

A INCOMENSURABILIDADE EM THOMAS KUHN E A IMPOSSIBILIDADE DE APLICAÇÃO A ESTRUTURAS DE ESTILOS ARTÍSTICOS

INCOMMENSURABILITY IN THOMAS KUHN AND THE IMPOSSIBILITY OF APPLICATION TO ARTISTIC STYLE STRUCTURES

Mirian Martins FINGER¹

RESUMO

A intenção deste artigo é confrontar alguns juízos teóricos relativos à ciência e a arte abordando a impossibilidade de aplicação da noção de incomensurabilidade sobre a estrutura de conceitos artísticos. Para isso, será utilizada a teoria das revoluções científicas de Thomas Kuhn (1998-2006). Para este filósofo, a ciência apresenta uma estrutura e dentro dela há incomensurabilidade entre as teorias. Visto que o debate entre ciência e arte tem sido muito profícuo, atentar-se-á ao contraste entre quatro estilos artísticos para elucidar como esta teoria não é aplicável ao universo da arte. Inicialmente, a teoria de Kuhn terá uma breve exposição orientando o leitor sobre o conceito de incomensurabilidade. Ajustados a esta análise, serão acercadas quatro obras pictóricas, dos estilos Renascimento, Barroco, Romantismo e Realismo. Além de Kuhn, outros autores darão aporte ao que se pretende, tais como Nelson Goodman (1978) e Henrich Wölfflin (1989).

Palavras-chave: arte, estilos, ciência, incomensurabilidade.

ABSTRACT

The intention of this article is to confront some theoretical judgments related to science and art, addressing the impossibility of applying the notion of incommensurability to the structure of artistic concepts. For this, the theory of scientific revolutions by Thomas Kuhn (1998-2006) will be used. For this philosopher, science presents a structure and within it there is incommensurability between theories. Since the debate between science and art has been very fruitful, attention will be paid to the contrast between four artistic styles to elucidate how this theory is not applicable to the universe of art. Initially, Kuhn's theory will have a brief exposition guiding the reader on the concept of incommensurability. Adjusted to this analysis, four pictorial works will be approached, in the Renaissance, Baroque, Romanticism and Realism styles. In addition to Kuhn, other authors will contribute to what is sought, such as Nelson Goodman (1978) and Henrich Wölfflin (1989).

Key words: art, styles, science, incommensurability.

¹ Professora do Dept^o de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, doutora em Epistemologia e História da Ciência (UNTREF-AR), doutora em História (UFSM), mestre em Educação e graduada em Artes Visuais (UFSM). Atua na área de História, teoria e crítica da arte.

A INCOMENSURABILIDADE EM THOMAS KUHN E A IMPOSSIBILIDADE DE APLICAÇÃO A ESTRUTURAS DE ESTILOS ARTÍSTICOS

1. A “ESTRUTURA” NAS HUMANIDADES

Primeiramente, alerta-se que não há neste texto qualquer escopo de demarcação quanto à ciência e à arte, mas sim, de esclarecer algumas especificidades que cabem a determinados domínios de estudo. Sabe-se que a arte é conhecimento, o que basta para alocá-la no mesmo *status* que a ciência natural.

Adota-se, neste escrito, a oposição da vertente tradicional da história, que rejeita o mito da objetividade, possibilitando ajustar as teorias aqui analisadas dentro de um modelo relativizado, seja em narrativa literal, seja metafórica. Admite-se também o conceito de Nelson Goodman (1984), por meio do qual o autor defende que não há dicotomia entre arte e ciência, no que se refere a qualquer juízo de valor. Apesar de disporem de recursos diferentes, arte e ciência têm o mesmo desígnio e seus efeitos são similares, pois ambas visam a criar versões de mundos. Desse modo, ciência e arte são dois modos de compreender o mundo e a diferença entre elas reside em certas características simbólicas. Foi assim que Goodman construiu uma teoria estética alicerçada por seu entendimento lógico, através de sistemas simbólicos. Os sistemas simbólicos estão construídos por meio de suas propriedades literais, ou seja, de suas formas. Os símbolos, por estarem atrelados a forma, representam os estilos de cada época demonstrando certos paradigmas que, de tempos em tempos, são retomados. Os paradigmas utilizam uma linguagem, segundo a qual, cada período defende a sua “verdade”. E para Goodman, cada verdade deve ser admitida dentro de sua versão de mundo, criado por meio de suas inter-relações, bem como da possibilidade de suas incorreções. Portanto, não há aqui nenhuma hierarquia neste sentido.

Muitos estudos aplicam a obra “A estrutura das revoluções científicas” (1998) de Thomas Kuhn ao vocabulário das humanidades. Ainda que o filósofo defenda que aquilo que os cientistas compartilham não apresenta uma uniformidade suficiente para conferir a uma comunidade científica uma coerência objetiva e universal de seus métodos, o uso de seus termos no meio das humanidades pode ser equivocado.

Kuhn chama atenção para as diferenças de desenvolvimento sofrido pelas ciências e outras áreas de estudo. Sua linha demarcatória encontra-se no argumento de que nas ciências naturais há sempre a tentativa de resolução de problemas. Enquanto na atividade das ciências humanas “há um argumento forte e bem conhecido contra a possibilidade de algo idêntico à pesquisa normal solucionadora de quebra-cabeças.” (KUHN, 2006, p. 273).

Sua teoria apresenta para a ciência dois tipos de desenvolvimento: o normal² e o revolucionário³. Visto que nas ciências naturais a resolução de problemas concentra-se na busca de estabelecer um novo paradigma – ou “matriz disciplinar”, a partir de seu posfácio de 1969 –, para as humanidades há a constante mutação destas matrizes. Ao se tomar como modelo os estilos artísticos, este argumento pode responder a questão das diferenças. Afinal, a variação da matriz está condicionada à interpretação de cada artista em “solucionar problemas”, por maior que seja seu critério de demarcação. Ainda que, grosso modo, um estilo possa ser “normal”, enquanto útil, para muitos artistas, e “revolucionário”, quando em seu esgotamento. Se transferido o argumento de Kuhn para o mundo da arte, o grau de compatibilidade se desfaz, pois a arte muito mais questiona do que procura por respostas.

² A ciência normal é aquilo que produz os tijolos que a pesquisa científica está sempre adicionando ao crescente acervo de conhecimento científico.” (KUHN, 2006, p. 23-24).

³ A ciência revolucionária “envolvem descobertas que não podem ser acomodadas nos limites dos conceitos que estavam em uso antes de elas terem sido feitas.” (KUHN, 2006, p. 25).

Kuhn toma-se surpreso com a reação de outras áreas diante da possibilidade de aplicação de sua teoria a outros domínios. E neste sentido, entende-se esta surpresa através do comentário que faz a respeito de seu texto original da “Estrutura”,

Na medida em que o livro retrata o desenvolvimento científico como uma sucessão de períodos ligados a tradição e pontuados por rupturas não-cumulativas, suas teses possuem indubitavelmente uma larga aplicação (KUHN, 1998, p. 255, grifo nosso).

O uso do termo “rupturas”, acertadamente, se aplica às teorias artísticas, mas quando seguido de “não-cumulativas” rompe-se definitivamente, pois Kuhn defende que não há diálogo entre uma teoria e as que lhe antecedem. E é por este viés que este texto pretende demonstrar a incoerência de aplicação de um de seus conceitos no domínio da arte: o conceito de Incomensurabilidade.

1.1 A Incomensurabilidade em Thomas Kuhn

O modelo de desenvolvimento científico que Kuhn apresenta possui uma estrutura que, simplificada, oferece o seguinte formato: uma ciência pré-paradigmática, uma paradigmática, uma normal, uma anomalia, uma revolução, um novo paradigma e novamente o estabelecimento de uma ciência normal. Não se adentrará em cada conceito, mas se discorrerá sobre a “incomensurabilidade”, termo do glossário de Kuhn para ponderar sobre a impossibilidade de comunicação entre teorias, no que tange ao uso de sua linguagem. Desse modo, o interesse em “incomensurabilidade” visa a demonstrar sua impossibilidade de aproveitamento no domínio artístico.

Aclarado por Kuhn (2006, p. 50), o termo é empregado de maneira metafórica, ou seja, o que era entendido, anteriormente, no campo matemático, como “nenhuma medida comum”, é tomado por ele como “nenhuma linguagem comum”. Ou seja,

A afirmação de que duas teorias são incomensuráveis é, assim, a afirmação de que não há uma linguagem, neutra ou não, em que ambas as teorias, concebidas como conjuntas sentenças, possam ser traduzidas sem haver resíduos ou perdas. (KUHN, 2006, p. 50).

Para maior esclarecimento referente à incomensurabilidade utiliza-se o exemplo de Kuhn. Os gregos viviam em um mundo diverso do atual e ainda que os céus deles fossem os mesmos de hoje, os conceitos daqueles divergem destes.

A distorção e a má representação resultantes de uma descrição dos céus deles no vocabulário conceitual requerido para descrever os nossos é um exemplo do que naquele momento chamei de incomensurabilidade. (KUHN, 2006, p. 270).

A incomensurabilidade em Kuhn sugere que não há probabilidade de alternativa entre teorias. Portanto, teorias diferentes cabem a mundos distintos e não é possível traduzi-las de uma para a outra. A incomensurabilidade trabalha similarmente para as teorias científicas e nenhuma medida comum pode ser aproveitada para o estudo de teorias distintas. No entanto, para as humanidades não cabe esta defesa, pois, entendendo que cada estilo apresenta uma “matriz disciplinar”, ou seja, um paradigma – ainda que possam diferir em seus conceitos –, é possível empregar o mesmo vocabulário a mais de uma teoria.

2. AS TEORIAS HISTÓRICAS DOS QUATRO ESTILOS

Alerta-se, primeiramente, que a sequência cronológica dos estilos não será considerada. Visto que seria muito óbvia a comparação entre Renascimento e Neoclássico, adotou-se como exemplar o Realismo.

O brilhante trabalho desenvolvido por Henrich Wölfflin em “Conceitos fundamentais sobre a história da arte” (1989) servirá de modelo para se iniciar o debate. Os pares conceituais apresentados pelo autor percorrem comparações entre os estilos Renascimento e Barroco. O primeiro par contrapõe o “linear” e o “pictórico”, em que o Renascimento está caracterizado pela primeira propriedade e o Barroco pela segunda. No próximo par conceitual estão o “plano” e a “profundidade” que, do mesmo modo, são respectivos aos dois estilos. No terceiro estudo, na mesma concomitância, Wölfflin acomodou a “forma fechada” e a “forma aberta”. “Pluralidade” e “unidade” são as diferenças que analisam as duas maneiras estéticas no quarto par eleito pelo historiador. E, finalmente, a dupla de critérios aplicados aos modos artísticos, “clareza” e “obscuridade”. Será demonstrado como estes juízos podem se repetir nos outros dois estilos ora eleitos, revelando-se, assim, a impossibilidade de incomensurabilizar estas teorias.

2.1 Renascimento/Barroco – Romantismo/Realismo

Acompanhando Wölfflin (1989), este breve estudo tomará como critérios de análise os cinco pares conceituais acima citados. Acompanha-se aqui a afirmação do autor de que a história da arte é a história das suas formas. Assim, pode-se dizer que a expressão no Realismo em seus modos de representação obedece à mesma linearidade do Renascimento. Há clareza do que é representado em seus pormenores; visto de longe ou de perto o traço se mantém fiel à forma. Enquanto o Barroco interrompe a linha e a substitui por manchas; perde-se a noção do que está representado dependendo da distância que se toma da obra, critério acompanhado também pelos pintores românticos. A recusa do Barroco em relação ao eixo central adotado na estruturação da obra renascentista é também percebida no Romantismo, propriedade que oferece à pintura uma estrutura compositiva “aberta”. O cromatismo contido dentro da forma da renascença é revisitado pelos realistas, o que assinala certa “unidade” formal. A nitidez dos elementos compositivos é outra propriedade adotada, tanto pelos renascentistas quanto pelos realistas. Isso dá à obra a legibilidade pertencente ao critério “clareza”, diferentemente do Barroco e do Romantismo, que têm como propriedade a “obscuridade” formal alcançada pela pincelada descomprometida. A uniformidade nas composições da renascença e do realismo, aliada à perspectiva vinculada aos cânones matemáticos, comunica a narrativa em primeiro plano. Já para os barrocos e românticos, há um descomprometimento com qualquer estruturação naturalizada de representação e pode transmitir a mensagem num plano que não seja o primeiro. Neste grupo comparativo, é possível perceber que a dupla “plano” e “profundidade” se estabelecem conforme o estudo wölffliano. Finalmente, enquanto a pintura renascentista e a realista oferecem mais “unidade”, ou seja, cada figura representada tem sua independência, está apartada de sua vizinhança. Já as obras barrocas e românticas, dispõem seus protagonistas num espaço onde a relação é de mais intimidade. Às vezes, sobrepostas pela mancha fundem-se umas às outras, dando ao cenário a “multiplicidade” apurada por Wölfflin.

3. NEGANDO A INCOMENSURABILIDADE EM QUATRO ESTILOS

Desde Wölfflin há diversos estudos comparativos entre Renascimento e Barroco. Para ampliar o debate, tomam-se aqui mais dois estilos: o Romantismo e o Realismo, com uma obra de cada estilo.

A primeira obra é barroca, intitulada “Aristóteles com busto de Homero” (1653) de Rembrandt (imagem 1), a qual será equiparada à obra romântica “Cabeças decepadas” ou “Cabeças cortadas” (1818), de Théodore Géricault, (imagem 2). Para a outra dupla, Renascimento e Realismo toma-se respectivamente “A dama com um arminho” (1483-90), de Leonardo da Vinci (imagem 3), e “Bom dia, senhor Courbet” (1854), de Gustave Courbet, (imagem 4). A inversão dos dúplices de Wölfflin foi necessária em razão da cronologia dos dois estilos, pois o Romantismo antecede o Realismo.

Imagem 1 – Rembrandt van Rijn
Aristóteles com busto de Homero -1653



Fonte:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437394>

Imagem 2 - Théodore Géricault
Cabeças decepadas - 1818



Fonte:

<https://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto->

Imagem 3 - Leonardo da Vinci
A dama com um arminho
1483-90



Fonte:

<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/dama-arminho-da-vinci/>

Imagem 4 - Gustave Courbet
Bom dia, senhor Courbet
1854



Fonte:

<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/bom-dia-senhor-courbet-gustave-courbet/>

Tanto no quadro de Rembrandt quanto no de Géricault, as figuras fundem-se com o fundo e com elas mesmas e a forma quase se perde em meio ao frenesi da pincelada. A característica **pictural** das duas obras acentua a ausência de fronteira formal entre figura-fundo e os artistas atentaram-se mais em representar a impressão que tiveram das figuras. Diferentemente de Da Vinci e Courbet, que delimitam os personagens dando a cada um o lugar de preenchimento linear. A cor, que delimita a forma, além de retida pelo desenho, é suave sem deixar qualquer vestígio de pincelada, há certa honestidade quanto ao que é visto e o que é representado - o que define as obras como **lineares**. Percebe-se então, que neste critério, os estilos Renascimento e Realismo são comensuráveis, assim como ocorre entre o Barroco e o Romântico, afinal são recorrentes em seus conceitos formais.

No segundo conceito, “profundidade” e “plano”, nota-se que as formas das figuras se afastam do fruidor, vão se perdendo ao fundo pelo escurecimento cromático e os elementos se subtraem no espaço compositivo. Os planos são sobrepostos e há um diálogo entre eles, são homogeneizados pelo movimento dado ao todo, o que as coloca na **profundidade** estabelecida pelos critérios de Wölfflin. Já nos quadros renascentista e realista – mesmo que estes apresentem certo volume – os elementos compositivos são articulados paralelamente e se relacionam com o espectador em primeiro plano, as figuras que narram a cena se relacionam de modo que o sentido de figura e fundo estão claramente definidos e heterogêneos. Não há hierarquia plástica entre os elementos, todos são construídos de maneira vívida e aparente. Dentro destes critérios pode-se dizer que a composição se configura como **plana**. Também nesta dupla de estilos repete-se a comensurabilidade.

Em “forma aberta” e “forma fechada” as figuras de Géricault e Rembrandt são expostas de maneira que rompem os limites do suporte. Na primeira, a representação do corpo de Aristóteles limita-se em sua metade superior e o cenário é recortado pelos limites da tela; no entanto, nada se perde da mensagem plástica. É como se a escala não fosse considerada e tal estrutura pudesse estar em qualquer dimensão. Igualmente na segunda, a narrativa é como um detalhe de uma obra maior, em que o drama da cena se esvai através das manchas e estas escoam pelas balizas do suporte. Nos dois casos as **formas abrem-se** ao espaço circundante. Contrariamente, Da Vinci e Courbet mantêm toda a narrativa dentro das raias do quadro. As estruturas compõem-se através do dualismo entre linhas horizontais e verticais. Todos os componentes participam do espaço compositivo e os ângulos e margens da tela integram a composição. Assim, a **forma se fecha** sem nenhuma intenção de rompimento do panorama encenado com o que lhe é exterior. Igualmente aos paradigmas anteriores, pode haver aqui incomensurabilidade somente entre as duplas de estilos.

No próximo dúplice - “unidade” e “pluralidade” - nota-se que nas obras barroca e romântica não há concentração formal; pelo contrário, as cores se mesclam de maneira a confundir o olhar do espectador. Há um fluxo compositivo onde a luz comanda o tema global numa integração dos elementos. Observa-se na dupla Barroco/Romantismo uma fusão da figura e do fundo, bem como uma figura à outra. Contrastes cromáticos e formais que vão se diluindo e **pluralizando as formas**. Em seu oposto, há uma distinção em cada elemento, as formas escultóricas de cada componente acomodam-se em uma **unidade** de participação cenográfica. Na obra renascentista, tanto a “dama” quanto o “arminho” são distribuídos isoladamente e podem ser destacados como um elemento apenas, bem como o realce em cada parte do que compõe cada figura, o que também ocorre com o quadro realista. Cada personagem, cada espaço cromático relata sua independência por meio do isolamento da luz que é igualmente projetada sobre cada um. É como se cada parte do quadro tivesse uma iluminação própria.

Não há, neste sentido qualquer miscigenação formal. E como em cada dupla de quadros, tanto em Renascimento/Realismo, quanto Barroco/Romantismo, verifica-se possíveis diálogos, suas teorias, portanto, são comensuráveis.

Na última dupla - “obscuridade” e “clareza” - as obras de Géricault e Reembrandt demonstram formas que fundem figura/fundo, a nitidez dos elementos plásticos é evitada. Certamente, não há neste recurso a intenção de enigmatizar o protagonista, mas sim de intensificar a visualidade sensual dos estilos. Assim, as duas obras privilegiam a propriedade **obscura** na representação daquilo que, às vezes, pode escapar da visão. A inconformidade desta qualidade personifica-se nas obras renascentista e realista. Observa-se que a limpidez formal obedece à demanda do artista, e esta deve se dar a partir do que a luz e a sombra permitem. Tanto Da Vinci quanto Courbet anunciam nas pinturas aqui expostas que aquilo que está contido dentro da linha é a representação da imagem, tal qual a natureza oferece e o olho alcança. Desse modo, a **clareza** é o que importa para a representação. Qualquer diluição formal está fora deste modelo. A representação do cão, por exemplo, na obra de Courbet, deve ser “um cão” que, de maneira racional e objetiva, não deve transcender a realidade. E, novamente, não há nos dúplices qualquer impossibilidade de diálogo.

Pode-se verificar que os critérios adotados por Wölfflin podem se mesclar, pois uma mancha, por exemplo, ao mesmo tempo em que pode dar a característica de “pluralidade”, também pode oferecer a propriedade de “forma aberta”, ou ainda de “obscuridade”. Diante do exposto, percebe-se que as características de uma obra plástica são descritas através da linguagem, e esta é possível através das propriedades literais da obra. Qualquer propriedade aplicada aos exemplares artísticos, independente de seu sistema simbólico, advém de suas qualidades formais. Estas qualidades, uma vez empregadas em diferentes períodos históricos, se estabelecem como paradigmas que, vez ou outra, são retomados. Desse modo, na arte, não há nenhum problema a ser solucionado, no que refere às questões de linguagem específica de suas teorias. O que é possível afirmar é que as teorias conceituais utilizam os mesmos modelos porque não há anomalias formais que se estabeleçam como revolução dos estilos. E se não há um paradigma a ser desconstruído e uma linguagem particular para cada teoria, não há incomensurabilidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo serviu para se examinar o caminho vantajoso do debate no que diz respeito à arte, pois, assim como a ciência, a estética filosófica prossegue com fendas que admitem permanentes estudos. Inicialmente, foi apresentada a existência de diferentes versões de mundos de Goodman e um brevíssimo olhar sobre o conceito de incomensurabilidade de Thomas Kuhn. Para o autor, há a impossibilidade de diálogo entre uma teoria e outra na área das ciências exatas, e também sugere que sua teoria não se aplica às humanidades. Os critérios empregados na análise tiveram como aporte a teoria de Wölfflin, que criou um diálogo por meio de uma mesma linguagem, elegendo cinco duplas de critérios de análise, ao confrontar o estilo Renascentista e Barroco. Ampliando este diálogo, se propôs uma comparação entre mais dois estilos, Realismo e Romântico, em que foi possível defender que o critério de incomensurabilidade de Kuhn não dá conta das teorias artísticas. Observou-se, ao fazer uma comparação entre os quatro estilos, que ocorre uma coerência de reinteração no que tange aos critérios formais destes estilos. A narrativa das questões formais de um estilo utiliza descrições de linguagens já existentes. Independente da teoria a que se aplica, a linguagem empregada no estilo não faz dela exclusiva ao que integra o seu discurso. Percebe-se uma coerência de idas e vindas que fazem dos estilos algo cíclico.

Acomodar a arte na teoria de Kuhn, assim como ao critério de incomensurabilidade, pode ser desacertado. Os aspectos intrínsecos da obra de arte são demarcados por suas propriedades formais e, através delas, constrói-se qualquer discurso a respeito de seus aspectos extrínsecos. A linguagem, por sua vez, é responsável pela construção de sua teoria. Dessa forma, é visível que os conceitos básicos se comunicam e é possível, assim, traduzir a teoria de um estilo para o outro, o que conduz ao remate de que a teoria kuhniana de incomensurabilidade não se aplica ao campo artístico.

REFERÊNCIAS

COURBET, Gustave. **Bom dia, senhor Courbet**. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/bom-dia-senhor-courbet-gustave-courbet/> Acesso em jun. 2020.

DA VINCI, Leonardo. A dama com arminho. In CHARLES, Victoria et all. **1000 obras-primas da pintura**; tradução Eneida Vieira Santos, Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GÉRICAULT, Jean Louis Théodore. **Cabeças cortadas**. Disponível em: <https://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/05-05-te%cc%82tes-coupe%cc%81es/>. Acesso em jun. 2020.

GOODMAN, Nelson. **Ways of Worldmaking**. Indianápolis: Hackett Publishing, 1978.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

----- . **O caminho desde a estrutura**: ensaios filosóficos; tradução Cesar Mortari. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

REMBRANDT, van Rijn. **Aristóteles com o busto de Homero**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437394>. Acesso em: jun. 2020

WÖLFFLIN, Henrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**; tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.