

# Pesquisa em arte ou pesquisa com arte?

*Research in art or research with art?*

*Angela Maria Gonçalves Ferreira<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Este artigo aponta para uma reflexão sobre o pesquisar arte como criação de laços entre o ensino e a extensão, mais ainda, para o desenvolvimento de pesquisa com o intuito de potencializar a criação de territórios de conhecimentos e subjetividades, que põem em movimento, no mesmo ato, conhecimento, intervenção e criação. Parte assim de uma ampla reflexão sobre a formação e a prática de pesquisa com sede em estudos e programas universitários, entendendo os processos e métodos de pesquisa artística como a produção de conhecimento, avaliando o impacto potencial desse tipo de investigação no âmbito da disciplina e da cena cultural, em uma visão mais ampla.

**ABSTRACT:** This article aims to reflect on the art search as creating links between education and extension, further, to the development of research in order to enhance the creation of areas of knowledge and subjectivities that set in motion, in the same act, knowledge, intervention and creation. Thus, it comes from a wider debate on training and practice of research based on studies and university programs, understanding the processes and methods of artistic research as production of knowledge, evaluating the potential impact of such research within the discipline and cultural scene in a broader view.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pesquisa, Arte, Universidade

**KEYWORDS:** Research. Arts. University

## I. INTRODUÇÃO

No dia do primeiro jogo do Brasil na Copa do Mundo de 2014, abri o jornal durante o café da manhã e li na página dois uma entrevista com uma coreógrafa carioca com o título “Qualquer um pode ser um bailarino”<sup>2</sup>, e pensei: “Acho que vou encontrar aqui um ponto de partida para o artigo

---

<sup>1</sup> Bailarina profissional, diretora do Centro de Dança Rio, coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Cândido Mendes. E-mail: dancario@superig.com.br

<sup>2</sup> Jornal O Globo, 12 de junho de 2014, p. 2.

encomendado sobre dança e universidade”. No artigo mencionado havia algumas assertivas intrigantes. São elas: “...a forma como o russo Vaslav Nijinski dançava no início do século 20 é completamente diferente da técnica de Mickhail Baryshnikov...” e ainda “Nós costumamos tratar o bailarino como um jogador de futebol.”

Por que essas questões são tão recorrentes? Em que se baseia alguém, que se apresenta como profissional da dança, para formular tais conceitos? As pesquisas que são feitas dentro dos cursos superiores de dança não reverberam na comunidade da dança? Cumprimos nosso papel de produção de conhecimento a partir de e para a sociedade? Ou ainda mantemos um fosso entre a universidade e a sociedade: do lado de dentro os teóricos e do lado de fora os práticos?

Apesar do caráter de base sustentadora do ensino superior, a tríade ensino–pesquisa–extensão, que distingue a universidade de outras instituições sociais, na forma da Lei, garantindo o incentivo ao trabalho de pesquisa, promovendo a divulgação dos conhecimentos culturais, técnicos ou científicos através da comunicação, bem como a constante relação de reciprocidade com as comunidades e seus respectivos problemas sociais, pode-se notar o atravessamento de dicotomias, na medida em que percursos profissionais são separados dos acadêmicos, criando-se especialidades que são distinguidas quase que exclusivamente pelos modos de resolução de problemas em um campo específico de atuação e não por uma problematização metodológico-conceitual capaz de transversalizá-las.

O surgimento da disciplina de investigação, principalmente nos cursos de arte, destaca a inter-relação fundamental que existe entre a teoria e a prática, bem como a relevância dos paradigmas teóricos e filosóficos. Propõe-se que a prática artística seja vista como a produção de conhecimento ou filosofia em ação, baseando-se em perspectivas materialistas, incluindo a noção de transversalidade, como a de Martin Heidegger (1968). A exploração da pesquisa artística demonstra que conhecimento é derivado dos sentidos. Pesquisa-se em resposta às perguntas: “Que novos conhecimentos/entendimentos a metodologia de inquérito precisa gerar? Eles podem ser revelados através de outras abordagens? Neste caso específico, ainda indagar que tipo de experiência universitária produz esses modos de ser observador, de pesquisar, de separar a pesquisa, o ensino e a extensão?

Outro aspecto importante é o reconhecimento de resultados de investigação em artes em termos de desenvolvimento, em termos de critérios nacionais e o estabelecimento de outras equivalências relacionadas ao financiamento e ao maior grau de exames de investigação. Continua a ser relativamente difícil para os projetos de pesquisa artística ganhar financiamento nacional de bolsa de investigação. Também tem havido pouco reconhecimento, aprovação e validação dos processos e resultados da investigação com base em estudo como atividade acadêmica e de

pesquisa ao lado de outras disciplinas na universidade.

Os problemas surgem na avaliação comparativa, porque os próprios artistas tendem a ser um pouco desconfiados da teoria e reticentes em discutir suas reais expectativas dentro e fora do seu trabalho. Além disso, metodologias de pesquisa de arte e os resultados são por vezes difíceis de compreender e quantificar em termos da concessão de uma bolsa tradicional. Na verdade, o que se pode argumentar constitui a própria força de tal pesquisa – propriedade, interdisciplinaridade, diversidade em abordagem e emergência – muitas vezes em contradição com o que é de esperar de um ato de pesquisa em relação às práticas mais familiares de outras disciplinas.

Um dos aspectos que mais instigam sobre a arte hoje é o seu entrelaçamento com a teoria. Na verdade, a prática da arte contemporânea está agora tão altamente saturada com o conhecimento teórico que ela está se tornando uma prática de pesquisa em si. Artistas não só tomam como referência a crítica da arte, eles agora também integram métodos de pesquisa e conhecimento científico em seu processo artístico, a tal ponto que até parece estar se desenvolvendo em uma forma independente de conhecimento por conta própria. Se esta tendência é reforçada pela crescente transferência de conhecimentos teóricos no curso da reestruturação acadêmica da arte e estabelecimento dos chamados projetos de pesquisa artística, tal indefinição das fronteiras entre arte e teoria não poderia mais viver de acordo com a noção filosófica clássica de que a arte é finalmente uma forma sensual de verdade.

A apropriação artística de conhecimento evoca diferentes formas independentes de conhecimento, a fim de complementar a pesquisa científica com a pesquisa artística. No que diz respeito à relação entre filosofia e arte, isto implica que a prática artística é mais do que apenas uma aplicação da teoria e que a teoria é mais do que uma simples reflexão sobre a prática. Deleuze percebe este relacionamento como “um sistema de transferências dentro de uma larga esfera, em uma multiplicidade de peças que são, ao mesmo tempo, de cunho teórico e prático” (DELEUZE, 1977, P. 206). Arte e teoria, na verdade, não são nada mais do que duas formas diferentes de prática inter-relacionadas por um sistema de interação e transferências; filosofia serve à prática artística, baseada no conhecimento como um ponto de referência e, por outro lado, a arte por si pode afetar a prática teórica.

## **2. PESQUISA ARTÍSTICA**

É importante fazer uma distinção, em primeiro lugar, entre as formas ordinárias de pesquisa artística e, por outro, a arte como ciência, no sentido de uma disciplina científica acadêmica. Estes programas artísticos de estudo de pesquisa estão voltados especificamente para pôr a arte em uma base científica. O programa educacional de arte é a intenção de transmitir o conhecimento sobre a sociedade e a cultura, o campo da arte, bem como

a história da arte e a teoria da arte. O objetivo declarado é estabelecer uma prática artístico-teórica, informar o que considera a reivindicação de métodos científicos através de rigor metódico e a transferência de conhecimentos básicos. A capacidade da arte de autorreflexão e autoteorização é referida como o objetivo principal de transformá-la em ciência, que, acima de tudo, se reflete em programas de pós-graduação. Assume-se que a arte seja baseada em conhecimentos teóricos de que a arte pode ser aprendida e desenvolvida por uma prática científica (KOSA, 2001, p.91-98)

É possível articular a ideia de que o conhecimento pode existir de maneira integrada com a prática da arte e servir como sua base. Isso evidencia o fato de que a própria teoria aborda a prática da pesquisa, não apenas na forma de um produto de exportação ou de uma construção estável. Conhecimento é compactado em informação que pode ser adquirida. Pode-se, no entanto, suspeitar que muitas das pressões a esta ideia teriam uma motivação político-econômica, porque a justificativa científica poderia aumentar a usabilidade e a eficiência do mercado de produtos culturais criados por alunos da escola de graduação em arte.

Este objetivo específico de colocar pesquisa artística em uma base científica também é fundado no pressuposto de que a arte só pode ser considerada uma forma de conhecimento se ela estiver de acordo com os padrões científicos. Conhecimento e pesquisa são apressadamente equiparados com métodos científicos e, assim, resumidos. Esta tendência é, obviamente, baseada em uma idealização das ciências e das estruturas acadêmicas. Andrea Fraser, cujo trabalho envolve a arte como investigação no sentido da crítica institucional a que se refere, chamou atenção para esse perigo quando argumentou que “a crítica das instituições de arte e do mercado da arte pareciam precipitar uma idealização da academia”. Em vista da idealização inquestionável das ciências, “uma crítica de instituições acadêmicas e mercados intelectuais seria necessária e urgente” (FRASER, 2003, p. 93).

De acordo com Foucault, a arte é válida como uma forma independente de conhecimento sem obedecer aos critérios de métodos científicos. Do ponto de vista filosófico, o apelo de formas artísticas de conhecimento consiste em sua capacidade, por causa da diversidade de formas de apresentação, para evocar outros conhecimentos. Em referência à pintura, Foucault enfatiza a irredutibilidade do visível e do dizível e que a arte tem uma verdadeira referência para o conhecimento. Por isso, não é necessário classificar a arte como sensual e emocional, a fim de expressar ceticismo sobre a tendência atual de transformar arte em ciência. Expressa ainda o medo de que a cientificamente institucionalizada “vontade de saber tenda a exercer uma espécie de pressão, um poder de coação sobre outras formas de discurso” (FOUCAULT, 1972, p. 55). Ele se refere a esta vontade de conhecimento que faz com que as artes procurem se basear

na ciência - “em suma, ao discurso verdadeiro como um poderoso sistema de exclusão” (FOUCAULT, 1972, p. 55).

Foucault ainda afirma que é a forma artística específica do conhecimento que nos permite fazer referência ao que não pode ser apresentado ou narrado dentro de uma estrutura histórica do conhecimento. A arte como uma forma diferente de licenças poéticas do conhecimento se constitui em uma subversão da ciência quando se refere às exclusões inerentes à produção do conhecimento científico. Este dá a arte um papel peculiar: “... não só mostrando o invisível, mas que mostra a extensão da invisibilidade que habita a visibilidade” (FOUCAULT, 1972, p. 219).

A arte pode assim revelar o oculto no outro lado do conhecimento. Enquanto as várias formas de conhecimento, necessariamente, produzem exclusões e restringem o escopo do cognoscível, a arte parece ser capaz de se referir a justamente isto: o que não pode ser articulado dentro das respectivas áreas de conhecimento. À arte é dado o papel adicional de se referir ao não representacional e de ajudar a participar nas fissuras e nova formação de estruturas de conhecimento. Este conhecimento diferente, que questiona os limites apertados da racionalidade moderna, articula, em contraste com o objetivo, o conhecimento científico absoluto, consistente ao conhecimento que é igualmente ambivalente, incomensurável e singular. Ou, formulado de outra maneira, a ciência e a teoria também fazem parte de um sistema de poder, e não um ponto aparentemente neutro de referência para uma base científica de produção da cultura.

Por outro lado, isso implica que haja um retrocesso que possa ser feito contra o conhecimento dentro da produção de arte, a fim de manifestar as condições ocultas de conhecimento e as transferências inconscientes em relação às reivindicações de cientificidade. O intelectual deve “lutar contra as formas de poder que o transformam o seu objeto e instrumento na esfera do conhecimento, verdade, consciência e discurso” (FOUCAULT, 1999). Em outras palavras, tendo em vista ser imperativo apresentar o conhecimento em constante crescimento, é necessário deixar em alerta os teóricos que recusam a limitação de funcionar como fornecedores de conhecimento, que veem o próprio conhecimento com grande ceticismo, e que veem até mesmo suas próprias teorias como uma prática inerente à crítica do conhecimento. Com base em tal ceticismo, podem surgir perguntas sobre a construção real das ciências. Isto se aplica às peças criativas e ficcionais da ciência, bem como às dimensões estéticas de apresentações científicas visuais. Estas ideias estão enraizadas na visão de que a criação de objetos de conhecimento deva ser separada de sua representação, que a visualização, ou a construção de modelos tem significado de geração de conhecimento. Os sistemas de representação são considerados o campo e as condições para a gênese do conhecimento, e as representações são vistas como constitutivas para os respectivos produtos. Os processos de

visualização relevantes não implicam apenas a exclusão ou restrição do cognoscível; eles também o geram. Nietzsche já havia feito referência ao caráter poético-retórico de todo conhecimento e apontado a ciência da arte (NIETZSCHE,1988)

Diante da pesquisa artística e crítica do conhecimento, as ciências também mostram suas limitações e restrições, porque a qualidade aberta e discursiva da articulação artística do conhecimento não pode ser ultrapassada. Por esta razão, deve-se enfatizar que o conhecimento gerado pela arte não pode ser facilmente levado a um ponto preciso, como também pode ser reduzido pela já mencionada expressão a arte como ciência. É muito mais sobre a formulação de dúvida pela perspectiva da arte sobre certas formas de produção de conhecimento.

A capitalização e a usabilidade sempre proclamadas do conhecimento na sociedade de hoje e a informação andam de mãos dadas com uma visão resumida da prática teórica e da investigação filosófica. Se a teoria fosse reduzida à função de um fornecedor de conhecimento, então qualquer recurso à filosofia contemporânea teria alto risco de se tornar mero ornamento teórico ligado a projetos de arte. Heidegger formulou uma distinção rigorosa entre, de um lado, as ciências que foram objeto de objetivismo e lógica da representação e o pensamento que se forma em uma referência específica à realidade, do outro. (HEIDEGGER, 1964) A comparação tem que ser atraída para um conceito do pensamento ou da prática teórica, e não sobre o conhecimento acessível, mas, por exemplo, no sentido da desconstrução de Derrida, permite-se que o incomensurável e o singular permaneçam abertos na construção da teoria (DERRIDA,2003)

Torna-se interessante quando formas artísticas de conhecimento não se restringem a aplicações da teoria, mas sim começam a se desenvolver em formações híbridas de conhecimento, ou ainda, quando intervêm nos discursos teóricos, ou tenham um impacto sobre eles e, assim, contribuem para a construção de teorias. Isso resume a hibridização da arte e da pesquisa, que poderia se apresentar como o maior desafio para as ciências culturais hoje. Em outras palavras, um projeto de pesquisa artística, que decididamente se coloque nas proximidades do território científico ou o desgaste dos gêneros de arte que Adorno observou na década de 1960, cairia tão certo quanto o aspecto interdisciplinar das ciências e, nomeadamente, beneficiaria uma sobreposição quiástica da arte e das ciências culturais (DERRIDA.2003)

Por fim, a proclamada conversão da arte em ciência não culmina em cientificação da arte, mas sim no desenvolvimento de uma zona intermediária, onde ambas, as artes e as ciências, cada uma deve ser capaz de se interligar mutuamente. De acordo com o antropologista Marcel Mauss, as “fronteiras mal delineadas” entre as ciências – também se poderia adicionar entre arte e ciência – não só mostram os problemas mais urgentes, mas

também seriam o lugar para o ainda “desconhecido” Esta zona intermediária se caracteriza pelo fato de que o objeto real de investigação é ainda indeterminado, portanto, “o conhecimento de certos fatos não sendo ainda reduzidos a conceitos” (MAUSS,1979), pelo fato de que os métodos são meramente provisórios, e as estruturas de conhecimento e suas categorias e critérios ainda estão em construção.

Nesta esfera liminar do conhecimento bruto, que ainda está desestruturado, não conceitual, o conhecimento pode prosperar, uma vez que foi chamado de evento na filosofia, e que se caracteriza pelo fato de que ele não ocorre dentro do espaço e do quadro esperado. Derrida se manifestou contra esta orientação para o inesperado até mesmo para a pesquisa acadêmica em “A Universidade sem Condição” (DERRIDA, 2003), tendo enfatizado que a condição performativa acima mencionada da produção de conhecimento, que ultrapassa o modelo de representação tradicional de apresentação epistemológica e se torna de geração atual, falha, porque ela negligencia o momento do involuntário, que é inerente ao novo.

### 3. METODOLOGIA

Uma vez que arte e a ciência não são domínios separados, mas sim duas dimensões em um espaço cultural comum, isto significa que pode ser algo mais ou menos artístico, enquanto nada poderia já ser dito sobre a quantidade de ser científico. Isto também é verdade para muitos outros atributos culturais, como o musical, filosófico, ou religioso, e alguns deles são, pelo contrário, mais dependentes uns dos outros do que isolados. A este respeito, o diagnóstico de Latour se aplica, *mutatis mutandis*, aqui: “Não existem dois departamentos, mas apenas um, seus produtos para serem distinguidos mais tarde depois de exame conjunto” (Latour,1994).

Por esta razão, muitos projetos de pesquisa artística são genuinamente interdisciplinares. Neste contexto, a expressão da arte como pesquisa parece não ser bastante precisa, uma vez que não é a arte que evolui para pesquisa de alguma forma. O que existe, no entanto, é a pesquisa que se torna artística, assim deveria, ao invés, chamar-se *a pesquisa como arte*, com a questão central: Quando a pesquisa se torna arte?

Em que nível será então que o reflexo da pesquisa artística acontece na própria experiência artística, não excluindo nem uma interpretação(subjetiva ou intersubjetiva) em um nível descritivo, nem uma análise teórica e modelagem em um meta-nível? Quem somos nós? Como queremos viver? Quais são as coisas que significam? O que é real? O que nós somos capazes de saber? Quando existe alguma coisa? O que é o tempo? O que é uma causa? O que é inteligência? Onde está o sentido? Tudo isso poderia ser de outra forma? Estes são exemplos comuns nas artes de interesse científico. Às artes é concedida a autoridade para formular e resolver essas questões basais.

Mesmo que concordando que o conhecimento seja uma crença verdadeiramente justificada, teríamos que responder ainda quando uma opinião é uma crença e o que exatamente pode ser uma justificativa para isso.

O crescente reconhecimento do papel filosófico e produtor de conhecimento da arte na sociedade contemporânea deve ser estendido de dentro para fora da universidade, a fim de que a produção de conhecimento e a formação em investigação sejam aplicadas em pedagogias que enfatizem a capacidade de gerar novas formas de modelagem e exteriorizar esse conhecimento, ao mesmo tempo que revelem contextos filosóficos, sociais e culturais para um maior intervenção crítica, gerando capital econômico, cultural e social.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, Gilles. Intellectuals and Power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze, in Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: selected essays and interviews*. New York: Cornell University Press, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *A Universidade sem Condição*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Portugália Editora, 1967.
- FRASER, Andrea in an interview with YilmazDziewior, in Andrea Fraser. *Works: 1984 to 2003*, Cologne: Dumont, 2003
- HEIDEGGER, Martin. *What Calls for Thinking?* London: Routledge, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- KOSA, Attila. Praise of Normalization, in: Ute Meta Bauer (ed.), *Education, Information, Entertainment. Current Approaches on Higher Artistic Education*. Vienna: edition's elene, 2001.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994.
- MATURANA, H. R. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Org. Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 1979.
- NIETZSCHE, Friedrich. *On Truth and Lies in a Non-moral Sense*. Berlin/ New York: dtv/ de Gruyter, 1988.

Recebido em: 15/06/2014

Aceito em: 25/06/2014