

A sociologia como uma forma de arte*

Robert A. Nisbet

Tradução de Sylvia Gemignani Garcia**
Revisão de Heloísa Helena Teixeira de Souza Martins**

Resumo: A sociologia, como toda ciência, é também uma forma de arte. Distintas quanto aos modos de expressão, ciência e arte possuem afinidades substanciais: ambas operam com o mesmo tipo de imaginação criativa e buscam a beleza e a verdade. Argumentando em torno dessa idéia central, Robert Nisbet considera os cientistas-artistas europeus dos séculos XVII e XVIII, o pioneirismo da arte na expressão de transformações sócio-culturais e depoimentos de cientistas contemporâneos sobre o processo criativo na ciência. A histórica distinção entre uma ciência metódica, puramente racional e empírica, capaz de chegar à verdade, e uma arte excêntrica e inspirada, estritamente movida pela busca da beleza, é produto da modernidade pós-dupla revolução: a primeira ligada à associação entre ciência e tecnologia; a segunda à rejeição romântica do mundo industrial. A distinção dá origem à arte ornamental e à ciência aplicada e prestadora de serviços que caracterizam o século XX, com profundos efeitos sobre a produção sociológica. Baseado na tese central de seu *Formação do pensamento sociológico* (1966), Nisbet opõe as afinidades humanísticas e românticas da sociologia clássica ao predomínio do empiricismo e do formalismo metodológico da sociologia cientificista que se expande a partir dos Estados Unidos. Como outros sociólogos críticos desde fins da década de 50, Nisbet lança mão da sociologia clássica para analisar - e rejeitar - as vertentes cientificistas da sociologia contemporânea em um texto obrigatório para a compreensão do desenvolvimento histórico da disciplina e de uma das principais vertentes que se enfrentam em seu interior em torno da definição do perfil da formação e da produção sociológicas ao longo de sua história.

Palavras-chave: ciência, arte, sociologia clássica, sociologia contemporânea

*Publicado originalmente na *Pacific Sociological Review*, Fall 1962, 67-74, com o título *Sociology as an art form*. Posteriormente, no livro *Tradition and revolt, historical and sociological essays*, N. York, Vintage Books, 1970.

**Professoras do Departamento de Sociologia da FFLCH - USP, responsáveis pela disciplina de Métodos e Técnicas de Pesquisa II do curso de graduação em Ciências Sociais

Admito desde logo que, tanto por temperamento quanto por formação acadêmica, sempre estive mais interessado nos não-usos da nossa disciplina que em seus usos. Admito, além disso, acreditar que as teorias deveriam ser testadas tanto por sua abrangência como por sua compreensão, sua importância tanto quanto sua validade e sua elegância tanto quanto sua congruência com fatos tais como os que temos à mão. É minha maior convicção que a Sociologia faz seus avanços intelectuais mais significativos sob o impulso de estímulos e através de processos que partilha extensamente com a arte; que, sejam quais forem as diferenças entre a ciência e a arte, é o que elas têm em comum o que mais importa para a descoberta e a criatividade.

Nada do que eu digo significa que a sociologia não seja uma ciência. Dados os meus propósitos, estou bastante inclinado a colocar a sociologia na mesma linha da física e da biologia, aplicando, para cada uma destas, a essência do que eu digo sobre a sociologia. Cada uma delas é de fato ciência, mas é também uma forma de arte e, se nos esquecermos disso, corremos o risco de perder a ciência, restando-nos apenas o empiricismo exagerado ou o narcisismo metodológico, cada uma deles tão distante da ciência quanto a arte está dos *outdoors*.

Meu interesse pela sociologia como uma forma de arte foi recentemente estimulado por algumas reflexões sobre idéias que estão, reconhecidamente, entre as mais distintivas contribuições da sociologia para o pensamento moderno. Deixem-me citar as seguintes: *sociedade de massas, alienação, anomia, racionalização, comunidade, desorganização*. Falarei mais sobre essas idéias e seus contextos um pouco mais tarde. Por ora, é suficiente notar que todas elas têm produzido efeitos duradouros tanto sobre o caráter teórico quanto empírico da sociologia. E todas elas têm exercido notável influência em outros campos do pensamento científico e humanístico.

Ocorreu-me que nenhuma dessas idéias resulta histórica-

mente da aplicação daquilo que, hoje em dia, chamamos com satisfação de método científico. Se existe evidência de que qualquer uma dessas idéias, tal como foram primeiramente expostas nos escritos de homens como Tocqueville, Weber, Simmel e Durkheim, é o resultado do pensamento-que-resolve-problemas (problem-solving thought), que vai rigorosa e conscientemente da questão à hipótese e daí à conclusão verificada, sou incapaz de descobrir. Ao contrário, cada uma dessas profundas e seminais idéias poderia ser vista como a conseqüência de processos intelectuais que têm muito mais relação com o artista que com o cientista, tal como este último tende a ser concebido pela maioria de nós. Se deixarmos de lado os processos de intuição, impressionismo, imaginação icônica (a frase é de Sir Herbert Read) e até objetivação, parece improvável que qualquer uma dessas idéias tivesse chegado a influenciar gerações de pensamento e ensinamentos subseqüentes.

Sem dúvida, para alguns, essa conclusão, se é que é plausível, parecerá estar colocando ancestrais confiáveis sob suspeitas desprezíveis: como a descoberta de uma criança de que seu pai é membro da sociedade John Birch ou de que sua mãe é uma descendente dos Jukes ou Kallikaks. Ela pode lembrar, também, a demonstração gratuita que um antropólogo faz para um informante pentecostal acerca das origens totêmicas da Cristandade. Mas deixemos para mais tarde o comentário acerca desse aspecto de nosso objeto, voltando-nos, por alguns momentos, para uma questão mais fundamental e abrangente – o hábito de tratar a ciência como se ela fosse substantiva e psicologicamente diferente da arte.

Trata-se de um hábito profundamente enraizado mas, de modo algum, universal na história do pensamento moderno. Não precisamos ir além da Renascença para descobrir uma época na qual arte e ciência eram geralmente vistas como manifestações diferentes de uma mesma forma de consciência criativa. Sabemos que Leonardo da Vinci pensava em suas pinturas e em seus engenhosos trabalhos em fisiologia e mecânica como, igualmente, arte e ciência. O tipo de pensamento e até o resultado, em cada um,

não parecem significativamente diferentes dos do outro. E, três séculos mais tarde, Goethe parece haver sentido do mesmo modo. Ele não supunha que um tipo de pensamento operava enquanto estava escrevendo o Fausto e outro durante suas memoráveis inquirições por geologia e botânica. Tanto na Renascença como no Iluminismo, uma distinção radical entre arte e ciência seria incompreensível.

Quando, então, teve lugar a mudança que produziu autoconsciência no cientista e no artista tão parecida com aquela de Adão e Eva após a Queda? Assim como algumas outras coisas que nos perturbam, penso que foi no século dezenove. Começando com os movimentos sociais gerados pela Revolução Francesa, e intimamente relacionada com os processos de divisão do trabalho introduzidos pela revolução industrial, encontramos, no século dezenove, uma tendência crescente de imaginar que o artista e o cientista trabalhavam de maneiras diferentes e até antagônicas entre si. Gilbert and Sullivan estavam apenas dando expressão lírica àquilo que todos sabiam quando escreveram que o cientista é “um jovem simples, um alfabético, aritmético jovem comum” enquanto o artista é “um jovem excêntrico e louco, um ultrapoético, super-estético, extraordinário jovem”.

No final do século dezenove, desenvolveu-se na arte a visão de que a criação funciona através de certo processo inescrutável, chamado gênio ou inspiração, e nunca através do trabalho técnico e experimental. Podemos ver isso claramente no Romantismo e, especialmente, no “fin de siècle”. Associado a esse estereótipo havia outro, igualmente fundamental, de que o artista não está preocupado com a realidade ou com a verdade, mas apenas com a beleza – infinita, supraterrênea beleza. E, formando o contexto em ambos os casos, estava a visão fatal do papel do artista na sociedade. Longe de admitir qualquer continuidade com, ou dependência da sociedade, o artista romântico enfatizava, ao contrário, a distância entre ele e a sociedade, procurando em fugas solitárias o remédio que seus antepassados medievais e renascentistas haviam encontrado no companheirismo e no propósito social.

Sua rejeição do mundo que estava sendo criado pela revolução industrial era total.

Mas enquanto a arte tornava-se mitificada dessa maneira, a ciência estava sucumbindo a um outro mito, de caráter inverso e de igual influência na visão popular. Tratava-se do mito, não da inspiração, mas do método. Aqui, como no caso da arte, estamos tratando com algo relacionado à revolução industrial. Mas, enquanto a arte era em geral repelida pela nova sociedade industrial, a ciência era virtualmente absorvida por ela. Assim como a indústria começou a dominar a tecnologia, a tecnologia dominou a ciência, fazendo dela não mais o que havia sido por séculos, fundamentalmente a atividade da mente reflexiva, mas uma profissão governada pelos códigos e critérios do serviço, tal como o direito, a engenharia e a medicina.

As novas universidades, tanto na Europa como na América, deram imenso ímpeto à ciência mas, em larga extensão, à ciência do tipo aplicado. Nos Estados Unidos, a ascensão dos colégios Land Grant, baseados em seus primeiros anos num persistente profissionalismo, foi um enorme passo para a união da ciência com a indústria e para o cultivo do estereótipo de que a ciência, como a indústria, é prática, o extremo oposto da arte. As “artes mecânicas” tornaram-se, por muitas gerações, a principal concepção para tudo o que era científico, imprimindo sua marca ao tipo de ciência feito e respeitado por todos. Foi Thomas Edison quem se tornou o arquétipo do cientista nos Estados Unidos. Um Willard Gibbs foi simplesmente ignorado.

Gradualmente espalhou-se a idéia de que a ciência, diferentemente da arte, flui através dos mesmos canais metódicos e sistemáticos que os negócios ou o direito ou a medicina. Sentia-se que o crucial não era a reflexão livre, a intuição e a imaginação, mas a rigorosa aderência aos procedimentos. A máquina na fábrica havia provado que a habilidade poderia ser transferida do homem para a tecnologia, fazendo da engenhosidade humana um item dispensável. Não poderia o método ser análogo da máquina? Muitas gerações de americanos pensaram que sim, escolas e colé-

gios ficaram cheios de estudantes aprendendo fielmente o que se pensava ser o método científico – não, infelizmente, como uma ajuda ao raciocínio, mas como um substituto dele.

Dado o caráter esmagadoramente prático e metódico da ciência americana, não surpreende que, por muito tempo, os europeus tenham olhado para ela com pouquíssimo respeito. É uma generalização segura que se não fossem os institutos europeus, para os quais cada vez mais americanos foram para realizar estudos avançados, adquirindo assim uma concepção de ciência mais verdadeira, a ciência americana nunca teria saído de sua concha de mediocridade útil. Não há dúvida de que havia aqueles com a mesma mentalidade na Europa, especialmente na Inglaterra; aqueles para os quais a ciência era uma profissão, submetida e limitada por regras e técnicas. Mas na Europa, onde a tradição humanística era mais forte, resultado de um passado muito mais velho, pré-democrático e pré-industrial, e onde uma mente da estatura de Faraday pôde rejeitar para si mesmo o título de físico, preferindo o de filósofo, e foi compreendido e honrado por isso, havia menos possibilidade de a ciência vir a atolar-se em método e técnica insatisfatórios.

II

O pior resultado da separação entre arte e ciência no século dezenove não é o da interpretação histórica. É crença presente em muitas salas de aula e muitos laboratórios que os objetivos, assim como os processos de pensamento, são diferentes. Em sua pior versão, essa visão nos diz que apenas a ciência preocupa-se com a realidade; que a função da arte é simplesmente excitar os sentidos em um tipo de busca sem rumo do ornamental e do agradável para os olhos.

Nada poderia estar mais distante da verdade. Qualquer forma de arte que é séria, o romance, o poema ou a pintura, preocupa-se, primeiro e antes de tudo, com a realidade. Ela está interessada em iluminar a realidade e comunicar de algum modo essa luz para os outros. É com isso, basicamente, que a ciência – em

contraste com a tecnologia – se preocupa. Eu ousou afirmar que há mais em comum entre Picasso e Eistein – quanto a objetivo, inspiração e modo de realização – que entre Picasso e, digamos, Norman Rockwell ou entre Eistein e qualquer um dos frios praticantes do que A.N.Whitehead chamou uma vez “empiricismo árido”. Ambos, artista e cientista, são movidos pelo desejo de entender, de interpretar e de comunicar sua compreensão para o resto do mundo.

O artista, digamos em alto e bom tom, *não* está interessado em decoração, e é somente porque não-artistas têm trabalhado como se ornamentação, reminiscências tolas e excitação dos olhos fossem os maiores fins da arte, que muitas pessoas ainda se encontram aceitando ou rejeitando o trabalho artístico largamente em termos de se é ou não bonito para os olhos. Por certo a arte pode ser bela, mas não se toma a beleza como seu principal fim. Assim, é preciso lembrar que a ciência pode ser bela, embora ninguém suponha que até mesmo um matemático é, fundamentalmente, impulsionado pela busca da beleza.

“A natureza essencial da arte”, escreveu Sir Herbert Read, “será encontrada não na produção de objetos para satisfazer necessidades práticas, nem na expressão de idéias religiosas ou filosóficas, mas em sua capacidade de criar um mundo sintético e consistente; um mundo que não é o das necessidades e dos desejos práticos, nem o dos sonhos e da fantasia, mas um mundo composto dessas contradições; uma convincente representação da totalidade da experiência; um modo, portanto, de contemplar a percepção individual de algum aspecto da verdade universal. Em todas as suas atividades essenciais a arte está tentando nos dizer algo: algo sobre o universo, sobre a natureza, sobre o homem ou sobre o próprio artista... É apenas quando nós reconhecemos claramente a função da arte como um modo de conhecimento paralelo a outros modos, através dos quais o homem chega a um entendimento de seu ambiente, que podemos começar a apreciar sua significação na história da humanidade”.¹

O interesse do artista na forma é o interesse do cientista na

¹ READ, Sir Herbert E.: *Art and Society*, London: W. Heinemann, 1937, pp. x-xii.

estrutura. Em cada um, o desejo de visão e entendimento é dominante. Cada um trabalha empiricamente; luta para comunicar sua descoberta através de um padrão ou uma estrutura formal que requer técnica para ser dominado. Vale a pena notar que a palavra “teoria” origina-se da mesma raiz grega da palavra “teatro”. Ela significa, basicamente, olhando fixamente para, contemplação. Está ligada à palavra imaginação – ou seja, literalmente, internalizar o mundo externo em uma imagem que a mente retém com tenacidade. Em suma, arte e ciência dependem, ambas, da capacidade de se distanciar e da habilidade de abster-se de compromissos. A essência de cada uma delas, escreveu Santayana, “é a constante contemplação das coisas em sua ordem e seu valor.”

Na verdade, ciência e arte tiveram uma relação cultural profundamente importante na maior parte da história humana. Eugene Rabinowitch, ilustre químico e editor de ciência, escreveu recentemente algumas palavras que deveriam ser afixadas em toda sala de estudo.

“A evolução da mente humana é um processo único que se revela com diferente intensidade, diferente claridade e diferente ritmo – em suas várias manifestações – na arte, na ciência, na filosofia, no pensamento social e político. É como uma fuga, ou um oratório, no qual diferentes instrumentos ou vozes entram alternadamente. A voz do artista é, muitas vezes, a primeira a responder. O artista é o indivíduo mais sensível na sociedade. Seu sentimento de mudança, sua apreensão das coisas novas que estão por vir, é provavelmente mais acurado que o do pensador científico, racional, que se move lentamente. É na produção artística de um período, mais que em seu pensamento, que se poderia procurar as sombras que anunciam os eventos que estão surgindo, como uma antecipação profética. Eu não quero dizer a previsão dos eventos futuros, mas, mais que isso, a revelação, na estrutura da produção artística, das atitudes mentais que apenas mais tarde tornar-se-ão aparentes em outros campos da atividade humana. Portanto, o desmantelamento iminente da ordem existente das coisas, do sistema de valores geralmente aceito, pode ser – e constante-

² RABINOWITCH, Eugene: "Integral Science and Atomizes Art", *Bulletin of the Atomic Scientists*, 15 (February, 1959), p. 664. Todo o volume é organizado em torno do tema ciência e arte e contém alguns dos mais perspicazes escritos tanto de cientistas como de artistas. Particularmente valiosos são os de Rabinowitch, Marston Morse, Carl Holty e Martin Kamen e Beka Doherty. Alguns prolongados, se não sistemáticos, questionamentos pessoais de cientistas sugerem-me que há uma estratificação da aceitação do elemento artístico na ciência criativa. Matemáticos e físicos teóricos, atualmente em alta no sistema de status da ciência moderna, tendem a aceitar imediatamente a realidade dos elementos intuitivos e não-lógicos na descoberta científica. Do mesmo modo, a maior parte daqueles que estão trabalhando em áreas relativamente novas e altamente criativas como biofísica e bioquímica. Geólogos, hoje em baixa na ordem hierárquica da ciência, parecem os menos dispostos a aceitar ou entender o elemento artístico na ciência, embora eles tenham muita companhia nas áreas mais formalizadas e estabilizadas de outras disciplinas, incluindo a biologia, a física e a química. Nas ciências do comportamento, geralmente, há uma insistência muito maior no rigor e na lógica do método – e preocupação com o próprio método – do que nas ciên-

mente o é – reconhecível primeiramente em uma revolta contra os valores e cânones que vinham dominando a criação artística; uma revolução na arte precede a revolução na sociedade.”²

Repetidamente, a história do Ocidente tem mostrado que tais palavras são verdadeiras. Historiadores da cultura européia antiga ou moderna têm enfatizado o papel diretivo desempenhado pela mente do artista: como as imagens filosóficas e científicas do homem foram precedidas por aquelas que são vistas primeiramente no teatro, no soneto, na pintura ou na escultura. Isso tornou-se uma verdade viva para mim, pela primeira vez, há muitos anos, enquanto eu visitava a grande galeria Uffizi, em Florença. Aqui é possível acompanhar, sala após sala, representando época após época, as imagens do homem na Europa Ocidental desdobrando-se historicamente: das espirituais, quase místicas e transcendentes representações do homem encontradas nos Italianos Primitivos, passando por manifestações transitórias que são a um tempo divinas e humanas em sua aparência, até os homens e mulheres da Renascença e do Barroco, francamente humanos, auto-centrados e esmagadoramente terrenos. Trata-se de um desenvolvimento que claramente precede transições análogas de imagem na filosofia e na ciência. Foi a arte com sua visão icônica veloz e abrangente que construiu a ponte do ascetismo e corporativismo medieval ao humanismo moderno; do organismo ao obsessivo problema da relação do homem com a sociedade e os valores.

Foi de fato na Renascença – e o que mais foi a Renascença senão a concepção do homem e da sociedade como obras de arte? – que a visão moderna veio a existir. Trata-se de uma visão que vem sendo modificada de inúmeras maneiras – ora enfatizada, ora vulgarizada; ora com forma trágica, ora trivial; às vezes enobrecida, às vezes denegrada – mas nunca realmente mudada desde o fim do século catorze na Itália. Se o objetivo foi a construção de uma catedral ou de uma ponte, o plano de uma tapeçaria ou uma viagem para as Índias, a formação de uma guilda ou o próprio Estado, o homem da Renascença viu o mundo a sua volta a partir do vantajoso ponto de vista do artista-cientista; não algo

para ser reverenciado ou para manipular, mas para entender e dominar assim como Michelangelo dominou o mármore que ele trabalhou ou Marco Polo a rota para Catai.

Os problemas e as respostas que formam o núcleo da cultura moderna são o trabalho, não dos Úteis da sociedade, mas dos Visionários, daqueles que se perdem em conjecturas e que, sem saber para onde estão indo, vão por isso mais longe. O mesmo impulso para a realidade e sua comunicação dirigiu Michelangelo tanto quanto Maquiavel – o primeiro para o majestoso Davi, o segundo para o Estado Renascentista – cada um dos quais um produto do artista-cientista.

A afinidade básica entre o artista e o cientista é, como o matemático Marston Morse disse-nos, psicológica e espiritual:

“O primeiro laço essencial entre a matemática e as artes encontra-se no fato de que a descoberta em matemática não é uma questão de lógica. É, antes, o resultado de poderes misteriosos que ninguém entende e nos quais o reconhecimento inconsciente da beleza deve desempenhar uma parte importante. Entre uma infinidade de planos o matemático escolhe um padrão por causa de sua beleza e coloca-o em terreno firme, sem que ninguém saiba como. Depois disso, a lógica das palavras e das formas ajusta o padrão de modo ordenado. Somente então pode alguém comunicá-lo a outra pessoa. O primeiro padrão permanece nas sombras da mente.”³

Essas são palavras importantes, palavras candentes. Elas deveriam estar afixadas na entrada de todo seminário metodológico como uma profilaxia contra o pedantismo. Muitos sociólogos têm assumido que, porque o pensamento científico é, por definição, racional e lógico em sua expressão, seus caminhos psicológicos devem ser, portanto, limitados aos processos estritamente empíricos e lógicos. Somente é científico – e assim avança o folclore do cientificismo – aquilo que procede de um problema delimitado precisamente e sem ambigüidade, delineado a partir de dados estatisticamente assépticos, chegando a uma hipótese cuidadosamente elaborada. Tudo o mais é, por definição, arte ou filosofia. É

A sociologia como uma forma de arte
Robert A. Nisbet

cias físicas. Há, certamente, diferenças por campos. Então, é mais provável que os pedagogos cometam mais erros que os antropólogos, entre os quais sempre sobressaíram-se artistas ousados e que têm, como um todo, despendido a menor quantidade de tempo em torno de questões de metodologia abstrata. De forma similar, como minha experiência indica, a aceitação do elemento artístico na ciência parece seguir a curva da distinção pessoal. Soube que um ganhador do prêmio Nobel, um químico, deixando de lado o método, descreve a descoberta científica como “um estupro seguido de sedução”.

³ MORSE, Marston; “Mathematics and the Arts”, *Bulletin of the Atomic Scientists*, op.cit., pp. 56-57. Dois recentes estudos literários mostraram, com impressionante imaginação e sabedoria, como desrazão e razão, inconsciente e consciente, intuição e hipótese têm trabalhado juntos historicamente. Ver Wayne Shumaker, *Literature and the Irrational*, New Jersey: Prentice-Hall, 1960, e Ernest Tuveson, *Imagination as a Means of Grace; Locke and the Aesthetics of Romanticism*, Berkeley: University of California Press, 1960.

difícil pensar em um meio melhor de se fazer a apoteose da rotina e do insignificante.

É claro que a ciência preocupa-se com problemas, com questões enraizadas na observação empírica tanto quanto na reflexão. Como o artista, o cientista está interessado em entender o mundo em torno dele e em descobrir relações significativas. Mas da grande e incontestável verdade que o pensamento científico está fundamentalmente enraizado em uma preocupação com o desconhecido, em um desejo premente de reduzir as tensões da incerteza, não se segue que a descoberta científica é inteiramente, ou em grande parte, a simples consequência do pensamento-que-define-problemas e do pensamento-que-resolve-problemas (problem-defining and problem-solving thought). Tal conclusão tem contribuído bastante para levar a sociologia para áreas de estudo escolhidas não em função de sua importância intelectual intrínseca, mas porque, nelas, as metodologias quantitativas podem funcionar tranquilamente.

O falecido Florian Znaniecki previu, há uma geração, o rumo que as coisas estão tomando. Ele estava referindo-se à influência dos cursos de metodologia que já então se manifestava:

“Essa influência consiste em substituir métodos intelectuais por técnicas de tabulação e, assim, eliminar o pensamento teórico do processo de pesquisa científica... Uma consequência pode ser prevista – de fato, já foi quase alcançada – na medida em que qualquer um que tenha aprendido de cor as várias normas técnicas e fórmulas de estatística, sem qualquer outra instrução, seja ela qual for, e não mais inteligente que um deficiente mental, será capaz de retirar de um material dado todas as conclusões que a problematização estatística torna possível... O papel do pensamento criativo na ciência, segundo essa concepção, estará reduzido à função de formular hipóteses para serem testadas por meios técnicos. Mas nós temos observado que as únicas hipóteses que os estatísticos já formularam, e que podem formular, dadas as inegáveis limitações de seu método, não são mais que generalizações superficiais da reflexão prática do senso comum. Há pouco lugar

para o pensamento criativo e menos ainda para o progresso científico nesse tipo de problematização.”⁴

Apesar da franqueza de muitos cientistas ilustres ao falar sobre seu trabalho, e apesar do que estamos aprendendo sobre o processo de criatividade em geral, ainda há muita coisa que não sabemos sobre como os cientistas chegam aos seus problemas, fazem o trabalho realmente crucial com eles e alcançam seus *insights* básicos. Mas o que se segue é claro. Considerando tudo o que atualmente sabemos, tais problemas e idéias parecem vir frequentemente do inconsciente assim como do consciente; de leituras amplas e extrínsecas ou da experiência interior, assim como de dados imediatamente visíveis; dos processos desprezados do sentimento e da intuição tanto quanto dos imperativos mais nobres da lógica e da razão. Creio que podemos formular, portanto, esta conclusão: qualquer coisa que limite o campo da experiência e da imaginação, que de qualquer modo diminua as fontes de inspiração, que rotinize os trabalhos da mente inteligente, deve ser olhada com suspeita.

III

É tempo de retornar às idéias da sociologia às quais me referi no início de meu texto. Deixem-me descrevê-las de novo brevemente, pois elas são, sem dúvida, as mais distintivas e iluminadoras contribuições da sociologia para o estudo da cultura e da sociedade. Primeiro, há a visão da associação humana como contendo processos endêmicos de desorganização, disfunção, ou seja lá o nome que lhes dermos. Segundo, há a visão do indivíduo como alienado e anônimo. Terceiro, há a perspectiva da comunidade – em contraste com as formas contratuais e racionalistas de relacionamento – incluindo os conceitos-chave de hierarquia e status. Quarto, temos o grande tema da racionalização como um processo na história e na totalidade da estrutura da sociedade moderna.

Sabemos de onde vêm essas idéias: dos escritos de quatro ou cinco mentes extraordinárias do final do século dezanove: Tocqueville, Weber, Simmel, Tonnies e Durkheim. Não preciso

⁴ ZNANIECKI, Florian; *The Method of Sociology*, New York: Farrar and Rinehart, 1934, pp. 234-235.

me estender acerca de suas formulações dessas idéias. Estou mais interessado nos processos através dos quais as idéias vêm a ser: ou seja, os contextos nos quais as idéias são enunciadas, as tradições das quais elas vêm e, se for possível, os estados mentais por trás das idéias. Obviamente, estamos limitados pelo que pode ser dito de modo positivo, mas acredito que certos pontos são claros.

Em primeiro lugar, há a manifesta descontinuidade dessas idéias na história do pensamento social moderno. Nenhuma delas poderia ser deduzida das proposições racionalistas do comportamento humano que floresceram no Iluminismo. A verdadeira herança do Iluminismo encontra-se não na sociologia, mas na economia clássica, na psicologia individual e na ciência política utilitarista. O que encontramos na sociologia – isto é, em suas correntes distintivas – é uma revolta contra a visão racionalista do homem e da sociedade.

O segundo ponto é o seguinte: não apenas as idéias-chave da sociologia não estão relacionadas às idéias científicas anteriores como elas têm sua afinidade mais íntima com um movimento de arte, o Romantismo. Do mesmo modo que a imagem renascentista do homem provém de correntes artísticas anteriores, assim, eu afirmo, a imagem sociológica surge, desde o princípio, de visões que tiveram seus primeiros e mais abrangentes apelos na arte romântica.⁵

Em algum lugar, Weber relacionou seu próprio conceito de racionalização à visão mais antiga do poeta Schiller do “desencantamento do mundo”. Ele foi sincero e preciso. Tocqueville, Simmel e Durkheim poderiam muito bem ter feito da mesma maneira. Desde a primeira manifestação do espírito romântico no final do século dezoito – surgindo para combater a visão classicista-racionalista – encontramos luminosamente reveladas duas visões centrais: 1) o estranhamento do indivíduo em uma sociedade cada vez mais desorganizada e impessoal (e a conseqüente inacessibilidade espiritual das instituições modernas – cidade, fábrica, sociedade de massas); 2) uma celebração do status e da comunidade – rural, religiosa ou moral – em contraste com a sociedade

⁵ Discuti isso mais extensamente em meu “Conservatism and Sociology”, pp. 73-89. Ver também a interessante discussão de Leon Bramson em seu *The Political Context of Sociology*, Princeton: Princeton University Press, 1961, capítulo 1.

individualista e contratualista dos *philosophes*.

Terceiro, e mais importante, ainda que mais indefinido, são as afinidades psicológicas entre os artistas românticos e os sociólogos. É impossível, como já sugeri, levar a sério o pensamento de que se chegou a essas grandes idéias de uma maneira comparável àquela que consideramos como metodologia científica. Vocês podem imaginar o que teria acontecido se qualquer uma delas tivesse sido submetida, no momento seguinte a sua concepção, a uma análise rigorosamente esquematizada? Pode alguém acreditar que a visão de Weber da racionalização na história, a visão de Simmel da metrópole, ou a visão de Durkheim da anomia vieram da análise lógico-empírica tal como é entendida hoje? Basta fazer a pergunta para saber a resposta. Obviamente, esses homens não estavam trabalhando com problemas limitados e ordenados a sua frente. Eles não eram solucionadores-de-problemas de modo algum. Cada um deles estava reagindo ao mundo ao seu redor com penetrante intuição, com profunda inteligência imaginativa, assim como faz o artista e, também como o artista, objetivando estados internos da mente, apenas parcialmente conscientes.

Consideremos um exemplo: a visão da sociedade e do homem que subjaz ao grande estudo de Durkheim sobre o suicídio. Basicamente, é a visão do artista tanto quanto a do cientista. O plano de fundo, o detalhe e a caracterização mesclam-se em algo que é icônico em sua compreensão de toda uma ordem social. Como Durkheim conseguiu sua idéia reguladora? Podemos ter certeza de uma coisa: ele não a conseguiu, como o conto de fadas da história da ciência diria, de um exame preliminar dos registros de vida da Europa, não mais do que Darwin tomou a idéia da seleção natural de suas observações durante a viagem do Beagle. A idéia, o argumento e a conclusão de *O Suicídio* estavam em sua mente antes de ele examinar os registros. De onde, então, ele tirou a idéia? Nós podemos apenas especular. Ele pode tê-la tirado da leitura de Tocqueville que certamente poderia tê-la tirado de Lamennais que poderia tê-la encontrado em Bonald ou Chateaubriand. Ou ela poderia ter vindo de uma experiência pessoal – da lem-

A sociologia como uma forma de arte

Robert A. Nisbet

brança de um fragmento do Talmud, de uma intuição nascida da solidão e da marginalidade pessoal, um resíduo da experiência em Paris. Quem poder ter certeza? Mas uma coisa é certa. A criativa combinação de idéias por trás de *O Suicídio* – combinação da qual ainda nos servimos em nossos trabalhos científicos – foi alcançada por caminhos mais próximos daqueles do artista do que daqueles do processador de dados, do lógico ou do tecnólogo.

Não é diferente com as idéias e as perspectivas de Simmel – de várias maneiras, o mais imaginativo e intuitivo de todos os grandes sociólogos. Seu tratamento do medo, do amor, das práticas convencionais, do poder e da amizade mostra a mente do artista-ensaísta e não há distorção de valores em colocá-lo junto com mestres como Montaigne e Bacon. Remova a visão do artista dos tratamentos do estrangeiro, da díade e do papel do segredo e você terá removido tudo o que dá vida. Em Simmel há essa maravilhosa tensão entre o esteticamente concreto e o filosoficamente genérico que sempre se encontra na grandeza. É o elemento estético no trabalho de Simmel que torna impossível a total absorção de sua substância sociológica pela teoria sistemática e anônima. É preciso voltar ao próprio Simmel para um insight real. Como em Darwin e em Freud, será sempre possível derivar diretamente do homem algo de importância que não pode ser deduzido de relatórios pessoais em teoria social.

Isso conduz a outro fato importante. Nossa dependência dessas idéias e seus criadores é similar à dependência do artista dos artistas que o precedem. Do mesmo modo que o romancista sempre será capaz de aprender do estudo e re-estudo de Dostoievski ou James – aprender um senso de desenvolvimento e forma, assim como retirar inspiração da fonte criativa – assim o sociólogo pode sempre aprender com a re-leitura de homens como Weber e Simmel.

É esse elemento que separa a sociologia de algumas das ciências físicas. Afinal, existe um limite para o que um jovem físico pode aprender ainda que de um Newton. Tendo alguém dominado os pontos fundamentais do *Principia*, provavelmente não

tem muito a ganhar enquanto físico de re-leituras (embora o tivesse como historiador da ciência). Quão diferente é a relação do sociólogo com Simmel ou Durkheim. Haverá sempre alguma coisa a ganhar de uma leitura direta; alguma coisa informativa, ampliadora e criativa. É precisamente assim que o artista contemporâneo retorna ao estudo da arquitetura medieval, do soneto Elisabetano ou das pinturas de Matisse. Essa é a essência da história da arte, e do motivo porque a história da sociologia é tão diferente da história da ciência.

IV

Que homens como Weber, Durkheim e Simmel alinhem-se na tradição científica é inquestionável. Suas obras, por toda sua profunda sensibilidade artística e intuição, não pertencem mais à história da arte do que as obras de Balzac ou Dickens pertencem à história da ciência social. A conclusão a que chegamos não é que ciência e arte não possuem diferenças. Há diferenças reais, assim como as há entre as artes e entre as ciências⁶. Ninguém pede a Picasso para verificar uma de suas visões através da repetição do processo; e, de modo inverso, nós corretamente não damos muita atenção a idéias científicas para as quais ninguém além do próprio autor pode encontrar suporte na experiência. Como sugerir, as idéias de Durkheim podem ser dependentes de processos de pensamento similares àqueles do artista, mas nenhuma delas teria sobrevivido na sociologia ou se tornado frutífera para outros se não fosse por critérios e modos de comunicação que diferem dos da arte.

A conclusão, então, não é que ciência e arte são, ou deveriam ser, similares. A conclusão mais simples, mas mais fundamental, é que em ambas, arte e ciência, opera o mesmo tipo de imaginação criativa. E tudo o que impede ou frustra essa imaginação atinge a fonte da própria disciplina. Infelizmente, é isso que está acontecendo hoje em largas áreas da pesquisa e do ensino sociológico. Trata-se de um fenômeno recorrente na filosofia e na ciência.

A sociologia como uma forma de arte

Robert A. Nisbet

⁶ O filósofo Charles Morris sugeriu que a maior diferença é a seguinte: embora tanto a ciência como a arte comuniquem-se através do uso de idéias e representações que não são completamente descritíveis em termos da experiência sensorial, a ciência, tipicamente, busca fazer comunicações que possam ser identificadas ou verificadas pelo maior número de indivíduos, enquanto a arte tende a insistir que cada indivíduo traduz a visão original em algo exclusivo, sua própria criação.

Provavelmente existem também interessantes diferenças de papel entre artistas e cientistas, embora essa seja, até onde eu posso saber, uma área de estudo relativamente não explorada. Martyl Lansdorf, um artista, e Cyril S. Smyth, um cientista, em um artigo conjunto no *Bulletin of the Atomic Scientists* já citado, dizem: "Em muitos contatos com amigos humanistas e cientistas notamos uma única diferença consistente nas atitudes profissionais – os cientistas são ciumentos de suas idéias; os humanistas não parecem se importar se alguém se apropria de suas idéias, mas ficam ultrajados com o plágio da forma". Trata-se de um *insight* importante, mas julgo que isso é mais relevante para pintores e escultores, e possivelmente poetas, do que para romancistas e escritores de peças que são certamente tão ciumentos de suas idéias, e tão reservados, quanto os cientistas. Batalhas legais em torno de enredos não são desconhecidas. Uma diferença frequentemente alegada entre cientistas e artistas merece um comentário crítico. É um velho estereótipo do cientista, diligentemente cultivado em muitos seminários, que o cientista, simplesmente

A sociologia como uma forma de arte

Robert A. Nisbet

porque é cientista e não artista, está pré-condicionado a ter uma disposição e até um desejo de ser superado pelo trabalho de estudantes e de outros. Mas esse estereótipo diz mais sobre o mundo ideal da ciência do que sobre os cientistas reais. O desejo de autopreservação é com certeza tão forte entre cientistas como entre artistas, e a evidência sugere que em questões como proteção de teorias pessoais, guarda de dados e segredo de intenção, não deve haver diferenças de papéis muito significativas.

Paixão pela auto-preservação pode estar mais presente no pensamento científico do que em geral se supõe. Marston Morse, no artigo citado acima, pensa desse modo no que concerne à matemática. Ele cita a famosa rixa entre Poincaré e seu jovem colega Lebesgue, sugerindo a similaridade do conflito e de seu resultado com a revolta de Philipp Emanuel Bach contra o trabalho de seu pai, Johann Sebastian. Em cada caso, as reações foram ditadas por instintos de auto-preservação que, como aponta o Professor Morse, eram claramente vantajosos para a posteridade.

Em um ponto a evidência é clara. Cientistas têm um senso de prioridade muito mais alto – embora não sem competitividade – do que artistas. Isso poderia parecer seguir-se de amplas diferenças de contexto. É altamente improvável que qualquer coisa na história da arte pareça com o que Robert Merton enfatizou em seus estudos sobre prioridade na ciência ou o que Frederick Reif descreveu com a prática que prevalece entre os físicos no artigo "The competitive world of the pure scientist". *Science*, 134 (december 15, 1961). pp. 1957-1962.

Muito freqüentemente na história do pensamento encontramos técnicas, métodos e doutrinas transformando-se em insignificantes fortificações que escondem a visão das alturas do Olimpo. Quantos mudos, inglórios Simmels, quantos possíveis Cooleys permanecem hoje enterrados em seqüências de currículos obrigatórios e nas salas de computador, ocupando seus talentos não no desenvolvimento de idéias e *insights*, mas na adaptação de idéias triviais ou muito desgastadas para a linguagem da máquina ou na reprodução sem fim de estudos que, muitas vezes, não deveriam sequer ter sido feitos pela primeira vez? Tal servidão é justificada pelo falso e espantoso argumento de que, assim, o "método" da ciência pode ser ensinado ao estudante. Alguém poderia observar, cinicamente, que não vê nenhum Simmel ou Durkheim caminhando no *campus* atualmente. Eu arrisco afirmar que também não haveria nenhum no tempo deles se alguns requisitos curriculares e modas terminológicas existissem então.

Chego agora a minhas observações finais. Enfatizei o elemento artístico na sociologia não porque eu pense que o vilão é a máquina – pelo menos, não mais que o encarregado pela máquina que, por vezes, caminha como um cientista social. O perigo, se eu posso permitir-me a prerrogativa presidencial do sermão, não é tecnológico, é sociológico; é a sistematização e a dogmatização que sempre ameaçam penetrar nas células das disciplinas intelectuais, expulsando assim os elementos artísticos. Pois a batalha da arte é com a construção de sistemas, não com a ciência. Não conheço melhor modo de expressar isso do que na forma que Francis Bacon escolheu há três séculos. Ou seja, na forma dos Ídolos da Mente. Chamemo-los Ídolos da Profissão.

Há, primeiro, vocês vão lembrar, os Ídolos da Tribo. Tratam-se de inclinações, perspectivas e modos de percepção que são comuns a todos, eles são inevitáveis mas, apesar disso, devem ser considerados. O mero fato de sermos sociólogos – em vez de biólogos ou economistas – significa que há certos modos de ver o mundo a nosso redor endêmicos e unificadores. Eles são valiosos e inevitáveis, mas não definitivos.

Segundo, há os Ídolos da Caverna – aqueles que vêm, não do caráter da profissão como um todo, mas da pequena parte da profissão em que cada um de nós vive. Aqui nós temos os ídolos da especialização; a humana e contudo perigosa tendência de reduzir a riqueza e a variedade do todo às perspectivas e técnicas especializadas com as quais cada um de nós opera e que sempre ameaçam tornar-se tão fixas e rígidas como as habilidades dos técnicos.

Terceiro, temos os Ídolos do Mercado – palavras, frases e neologismos que se tornam substitutos das idéias. Quem entre nós não aprendeu sobre a vantagem ou desvantagem da hipnótica fascinação que a fraseologia exerce sobre as fundações, os comitês de pesquisa e certos editores? E quem não sabe da facilidade com que as palavras que transmitem o conceito tornam-se a própria coisa – com a resultante inabilidade de ir além das palavras?

Mas os maiores e mais formidáveis dos Ídolos são aqueles do Teatro. Aqui, Bacon faz referência a sistemas de pensamento, sistemas que se tornam, como as burocracias, sua própria razão de ser; onde os objetivos originais são deslocados, deixando apenas os objetivos da sobrevivência sistemática e da automanutenção. Essa parece ser a marca de todos os sistemas cujo grau de sucesso inicial leva rapidamente a uma conclusão quase ritualística. Todos nós rimos do professor dos clássicos que viu em Antígona “uma verdadeira casa do tesouro de peculiaridades gramaticais”. E para os estudantes desse professor os clássicos estavam realmente mortos. Mas por que não rimos também do professor de sociologia que introduz seus estudantes, não no rico e infinitamente diversificado campo da experiência social e cultural, mas na desinteressante e potencialmente alienante análise de sistemas e metodologias da moda? Afinal, não é parte da atual atração que as ciências naturais exercem sobre o estudante brilhante a certeza de que ele será introduzido imediatamente nos materiais e problemas da ciência, e não nas locuções de sistemas? Sistemas tornam-se facilmente burocracias do espírito, sujeitos às mesmas normas e regulamentações insignificantes.

A arte abomina sistemas, e assim procede tudo o que é criativo. A história é o cemitério dos sistemas e é precisamente por isso que Simmel e Cooley e Summer mantêm-se atuais e valiosos para nós hoje e porque poucos lêem Spencer ou Ward. Com qual frequência os construtores de sistemas produzem estudantes que são criativos e viáveis? O sistema mata, o *insight* dá vida. O que resta hoje do nominalismo, do realismo, do sensacionalismo, do pragmatismo, e de todos os outros sistemas que uma vez desfilaram nas terras da Europa? Mortos, todos mortos. Blake escreveu: Deus vive nos detalhes. Acrescento a isso que ele vive nos *insights*, nas intuições, nas imaginações do artista. Eu não poderia concluir melhor do que com um excerto final de Marston Morse.

“O cientista criativo vive no ‘primitivismo da lógica’ onde a razão é o serviçal e não o mestre. Eu evito monumentos que são friamente legíveis. Prefiro o mundo onde as imagens viram suas faces em todas as direções, como as máscaras de Picasso. É a hora antes do raiar do dia, quando a ciência vira-se para dentro de seu próprio ventre e espera. Eu sinto muito que não haja entre nós sinal ou linguagem senão através dos espelhos da necessidade. Eu sou agradecido aos poetas que suspeitam da zona do crepúsculo.

Quanto mais eu estudo as inter-relações entre as artes, mais fico convencido de que todo homem é, em parte, um artista. Certamente como um artista ele modela sua própria vida e movimenta e atinge outras vidas. Eu acredito que é somente como artista que o homem conhece a realidade. A realidade é o que ele ama, e se seu amor se perde isso é o seu infortúnio”⁷. ■

Abstract: Sociology, as any other science, is also an art form. Distinguishable by their ways of expression, science and art have substantial affinities: both operate with the same type of creative imagination and both search for truth and beauty. To support this central idea, Robert Nisbet looks at the European scientists-artists of the 17th and 18th centuries, the pioneering character of art in the expression of socio-cultural transformations, and the statements of contemporary scientists about the creative process in science.

The historical distinction between a methodical, purely rational and empiri-

⁷ Morse, op. cit., p. 58.

cal science, that is capable of discovering the truth, and an eccentric and inspired art, that is strictly directed by beauty, is a product of post Double Revolution modernity; the first is linked to the association between science and technology and the latter is related to the romantic rejection of the industrial world. This distinction generates ornamental art and applied science governed by rules of service that characterize the 20th century, with deep effects on sociological work.

Based on the central thesis of his *The sociological tradition* (1966), Nisbet confronts humanistic and romantic affinities of classical sociology with the predominance of empiricism and methodological formalism of scientificist sociology which expands from the USA. Like other critical sociologists, since the end of the 50's, Nisbet makes use of classical sociology to analyze and reject scientificist perspectives. Thus, this is a fundamental text for the comprehension of the historical development of the discipline and for the understanding of one of the most important tendencies that struggle, within it, to define the patterns of sociological education and production throughout its history.

Uniterms: science, art, classical sociology, contemporary sociology.

A sociologia como uma forma de arte

Robert A. Nisbet