumido” (Kuhn 1970, p. 262).

Isso poderia valer também para a arte? Kuhn nos diz que

A função da crise na ciência é assinalar a necessidade de inovação, dirigir a atenção dos cientistas para a área a partir de onde se pode originar a inovação fecunda (...) Justamente porque a disciplina possui este sistema de alerta interno [built-in sygnal system] é que a própria inovação não precisa ser um valor primordial para os cientistas e se condena a inovação pela inovação (...) No desenvolvimento científico, a inovação deve permanecer uma resposta, muitas vezes relutante, a desafios concretos postos por enigmas concretos (Kuhn 1977, p. 350. Ed. portuguesa, p. 418).

Por outro lado, quanto à arte,

Tanto individualmente como em grupos, os artistas procuram coisas novas para exprimir e novos modos de as exprimir. Fazem da inovação um valor primordial, e começaram a fazê-lo antes de a vanguarda ter dado a esse valor uma expressão institucional. Pelo menos desde o Renascimento este componente inovativo da ideologia do artista (...) tem feito pelo desenvolvimento da arte algo de semelhante às crises internas que promoveram a revolução na ciência. Dizer com orgulho, como fazem os artistas e os cientistas, que a ciência é cumulativa e a arte não, é equivocar-se quanto ao padrão de desenvolvimento em ambos os campos. No entanto, essa generalização tantas vezes repetida exprime o que pode ser a diferença mais profunda das que estivemos a examinar: o

valor radicalmente diferente dado à inovação pela inovação por cientistas e artistas (Kuhn 1977, p. 350. Ed. portuguesa, pp. 418-419).

Mas essa preocupação da arte com a novidade e a originalidade como valores em si mesmos é certamente uma marca histórica contemporânea. E uma preocupação relativamente maior com a inovação talvez seja também uma característica da ciência contemporânea. Foi o que procurei assinalar com a intuição de que, em função de uma excessiva estreiteza e rigidez de conceitos e critérios, predominante por tão longo tempo na história da ciência e da arte, a atitude geral seja agora de abertura, com o risco de excessos na direção contrária, de ‘falsos positivos’ em vez de ‘falsos negativos’, em cada um dos contextos. Uma questão de escolha que tem uma história e que Kuhn parece saudar de modo otimista quando fala diretamente em uma “nova historiografia da ciência” e, indiretamente, como vimos, em uma nova historiografia da arte, em vez de falar em fim da história.

Esse otimismo de Kuhn se reflete naquilo que certamente pode ser entendido como sua principal recomendação para as outras áreas do conhecimento ou da cultura que não a física, o objeto direto de seu trabalho. Em vez de procurar identificar ou mesmo impor paradigmas a essas outras disciplinas (como se viu às vezes no caso das ciências sociais), sua proposta é que se estude a história de cada disciplina, como ele próprio, afinal, fez com a física. A teoria dos paradigmas foi depois desenvolvida para dar conta dessa história e uma variante dessa teoria, ou mesmo uma construção teórica inteiramente distinta, poderá ser pensada para dar conta da história de cada uma das outras disciplinas e uma concepção mais profunda ou nuançada de seus métodos e objeto.

Obras citadas

- Belting, H. *O fim da história da arte*. S. Paulo: Cosac Naify, 2006.
- Danto, A. *Philosophizing art*. Berkeley: University of California, 1999.
- _____. *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2006.
- Febvre, L. *A Europa: gênese de uma civilização*. Bauru: Edusc, 2004.
- Feyerabend, P. "Consolations for the specialist". In: Lakatos, I. & A. Musgrave (1970)
- Gablik, S. *Progress in Art*. N. York: Rizzoli, 1976.
- Garin, E. *Ciência e vida civil no renascimento italiano*. S. Paulo: Unesp, 1994.
- Gombrich, E. *Trás la Historia de la Cultura*. Barcelona: Ariel, 1977.
- _____. *Arte e Ilusão*. S. Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- _____. *The Story of Art*. London: Phaidon Press, 1996. Edição brasileira: *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- _____. *Arte e Progresso*. Roma: Laterza, 2002.
- _____. *La Preferencia por lo Primitivo*. Madrid: Debate, 2003
- Haskell, F. *Past and present in art and taste*. New Haven: Yale University, 1987.
- Hoyningen-Huene, P. *Reconstructing Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago, 1993.
- Kuhn, T. "Reflections on my critics". In: Lakatos, I. & A. Musgrave (1970).
- _____. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. S. Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *The Essential Tension*. Chicago: University of Chicago, 1977. Edição portuguesa: *A Tensão Essencial*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- _____. *O caminho desde a Estrutura*. S. Paulo: Edunesp, 2006
- Lakatos, I. & A. Musgrave (eds.): *Criticism and the growth of knowledge*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1970.

- Lindberg, D. *Los inicios de la ciencia occidental*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Marcos, A. *Filosofía de la Ciencia: nuevas dimensiones*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Panofsky, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Pinto de Oliveira, J. C. “Kuhn, Popper e a História da Ciência”. *Primeira Versão*, nº 87, 1999.
- _____. “História da Ciência e História da Arte: uma introdução à teoria de Kuhn”. *Primeira Versão*, n. 134, 2005.
- _____. “História da Filosofia e Filosofia Científica”. *Idéias*, 12(2)-13(1), 2005-2006.
- _____. “Kuhn, Gombrich y la nueva historiografía del arte” in Manrique, F. et al. (eds.): *Actas del V Congreso de la Sociedad de Lógica, Metodología y Filosofía de la Ciencia en España*. Granada: SLMFCE, 2006.
- Richmond, S. *Aesthetic Criteria*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Toulmin, S. *Human Understanding*. Princeton: Princeton University, 1972.
- Vasari, G. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos...* Madrid: Cátedra, 2002 [1550].

PRIMEIRA VERSÃO

Títulos Publicados Disponíveis

80. Shiguenoli Miyamoto. *Perspectivas do estudo das relações internacionais no Brasil.*
81. João Quartim de Moraes. *Erasmo e Lutero: teologia e reforma do cristianismo.*
82. Shiguenoli Miyamoto. *O idealismo e a paz mundial.*
83. Reginaldo C. C. de Moraes. *Economia, política e ideologias. Notas sobre neoliberais, keynesianos e cepalinos.*
84. Octavio Ianni. *Língua e sociedade.*
85. Sebastião C. Velasco e Cruz. *Situações. Conjuntura, Empresários/Trabalhadores e Alca.*
86. Reginaldo C. Corrêa de Moraes. *Brasil, política: estruturas, conjunturas, conjecturas.*
88. Sebastião C. Velasco e Cruz. *Desencontros: o Brasil e o mundo no limiar dos anos 80.*
89. Shiguenoli Miyamoto. *A segurança regional no contexto do Mercosul.*
91. Shiguenoli Miyamoto. *A política de defesa brasileira e a segurança regional.*
92. Pedro Paulo A. Funari & Nanci Vieira Oliveira, *Arqueologia em Mato Grosso.*
93. Shiguenoli Miyamoto. *O Brasil e as negociações multilaterais.*
95. Shiguenoli Miyamoto. *Cooperação, competição e integração regionais: o difícil entendimento.*
96. Maria Lygia Quartim, *Memória biográfica e terrorismo de Estado: Brasil e Chile.*
97. Shiguenoli Miyamoto. *Os estudos estratégicos e a academia brasileira: uma avaliação.*
99. Shiguenoli Miyamoto. *O Mercosul e a segurança regional: uma agenda comum.*
101. Reginaldo C. Corrêa de Moraes. *O pequeno século XX: o Estado, o mercado e o et cetera.*
102. Shiguenoli Miyamoto. *Geopolítica do Brasil: algumas considerações.*
103. Sebastião C. Velasco e Cruz. *Democracia e ordem internacional: reflexões a partir de um país grande semiperiférico.*
104. Caio Navarro de Toledo. *Universidade, intelectuais e pensamento crítico.*
105. Tom Dwyer (org.), Maria Hermínia Tavares de Almeida, Juarez Lopes Brandão e Roberto Cardoso de Oliveira. *As origens do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Sociais e as perspectivas para o futuro – um encontro com alguns fundadores.*
106. Cátia Aida Silva. *Acesso à justiça: uma leitura dos direitos e da cidadania no Brasil Contemporâneo.*
107. Sebastião C. Velasco e Cruz. *Teoria e História. Notas críticas sobre o tema da mudança institucional em Douglas North.*
108. Sebastião C. Velasco e Cruz. *Organizações internacionais e reformas neoliberais: reflexões a partir do tema da propriedade intelectual.*
109. Maria Lygia Quartim de Moraes. *Dois estudos sobre cidadania.*
110. Reginaldo C. Corrêa de Moraes, Juliana do Couto Ghisolfi e Maitá de Paula e Silva: *Universidade no Brasil, 2002 – problemas & dilemas.*
111. Shiguenoli Miyamoto. *O ensino das relações internacionais no Brasil: problemas e perspectivas.*
112. Lucas Angioni. *O problema da compatibilidade entre a teoria da ciência e as ciências naturais em Aristóteles.*
113. Octavio Ianni. *Sociologia do terrorismo.*
114. Guita Grin Debert. *Arenas de conflitos éticos nas delegacias especiais de polícia.*

115. Tom Dwyer (org.), Maria Lígia de Oliveira Barbosa, Ricardo Abramovay, Leila da Costa Ferreira, Rita de Cássia Lahoz Morelli e Rachel Meneguello. *O ensino interdisciplinar nas Ciências Sociais*.
116. Adriana Piscitelli. *Delegacias especiais de polícia em contexto: reflexões a partir do caso de Salvador (Bahia)*.
117. Shiguenoli Miyamoto. *A segurança e a ordem internacionais no limiar do novo século*.
118. Reginaldo C. Corrêa de Moraes. *Berle & Means, de 1932 a 2002: a ordem política do capitalismo corporativo*.
119. Shiguenoli Miyamoto e Patrícia Nasser de Carvalho. *A ONU e a paz mundial: alcances e limites*.
121. Maria Lygia Quartim de Moraes. *Feminismo, movimentos de mulheres e a re(construção) da democracia em três países da América Latina*.
122. Shiguenoli Miyamoto e Paulo César Manduca. *Segurança hemisférica: uma agenda inconclusa*.
123. Armando Boito Jr. *Classe média e sindicalismo*.
124. Izabel A. Marson. *Política e memória em Um Estadista do Império*.
125. Octavio Ianni. *Enigmas do pensamento latinoamericano*.
126. Eliane Moura da Silva. *Repensando o fanatismo religioso: representações, conceitos e práticas contemporâneas*.
127. Maria Lygia Quartim de Moraes. *Algo de novo na América Latina?*
128. Alessandro André Leme. *Estado e energia: conjunturas e conjecturas acerca do setor elétrico brasileiro*.
129. José Carlos Pinto de Oliveira. *Quine e o projeto de uma ciência cognitiva*.
130. Alessandro André Leme. *Reformas do Estado: o caso do setor elétrico na Argentina e no México*.
131. Amnéris Maroni. *Busca e mistério*.
132. Maria Filomena Gregori. *Feixes, paralelismo e entraves: as delegacias de defesa da mulher de São Paulo e as instituições*.
133. Duarcides Ferreira Mariosa. *Florestan Fernandes e os Tupinambá*.
134. José Carlos Pinto de Oliveira. *História da ciência e história da arte. uma introdução à teoria de Kuhn*.
135. Alessandro André Leme. *Privatização e energia elétrica: debate preliminar sobre a reestruturação do setor elétrico e a crise de racionamento de energia*.
136. Álvaro Bianchi. *O Laboratório de Gramsci*.

À
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – IFCH
SETOR DE PUBLICAÇÕES
Cidade Universitária “Zeferino Vaz”
Caixa Postal 6.110
13081-970 – Campinas – São Paulo – Brasil

Tel.: (0XX 19) 3521.1604 / 3521.1603
Telefax.: (0XX 19) 3788.1589
<http://www.ifch.unicamp.br/pub>
pub_ifch@unicamp.br

NOME: _____

Name: _____

ENDEREÇO: _____

Address: _____

RECEBEMOS: _____

We have received:

FALTA-NOS: _____

We are lacking:

ENVIAMOS EM PERMUTA: _____

We are sending in exchange: _____

DATA: _____

Date: _____

ASSINATURA: _____

**A NÃO DEVOLUÇÃO DESTE FORMULÁRIO SERÁ ENTENDIDA COMO
UMA DESISTÊNCIA**

Non-acknowledgement of receipt will indicate that further publications are not wanted.