

Fratura Romântico-Positivista: um ensaio sobre a epistemologia da *poiésis*.

II Seminário Internacional das Artes e seus Territórios Sensíveis: Metodologias e Processos de Criação em Artes

Caio Adorno Vassão © 2015

Introdução

Neste ensaio propõe-se discutir o “lugar epistemológico” da Arte, do Design e da Tecnologia, tanto em relação às Ciências e à Filosofia, mas também afirmando um espaço próprio para eles dentro do campo sócio-cultural denominado “Pesquisa Acadêmica”.

Essa é uma empreitada que não se esgota em um artigo, ou em um ensaio. Minha proposta seria apenas delimitar, inicialmente e tentativamente, algumas questões e debater interpretações do que possa ser o ato da *poiésis*, da criação – tanto entendido como “criação bruta”, como “transformação” – e reclamar a ele um lugar de destaque e autonomia na Pesquisa Acadêmica. Minha abordagem é pautada pela fenomenologia, pós-estruturalismo, teoria da complexidade, história das concepções de Arte, e pela história do currículo acadêmico das Artes, da Arquitetura e Urbanismo e do Design.¹

Romantismo, Positivismo e a Fratura – O que é arte?

Das inúmeras definições do que pode ser considerada a Arte, me parece que a mais ampla, profunda e completa é a que a considera como “mobilização ontológica”: a mutação do que se considera “real”. O ato criativo altera as categorias do real, e contribui para ampliar, ou pelo menos questionar, o status do real em um determinado momento histórico.²

Essa definição, no entanto, só se manifesta com clareza após o processo que chamo de “Fratura Romântico-Positivista”: a setorização conceitual feita, em paralelo, pelos movimentos filosóficos Positivista e Romântico. O Positivismo construiu a noção moderna de Ciência e Tecnologia, postulando o que pode, ou não, ser objeto de pesquisa e produção nesses campos – exclui destes a Filosofia, postula a Arte como campo de produção de objetos de uso (o que chama de *tecnologia*, a partir do radical grego para a Arte: *Techné*) e inventa a Ciência como detentora da verdade, possivelmente *toda* a verdade. O Romantismo rechaça essa postura, e reclama a importância tanto da Filosofia como da Arte (além de sua dimensão útil, cotidiana), e garante a essas um campo de ação circunscrito, mas de livre exploração, contanto que exclusivamente no interior desse campo

¹ Este configura um campo complexo e variegado, cravejado de conflitos e contradições. No entanto, essa empreitada implica em um campo referencial desta natureza, e não é meu papel, aqui, dirimir tais questões, e sim colocá-las em jogo por meio de uma abordagem transdisciplinar.

² Uma distinção é importante: por “real” compreende-se, neste contexto, o conjunto de crenças, representações e formalizações que se faz do mundo e seus objetos, sendo que o “concreto” seria aquilo que existe, independentemente de nossas crenças e representações. Também importante é reconhecer que o “real” seria um subconjunto do “concreto”, ele está contido no mundo concreto. O “real” é uma “ficção útil”, composto de representações que permitem operar conscientemente e conseqüentemente no mundo. E o “concreto” é um *devoir*, e não um *ser*, é um *fluxo* e não um *estado*. Ver adiante uma elaboração mais conseqüente dessas categorias.

restrito – o pensamento profundo e a produção entendida como exploração dos limites da percepção e da estética são garantidos, mas exige-se que não façam parte do cotidiano. De fato, trata-se de uma Fratura, que separa enfaticamente o que é pesquisa científica e “útil” daquilo que é pesquisa idealista e estética: conforma-se a Ciência como entendida hoje, o campo de ação do pensamento positivista (sustentado pelo complexo acadêmico contemporâneo que é, em última análise, uma instituição positivista), e a Arte como entendida nos últimos dois séculos, o campo de ação do pensamento crítico que se debruça sobre a produção daquilo que não pode ser reduzido às categorias filosófico-científicas existentes (sustentado pelo complexo das artes, museus, galerias, salões de exposição, festivais e premiações, curadorias, instituições e comércio das artes).

De fato, até fins do século XVIII, a palavra “Arte”³ designava a *produção*, a atividade da *poiésis*: o “fazer existir”, tanto de pinturas, esculturas, peças musicais, de literatura, poesia e teatro, mas também de edifícios, pontes, represas, cadeiras, copos, telhas, discursos, textos técnicos, observações anotadas das estrelas, corpos e paisagens, a atividade de cura e cuidados com o corpo.⁴ Na antiguidade, a *poiésis* designava amplamente a capacidade de produzir, de fazer existir – essa amplidão do conceito “Arte” era tal que a própria existência cotidiana se confundia com o fazer do cotidiano, as atividades de construção do mundo do homem, que se distingue da natureza: o “artificial”. Alinhada com a noção platônica transcendental de “dar forma à matéria amorfa”, a palavra grega *Techné* equivale ao *Ars* latino, e ambas significam “produzir”. Naquele momento, o que hoje se chama “Ciência” chamava-se “*Episteme*”, e era a capacidade de saber de fato – essa capacidade seria objeto não da *techné*, mas do *logos*: a capacidade de ponderar-se de modo dialógico e rigoroso sobre as coisas do mundo. Um astrônomo seria um artista porque observa e anota suas observações: produz suas observações enquanto produto gráfico e de linguagem – hoje, ele é chamado de cientista porque sua produção não é mais entendida como suas anotações e discursos a respeito de suas observações, mas sim o conteúdo dialógico e rigoroso de sua produção intelectual, que circula enquanto documentação formal. Ou seja, hoje, a ciência da astronomia não seria o ato de observação e anotação, mas sim a ponderação exclusivamente mental e formal a respeito deste assunto. Na antiguidade, também seriam Artes a medicina, a matemática, e tantas outras áreas de conhecimento que são, hoje, chamadas de ciências.

Ao longo da Idade Média, a atividade *poiética* da *techné* foi sendo dividida em sub-categorias. Inicialmente, separou-se as Artes em dois campos: (1) as Artes Liberais – relacionadas com o espírito e sua libertação da vida no mundo, para a vida transcendental após a morte, para a qual o indivíduo seria gradualmente preparado por meio de seu estudo e prática: gramática e retórica, e sua aplicação, música, poesia, geometria e sua aplicação na astronomia, por exemplo; e (2) as Artes

³ Tanto em sua origem latina, como no grego “*techné*” e no “*kunst*” das línguas germânicas.

⁴ Com efeito, atividades que, após o Positivismo, seriam entendidas como ciências – tais como astronomia, geografia e medicina – eram consideradas “Artes” no período clássico, salientando-se sua dimensão produtiva.

Servis – relacionadas à vida cotidiana, à sustentação da vida e da ampliação do conforto, ou seja, que servem ao corpo e, em última análise (segundo a teologia cristã medieval) que aprisionavam ainda mais a alma em um mundo de ilusões e tentações.⁵ Essa dicotomia entre aquilo que é dedicado à elevação da alma a um mundo espiritual, e aquilo que cede aos desejos e tentações do corpo, foi se aprofundando nos séculos seguintes – afirmando de modo notavelmente longo a dicotomia ancestral entre Alma (artes liberais) e Corpo (artes servis). E encontra, ao longo dos anos entre o Renascimento e a Revolução Industrial, uma terminologia que estabeleceu claramente campos sócio-econômicos de produção, de *Poiésis*: aquilo que promove essa elevação passa a ser mais comumente designado como Arte, enquanto aquilo que sustenta a vida cotidiana vai sendo gradualmente denominada “artesanato”, e a palavra grega *Techné* começa a designar o saber fazer, desvinculado de qualquer intenção criativa consciente: saber misturar a tinta, saber preparar a mistura de argamassa ou gesso, saber gramática e entonação vocal – a “técnica”, independentemente de tratar-se de Arte ou de artesanato.

A Revolução Industrial, assessorada por diversos movimentos filosóficos e sociais de fins do século XVIII e início do XIX – como o Empirismo e o Utilitarismo, mas principalmente o Positivismo –, promove uma cisão explícita entre o que seria do domínio da Arte, por um lado, e do artesanato, de outro: o artesanato deveria ser completamente automatizado e eficientizado pela indústria, por meio do estudo científico dos métodos e produção, enquanto a Arte passou a ser vista como curiosidade, perda de tempo ou mesmo depravação.⁶ Por um lado, aquilo que é útil e aumenta o conforto deveria ser tratado como objeto da ciência, do estudo científico da técnica, ou seja, “Tecnologia”;⁷ enquanto aquilo que seria especificamente a pura expressão ou questionamento a partir da profundidade da alma passou a ser visto como algo perigoso, que poderia questionar a ordem sócio-política instituída. No entanto, esse campo de expressão foi acolhido pela filosofia Romântica, que abriu-lhe uma dimensão de questionamento profundo da vida emocional, espiritual e cultural. A partir do Romantismo, a Arte passa a designar um campo de impressão estética intensa, que poderia por em cheque nossa percepção do real – e não apenas confirmá-la, como foi comum na Arte pré-romântica. Não é por acaso que a categoria estética mais valorizada por esse movimento foi

⁵ Também entende-se que as Artes Liberais são próprias do “homem livre”, e que as Artes Servis estariam relacionadas com o trabalho manual (provavelmente escravo), mas essa é uma noção complementar à noção transcendental da liberdade em relação à carne e ao mundo. Inclusive a própria ideia de “liberdade” no mundo clássico e medieval está embutida na noção de liberdade praticada naquele momento, e ainda hoje em algumas culturas, sendo tradicionalmente transcendentalista. Para uma introdução rigorosa ao assunto, ver o verbete “Arte” em ABBAGNANO, 1998.

⁶ A carga moral de tais movimentos filosóficos e sociais era notável, e ecoavam as categorias clássicas que opunham elevação da alma, por um lado, e subjugação desta aos desejos do corpo, por outro. A Arte, desde Platão, estaria relacionada ao perigo da perpetuação da ilusão do mundo.

⁷ “Tecnologia” foi um neologismo a partir da união das palavras para a “Arte” (*Techné*) e o estudo científico (*Logos*). Do ponto de vista clássico, essa seria uma união, no mínimo, inusitada, já que expressariam categorias opostas do pensamento. Mas, certamente, pode-se fazê-las dialogar, como o faz o complexo tecno-científico contemporâneo.

o *Sublime*: a expressão de algo muito maior do que os meios disponíveis para tal.⁸ Surge ali a ideia do gênio criativo, de sua dimensão “monstruosa”, da expressão do “Outro” filosófico nas obras de fruição estética. E também ali se estabelecem as funções da Arte: a mimese (imitação, simulação), a catarse (descarga emocional ou purificação) e a educação (ampliação do repertório do público). Tais funções excluem completamente qualquer participação ativa no cotidiano, e são desempenhadas na fruição estética pura da obra em um museu, sala de concerto, galeria ou apresentação pública, etc. E tais funções aceitas para a Arte se manifestam no cotidiano apenas mediadas pela fruição estética “desinteressada”.⁹

Em resumo, de um lado, o Positivismo toma para si a produção do cotidiano, por meio da tecnologia e da indústria. Por outro, o Romantismo toma para si a produção da psique, da cultura e da expressão estética. Em um sentido muito rigoroso, a Arte passa a ser entendida como a expressão de conteúdos que não deixam-se reduzir ao que a Ciência e a Técnica podem expressar. Isso implica em questionar os limites filosóficos da percepção e do Real – pois, se a Arte passa a fazer presente à percepção aquilo que não pode ser representado enquanto conhecimento racional previamente estabelecido, as categorias em operação em uma determinada *episteme*¹⁰ são postas em cheque pela obra de Arte. Isso significou uma nova liberdade para um aspecto que, em certa medida, já era intrínseco à Arte: a produção de um ente novo é, comumente, entendida como algo que escapa à inteligência racional, mesmo que de uma entidade que possa, *a posteriori*, ser racionalmente analisada. Por isso que, na antiguidade e ainda hoje, distingue-se entre *Logos* e *Techné*, como campos opostos e complementares de entendimento e ação: o *Logos* trata do *necessário*, entendido como racional e descritível de modo formal; e o *Techné* trata do *possível*, entendido como o que pode existir de modos diversos, com autonomia à racionalidade e a múltiplas descrições possíveis.

Interpreto isso como uma dimensão semântica transbordante da entidade concreta, do concreto frente ao real: o Concreto é o ente que existe em ato, enquanto o Real é a representação cognitiva desse ente concreto – o Concreto é sempre maior, mais complexo, e mais variegado do que o Real. O mundo enquanto Fenômeno, incluindo aí os objetos que a Arte cria, não aceita sua redução completa a uma entidade racional de conhecimento. O Fenômeno recusa sua descrição completa e esgotada enquanto objeto de conhecimento racional, dotado de categorias claras e exclusivas.¹¹ O Real seria a coleção de imagens e cognições que configuram o mundo como entendido

⁸ Os destaques do movimento Romântico são salientes em demonstrar o sublime: o movimento pré-romântico “*Sturm und Drang*” (“tempestade e ímpeto”), as paisagens de Caspar David Friedrich, a música de Beethoven, por exemplo.

⁹ Uma análise interessante do surgimento da noção de “fruição desinteressada” da estética está em SHINER, 2001.

¹⁰ “*Episteme*” é o campo do conhecido e entendido como elucidado em determinado momento histórico. Conceito proposto por Foucault para expor o entranhamento entre ideologia e ontologia segundo uma visão de mundo, uma “cosmologia” (FOUCAULT, 2000), Foucault se apropria do termo do grego clássico, o “saber”, não mais como um saber neutro, mas sim vinculado com as estruturas de poder e de validação da verdade em determinado momento histórico.

¹¹ Esse aspecto de minha pesquisa está sustentado pela fenomenologia da percepção em Merleau-Ponty (1975 e 1996), pela ecologia da percepção em J.J.Gibson (1977), na Ecologia da Mente em Bateson (2000), e na teoria da mente de Searle (2002 e 2006). Gibson e Bateson são influenciados por Korzybski (1994), que propõe o entendimento do *Real* como “construção útil”, e não como “realidade última”, ou seja, como concretude.

individualmente e/ou coletivamente. O Real está dotado de uma ontologia, uma organização categórica que apresenta um quadro coerente de entendimento e classificação do mundo. Essa ontologia pode ser construída da modo rigoroso e científico, ou ser uma colagem de noções anedóticas e habituais, ou ainda uma mitologia mais ou menos complexa ou duradoura, e pode, ainda, ser informada por conceitos oriundos das ciências.¹²

Após a Fratura, aceita-se que a Arte estabeleça-se como a mobilização ontológica do mundo: os objetos de arte passam a rebater-se com a descrição do mundo (científica ou anedótica), e convidam o público a compreender as coisas além de seu campo de inteligência cognitiva. A Arte assume crescentemente, até meados-final do século XX, o papel de afrontar o *status quo*, as ontologias estabelecidas – um papel sempre recluso a um campo social controlado de museus, galerias, salas de exposição e concerto. Na década de 1970, esse papel outorgado pelo Romantismo chega ao seu ápice como prática descolada do cotidiano, com a Arte Conceitual e a “Meta-Arte”, em que a declaração de uma intenção poética poderia bastar para operar a afronta às ontologias estabelecidas. Mas, é importante notar, essa afronta não opera como a filosofia e/ou a ciência: não se propõe uma “nova” ontologia, como um programa completo que substituiria as ontologias estabelecidas. Para a Arte, basta estabelecer uma nova dinâmica de percepção dentro de um campo de seu interesse, circunscrito socialmente, geograficamente, culturalmente, ou tecnicamente (ou ainda de acordo com outras categorias que não estão formadas e declaradas como o fiz agora). Mas, diferentemente da ciência, essa circunscrição não se faz por uma fronteira ou um recorte, mas sim a partir do alcance da própria obra, da própria intenção pré-categórica do artista. A obra engendra sua própria ontologia e seu próprio alcance a partir do movimento concreto, em ato, do artista, o qual se desenrola por domínios que se estabelecem de modo emergente, a partir de um campo semântico e operativo da própria obra.¹³

Amplidão da Arte, Delimitação da Arte

Já que a Arte teria esse alcance enorme – em primeiro lugar, enquanto epistemologia do produzir, da *Poiésis*, e em segundo lugar como meio de mobilizar ontologias e questionar o Real – qual seria o seu limite? O que, conversamente, *não* seria Arte?

¹² Um último aspecto do Real, que não é de interesse intrínseco para esse ensaio, seria que ele é parte do Concreto, já que as múltiplas representações que compõem o Real são entidades que estão presentes no mundo Concreto: desenhos, imagens, pinturas, diagramas, mapas, textos, arquivos digitais, tecnologias e toda a parafernália representacional é um complexo de entidades concretas. Mas há uma ideologia muito presente no mundo contemporâneo que nos vende a ideia de que as representações estariam em algum mundo “imaterial”, e ela é parte do que chamo “ideologia da informação” (ver VASSÃO, 2010), que é pautada pela dualidade corpo-espírito, e seus desdobramentos.

¹³ Tassinari apresenta uma notável sumarização desse processo em que a obra de Arte Pós-romântica engendra sua própria realidade em sua tese quanto ao “Espaço Moderno” (2001). Tassinari não utiliza a terminologia que utilizo aqui e, diferentemente da minha abordagem, acredita que o papel da obra de arte seja mesmo o de pura fruição outorgado pelo Romantismo.

Apresentar a delimitação, já consagrada após a Fratura, entre *Arte*, *Artesanato*, *Técnica* e *Artificial*, pode ser interessante: a *Arte* seria a expressão de conceitos estéticos, por meio da ação conscientemente criativa e crítica; o *Artesanato* seria a mera produção de bens e objetos de uso – sapatos, cadeiras, telhas e machados, etc.; a *Técnica* seria o “saber fazer”, ou o “saber produzir”, uma *episteme* da criação, entendida honestamente como “transformação” – e contando com numerosas conexões com a Tecnologia; o *Artificial* seria o campo completo da produção (e transformação) engendrado pela humanidade, aquilo que se distingue do Natural, do pré- e pós-existente à ação criativa humana – já se fala de uma era geológica “antropogênica”, uma camada de detritos e produtos acumulados na biosfera que só podem ter origem “antrópica”, ou seja, *artificial*.

Mas, mesmo assim, essas distinções consagradas não dão conta da amplidão que reclamo para a Arte neste ensaio, e entendem que esses quatro campos (Arte, artesanato, técnica e artificial) são hierarquicamente equivalentes. Não creio que sejam. E afirmar que sejam seria dizer que há uma ontologia fixa, à qual se recorre sempre que os três campos alheios à Arte são acionados: deste modo, o *artesanato*, a *técnica* e o *artificial* em nada questionariam o que *já se sabe* de acordo com a Ciência – podem apenas ilustrar o que é o “Real” segundo ela.

Talvez, a delimitação da Arte não se faz tanto por delimitar territórios ou áreas de competência, e sim por meio de entender processologias diferentes, algumas próprias da Arte, e outras próprias de outras formas de ação: não se trata de conhecimentos diferentes, mas de modos diferentes de colocá-los em operação. É por isso que se pode reconhecer a mesma mobilização ontológica que a Arte empreende em um campo que se considera, em geral, bastante estável enquanto forma de conhecimento: a Tecnologia. Ela não é muito diferente da Ciência, enquanto forma e conteúdo de conhecimento. No entanto, ela é profundamente diferente no sentido em que aceita-se como criadora de novos mundos: cada Tecnologia engendra uma nova Realidade, exatamente porque mobiliza novos conceitos e novas ações, novas atualidades na práxis concreta de sua utilização e adoção. Para entender isso, pode ser interessante tratar o assunto de modo quasi-mitológico: O rei-*Logos* – do sonho positivista de dominação e controle a partir de um cógito de verdades absolutas, de uma ontologia estabilizada porque verdadeira e perene – convidou sua inimiga e complementar, a *Techné*-artesã – do devir tempo-sonho,¹⁴ um devir-fluxo da mutação constante, que só entende-se como força motriz de realidades múltiplas, desprovidas de um chão constante – para compartilhar de seu domínio, e queria desposá-la entendendo-a como uma esposa obediente. Em outras palavras, o dominus positivista banuiu a Arte como alteradora do cotidiano, aceitando apenas o campo social de sua produção, e circunscrevendo esse a um sistema controlado e

¹⁴ O conceito do “tempo do sonho” (*dreamtime*), proveniente da cultura aborígine australiana, é possivelmente um nome para o “tempo fora da história” que Deleuze e Guattari reclamam para as culturas nômades, que não teriam uma história, e sim uma “nomadologia” (DELEUZE e GUATTARI, 1995). Trata-se de uma noção do tempo que não é cronológica, pautada pelo tempo mecânico-espacial do relógio ou da linearidade; e se refere a um mundo em que as categorias são, por princípio, mutantes e fluxionares. Situação profundamente incômoda para a mente ocidental ou eurocêntrica que quer categorias constantes, e compreende o mundo como uma narrativa com “começo-meio-e-fim”.

debelado em sua potência de alteridade. E acreditou que a *Techné* – controlada pelo *Logos* (tecnologia) – estaria circunscrita, por princípio, ao que este ditaria como verdade. E o que se sucedeu foi uma procissão de numerosas ontologias, cada uma motivada por uma mudança profunda no “Real”, motivação que tinha origem na mudança de usos e hábitos criados a partir de novas tecnologias em circulação livre pela sociedade.

A *Techné*, sendo potência de alteridade que é, promoveu repetidas vezes, nos últimos 200 anos, mudanças ônticas de naturezas diversas: a Primeira Revolução Industrial (racionalização da fabricação) criou a noção do “mesmo” ou “idêntico” como objeto de produção seriada, a qual derivou-se na noção de entidades vivas controladas também como entidades seriadas, entendidas como idênticas entre si; a Segunda Revolução Industrial (mecanização e automação da fabricação) criou a noção da guerra industrial, de armamentos e equipamentos que convertiam o soldado em entidade descartável, o que se estendeu para a sociedade civil na noção do cidadão descartável; a Terceira Revolução Industrial (computação digital) está criando a noção da fragmentação fractal do meio social, em inúmeras sub-sociedades e sub-políticas, manifestações de uma única política do fluxo de informação digital. Mas, nem de longe essas três teses quanto às três ditas Revoluções Industriais sequer começam a elucidar os câmbios ônticos que se sucederam desde a Fratura. Pelo contrário, para iniciar-se essa elucidação, cada uma das numerosas tecnologias que emergiram – e cada um dos métodos pelos quais circularam pela sociedade, criando cultura cotidiana – deveriam ser entendidas como câmbios ônticos de direito próprio na micro-estrutura da sociedade. Mas, é bom lembrar que essas mobilizações ontológicas não são entendidas pela *episteme* ainda hoje reinante como fruto da *Techné*, mas sim da potência tecnológica de produção, e resiste-se bravamente à alteridade que é trazida constantemente ao cotidiano, como se as categorias do real pudessem permanecer inalteradas, e fosse possível que apenas as práticas do cotidiano fossem alteradas, sem a emergência de novos significados, novas subjetividades e realidades.

Este é outro aspecto de interesse dessa processologia: a relação entre sua dinâmica sócio-cultural, o desenvolvimento e a adoção de novas ontologias. Não seria possível afirmar que toda obra de Arte (pré- ou pós-Fratura) contribua uma nova ontologia completa para a cultura e a sociedade. Na verdade, como já disse, cada obra de Arte carrega sua própria ontologia, mas ela não é completa, e não aspira a substituir a ontologia reinante em determinado contexto sócio-histórico – ela meramente exige que ajustemos ou cedamos nossas ontologias para que possamos fruir sua estética. No caso do impacto sócio-cultural que a Tecnologia tem, esse se dá como uma expansão de sua ontologia para as práticas cotidianas – e, em geral, essas práticas têm, na ontologia do objeto tecnológico em questão, um complemento e não uma mutação radical.

Mutações ontológicas radicais podem ocorrer. Como no caso do automóvel: ao longo da primeira metade do século XX, novas maneiras de habitar a cidade emergem gradualmente, à medida que a ontologia do automóvel “torna reais” conceitos banais hoje em dia – morar longe do trabalho,

idades de baixa densidade populacional, bairros habitacionais semi-rurais. Credita-se ao automóvel, e à sua popularização, mudanças de grande escala na natureza das cidades, mas essas não ocorreram imediatamente após o surgimento da indústria automobilística. O automóvel não mudou completamente, e da noite para o dia, os usos e práticas das cidades. Sua ontologia não apenas não foi explicitada de início, como também não era inteiramente explorada por seus próprios criadores.¹⁵

No caso de cada Tecnologia, há, em sua proposta inicial, uma visão simplificada do papel que ela terá para a sociedade e a cultura, que invariavelmente revela-se parcialmente correta, mas de um impacto muitíssimo menor do que aquilo que de fato emerge de seu alastramento pela sociedade.¹⁶ A ontologia de uma nova Tecnologia se revela aos poucos, à medida que sua operação convida a sociedade a novos hábitos.

Processo de inovação como Arte

Se Arte é a mobilização ontológica, é importante reconhecer que inovação seria Arte. O campo de inovação, entendido de modo “mágico” ou recluso em sistemas inescrutáveis, como é comum no modo como a mídia de massa apresenta os contextos em que a inovação acontece, não elucida o que, de fato, se trata por “inovação”. No entanto, se estudarmos os processos históricos em que as inovações surgiram,¹⁷ são notáveis os choques perceptuais e cognitivos que emergem continuamente e sequencialmente nas sucessivas etapas com que uma inovação torna-se aceita pela sociedade: de um momento de recusa absoluta (nenhuma inovação é, como se crê, “necessária” – ou seja, requisitada pelo público), a um momento final de aceitação generalizada (em que a inovação é naturalizada e incorporada no cotidiano, tornando-se, aí sim, necessidade), e passando por momentos de exploração, experimentação, e construção de modelos mentais, culturais, jurídicos e legais para que possa circular pela sociedade.

Concretamente, a única diferença entre Arte e inovação – entendendo a segunda no contexto sócio-técnico industrial e pós-industrial – é que a segunda é uma proposta sócio-política que almeja explicitamente participar da sociedade, enquanto a primeira é uma proposta que entende-se, por princípio, reclusa ao circuito social da fruição estética desinteressada. Essa diferença incorre em diferenças secundárias, mas ainda assim muito importantes: a inovação procura por meios de validar-se perante o aparato comercial, cognitivo e jurídico que paramenta as práticas sociais estabelecidas, enquanto que a Arte procura frequentemente questionar e solapar os mesmos valores.

¹⁵ A indústria automobilística promoveu o automóvel como “veículo de passeio”, literalmente, até fins da década de 1940, quando tornou-se óbvio que ele estava engendrando uma nova maneira (possivelmente destrutiva) de construir-se a cidade. Emerge o “*urban sprawl*” e os bairros de condomínio, assim como fortalece-se o papel das cidades-dormitório, que já haviam surgido com o sistema ferroviário.

¹⁶ Há uma farta literatura que trata das “consequências inesperadas das tecnologias”. Certamente, o teórico mais conhecido quanto a esse assunto é Marshall McLuhan, que insiste que só é possível conhecer a história “pelo retrovisor”. (MCLUHAN, 1969)

¹⁷ Em outra oportunidade, tratei a inovação como uma das modalidades da “emergência” (VASSÃO, 2010). E o processo de inovação, e seus diálogos com a complexidade e com a Arte foram parte de outra pesquisa (VASSÃO, 2008).

No entanto, essas diferenças são superadas quando depara-se com o processo perceptual e cognitivo de proposição em ambos os contextos: a mobilidade ontológica da Arte é tão extrema e radical quanto na inovação. Com efeito, a inovação procura por fazer existir o que antes não havia, e o faz principalmente pela plasticização do que se considera estático, pela imposição de uma “nova realidade” sobre a realidade estabelecida.

É interessante contemplar-se a inovação como Arte: percebe-se o esforço considerável de quem inova em digladiar-se com um campo de preconceitos que existem necessariamente, já que compõem o que se chama “realidade”. Compreender a inovação como uma mudança exclusivamente “tecnológica” já é, necessariamente, compreender que a tecnologia envolve uma ideologia, um campo de percepções que se organizam em cognições e crenças quanto a “o que é possível” segundo um certo repertório tecnológico – a inovação seria a mudança desse campo de percepções, cognições e crenças. De fato, a inovação tecnológica altera a realidade em que se vive – mas compreender a concreta extensão dessa alteração é reconhecer uma dimensão “monstruosa” da inovação tecnológica, que amplia sua potência para o questionamento do *status quo*. Como a inovação, entendida como distinta da Arte, é um fenômeno sócio-cultural que negocia a sua validação institucional e jurídica em todas as etapas de sua disseminação, essa dimensão “monstruosa”, Romântica de fato, passa despercebida, ou pelo menos não é salientada por quem a empreende, e pelos canais de comunicação que a divulgam e avaliam.

Neste sentido, podemos observar os últimos 200 anos como um momento de extrema inovação, em que a própria Fratura foi um de seus elementos necessários, criando campos específicos de ação, e neles permitindo que novos extremos de coerência interna pudessem ser atingidos: a Arte assume-se como mobilização ontológica, a Ciência como produtora da verdade, a Tecnologia como “saber fazer”, e a *Poiésis* como o campo inescapável da vida, que incessantemente fez-se presente nas mais diversas esferas da vida pública, mesmo que em choque com o *establishment* e com as instituições. Superar a Fratura será compreender a integralidade do processo criativo como a articulação necessária da Arte e da Ciência.

Esvaziamento Semântico do Cotidiano, “Artes Aplicadas” e Metadesign

A “setorização” das práticas e conhecimentos decorrente da Fratura operou com notável eficácia, até que os produtos da indústria demonstraram-se relativamente desinteressantes para a população consumidora (categoria social também inaugurada pela instituição da Indústria). Do ponto de vista semântico-estético, os produtos da indústria primitiva (até meados do século XIX) demonstram-se notavelmente vazios, ocos de significado, objetos que expressavam, de fato, uma coisa: seu modo mecânico-geométrico de produção. Mesmo que essa expressão seja, necessariamente, estética, seu significado conflitava diretamente com a ontologia estabelecida no mundo cotidiano daquele momento histórico – tanto do ponto de vista dos consumidores, como dos

próprios industrialistas – sua semântica não dialogava com o mundo doméstico, cotidiano ou da ostentação sócio-econômica, mas sim com os próprios modos mecânicos de produção: a geometria euclidiana e a automação mecânica aplicadas aos métodos produtivos. Em um sentido bastante pragmático,¹⁸ o cotidiano industrial se esvazia de semântica – não porque os objetos industriais não tivessem significado intrínseco – como vimos, a *Techné* sempre produz alteridade significativa –, mas sim porque seu significado intrínseco é recusado pelos consumidores.¹⁹

Em resgate à indústria, recorre-se às Artes, que descem de seu pedestal de pura fruição. Para que se distingam da “Arte Pura”, são denominadas “Artes Aplicadas”: diversos movimentos artísticos fazem a ponte entre o campo Positivista da tecnologia industrial e o campo Romântico da produção da fruição estética.²⁰ A estética é, intrinsecamente, a produção de significado, e conferi-lo a produtos de consumo foi entendido como o meio para ampliar sua aceitação pelo público consumidor. A princípio, a Arte empresta à Indústria seus conteúdos de modo um tanto postiço, sobrepondo-se a entidades completamente alheias a ela – caracterizadas pela sua origem no pensamento geométrico-mecânico do maquinário industrial – recorre-se à pintura, maquiagem e decalque, para conduzir a percepção do público para longe da própria natureza mecânica dos produtos – ou procura-se pela produção emulada de produtos artesanais, partícipes de um mundo doméstico já configurado antes da indústria, assim como revalorizado como reação à mecanização imposta pela produção industrial. Nesse momento, a mobilização ontológica da Arte Romântica não é aceita na indústria, e a contribuição das Artes Aplicadas fica restrita ao “embelezamento” dos produtos, ou do ajuste de métodos produtivos para atingir-se a aparência de produtos artesanais. Certamente, isso contribui para a popularização, incrivelmente nefasta, de entender-se *Estética* como “beleza” e/ou “embelezamento”, acionando mais um esvaziamento: neste caso da própria potência ôntica da estética – ela não trata apenas da categoria “belo”, mas tantas outras, e ainda da própria existência enquanto percepção. Se “viver é perceber”,²¹ a estética está presente em tudo, quer intencionalmente – nas obras da Arte –, quer não-intencionalmente, mas inevitavelmente, em qualquer “obra” humana, e também no mundo não-artificial da natureza; e ela não se manifesta como “percepção passiva”, e sim participa de qualquer esfera da vida como uma construção de realidades pelo próprio perceptor-ator: agir no mundo é um processo de percepção/ação.

¹⁸ Mas não “pragmatista” – referente ao movimento Pragmático em filosofia, contemporâneo ao momento histórico discutido acima, do qual Peirce foi destaque e provável fundador.

¹⁹ Diversas interpretações são dadas para essa recusa: que a produção em série é “inexpressiva”, seus resultados estéticos carecem de expressão que individuem cada uma das peças, o que coloquialmente chama-se “massificação”. Mesmo que primária, tendenciosa e incapaz de reconhecer a própria carga semântica dos processos industriais, a interpretação da “massificação” é amplamente adotada, e dá conta, anedoticamente, do esvaziamento do qual falamos.

²⁰ Dentre eles: *Art Deco*, *Art Nouveau*, o proto-modernismo holandês, etc. O movimento *Crafts and Arts*, que se declarava anti-industrial, valorizava a produção manual e os conhecimentos a ela associados, o que também contribuiu diretamente para a criação do currículo *tecno-lógico* da Bauhaus, assim como viabilizou a produção de itens domésticos em escala industrial baseados nos achados estéticos do movimento.

²¹ Corolário necessário tanto da fenomenologia da percepção (MERLEAU-PONTY, 1996), como da noção “ecológica” da percepção e pensamento, em Bateson (2000) e Gibson (1977).

E, confirmando-se tal tese, em início do século XX, entende-se que a ponte entre Tecnologia e Estética pode e deve ser mais profunda e íntima. O currículo da Bauhaus é concebido exatamente para promover essa ponte de modo mais consequente. Seu reaparecimento na Escola de Ulm, 30 anos depois, dá continuidade a essa abordagem. Mas propõe a ideia de que esse casamento pode ser mais do que uma parceria, e a mobilização ontológica da Arte pode estender-se para o próprio chão de fábrica. Dentre elas, está a proposta de Van Onck do Metadesign, que reproduz o que a Arquitetura tinha feito com a construção civil: segundo Venturi, o movimento moderno (não apenas a Bauhaus, mas também Wright e Corbusier) tinha estetizado todo o processo de concepção arquitetônica, desde o estudo preliminar até o próprio entendimento público da obra; e, segundo Argan, a urbanidade passa a ser vista como Arte.²²

Emerge, gradualmente, a noção de que o projeto (“*design*”) deveria envolver aspectos intrínsecos aos dois lados da Fratura: a Ciência e sua capacidade analítica e determinística, a Arte e sua capacidade de doar significados ao mundo e seus objetos. Isso se traduz em uma noção de que o “Design” estaria entre esses dois mundos, mesmo que em uma espécie de terra-de-ninguém epistemológica, já que essa região estaria tomada pela ponte entre Logos (ciência) e Techné (arte) que a *Tecnologia* empreende – sendo que a proposta do Design seria a de compreender a produção, a *Poiésis*, segundo ponto de vista da mobilização ontológica, e não segundo a estabilização ontológica que é a meta sócio-cultural mais recorrente nas práticas científicas.²³ Em outras palavras, enquanto a Tecnologia quer controlar e reduzir a mobilidade intrínseca à produção de novas entidades, o Design se abre à mutabilidade e à alteridade trazida pela exploração estético-poética, sem rechaçar seus desdobramentos para a vida cotidiana, como queria a Arte segundo o Romantismo.²⁴

Enquanto isso, mesmo que a superficialidade e a incompetência do pensamento positivista tenham sido continuamente denunciadas tanto pela própria produção acadêmico-científica,²⁵ como pela ruína do sonho deste movimento em elucidar completamente o universo por meio do processo hipotético-indutivo,²⁶ as categorias de pensamento que se estabeleceram no meio acadêmico, de

²² VENTURI, 2004; ARGAN, 1984.

²³ É claro que não é assim que Design, ou Arquitetura e Urbanismo, são explanados pelo establishment acadêmico. Mas parte da proposta desse ensaio é exatamente o de explicitar esse processo subterrâneo da interpenetração entre Arte e a “cultura de projeto” que está subjacente no desenvolvimento do currículo acadêmico do projeto e do Design.

²⁴ Certamente, essa noção de que o Design tem embutida, em sua prática, a mobilização ontológica não é parte da auto-consciência da maioria dos Designers. No entanto, ela está, sim, presente em suas práticas – fala-se muito de “educar os clientes”, criando neles o senso do papel profundo que o Design teria para alterar o modo de perceber-se das empresas e das linhas de produto. E uma das presenças mais notáveis no cenário empresarial atual é o alastramento de técnicas de “*Design Thinking*”, que seriam capazes de alterar radicalmente a operação das empresas, a partir de câmbios de percepção e novas categorias de ação no mercado. (VIANNA e SILVA, et al. 2011)

²⁵ Vide a produção filosófica desde Schopenhauer, passando por Nietzsche, Husserl, Heidegger, Deleuze, e tantos outros.

²⁶ Vide os dois teoremas de Gödel, que demoliram o sonho de formalização completa da matemática, que seria a base para as outras ciências, segundo o Positivismo. Se a própria matemática não pode ser elucidada enquanto projeto formal, o que dizer do restante das ciências? Isso não significa que as ciências de nada valem, como chega-se a afirmar, mas sim que elas não podem aspirar a deter a única e completa explicação de todos os conteúdos e assuntos, como afirma-se tacitamente em boa parte dos discursos laudatórios quanto às ciências.

forma generalizada, foram aquelas que Auguste Comte postulou em início do século XIX.²⁷ Segundo estas, a pesquisa em Arte está classificada, como se sabe, sob a égide de “Linguística, Letras e Artes”, entendendo-se que o papel da Arte é “comunicar algo”. Não que não seja, mas certamente não se pode reduzir a Arte a um processo de comunicação. Do mesmo modo, áreas como Design, Arquitetura e Urbanismo são classificadas como “Ciências Sociais Aplicadas”, como se de fato fossem “ciências” (o que não são), apenas fizessem sentido enquanto no contexto social (o que não é sempre verdade) e, de algum modo, fossem “ciências aplicadas”, talvez no sentido positivista da palavra “tecnologia”.²⁸ De fato, ainda hoje, os dois campos separados pela Fratura não podem ser reatados porque a própria legislação vigente, em escala global, determina que ela esteja em operação: ações poéticas radicais, como a prosaica nudez, por exemplo, ainda hoje são consideradas ilegais se conduzidas fora do campo protegido das Artes (atentado ao pudor, neste caso). A mobilização ontológica da Arte não pode circular livremente pelo cotidiano.

Por outro lado, as Artes tiveram um período de extrema fertilidade após a Fratura. Elas puderam dedicar-se com quase total liberdade à exploração do que se considera “real”. Sob a tutela da filosofia estética e, em paralelo, do mercado de arte, a Arte pôde assumir uma dimensão ontológica que estava, desde a antiguidade, latente em sua composição, mas que não conseguia expressar-se completamente talvez por causa de suas obrigações “práticas”, de uso e de sustentação do cotidiano – como analisarei adiante. E, notavelmente, o entendimento Romântico da Arte teve um papel de reavaliação retroativa e geopolítica da Arte de outras culturas anteriores à modernidade e/ou exteriores à matriz eurocêntrica: passa-se a classificar como “Arte” objetos de complexidade sócio-cultural muito diferente ou mesmo superior às obras de Arte Romântica. Culturas aborígenes de todo o mundo tem seu repertório material e cultural classificado de acordo com a matriz eurocêntrica que entende, como quer a Fratura, o divórcio entre ação poético-estética e vida cotidiana.

Mobilização Ontológica e a Dimensão Política da Arte

No entanto, e não por acaso, o processo de mobilização ontológica, mesmo aquele circunscrito ao espaço sócio-cultural da Arte, tentou continuamente libertar-se das amarras prescritas pela Fratura, propondo-se a superação das categorias Românticas do gênio monstruoso, da autoria profunda, e até mesmo da classificação da obra de Arte como objeto de pura fruição estética, desvinculada do cotidiano. Ao longo do século XX, e início do século XXI, proliferam-se propostas de que a Arte possa ser parte do cotidiano, que enfrentam grande resistência e incompreensão. O Romantismo libera a Arte de outras obrigações, mas a aprisiona em uma redoma de fruição estética.

²⁷ Vide a lista de disciplinas como categorizadas pelo CNPq.
<http://www.cnpq.br/documents/10157/186158/TabeladeAreasdoConhecimento.pdf>

²⁸ Idem.

Deste modo, como a Arte – mesmo em suas manifestações antigas e outras anteriores à Fratura – já tem em si embutida a mobilização ontológica, todo e qualquer ato de poíesis é uma mobilização ontológica: o *fazer existir* é um ato que invoca o *Outro*, pois é a apresentação do novo, que necessariamente está além das categorias estabelecidas de pensamento. Esse Outro não pode ser nem poderá ser assimilado, convertido em item de circulação segura pelo cotidiano: sua presença sempre convidará a questionar-se o *status quo*. No caso de obras de arte anteriores à Fratura, é possível que essa potência de alteridade seja um tanto atenuada pelas exigências de funcionalidade e operabilidade, no caso de entidades criadas no contexto do artesanato e das “artes servis”, ou ainda no caso das “artes liberais” que foram posteriormente convertidas em ciências, como a astronomia, por exemplo. De fato, o objeto de Arte existe em ato, em um constante estado de fluxo, em devir, porque não se reduz a uma representação estática ou sobrecodificada, como entendem Deleuze e Guattari: a linguagem da poesia é o Outro expresso por meio do código, enquanto a Ciência Régia, a ciência de Estado, captura os conteúdos da Arte e os converte em entidades circulantes pela economia e cultura estabelecidos – trata-se de uma linguagem “sobrecodificada”, ou seja, de aspecto normativo, que se estabelece como uma coleção de artigos e normas.²⁹

Recorrendo a matrizes culturais não-européias, encontra-se categorias estéticas interessantes que podem apresentar campos estético-semânticos que dão conta dessa dimensão que não aceita-se reduzir ao assimilado, ao sobrecodificado. No Japão, fala-se de uma qualidade de inacabamento permanente, de imperfeição intencional, denominada “*wabi-sabi*”, por meio do qual o artista deixa perceber o Outro por entre as rachaduras e das imperfeições de sua obra, que permanece em estado constante de abertura para o novo.³⁰

Se há uma diferença de fato fundamental entre socialismo e capitalismo, ela estaria no modo como lidam com o Outro que é trazido pela Arte à atenção do poder instituído: no socialismo, deseja-se a regulamentação e controle da Arte enquanto ferramenta de Estado, possivelmente produzido por representantes dessa mesma ordem – a assimilação do Outro ao Estado, e recusando-se conteúdos que não podem ser assimilados, ou seja, não são aceitáveis como ferramenta de Estado – daí os *pogroms*, a perseguição à “arte degenerada”, etc., é a filtragem periódica da criatividade socialmente distribuída, sua sanção ou exclusão/perseguição; enquanto no Capitalismo, atenção se volta para a captura do que se descobre, ou inventa, como Outro – sendo que essa captura se dá pela normatização, por debelar o poder de alteridade que a Arte apresenta –, ou seja, a captura é o encapsulamento do Outro segundo formas de sua assimilação pelo mercado de consumo. É por isso que, como comentam Deleuze e Guattari, o capitalismo é de fato mais liberto do que o socialismo – mas essa diferença não se dá pela ausência de regras, ou pelo afrouxamento delas, e sim pela

²⁹ Deleuze e Guattari apresentam um entendimento das questões sócio-técnicas a partir de uma coleção de conceitos renovadores. Contando com: as oposições entre “Árvore” e “Rizoma”, Espaço Estriado e Espaço Liso, Ciência Régia e Ciência Nômade, código e sobrecodificação, desterritorialização e “mecosfera”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995)

³⁰ KOREN, 2008.

capacidade de proliferação incessante de critérios de avaliação e assimilação, de conversão do Outro em assimilado, em capturado.³¹ Há aí uma reveladora analogia com o processo de semiose, como descrito na semiótica peirceana, em que signos existentes engendram novos signos em um processo incessante, motivado pela própria natureza comunicacional da cultura.³² Se a linguagem remete à linguagem, em um jogo de espelhos que sempre se expande, a semiose se auto-reproduz do mesmo modo que a lógica de Estado no mundo capitalista: acredita-se, em nossa *episteme* contemporânea, que é necessário que o Outro seja debelado. Na semiótica, esse controle se dá pela representação enquanto signo; no Estado Capitalista, ele se dá como construção de uma realidade coerente com práticas de comércio, legislação e poder. Daí a existência de inúmeros festivais, premiações, bolsas, residências artísticas, exposições de curadoria sofisticada: a intenção é mapear o Outro e suas manifestações na Arte, e localizar modos de captura e conversão, assimilação enquanto mercadoria e/ou ferramenta de Estado.

Ciência Nômade, Arte e Pesquisa Acadêmica

A pesquisa acadêmica é uma empreitada multifacetada, composta de numerosos níveis de realização. Por princípio, se formos adotar a perspectiva deleuziana, os conteúdos da ciência são produzidos pela “Ciência Nômade”, relativa à descoberta-invenção concreta do mundo. No entanto, esses conteúdos só podem circular pela sociedade enquanto manipulados e normatizados pela “Ciência Régia”, que os recodifica a sobrecodifica, capturando-os para uso prático no mundo estatal, empresarial e institucional.

Para compreender os diversos modos como o diálogo e sobreposições entre “Ciência Nômade” e “Ciência Régia” se dão, proponho interpretar o processo de pesquisa acadêmica e sua circulação pela sociedade a partir de três modalidades ideológicas da ciência:

(1) Ciência como Religião – *a ciência como produtora única e absoluta da verdade* – a realização do sonho positivista do “rei-cientista”, postulado por Comte. Os positivistas chegaram a erigir templos à ciência, e tratá-la, de fato, como religião. Aqui está a compreensão que boa parte da comunidade não-acadêmica faz da ciência, e essa visão é promovida pelos meios de comunicação de massa. E há cientistas que abandonam sua prática profissional para dedicar-se a reforçar publicamente essa ideologia.³³

³¹ DELEUZE e GUATTARI, 1995.

³² PEIRCE, 2003. Mesmo que Peirce entenda a semiose como, inclusive, a semântica, adoto o ponto de vista de Deleuze e Guattari, Derrida e outros representantes da chamada “Filosofia Pós-Estruturalista”, em que a linguagem não é vista como a natureza do significado, mas sim um processo de representação que pode, comumente, converter-se em prisão. (DELEUZE e GUATTARI, 1995 e 1991; DERRIDA, 2004.)

³³ Um bom exemplo é o ativismo do biólogo Richard Dawkins, que empreende uma cruzada contra o fundamentalismo religioso, a qual tem os contornos gerais de uma postura, em si, religiosa – dogmática, agressiva e segregacionista (DAWKINS, 2006). Outro exemplo é o astrônomo e biólogo Carl Sagan, que acreditava que a *única* chance de redenção civilizatória da humanidade reside na Ciência – notável reprodução, provavelmente sem o saber, da ideologia positivista (SAGAN, 1997).

(2) Ciência como Burocracia – *ciência como produtora de uma verdade negociada* – processo altamente burocrático de produção auto-reguladora de verdade. É o domínio do trabalho cotidiano acadêmico, a elaboração de propostas de pesquisa, a condução diária de experimentos e sua validação por pares, trabalho de gabinete em revisão bibliográfica, processo de publicação em periódicos, a comprovação curricular de produção e filiações institucionais. A partir dessa modalidade ideológica, é possível interpretar-se a sucessão de paradigmas científicos no sentido kuhniano³⁴ como um processo de negociação sócio-institucional. Também estaria a compreensão da ciência como um processo jurídico de construção quasi-legalista da verdade, decisões de tribunal e a construção de consenso.³⁵ Neste sentido a “verdade” não existiria como um absoluto, e sim como um consenso fabricado pela dinâmica sócio-acadêmica. Cada contexto sócio-acadêmico conta com um conjunto de consensos próprios, que operam como verdades circunstanciais que são periodicamente questionadas, revalidadas ou alteradas.³⁶

(3) Ciência como Atividade Prática – *ciência como produtora de uma verdade singular* – o processo concreto de encontro com o Outro e a criação de modelos elucidadores, no entanto precários, sem nenhuma garantia de verdade transferível, ou seja, universal e portanto aplicável em outras situações. Aqui estaria a ação criativa de entendimento do mundo que Deleuze e Guattari chamam de “Ciência Nômade”. No entanto, enquanto modalidade ideológica, é possível que os pesquisadores que realizem em primeira mão a descoberta-criação científica³⁷ não vejam-se como produtores de modelos precários e transitórios, mesmo que eficazes, mas sim de material prévio para a “ciência negociada” da burocracia documental acadêmica, que será, ela sim, capaz de conferir permanência e universalidade à situação singular que é característica do experimento, da elaboração de interpretações e também de seu registro imediato enquanto anotação do processo científico. A “Ciência Nômade” seria um momento de extremos de fragilidade e subjetividade, em que o cientista-artista está de encontro à uma concretude fugidia, que se recusa representar, e que apenas aceita ser apresentada enquanto modelo precário.

Obviamente, há cientistas que operam em miríades de outras modalidades ideológicas, ou em uma atitude ideológica menos ativa, e mais disponíveis ao trabalho científico de fato. É possível que muitos entendam a ciência a partir de sua idealização como uma força política subversiva da ordem rigidamente dogmática de visões opressivas e mais primitivas – talvez a religião e a ordem totalitária do Estado que se prolifera por meio do ensino industrial baseado no conteúdo único de impressionar

³⁴ KUHN, 2001.

³⁵ SHAPIN e SCHAFFER, 1985; LATOUR, 1998.

³⁶ Latour desenvolve uma análise antropológica do contexto tecno-científico que desnuda muito dessa ideologia. (LATOUR, 1998 e 2000.)

³⁷ MOLES, 1998.

submissão e disciplina aos pupilos – e entendem a ciência como uma força socialmente libertária, capaz de criar novas visões a partir da descoberta científica.³⁸

Por outro lado, cada uma das três modalidades dialoga com as outras duas de modos diversos: a ciência como religião não é explicitamente aceita pela ciência como burocracia, mas certamente esta tira proveito do prestígio que aquela acaba por investir nos cientistas. Já a ciência como burocracia depende intimamente da ciência como atividade prática: sem esta, aquela não pode gerar a documentação que é sua realidade. De fato, uma maneira de entender este diálogo seria exatamente segundo a lógica de captura engendrada pela Ciência Régia (ciência como burocracia) dos conteúdos produzidos pela Ciência Nômade (ciência como atividade prática). E, em última instância, a ciência enquanto religião seria uma antagonista da ciência como atividade prática, pois a precariedade desta depõe contra a pretensa universalidade daquela.

Pesquisa em Arte e Projeto

Assim, o que resta à pesquisa acadêmica em Arte? Como ela se articula com a noção arraigada de pesquisa acadêmica entendida como forçosamente “Ciência”, e às modalidades ideológicas citadas? E também, como a Arte pode articular-se com outros campos igualmente precários de conhecimento, como o Design, Arquitetura, Urbanismo e, em última análise, a própria Filosofia?

De fato, segundo o mesmo sistema de classificação do conhecimento que diz que Arte seria uma modalidade da comunicação, e a arquitetura, o urbanismo e o design seriam ciências sociais aplicadas, e a filosofia seria parte das “ciências humanas” – enquanto, rigorosamente, segundo a própria história do conhecimento, a ciência é uma modalidade da filosofia, e não o contrário.³⁹

De saída, podemos afirmar que a Arte já é, inescapavelmente “pesquisa”, pois é mobilização ontológica, ou seja, o mesmo que a Ciência Nômade, a produção de novos conteúdos, alheios à própria estrutura ontológica reinante em determinada *episteme*. Mas, tornar isso reconhecível no contexto acadêmico é, talvez hoje, o maior desafio em pesquisa formal em Arte: validar a própria natureza da Arte frente às instituições de fomento à pesquisa que são, fundamentalmente, instituições que têm seu sustento epistemológico no Positivismo.

De modo prosaico, a capacidade de artistas, designers, arquitetos e urbanistas em fazer operar práticas das ciências em sua pesquisa é fundamental para a própria coerência e rigor de sua

³⁸ Provavelmente, é deste modo que os cientistas-ativistas, como os citados Sagan e Dawkins, devem entender sua contribuição sócio-cultural: como uma subversão da opressão do Estado por meio da elucidação de verdades tão profundas e imóveis que não podem ser solapadas nem mesmo pela ordem totalitária. Uma visão estranhamente romântica.

³⁹ Deste modo, inclusive a própria filosofia foi reclusa a uma posição secundária em relação à ciência, o que é uma fabricação epistemológica positivista, amplamente conhecida e denunciada (vide publicações introdutórias à história do conhecimento e da filosofia, como em ABAGNANO, 1998 e CHAUÍ, 2000). Para compreender-se, historicamente, a ciência com uma das modalidades da filosofia, ver a origem das ciências positivistas nas “filosofias naturais”, como entendidas e classificadas pelo Iluminismo (Idem).

produção. No entanto, isso nunca pode ser entendido como a *conversão* da Arte, do Design, da Arquitetura e do Urbanismo em Ciências, de fato. O que ocorre é o mesmo que na filosofia: o filósofo é capaz de entender a ciência, seu modo de produção, rigor e coerência, assim como seus conteúdos, *epistemes* e cosmologias, mas sabe que sua atividade, enquanto filósofo, ainda é *Filosofia*, e não Ciência – mesmo que tome emprestadas abordagens científicas, como a estatística e os princípios da físico-química, por exemplo, ou seus achados enquanto modelos de compreensão da realidade: o filósofo sabe que sua produção está além disso, e poder estar, inclusive, em questionar se, de fato, tais modelos são expressão de um fato ou um modo de explicação, uma representação eficaz, que nem por isso é universal e imutável. Em um certo sentido, a filosofia está em um *trânsito* entre as múltiplas verdades que pode-se produzir pela ciência, mas não apenas por ela.⁴⁰ Do mesmo modo, os artistas, designers e arquitetos podem operar empréstimos das Ciências, e compreender um mundo que é informado por elas, não apenas por elas. Ser capaz de operar pesquisa enquanto mobilização ontológica incorre em superar a mesma estabilização ontológica que é a marca da pesquisa acadêmica enquanto empreitada burocrática – mesmo que desse universo o artista seja possa encontrar elementos e conteúdos de enorme valia à sua pesquisa.

Além disso, há um novo paradigma científico que procura superar o Positivismo: a Ciência da Complexidade, que é uma empreitada multifacetada, com representantes oriundos das ciências “duras”, das ciências humanas e da filosofia, contando com abordagens tão variadas quanto suas origens. A Complexidade compreende que o que chamamos de “Realidade” é uma construção epistêmica, e não uma descoberta de uma entidade imutável subjacente ao mundo, e os modelos que se constroem para explicar as coisas são entidades transientes e úteis, mas também ocultam nossa própria ignorância.⁴¹

Uma das categorias que mais se põe em cheque na Complexidade é a “teleologia”: já que os sistemas tendem a ser compostos de modo “emergente”, seu projeto deveria ser impossível, já que projetar é a procura pela determinação de um futuro. No entanto, arquitetos, designers e urbanistas projetam há muitos anos, e lidam com essa questão de modo sofisticado. Há algo na “cultura do projeto” que exige explicação científica ou filosófica. E certamente essa explicação envolveria elucidar a capacidade de projetar e sua parceria com a *poiésis*, que envolve a teleologia (projeto) em diálogo com a emergência (entendendo a *poiésis* como invocação do Outro). Esse é um processo que não deixa-se reduzir a um modelo único, e envolve a integralidade do ambiente e do ecossistema.

⁴⁰ DELEUZE e GUATTARI, 1991.

⁴¹ Talvez as abordagens mais distintas dentro do campo conhecido como “Complexidade” sejam a do filósofo Edgar Morin (MORIN, 2005) e a do grupo sediado no Santa Fe Institute (WEST, et al., 2007): tratam do limite das ciências, e se suas cegueiras inevitáveis; e da complexidade enquanto objeto de simulação computacional, respectivamente. Isso não impede que faça-se pontes e diálogos entre os dois, como este pesquisador já o fez (VASSÃO, 2008 e 2010).

Estética e Poética como condições inescapáveis: primado da percepção entendido como primado da poética

A Fenomenologia de Merleau-Ponty propõe que a condição fundamental de existência é a percepção.⁴² Esse “primado da percepção”, incorre em uma noção que pode ser definida como “ecossistêmica”, como na obra de Gibson e Bateson a respeito da dimensão ecológica da percepção e do pensamento.⁴³ De fato, a percepção não pautada pela “ditadura da visão” é sinestésica, e trata de totalidades e o diálogo dinâmico entre elas.⁴⁴ Haveria uma ‘holonomia’ da vida cotidiana, uma integralidade entre percepção, ação, cosmologia e intencionalidade, que se encontra fraturada, esquizofrenizada pelas contradições profundas propagadas pela vida civilizada e sob o Estado e suas manifestações corporativas, especialmente no mundo industrial dotado de cisões sócio-espaciais profundas.⁴⁵

No entanto, se há um “primado da percepção” – que é, em outras palavras, um “primado da estética” – é decorrente disso que – ampliando e refinando a noção de que a percepção seja compreendida como uma ação, um “perceber/criar” que é o ato perceptual – o processo criativo, dentro do espaço constricto da Arte como fruição desinteressada, ou no campo da construção tecnocientífica da indústria, implica em um “primado da poética”. A *Poiésis* não é um ato exclusivo da Arte pré-Fratura, ou dos artistas participantes do circuito sócio-cultural atualmente reconhecido das Artes, mas sim é o ato criativo em qualquer circunstância, que engendra, sempre, objetos com carga estética, intencionalmente ou não. Até a própria Fratura Romântico-Positivista pode ser entendida como uma grande obra de arte, que engendrou uma realidade de notável alcance, se não histórico, pelo menos populacional: a civilização tecnológica poderia ser vista como seu produto, e trata-se da maior população humana já registrada.⁴⁶

Assim sendo, a construção da vida cotidiana é uma ação estético-poética. O jovem Marx propõe que a alienação seria a incapacidade de produzir a própria vida – que no velho Marx era entendida como a não-posse dos meios industriais de produção.⁴⁷ O jovem Marx se alinha ao idealismo romântico e seus contemporâneos, com Hegel e Baumgarten, e compreende a amplidão ontológica da Arte, e seu papel em uma vida integral; enquanto que o velho Marx parece ter-se alinhado com o Positivismo e suas categorias, em especial com a mal-desenvolvida ideia de

⁴² MERLAU-PONTY (1996).

⁴³ GIBSON, 1977; BATESON, 2000.

⁴⁴ MCLUHAN, 1969; MERLEAU-PONTY, 1975.

⁴⁵ BATESON, idem; DELEUZE e GUATARRI, 1995.

⁴⁶ Interessantemente, temos uma explosão demográfica iniciando-se no mesmo período em que ocorre a Fratura Romântico-Positivista, o início do século XIX – é óbvio que em decorrência das grandes descobertas da ciência médica. Mas, certamente, há uma co-relação que vai além disso, possivelmente a composição do aparato biológico-produtivo que é a sociedade industrial. Assim como o período das grandes reformas urbanas modernas inicia-se no mesmo momento em que nasce a teoria da informação – a álgebra binária, ou lógica booleana (proposta pelo matemático inglês George Boole), é contemporânea às reformas de Hausmann em Paris: a emergência da lógica de Estado formalizada.

⁴⁷ Eagleton, 1999.

“materialidade”.⁴⁸ Concretamente, os povos nômades/selvagens produzem integralmente sua vida, todos seus artefatos, utensílios e mitos – não há divisão do trabalho no meio social e quanto a ‘classes’; em especial, não há divisão entre estética/poética versus função/utilidade, como se torna patente no mundo pós-Fratura, divisão que já se renunciava e articulava desde a fundação das instituições e da divisão social do trabalho⁴⁹. Não se está propondo aqui que voltemos a uma vida aborígene, e sim que percebamos que a construção do cotidiano nos é alheia porque ela, de fato, não é uma obra nossa. Ela é, concretamente, uma obra coletiva da qual somos todos autores, e nenhum de nós a conhece, ou a entende. O processo industrial, como queria o velho Marx, é de fato um sistema de alienação, mas contradizendo-se, o jovem Marx diria que não é a posse dos meios de produção pela classe trabalhadora que resolveria a questão da alienação (materialismo positivista) – como se fez nas nações socialistas, com pouca consequência para essa questão – mas sim a capacidade de construir-se a própria vida de modo intencional e consciente, portanto estética e poética (idealismo estético); além de racional e funcional (em uma possível integração que superaria a Fratura). A construção do cotidiano, de modo integrado, envolveria a construção dos próprias ferramentas de produção, se não diretamente, pelo menos de sua apropriação cognitivo-simbólica pela ação criativa. Do ponto de vista cognitivo, trata-se da necessidade do Metadesign: um campo de considerações criativas a respeito da própria criatividade, também chamado de “Meta-Arte”.⁵⁰ O que se observa atualmente é a popularização de técnicas de produção altamente sofisticadas e complexas de artefatos, anteriormente sob o domínio de especialistas encastelados em plantas industriais – um processo que expõe o complexo produtivo a um escrutínio criativo, que torna o próprio aparato de fabricação uma obra de Arte. Da fabricação rápida à logística empresarial, passando pela produção de componentes eletrônicos sob demanda, e abordagens de contato direto com a comunidade consumidora/co-produtora – trata-se da emergência de uma lógica distribuída de produção que supera a Primeira e Segunda Revoluções Industriais em seu aspecto mais criticado: a massificação que impede a identificação legítima do indivíduo e o artefato que utiliza, deseja ou constrói. Essa identificação foi estabelecida por inúmeras técnicas de manipulação da percepção e da cognição, em especial o chamado *Branding*, que criava uma constelação de imagens, valores e mitos que poderiam ser tomados pelo indivíduo e pelas comunidades como índices de identificação pessoal e comunitária. A produção distribuída não apenas poderia democratizar as técnicas de produção, como

⁴⁸ Pode-se entender como o ponto de clivagem na obra de Marx a passagem do idealismo hegeliano para o materialismo positivista. A categoria do “material” é um grande problema para a epistemologia moderna, porque é, de fato, uma categoria profundamente abstrata, e cravejada de contradições, e pautada mais pelo senso comum do que pelas próprias descobertas da física, da química e da ciência pós-positivista. O entendimento da “realidade objetiva” como sendo de caráter “material” é altamente questionável (INNES e BOOHER, 2010; BATESON, 2000; KORZYBSKI, 1994).

⁴⁹ CLASTRES, 2003; DELEUZE e GUATTARI, 1995.

⁵⁰ De fato, em um nível de abstração que considere o Design como forma de ação concreta e integral sobre o cotidiano, ele se aproxima das operações da Arte pré-Fratura, e da “Ciência Nômade” de Deleuze e Guattari. Alguns autores da Arte Conceitual cogitaram e desenvolveram o conceito da “Meta-Arte”, ainda na década de 1970, propondo compreender as condições da criação da Arte elas próprias como uma obra de Arte (ALBERRO e STIMSON, 2000).

promover um campo estético complexo, aberto para a co-criação coletiva, em que artistas, designers e não-especialistas estariam envolvidos no desenvolvimento colaborativo de uma realidade material e simbólica que seria não apenas a ampliação da indústria, e sim o questionamento de sua própria natureza estético-poética.

O primado da estético-poética poderia ser uma baliza interessante para a pesquisa acadêmica em Artes, Design, Arquitetura e Urbanismo, em especial se ele for posto em diálogo com o universo epistemológico engendrado pelas Ciências e pela Filosofia, que encontram no mundo contemporâneo novas e potentes expressões.

Bibliografia e Referências:

- ABBAGNANO, Nicola. (1998) Dicionário de filosofia. Martins Fontes, São Paulo.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (orgs.) (2000) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts.
- ARGAN, Giulio Carlo. (1984) *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes.
- BATESON, Gregory. (2000) *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- WEST, Geoffrey; BETTENCOURT, Luís; LOBO, José; HELBING, Dirk; KÜHNERT, Christian (2007) "Growth, innovation, scaling, and the pace of life in cities" in *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA*. Apr 24, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. (2000) *Convite à filosofia*. São Paulo, Ática.
- CLASTRES, Pierre. (2003) *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo, Cosac & Naify.
- DAWKINS, Richard. (2006) *The God Delusion*. New York, Bantam.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1995) *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Editora 34, Rio de Janeiro.
- _____. (1991) *O que é filosofia?* Rio de Janeiro, Editora 34.
- DERRIDA, Jacques. (2004) *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva.
- EAGLETON, Terry. (1999) *Marx e a Liberdade*. São Paulo, Unesp.
- _____. (1993) *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- FOUCAULT, Michel. (2000) *Microfísica do Poder*. Graal, São Paulo.
- GIBSON, J.J. (1977) *The theory of affordances*. In R. E. Shaw & J. Bransford (Eds.), *Perceiving, acting, and knowing*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- INNES, Judith E.; BOOHER, David E. (2010) *Planning with complexity: an introduction to collaborative rationality for public policy*. London, Routledge.
- KOREN, Leonard. (2008) *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Imperfect Publishing, 2008.
- KORZYBSKI, Alfred. (1994) *Science and sanity: an introduction to non-aristotelian systems and general semantics*. New York, Institute of General Semantics.
- KUHN, Thomas. (2001) *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo, Perspectiva.
- LATOUR, Bruno. (1998) *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo, Editora 34.
- _____. (2000) *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. Editora Unesp, São Paulo.
- MCLUHAN, Herbert Marshall. (1969) *Os meios são as massa-agens: um inventário de efeitos*. Record, Rio de Janeiro.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1975) . "A linguagem indireta e as vozes do silêncio" in *Os Pensadores*, Volume XLI, Abril Cultural, São Paulo.
- _____. (1996) *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes, São Paulo.
- MOLES, Abraham. (1998) *A Criação Científica*. São Paulo, Perspectiva.
- MORIN, Edgar. (2005) *Introdução ao Pensamento Complexo*. Sulina, Porto Alegre.
- PEIRCE, Charles S. (2003) *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva.
- SAGAN, Carl. (1997) *O Mundo Assombrado pelos Demônios: A Ciência Vista Como Uma Vela No Escuro*. São Paulo, Cia. das Letras.
- SEARLE, John R. (2006) *A Redescoberta da Mente*. São Paulo, Martins Fontes.
- _____. (2002) *Intencionalidade*. São Paulo, Martins Fontes.
- SHAPIN, Steven; SCHAFFER, Simon. (1985) *Leviathan and the air-pump: hobbes, boyle, and the experimental life*. Princeton, Princeton University Press.
- SHINER, Larry E. (2001) *The invention of art: a cultural history*. Chicago, The University of Chicago Press.
- TASSINARI, Alberto. (2001) *O espaço moderno*. Cosac e Naify, São Paulo, 2001.
- VENTURI, Robert. (2004) *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes.
- VASSÃO, Caio Adorno. (2010) *Metadesign: ferramentas, estratégias e ética para a complexidade*. São Paulo, Blucher.
- _____. (2008) *Arquitetura Livre: Complexidade, Metadesign e Ciência Nômada*. (tese de doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008.
- VIANNA e SILVA, Maurício José; VIANNA e SILVA FILHO, Ysmar; ADLER, Isabel Krumholz; LUCENA, Brenda de Figueiredo; RUSSO, Beatriz. (2011) *O que é design thinking: inovação em negócios*. MJV Press, 2011. Disponível online em: <http://livrodesignthinking.com.br/>