

## **Rigor e Flexibilidade: as linguagens estéticas e epistemológicas em confronto.**

Ana Carolina Nunes Silva\*

### **Resumo**

A crescente esperança de que o espírito cientificista pudesse esclarecer alguns fenômenos “desconhecidos”, através dos princípios de “clareza e distinção” foram assimilados de maneira determinante por alguns escritos das ciências humanas no início do século passado. Esse cenário, permeado por tendências objetivas que implicitamente acreditavam lidar com a verdade ocasionou a negação generalizada de outras perspectivas do saber ante a potência oferecida pelas descobertas científicas. Diante desse quadro, o que poderíamos dizer sobre o poder comunicativo e cognoscitivo encontrado nos traços, nas cores, na pantomina de uma dança, ou nos versos de um poema; deveríamos excluir toda a significação contida nessas realizações e limitar o pensamento a uma noção referencial para um uso utilitário, que não é senão a normatividade de um comportamento específico frente ao mundo? Até onde essa “purificação” do discurso permitir-nos-ia alcançar algum conhecimento efetivo já que aparta todas as possibilidades cognitivas da dimensão estética?

**Palavras-chave:** estética, epistemologia, linguagem, conhecimento, interdisciplinaridade.

### **Abstract**

The growing hope that the scientist spirit could clarify some phenomena "unknown", by principles of "clarity and distinctness" were assimilated, determinative way by some writings of sciences humans at the beginning of the last century. This scenario permeated by objective trends which implicitly believed handle the truth caused a widespread denial of other perspectives of knowledge before the power offered by scientific discoveries. So, what could we say about the cognitive and communicative power found in traces, the colors, the pantomime of a dance, or the lines of a poem, we should exclude all the meanings contained in these achievements and to limit the thought to a referential notion for utility usage, which is nothing but the normativity of a specific behavior towards the world? Whither this “purification” of language would allow us to achieve some effective knowledge, since it excludes all possibilities of cognitive aesthetic dimension?

**Key-words:** Aesthetics, epistemology, language, knowledge, interdisciplinarity.

Na primavera de 1937, nada além do fogo e de uma inefável sensação – o prelúdio súbito da morte – tomaram conta de uma pequena cidade ao norte da Espanha, escolhida pelo exército nazista como ponto estratégico e de experimentação da potência balística de seus bombardeiros aéreos, a Legião Condor. “Às duas horas da manhã de hoje quando visitei a cidade, seu conjunto era uma visão horrível, ardendo de ponta a ponta. (...) Durante toda a noite, casas caíam até que as ruas se tornassem longas pilhas de destroços vermelhos impenetráveis”.<sup>1</sup> Cinco meses após o massacre causado pelo exército nazista, a *Exposition Universelle de Paris* colocava diante dos olhos do público a tela que Picasso intitulara com o mesmo nome do vilarejo bombardeado, *Guernica*; em relato, o seu criador deixava claro que a tela não era uma peça decorativa, mas antes “une arme de guerre de défense et d'attaque contre l'ennemi”.

Além do apelo imanente e inegável contra os absurdos de uma maquinaria de guerra, motes de outra natureza interpõem-se ao evento. O primeiro deles diz respeito ao estatuto que a obra de Picasso adquiriu enquanto registro histórico singular, tomado de uma parcialidade que, e por isso mesmo, a tornou um dos mais sinceros relatos de nossa realidade, de tal modo que dificilmente algum historiador, em seu maior esforço, conseguiria alcançar. Disso outra questão decorre de imediato, qual seja, a de saber se podemos ou não conferir o estatuto da verdade a uma obra de arte. Paralelo a isso, cabe ressaltar que um dos discursos filosóficos contemporâneos que mais tem se arriscado a dar conta do estatuto da Verdade é aquele cuja origem podemos perceber nos escritos de Frege, no início do século passado, culminando no que hoje se denomina filosofia analítica. De modo sumário, essa vertente tende a adotar como verdade a *correspondência* entre uma sentença e aquilo que ela pretende referir; o que, em outras palavras, transfere à linguagem o preceito de ajuizar sobre o estatuto ontológico dos

---

\* Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte (DEFIL/IFAC) pela Universidade Federal de Ouro Preto. Orientada pelo Prof.Dr. Bruno de Almeida Guimarães, bolsista Capes/ Reuni- UFOP. Contato: lacarolitanunes@gmail.com.

<sup>1</sup> George Steer, “The Tragedy of Guernica”. In: *The Times*, Londres: 1937.

objetos e fenômenos empíricos.<sup>2</sup> Ainda que não caiba aqui, uma análise lógica de tal discurso filosófico. Contudo, o conjunto de fatos ao qual este se insere é demasiado interessante para ser colocado de lado.

A crescente esperança de que o espírito cientificista pudesse esclarecer alguns fenômenos desconhecidos, o “não-idêntico”<sup>3</sup>, foi assimilado de maneira determinante por alguns escritos das ciências humanas no início do século passado. Nunca os princípios cartesianos de clareza e distinção, da proclamação da dúvida hiperbólica que não é outra coisa que a negação radical da própria dúvida, parecem ter sido levados tão ao pé da letra. A ideia ortodoxa de Ogden & Richards de criar uma língua cujo léxico que se limitaria a 850 palavras (*The Basic English*) é o epifenômeno desse acontecimento excêntrico que dificilmente poderia ser descrito pelo dicionário recitado, imune à dubiedade, de seu próprio inventor. Especificamente na filosofia, as discussões desse tipo encontraram o seu apogeu na investigação que levava em conta tão-somente a natureza e o funcionamento da linguagem. Alguns filósofos, adeptos dessa tendência, e de algum modo extasiados ante a potência oferecida pelas descobertas científicas, sentiram-se impelidos a criar instrumentos que permitissem à ciência proferir os seus enunciados sem a preocupação de incorrer em absurdo. Esse cenário, permeado por tendências objetivas que implicitamente acreditavam lidar com a verdade, ocasionou uma negação generalizada de outras perspectivas do saber. O labirinto de interações e a conseqüente florescência de ideias, algo tão imanente à história da humanidade, foi deixado de lado tão logo um novo mito se apresentou como ferramenta segura de dominação e adequação do mundo.

O pensamento que tende a atribuir um uso normativo à linguagem pode ser questionado justamente em torno de suas restrições auto-impostas sobre o uso do discurso a uma

---

<sup>2</sup> A potência cognitiva é diretamente ligada a essa noção, bem explicitada no seguinte trecho: “Se, em geral, julgamos que o valor cognitivo de “a=a” e “a=b” é diverso, isto se explica pelo fato de que, para determinar o valor cognitivo, é tão relevante o sentido da sentença, isto é, o pensamento por ela expresso quanto a sua referência, a saber, seu valor de verdade”. FREGE, G. *Lógica e Filosofia da Linguagem*, p. 86.

pragmática que possui categorias ou regras que sintetizam uma variedade multiforme de conteúdos, presentes em nosso cotidiano, negando radicalmente, por exemplo, a potência cognitiva tanto da poesia quanto da música. O que dizer ainda da semiologia presente em outros tipos de arte, o poder comunicativo e cognitivo encontrado nos traços e as nas cores de uma pintura ou na pantomima de uma dança; deveríamos excluir toda a significação contida nessas realizações e limitar o pensamento a uma noção referencial, denotativa, tendo em vista tão-somente um uso utilitário, que não é senão a normatividade de um comportamento específico frente ao mundo? O problema do discurso científico, e em geral daquele que o persegue, é o de não perceber o mundo enquanto um emaranhado de metáforas e analogias e que, portanto, não possui uma fórmula, ou uma poesia, específica com o qual pudéssemos pressupô-lo por meio uma adequação completa. Em outras palavras, até onde essa espécie de estrangulamento do discurso permitir-nos-ia alcançar um conhecimento efetivo se, de antemão, nega todas as possibilidades cognitivas presentes na intuição artística?

O ponto de vista de Paul Feyerabend foi o que talvez mais tenha tentado aproximar a ciência de outros âmbitos do conhecimento. Ele salienta que o conteúdo multiforme produzido pelas capacidades humanas é demasiadamente complexo e rico e que a educação científica atual, seguindo as suas regras metodológicas simplórias, comete um contínuo “assassínio cultural”, uma vez que, por não conseguir abarcar outras perspectivas, nega-as radicalmente; por essa razão, o manifesto de Feyerabend atenta para o fato de que as descobertas dos “segredos da natureza e do homem”<sup>4</sup>, antes de mais nada, devem ter o pressuposto de levar em conta as perspectivas adotadas por outras extensões de nossa cultura. O anarquista epistêmico ainda conclui que sem levar em conta a atividade lúdica e um “mau uso constante da linguagem não pode haver descoberta ou progresso algum”.<sup>5</sup> Qualquer tentativa de se estabelecer as bases de uma epistemologia mais completa, portanto, não deve se abster das diferentes concepções de

---

<sup>4</sup> FEYERABEND, P. *Contra o Método*, p. 35.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 42.

mundo, além de levar em conta que as inúmeras possibilidades de conformação dos objetos exteriores não podem ser restringida a uma única vertente do conhecimento. A teologia e a estética, bem como a mitologia, a antropologia, a psicanálise e a história, devem compor o organismo dessa nova epistemologia enquanto um contraponto às perspectivas científicas.

(...) O conhecimento não é uma série de teorias autoconscientes que converge para uma concepção ideal; não é uma aproximação gradual à verdade. É, antes, um sempre crescente *oceano de alternativas mutuamente incompatíveis*, no qual cada teoria, cada conto de fada e cada mito que faz parte da coleção força os outros a uma articulação maior, todos contribuindo, mediante esse processo de competição, para o desenvolvimento de nossa consciência.<sup>6</sup>

O *oceano de alternativas mutuamente incompatíveis* de que fala Feyerabend abre a percepção de que a Verdade não é, de forma alguma, linear e nem se limita a um conjunto de premissas que deságuam numa única conclusão. Antes, ela é formada por diferentes noções que não se justapõem, mas se complementam. (O movimento percorrido até aqui nos leva de volta ao início). Até onde nos seria permitido negar a sinceridade do clamor, a verdade visceral outrora desvelada na tela de Picasso? De um lado, a ciência que, sem retirar o mérito de suas invenções, ajudou a produzir algumas toneladas de explosivos outrora despejados, tornando a sua própria verdade, ao menos naquele instante, num absurdo fundido à loucura de um exército fascista; por outro lado, a tela de Picasso, que é apresentada enquanto um contraponto à atual pretensão de verdade do *common sense* e re-significada, uma vez que o seu próprio autor a denominou de “*une arme de guerre de défense et d’attaque contre l’ennemi*”. Disso podemos extrair que uma fórmula científica dificilmente se adequaria tão bem à descrição de tal evento como aquele que se imprimiu na tela em questão. É ainda fato que o extravasamento de uma expressão não possui o lugar adequado dentro da atual lógica epistêmica, o que nos permite indagar se a separação entre a arte e a ciência não seria um estrangulamento ainda maior do que aquele pretendido pelas distopias

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 46.

ideográficas de alguns poucos filósofos. Além da epistemologia, outras questões – sobre a história, a moral e a estética – estão pressupostas no que foi discutido. O que de modo algum deslegitima a tentativa de reivindicar a potência da verdade também em outros ramos do conhecimento, que não somente o científico.

Em um romance com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, encontramos uma diversidade de perspectivas de saberes: histórico (Guerra de Canudos), social (o conflito), geográfico (sertão), botânico (cerrado, caatinga), antropológico (o sertanejo, o jagunço, o líder espiritual); que certamente ultrapassa qualquer relato histórico. Isto é, a literatura através de sua linguagem reflexiva e seu descompromisso em exprimir uma “verdade”, consegue passear pelos saberes e abarcar uma diversidade de dialetos e socioletos que coexiste em cada cultura. Sob a perspectiva de Roland Barthes, a literatura e a ciência são discursos. No entanto, o discurso científico escraviza a linguagem na medida em que, utiliza como um mero instrumento, submetido a operações, enunciados, hipóteses e resultados, encarregadas de exprimir conteúdos vazios, abstratos e apartados de “sabor”. A objetividade e o rigor, atributos do trabalho científico, são necessários e não devem ser motivo de suspeita ou descarte. No entanto, tal metodologia não pode afetar ou desconsiderar a variedade, a multiplicidade de línguas, fundamentando uma normalidade contra as “excentricidades” linguísticas. Para Barthes, a literatura alcança o *Impossível*, como definiu Jacques Lacan: como aquilo que não pode ser atingido e escapa ao discurso. Isto é, a literatura consegue superar a impossibilidade de representação do real através da linguagem, Clarice Lispector em uma passagem de sua obra *Água Viva* configura tal ideia perfeitamente:

Escrever é o modo de quem tem a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa ‘não palavra’ – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a ‘não palavra’, ao morder a isca, não a

incorporou. O que salva então, é escrever distraidamente<sup>7</sup>.

Em detrimento do advento de uma racionalidade instrumental exaltada pela sociedade moderna, Adorno constatou que a escrita ensaística enquanto uma concepção interpretativa da realidade e como incorporação de elementos expressivos do pensamento filosófico, estava fadada ao fracasso. A necessidade de se retomar a forma ensaio era uma estratégia adorniana de criar uma nova concepção para a filosofia, após o processo de “desmitologização” da civilização ocidental. Em *Ensaio como Forma* (1958), Adorno busca confrontar esta exaltação deste ideal dedutivo de conhecimentos “claros e distintos” proposto pelo *Discurso do Método* de Descartes, que foi apontado no início do texto.

Adorno defende um pensamento descontínuo, arriscado, errante, pois considera a realidade como um “todo fragmentado”, e não como uma totalidade uniforme em que podemos sintetiza-las através de proposições linguísticas. E a forma ensaística, por sua vez, seria uma tentativa de pensar esses “pedaços dispersos” da realidade a fim de obter alguma hipótese. Adorno sublinha aqui, a necessidade de um pensamento *dialético*, capaz de respeitar o caráter múltiplo das coisas e da realidade, sem a fixação de conceitos normativos. Ou seja, o ensaio para Adorno é um regime de crítica, na medida em que extirpa a “não-identidade” da linguagem.

A tarefa de eliminar qualquer “obscenidade” da linguagem é bastante semelhante a figurara do anti-semita descrita por Adorno e Horkheimer em *Elementos do Anti-semitismo*: um indivíduo rígido, puro, que evoca uma certa aversão ao “outro” ou por todos que não se encaixam perfeitamente ou que escapam às determinações unívocas e das definições claras da ideologia da sociedade administrada: judeus, ciganos, homossexuais. Porque somente um discurso pretensamente “puro”, “indubitável” tem o estatuto de cognição? O discurso científico não poderia abrir espaço para linguagem

---

<sup>7</sup> LISPECTOR, Clarisse. *Água Viva*, p.23

poética ou literal? Ciência e arte não podem entrecruzarem-se ou penetrarem-se mutuamente?

No final do século XIX encontramos a arte e a ciência compartilhando o mesmo objeto em questão: a abordagem sobre a questão da luz. Nesse período, o movimento Impressionista<sup>8</sup> passou a substituir a primazia dada aos conteúdos das obras de arte por questões relacionadas à luz em seu processo constitutivo, rompendo com o objetivismo da transcrição pictórica. Pois, os artistas compreenderam que o olho capta formas no espaço, mas as deduz das intensidades variáveis da luz e da cor, e que os objetos são acima de tudo elementos que se modificam de acordo com a absorção e a refração da luz pela atmosfera entre um dado objeto e o pintor que o está retratando. O pintor impressionista Claude Monet, numa de suas várias séries de quadros, pintou diversos montes de feno em diferentes épocas do ano. A partir dessas pinturas Monet construiu imagens que, até então, não existiam apenas no espaço, mas também no tempo.

Ao mesmo tempo, a antiga concepção de luz da física clássica, como uma variável contínua, perdia seu valor, pois alguns cientistas perceberam que tal teoria não conseguia abarcar alguns fenômenos observados: radiação do corpo negro, efeito fotoelétrico, etc. Para Isaac Newton, o espaço e tempo eram elementos essencialmente separados, não se convergiam, assim como o espaço e matéria não se interagiam. Por séculos, artistas e físicos pensaram os objetos sem afetar o espaço ao redor deles, isto é, o espaço era um fenômeno que não alterava o movimento dos objetos.

Apesar dos impressionistas não terem como objetivo a busca pela comprovação da teoria científica em questão, não se descarta a potência cognitiva de suas obras, pois naquele momento a pintura impressionista representava a variação discreta da luz que os físicos buscavam teorizar; e tampouco inferiorizá-las por utilizarem uma linguagem semiótica comparada às formulações e proposições científicas.

---

<sup>8</sup> Primeira exposição impressionista, 1874 no estúdio Nadar. Um quadro de Claude Monet, “*Impressão, sol nascente*”, dá o nome ao movimento.

Podemos perceber que arte e ciência compõem um painel de época que se torna muito rico na medida em que somos capazes de fazer uma abordagem ampla de ambos os campos do conhecimento. A arte tem a capacidade de representar o que muitas vezes com a linguagem comum não é possível, dessa forma a conjugação arte-ciência cria um veículo de interpretação da natureza bastante vigoroso. O discurso científico não se sobrepõe ao discurso estético por buscar o “verdadeiro” conhecimento, com o uso de uma linguagem fixa e “pura”, caso ocorra essa superioridade, nada mais seria que um fator ideológico de nossa sociedade.

#### **Referências bibliográficas:**

ADORNO, Theodor W. *Ensaio como forma*. São Paulo: Ática, 1986.

ADORNO & HORKHEIMER. “Elementos do Anti-semitismo, in: *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BARRAL I ALTET, Xavier. *História da arte*. Campinas, SP: Papirus, 1990.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1996.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.

\_\_\_\_\_ “Da ciência à literatura”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FEYERABEND, P. *Contra o Método*. São Paulo: Unesp, 2007.

FREGE, G. *Lógica e Filosofia da linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1978.

LISPECTOR, C. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.