

# A FORMAÇÃO DA OBRA DE ARTE COMO PESQUISA: FORMATIVIDADE E METODOLOGIA EM PROCESSOS CRIATIVOS

*La formazione dell'opera d'arte come ricerca: formatività e metodologia nei processi creativi*

Fábio Luiz Oliveira Gatti

Bolsista PNPd-CAPES pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia onde é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas.

[gatti\\_f@yahoo.com.br](mailto:gatti_f@yahoo.com.br) ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9733-4474>

## RESUMO

A partir do entendimento proposto por Luigi Pareyson, em sua Teoria da Formatividade, sobre a formação da obra de arte, pretende-se discutir sobre o caráter orgânico do fazer artístico e a necessidade em estender essa organicidade ao fazer acadêmico, pois para uma pesquisa que tenha como foco o próprio trabalho do artista, texto e obra devem ser pensados como um só organismo. Mostra-se, também, a urgência por uma formatividade em metodologia com o intuito de abrir, efetivamente, essa disciplina a interdisciplinaridade, a compreensão de que o sentido não é a única via de acesso a produção de conhecimento e a uma linguagem singular, afinal cada artista possui sua própria língua.

Palavras-chave: *teoria da formatividade, metodologia, processos criativos.*

## SOMMARIO

Dall'intesa realizzata da Luigi Pareyson, nella sua Teoria della Formatività, sulla formazione dell'opera d'arte, si intende discutere sul carattere organico del fare artistico e sulla necessità di estendere questa organicità

---

GATTI, Fábio. A formação da obra de arte como pesquisa: formatividade e metodologia em processos criativos.

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

140

al fare accademico, perchè una ricerca che ha come fuoco il lavoro dell'artista, il testo e l'opera devono essere pensati come un organismo unico. Si mostra, inoltre, l'urgenza di una formatività nella metodologia al fine di aprire, effettivamente, questa disciplina all'interdisciplinarietà, alla comprensione di che il significato non é l'unico mezzo di acesso alla produzione della conoscenza e a un linguaggio singolare, pertanto ogni artista ha la sua propria lingua.

Parole-chiave: *teoria della formatività, metodologia, processi creativi.*

Artigo submetido em: 03 de Junho de 2017  
Aceito para publicação em: 07 de Agosto de 2017

Qui bene perquirunt, promptius inveniunt

Provérbio latino

Chaque homme doit inventer son chemin

Jean-Paul Sartre

Algumas indagações pairam sobre meu pensamento, como artista e professor, quando articulo sobre a formação da obra de arte como pesquisa. Qual a importância de uma disciplina de metodologia durante a pesquisa sobre o processo de criação de um trabalho em artes visuais? Por que, em artes, na grande maioria dos casos, emprestamos termos, conceitos, ferramentas e instrumentos de outras áreas visto que o próprio fazer artístico oferece uma grande gama desses mesmos elementos? Quais os métodos mais apropriados para uma pesquisa em artes visuais, na Universidade, atualmente? Qual é, portanto, o problema metodológico enfrentado ainda hoje pela Universidade, pelos professores e pelos estudantes dessa área quando se debruçam sobre a pesquisa na pós-graduação? Contudo, talvez uma última dúvida sintetize todas estas: "Como organizar o conhecimento sensível sem perder a poesia?"<sup>1</sup>.

---

GATTI, Fábio. A **formação da obra de arte como pesquisa: formatividade e metodologia em processos criativos.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.8, n.15: mai.2018  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Antes de tentar encontrar uma resposta plausível e única, estas questões possibilitam enxergar a existência de um campo múltiplo, plural e prenhe de inter-relações, pois não se trata de uma solução paradigmática, mas sim de compreender a existência de uma gama infinita de modos de pensar e reflexionar sobre uma pesquisa. Baseado na pergunta-síntese acima, tentarei, sem pretensões resolutivas seguras, escrever um caminho, orgânico, capaz de abraçar mais adequadamente o fazer criativo de artistas-pesquisadores dentro do vasto universo acadêmico das Artes Visuais. Para tal, discutir-se-á sobre as durezas a nós ainda oferecidas e cobradas, e sobre os caminhos abertos por teóricos e pensadores desde os anos 1950, com os quais a natureza da pesquisa é delimitada mais sensivelmente.

A partir do entendimento da formação da obra de arte proposta por Luigi Pareyson, dois pontos são centrais para essa discussão: forma e organismo<sup>2</sup>. Interessa destacar, inicialmente, a coincidência destes conceitos, pois para a Teoria da Formatividade “se compreende a forma como organismo” (PAREYSON, 1993. p.09) e “a forma é um organismo inteiro, e não uma parte ou um constituinte de determinado corpo vivo” (SARTO, 1998. p.61). O interessante na formatividade pareysoniana reside justamente na virada estética por ele proposta, ao revelar um novo jeito de se pensar a obra de arte que não fosse exclusivamente contemplativo e expressivo<sup>3</sup>. Para Pareyson (op. cit., loc. cit.), “era mais que tempo, na arte, de pôr ênfase no fazer mais que no simplesmente contemplar”.

Contudo, sua proposta é de uma teoria da formatividade e não da forma, para evitar, dentre outras coisas, as incoerências entre o formalismo e o conteudismo. A forma é, como apontado, um organismo, e por isso deve ser pensada, formada e tratada em sua inteireza, pois ela

goza de vida própria e tem sua legalidade intrínseca: totalidade irrepetível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar<sup>4</sup> em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando um infinito, perfeita na harmonia e na unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo. (*ibidem*, p.09 et. sec.).

Assim, ao se pesquisar uma obra de arte em formação (caso dos processos criativos) não é possível usar instrumentos já existentes, de antemão, para tratar da sua produção. Se é a obra mesma – pois ela é forma – quem, com sua vida própria, definirá os caminhos pelos quais o processo de sua formação será efetuado, como então aplicar métodos preexistentes à sua existência ainda não figurada? Esta é, sem sombra de dúvida, a maior dificuldade enfrentada pelo artista na Universidade. De um lado, se não se escolhe um método previamente à própria existência da obra, corre-se o risco de sequer ter o projeto de pesquisa aprovado numa seleção de ingresso para um Programa de Pós-Graduação. Por outro lado, ao escolher uma ferramenta previamente formatada, aniquila-se a experiência, porquanto esta “não pode ser antecipada, não tem a ver com o tempo linear do planejamento, da previsão, da predição, da prescrição, esse tempo em que nada acontece, e sim com o acontecimento do que não se pode ‘pre-ver’, nem ‘pre-escrever’” (LARROSA, 2016. p.69).

Por isso, talvez, o melhor método para a pesquisa em artes, seja o fazer pelo fazer, como nos propõe Pareyson (*Ibidem*, p.222), pois “a unicidade é da obra e não da execução. As execuções são sempre múltiplas”. Se elegemos algo já existente como guia, matamos não somente a experiência, mas também a organicidade da formação da obra e, portanto, perdemos tudo – a pesquisa e a obra. Além disso, há o risco de se produzir um trabalho *dèjá-vu*, de se escrever numa linguagem *dèjá-vu*, de se realizar uma pesquisa *dèjá-vu*; isto porque

uma gramática constituída nos permite dizer ‘o que todo o mundo diz’, ainda que creiamos que dizemos coisas ‘inovadoras’, e um esquema de pensamento constituído é o que nos faz ‘pensar o que todo o mundo pensa’ mesmo que tenhamos a impressão de que somos nós mesmos os que pensamos (LARROSA, *ibidem*, p.37).

Desse modo, os métodos usados pelos artistas deveriam ser o da descoberta, o da experiência e o do fazer e pensar. Estes sim são pressupostos presentes em qualquer pesquisa, devendo configurar o corpo metodológico básico das pesquisas em processos criativos. Antes de serem lidos como elementos de mesmidade, evitando assim uma gramática e um esquema de pensamento pré-

constituídos, eles são os princípios com os quais se é possível alcançar uma execução múltipla e singular. Do fazer e pensar, porque ele é elementar em qualquer trabalho, “não se pode pensar sem ao mesmo tempo agir e formar, nem agir sem ao mesmo tempo pensar e formar, nem formar sem ao mesmo tempo pensar e agir” (PAREYSON, *ibidem*. p.24). Descobrir e experimentar já que são desejos primários e essenciais ao homem; “fazer, criar, inventar exigem uma unidade de concepção, de direção e de responsabilidade. Reconheço esta evidência. Os cidadãos executantes, porém, não deverão nunca ser obrigados e poderão escolher sempre seu chefe” (EINSTEIN, 2011. p.14-15).

Assumir o caráter de pessoa executante, de alguém que faz, cria e inventa na pesquisa é estar apto para lidar com a formatividade e, ao mesmo tempo, apresentar uma postura autônoma e crítica diante da literatura metodológica existente, sem cega obediência, assumindo o teor orgânico da atividade artística:

é preciso, sobretudo, recordar que o ‘fazer’ é verdadeiramente um ‘formar’ somente quando não se limita a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido ou a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas no próprio curso da operação inventa o *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza. Formar, portanto, significa ‘fazer’, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo *inventa o modo de fazer*. Trata-se de fazer, sem que o modo de fazer esteja de antemão determinado e imposto, de sorte que bastaria aplicá-lo para fazer bem: é mister encontrá-lo fazendo, e só fazendo se pode chegar a descobri-lo (*ibidem*, p.59).

É crítica e inovadoramente a ação de alguns artistas dentro da Universidade pela realização de suas pesquisas, desobedecendo aos pressupostos enrijecidos de uma disciplina<sup>5</sup> cujo caráter formativo, apesar de imenso, é ignorado. Marilá Dardot, eu, Dora Longo Bahia e Bruno Moreschi, realizamos pesquisas na linha de processos criativos desafiando criticamente os preceitos elaborados, pelo entendimento comum do que é, ou do que deve ser, uma investigação acadêmica em artes. Marilá, em 2003, cria um produto investigativo com 3 volumes, um deles chamado ‘A de arte: a coleção Duda Miranda’. Trata-se da coleção desta pessoa, constituída por obras de vários artistas, feitas por ela mesma. No mesmo ano,

---

GATTI, Fábio. A **formação da obra de arte como pesquisa: formatividade e metodologia em processos criativos**.

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.8, n.15: mai.2018  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Dora defende sua pesquisa 'Marcelo de Campo: 1969-1975', com quem dialoga no corpo dissertativo, em linguagem textual acadêmica, sobre realidade, ficção, documento, verdade e invenção.

Em 2013, com o trabalho 'A fotografia em quatro atos: diálogos improváveis sobre a imagem e sua feitura', estabeleci uma ruptura com as estruturas metodológicas para se pensar e discutir a imagem no seio universitário; entendi texto e trabalho visual como sendo uma única obra, indissociáveis, coincidentes e ressonantes, com base na teoria da formatividade. Bruno, no ano seguinte, realizou seu 'Art book: a construção de uma enciclopédia de artistas', cujo nome já diz claramente o conteúdo do qual o livro é feito; ele inventou não apenas os diferentes personagens fictícios de artistas, todos com seus retratos estampados nas páginas da publicação, como também os trabalhos dos respectivos criadores<sup>6</sup>. Estes exemplos, arriscaria dizer, inauguram um tipo de produção acadêmica antes impensada, mesmo para a pesquisa em arte. Promovem, cada qual ao seu modo, o desofuscamento entre *práxis*<sup>7</sup> e *poíesis*, pois não interpretam "a arte como um modo da práxis e a práxis como expressão de uma vontade e de um[a] força criativa" (AGAMBEN, 2013. p.121).

O caráter do fazer em Pareyson está conectado ao pensamento agambeniano quando da relação entre *práxis* e *poíesis*. Pareyson (*op. cit., loc. cit.*), no início do capítulo sobre a formação da obra de arte diz que o "formar significa, antes de mais nada, 'fazer', *poiein* [ποιεῖν] em grego"<sup>8</sup>. Os gregos relacionavam este termo à essência do agir, por esse motivo hoje realizamos uma conexão dele com o vocábulo criação, em grego ποίησις (*poíesis*). Segundo Agamben (*Ibidem*, p.118), "o caráter essencial da *poíesis* não estava, portanto, no seu aspecto de processo prático, voluntário, mas no seu ser um modo da verdade, entendida como desvelamento, ἀ-λήθεια", ao passo que a *práxis* "se fundava, [...], na condição mesma do homem enquanto animal, ser vivente, e não era, portanto, outra coisa senão o princípio do movimento (vontade, entendida como unidade de apetite, desejo e volição) que caracteriza a vida"<sup>9</sup>.

O autor expõe o modo como a compreensão destes termos, do grego para o latim, sofreu alterações importantes no entendimento deles para os romanos e para a teologia cristã, culminando na indistinção entre *poíesis* e *prâxis*. Em outras palavras, entramos numa era do dispositivo, onde nem mesmo a arte e sua estrutura escapam, pois “a ação [...] não tem nenhum fundamento no ser: esta é a esquizofrenia que a doutrina teológica da *oikonomia*<sup>10</sup> deixa como herança à cultura ocidental” (*Ibidem*, 2009. p.37), em outras palavras, o perdurante espólio a nós destinado separa a ação do ser e coincide os fazeres, validando o caráter da *prâxis* (no senso prático) como único caminho possível ao homem para agir.

Esta indistinção entre *poíesis* e *prâxis* é um ponto crucial para pensar o funcionamento da própria metodologia como instrumento aplicado à estruturação de uma pesquisa, que também se encontra, hoje, sustentada por um fazer técnico em sentido pejorativo. A metodologia como disciplina funciona, nos dias de hoje, como um dispositivo no aspecto tratado por Agamben (*op. cit.*, p.40): “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”, tendo como papel a realização de atividades que determinam, regem, ordenam, e este tipo de atividade nada fundamenta no ser, nada *des-vela*. Sua proposta para vencer o dispositivo é baseada na profanação, entendida como a devolução aos seres vivos daquilo que lhes fora retirado pela sacralização.

Assim, poderíamos sugerir uma profanação da metodologia pelo uso da formatividade, “uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original” (Pareyson, 1997. p.26), pois se trata de um conceito operativo, “um conceito que, longe de pretender encerrar e esgotar de uma vez por todas a essência da arte, servisse como princípio regulador e orientador na experiência artística”, pois se trata de “um estudo do homem enquanto autor da arte e no ato de fazer arte” (*Ibidem*, 1993. p.11). Seria mais respeitoso experimentar uma formatividade metodológica, ao invés de subsumir uma regra geral à pesquisa, já

que “regra significa simplesmente *conversatio fratrum*, o modo de vida dos monges de um determinado monastério. Esta se identifica muitas vezes com o modo de vida do fundador, considerado como *forma vitae*, ou seja, como exemplo a seguir”<sup>11</sup>, porque é exemplar e, desse modo, é algo que “se aprecia com os sentidos (*oculis conspicitur*)”<sup>12</sup>. Sendo assim, apreciar com os sentidos e entender a forma vitae, em si orgânica e singular, nos leva a concluir que “o paradigma implica um movimento que vai da singularidade à singularidade e que, sem sair desta, transforma cada caso singular em exemplar de uma regra geral que nunca pode formular-se a priori”<sup>13</sup> (AGAMBEN, 2010).

Isto posto, nos deparamos com a pergunta elaborada por Larrosa (*op. cit.*, p.58) quando está a discutir sobre a planificação das atividades de produção acadêmicas ao nos convidar para produzir, falar, ler e escutar: “em que língua? E, também: pode ser essa língua a nossa língua?”. Não se trata, obviamente, de uma língua como o português, ou o francês, ou o inglês, mas da capacidade que uma língua tem, enquanto organismo vivo e pulsante, de conter outras línguas dentro de si mesma, ou seja, as especificidades dos grupos sociais. Daí deriva sua preocupação com uma conversação em terceira pessoa do plural, porque acredita que o apagamento da subjetividade consequente do uso de uma linguagem como essa descredencia a pessoa do seu lugar próprio e singular; as comunicações, discursos, textos, dissertações, teses, pesquisas, cingidas no pronome ‘nós’ aparentam “uma espécie de língua de ninguém, uma língua neutra e neutralizada na qual se apagou qualquer marca subjetiva” (*Ibidem*, p.59).

Trata-se, portanto, de compreender a formação da obra de arte como pesquisa e, por isso mesmo, da pesquisa como algo singular, como pertencente àquela pessoa, e não um produto coletivo do ‘nós’, mas sim uma realização única do ‘eu’, porquanto

o conteúdo da arte [e da pesquisa] é a própria pessoa do artista [e do pesquisador], sua concreta experiência, sua vida interior, sua irrepetível espiritualidade, sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças e aspirações. [...] Dizer que a espiritualidade viva do artista é o



conteúdo da arte [da pesquisa] é o mesmo que dizer que quem faz arte [pesquisa] é uma pessoa única e irrepitível, e esta, para formar sua obra [pesquisa], se vale de toda a sua experiência, do seu modo próprio de pensar, viver, sentir, do modo de interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida. E desse modo a 'sua maneira de formar' é aquela única maneira que pode ter quem pensa, vive, sente daquela maneira, quem tem aquela visão do mundo e tem aquele jeito de viver. [...] A obra de arte [a pesquisa] tem como conteúdo a pessoa do artista, não no sentido de tomá-la como seu objeto próprio, fazendo dela o seu 'tema' ou assunto ou argumento, mas no sentido de que o 'modo' [método] como esta foi formada é o modo próprio de quem tem aquela determinada irrepitível espiritualidade [...]. (PAREYSON, 1993. pp.30-31)<sup>14</sup>

Encontrar uma língua capaz de romper esse lugar esvaziado é o desafio ao qual cada artista-pesquisador deve, verdadeiramente, se dedicar. Diante da pesquisa, elaborar uma linguagem singular e própria é também formar essa linguagem, do mesmo modo que se forma a produção artística. Por isso defendo que a qualidade poética do texto escrito deve ser tão potente quanto a do trabalho visual elaborado durante a investigação. Algumas Universidades aceitam, como resultado do trabalho acadêmico, um memorial descritivo, resumindo a formação da obra de arte a uma *prâxis* incapaz de tratar sequer do aspecto técnico, como entendido pelos gregos, pois “o que eles chamavam de τέχνη<sup>15</sup> não era nem a realização de uma vontade, nem simplesmente um fabricar, mas um modo da verdade, do α-ληθεύειν, do desvelamento que produz as coisas, do ocultamento à presença” (AGAMBEN, 2010. p.123). Este é, para mim, o motivo condutor para desacreditar em textos dissertativos ou de teses acadêmicas com uma escritura dessa ordem. O memorial descritivo, ao descrever os procedimentos, instrumentos, materiais, é insuficiente para trazer algo à presença. “τέχνη significava, portanto, para os gregos: fazer aparecer, ποιήσις, pro-dução na presença; mas essa pro-dução não era entendida a partir de um *agere*, de um fazer, mas de uma γνῶσις, de um saber” (Ibidem). Um memorial é meramente a reprodução apresentativa de um *agere* de modo organizado, sem produzir presença, sem desvelamento, portanto, sem τέχνη.

Para Agambem, a crise da arte do nosso tempo é a crise da poesia, e esta é decorrente da coincidência entre *prâxis* e *poíesis*, da incorreta distinção do que é *techné* e de um não entendimento sobre o próprio comportamento do fazer artístico na atualidade. Ante esta crise, haveria algum caminho possível para assegurar a permanência da poesia? A resposta do próprio autor está fundada na pro-dução: “toda vez que algo é pro-duzido, isto é, é levado da ocultação e do não ser à luz da presença, tem-se ποιήσις, pro-dução<sup>16</sup>, poesia” (2010, p.104). Então, como encarar a poesia? Talvez, a solução não esteja propriamente em significá-la, como usualmente somos levados a crer, mas em experimentá-la, vivê-la, para, num momento posterior, alcançar alguma interpretação. Noutras palavras, é necessário antes a experiência e não exatamente o sentido, justamente porque ao atribuir significado elimina-se a experiência. Ao generalizar a experiência através do sentido, não há *des-velamento*, não ocorre *pro-dução*; não se encara a poesia dos fenômenos, ao contrário, adentra-se no império do sentido como o lugar exclusivo para alcançá-la. Isso acontece cotidianamente.

Em geral hoje, eu arrisco a generalização, somos todos adestrados, inclusive pelo discurso da arte, para produzir sentido e não presença, porque “o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano” (GUMBRECHT, 2010. p.39). Isto aparece em Pareyson, sob a denominação de pensamento expressivo e pensamento revelativo, onde o primeiro não ascende à verdade e o segundo, contendo o primeiro – e justamente por isso é completo –, sim; ele “fala de verdade num momento em que só se fala de ação e de razão e, mais precisamente, de ação sem verdade, que é a do praxismo, e da razão sem verdade, que é a do tecnicismo” (PAREYSON, 2005. p.02)<sup>17</sup>.

Deve-se, contudo, encarar a pesquisa como *pro-dução*, algo tornado visível, colocado em presença; primeiro pelo fato da produção artística não ser uma fatura exclusivamente técnica, mesmo quando feita industrialmente e, segundo pela urgência em reavaliar a ideia sob a qual a autorreferência humana para uma cultura de sentido esteja fundada no pensamento racional e numa cultura de

sentido embasada no corpo; porque se assim o for, estamos diante da crença em sermos excêntricos ao próprio mundo, pois não nos vemos como presentes nele e, do lado contrário, por acreditarmos numa cosmologia, veríamos a nós mesmos como parte inerente e indissociável do mundo. Na cultura de sentido, o conhecimento só é válido se feito por um sujeito que interpreta, na cultura de presença, se o conhecimento for revelado pelos deuses (GUMBRECHT, 2010. pp.106-107). Humanos e deuses em lados diversos, incommunicantes.

A proposta do autor, por mim aceita, é pensar a comunicação entre estes dois extratos culturais de modo equilibrado, onde ora a presença é mais marcada do que o sentido, e vice-versa, mas, mais importante, onde a presença pode ser o primeiro acesso ao conhecimento. Afinal, o conhecimento sensível tem sentido? Destarte, uma metodologia cujas considerações se deitem sob o *não-hermenêutico*<sup>18</sup> pode se revelar muito mais apropriada a pesquisa sobre o fazer artístico do que aquela apoiada exclusivamente na elaboração de um sentido. “Quem rompe nem que seja só um trecho da parede já assume o risco de morte do sujeito do saber. Ou seja, arrisca-se ao não-saber. Mas esse risco só seria suicida para quem fizesse do saber toda a sua vida”<sup>19</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2013. p.186).

Arriscar-se ao não-saber é a premissa fundamental para uma formatividade em metodologia visto a urgência em promover discussões por meio de linguagens particulares, da criação de métodos próprios ao fazer criativo descoberto na duração mesma de sua feitura, *des-velando* a singularidade e irrepetibilidade da pessoa do artista contida na obra. O hábito e o adestramento universal numa cultura de sentido, cultura na qual o mundo de hoje está submerso, oferece medo e insegurança quando da possibilidade de existir um meio diferente para falar da pesquisa. Ampliar a ideia da metodologia é romper um trecho dessa sólida parede construída.

Tal ampliação só pode decorrer, levando-se em conta alguns pontos: 1 - a urgência em rever a primazia da razão em detrimento do sensível; 2 - a realização de uma prática interdisciplinar efetiva e consciente, evitando as práticas

de importação conceitual gratuitas; 3 - o entendimento sobre o fazer enquanto *pro-dução*, ποιήσις; 4 - a aceitação de uma formatividade inscrita nos métodos e na própria metodologia; 5 - a necessidade em reavaliar os discursos sobre o fazer artístico com o claro intuito de possibilitar o encontro de cada pesquisador com uma voz que lhe seja própria. Esboça-se, todavia, uma configuração orgânica por meio do fazer ao explorar o conhecimento sensível, sem descartar o sentido, reverberando noutras áreas do saber para além das artes, mas integrante de uma singular investigação sob a qual repousa uma verdade, seja artística e/ou científica.

“Aquilo que, pelo contrário, sentimos falta num mundo tão saturado de sentido e, portanto, aquilo que se transforma num objeto principal de desejo (não totalmente consciente) na nossa cultura [...] são os fenômenos de presença” (GUMBRECHT, 2010. p.134). Presença, no autor, tem antes uma relação espacial e não temporal. É estar presente diante de nós, no espaço, fisicamente. É uma *pro-dução* “no sentido de “trazer para diante” um objeto no espaço” (Ibidem, p.13), pois “a arte é necessariamente extrinsecação, porque só precisamente por este seu caráter físico e sensível ela se especifica, distinguindo-se da artisticidade genérica” (PAREYSON, 2001. p.153); a extrinsecação é o caráter através do qual a obra de arte se torna física e palpável, presente no mundo, tangível a nós, pois o artista executa seu trabalho com o uso de uma matéria<sup>20</sup>. Uma metodologia hábil em “em trazer para diante” o objeto pesquisado é uma metodologia aberta à formatividade já que entende a necessidade de extrinsecação da arte e, por isso mesmo, será uma metodologia capaz de promover fenômenos de presença e não apenas fenômenos de sentido, como ocorre hoje em dia.

A tensão essencial<sup>21</sup> entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido “dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego” (GUMBRECHT, *Idem.* p.137). Enxergar essa tensão nos processos metodológicos é tarefa não apenas do aluno pesquisador, mas do professor, além de pesquisador, orientador em muitos dos casos. “Certamente, em nome do prin-

cípio de que o mestre só é mestre se ensina o aluno a fazer por si mesmo, suas intervenções devem ocorrer no interior da atividade do aluno, e cabe a este compreender-lhes o significado e a oportunidade” (PAREYSON, 1993. p.152).

A ideia de rasgadura de Didi-Huberman (2013), proposta a partir da análise do sonho como resposta ao método utilitário de significação usualmente aplicado na história da arte, se aproxima da ideia da magia como elemento pungente numa cultura de presença em Gumbrecht (2010). É claro que os enredos são completamente diferentes, mas o par presença e significado estão no cerne das discussões de ambos e, por esse fator, alguns componentes de seus pensamentos se entrecruzam, com nomenclaturas variadas, mas com marcações similares. “O que se apresenta cruamente primeiro, o que se apresenta e recusa a ideia, é a rasgadura. É a imagem sem sujeito [*l’image hors sujet*], a imagem enquanto imagem do sonho” (DIDI-HUBERMAN, *op. cit.* p.193-194). “Numa cultura de presença, o conceito de “magia”, ou seja, a prática de tornar presentes coisas que estão ausentes e ausentes coisas que estão presentes” (GUMBRECHT, *op. cit.* p.109) é da mesma ordem do sonho descrito nas análises de Didi-Huberman, pois o sonho é uma co-presença de si mesmo, presente, e de sua falta, ausência.

Essa co-presença é encontrada em Pareyson (1993) quando relata sobre a formação da obra de arte e elabora sua dialética da forma-formante e forma-formada. Ocorre que, o caráter orgânico de sua fatura envolve simultaneamente um germe, ao qual ele chamará *spunto*<sup>22</sup>, e um acabamento, uma extrinsecação:

como desenvolvimento orgânico, o processo artístico é um movimento improprio: ou ele cessa e se interrompe, e então não leva a nada e a obra aborta, ou se conclui, torna-se inteiro, atinge a própria totalidade, chega a seu ponto culminante, além do qual não pode avançar, pois que à maturidade somente sucede a corrupção, e então a obra é, esta mesma conclusão, ou melhor, é o próprio processo em forma conclusiva e indusiva. A obra no seu acabamento não é, portanto, separável do processo da sua formação, porque é, antes, este mesmo processo visto no seu acabamento (PAREYSON, 2001. p.196-197).

Este caráter orgânico é essencial para pensar uma formatividade em metodologia, para abrir-se à realização de uma pesquisa processual que contenha, concomitantemente, a origem com a qual iniciou-se o trabalho e o vislumbre de sua conclusão. Portanto, o processo de construção de uma pesquisa, pensado metodologicamente, deveria, a meu ver, seguir o mesmo caminho dessa dialética pareysoniana, pois pesquisar a formação da obra de arte é o mesmo que fazer arte, que formá-la. Para o autor, o processo artístico carrega em si mesmo a sua própria direção, pois a regra é feita no próprio fazer enquanto se faz, um “fazer fazendo”, e é realizado por meio de tentativas, sendo o tentar orientado pelo presságio da forma desejada. Com isso, não significa abandonar-se ao acaso e nem ser regido de antemão por um caminho já pronto.

Trata-se, na verdade, de presságio e adivinhação, em que a forma não é encontrada e captada, mas intensamente esperada e ansiada. [...]

A adivinhação da forma se apresenta, por isso, apenas como lei de uma execução em curso [...] norma interna do operar que visa o feliz resultado: não lei única para cada produção, mas regra imanente de um processo único. [...]

Se essa é a natureza do processo artístico, urge dizer que a forma, além de existir como formada ao termo da produção, já age como formante no decurso da mesma. [...] Durante o processo de produção a forma, portanto, existe e não existe: não existe, porque como formada só existirá quando se concluir o processo; e existe, porque como formante já age desde que começa o processo. (PAREYSON, 1993. p.75)

Se a própria obra, em sua formação, apresenta esta dialética de formante e formada, como poderíamos separar o seu fazer do formar da pesquisa como o realizam muitos estudantes na Pós-Graduação? É necessário entender, definitivamente, que a pesquisa em processos criativos é, ela mesma, processual. É inválido guiar-se por métodos estanques e prescritos, visto que a descoberta do *modus operandi* ocorre *pari passu* à execução da investigação. Pesquisa e formação da obra de arte, de acordo com minha avaliação sobre o que é uma pesquisa processual em artes visuais, são coincidentes, idênticas e, justamente por isso carregam tal dialética intrínseca. Afinal, “a descoberta é ao mesmo tempo o

prêmio e o estímulo da pesquisa” (PAREYSON *apud* NAPOLI, 2008. p.116). E a descoberta, em muitos dos casos, é antes uma produção de presença e não de sentido.

É uma epifania, no sendo atribuído por Gumbrecht (2010, p.140) “de que não conseguimos agarrar os efeitos de presença; [...] de que eles – e, com eles, a simultaneidade da presença e do sentido – são efêmeros”. A epifania, ainda de acordo com o autor, requer uma substância para sua existência física, para ocupar seu lugar no espaço, para trazer para diante algo não visível e, assim, parece surgir do nada. Talvez, isso é um risco, esta ideia de parecer surgir do nada tenha relação com o delineado por Didi-Huberman (2013, p.38) como “inconsciente do visível”, uma busca “para encontrar no visível o Outro do visível”, pois “não é, do lado do seu contrário, o invisível, que ele deveria ser buscado” para oferecer sentido.

Pensar, portanto, a formação da obra de arte como pesquisa é, também, adentrar no terreno do ensino. Algumas páginas atrás, fora apresentada uma citação de Pareyson descrevendo como deveria ser o trabalho do mestre (professor) em relação ao seu aluno, já assinalando uma via de mão-dupla, uma troca entre um e outro e não uma relação de subserviência do aluno ao mestre. Talvez exista ali uma dificuldade muito maior, que é a generosidade do professor em entender o trabalho do seu aluno para, assim, e somente assim, conseguir ajudá-lo na sua pesquisa. Talvez também seja possível pensar esse ensino pela via da *Dêixis*<sup>23</sup> postulada por Gumbrecht (2010, p.158): “o bom ensino acadêmico consiste em pôr a complexidade em cena; trata-se de chamar a atenção dos alunos para fenômenos e problemas complexos, mais do que prescrever modos de compreender certos problemas”.

Colocar em evidência essa complexidade é, do mesmo modo, uma preocupação de Edgar Morin. Pelos caminhos de uma interdisciplinaridade, ele expõe a necessidade de vivermos numa Universidade onde o foco não seja a hiperespecialização das áreas, mas sim uma Universidade onde o pensamento complexo, em

sua característica multidimensional, possa agir e fazer morada. “O complexo requer um pensamento que capte relações, inter-relações, implicações mútuas, fenômenos multidimensionais, realidades que são simultaneamente solidárias e conflitivas” (MORIN, 2007. p.21). Na área de artes, estas relações ocorrem com certa facilidade, entretanto, são realizadas sem crítica, gerando empréstimos gratuitos, forçando uma complexidade inexistente.

A metodologia é, *per se*, uma disciplina multidimensional, pois suas bases se fundamentam em diversas áreas do conhecimento. O grande problema desta disciplina é seu fechamento, impedindo uma conversação mais aberta: “é preciso que uma disciplina seja ao mesmo tempo aberta e fechada” (*Ibidem*, p.51). Além disso, pensar uma formatividade em metodologia quando da formação da obra de arte, requer antes emergir nos efeitos de presença e com eles acessar uma tal complexidade cujo caráter dêitico esteja alí de mãos dadas à interpretação e, portanto, ao sentido. Uma metodologia formativa é o primeiro passo para uma reforma como pensada por Morin e desejada por Gumbrecht.

Ainda não sabemos, é certo, como praticar uma metodologia adequada ao conhecimento sensível, à organização deste conhecimento, mas encontramos nesses autores uma possibilidade de encarar a formação da obra de arte como pesquisa, com uma linguagem singular, única, irrepetível, complexa e, acima de tudo, orgânica. Contudo, assiste-se, no seio das pesquisas em artes visuais, certa “pseudo-interdisciplinaridade”, ou seja, uma “ideia audaciosa mas errônea, segundo a qual poderia ser estabelecida uma interdisciplinaridade intrínseca entre disciplinas pelo recurso aos mesmos instrumentos de análise” (HECKHAUSEN *apud* POMBO, 2006. p.234). Esta prática tem sido recorrente e deveria ser impedida, pois ao invés de *pro-duzir*, falsifica um caminho *pro-dutivo*.

“O futuro da presença necessita do nosso compromisso presente” nos dirá Gumbrecht (2010, p.163). A palavra presente carrega em si a significação de espaço-tempo, pois é trazer para diante no espaço, primordialmente, mas é também um compromisso com nosso tempo presente, contemporâneo. Imagino



que o maior obstáculo a ser enfrentado é a impossibilidade de nominar, conceituar, ou dito de outro modo, a resistência encontrada numa cultura, como a nossa, subsidiada em sua totalidade pelo sentido para abrir, ampliar, complexificar. Alerta-se, mais uma vez, que não se trata de excluir o sentido, pois ele nos é necessário, mas se trata de formar uma disciplina com linguagem própria, pois seus moldes estanques não são adequáveis a todos, e nem todos os nomes constam em nossos dicionários. Aliás, “coitados dos dicionários, que têm de governar-se eles e governar-nos a nós com as palavras que existem, quando são tantas as que ainda faltam...” (SARAMAGO, 2005. p.172). A formação da obra de arte como pesquisa requer uma busca constante pela descoberta, pelas palavras que ainda nos faltam.

## REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. A autonomia da arte na Estética da Formatividade. 1992. 146p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.

AGAMBEN, Giorgio. A privação é como um rosto. In: AGAMBEN, G. O homem sem conteúdo. 2 ed. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. pp.101 a 114. (Filô/Agamben, 2)

\_\_\_\_\_. Poiesis e prâxis. In: AGAMBEN, G. O homem sem conteúdo. 2 ed. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. pp.115 a 152. (Filô/Agamben, 2)

\_\_\_\_\_. O que é contemporâneo? E outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da Imagem. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

EINSTEIN, Albert. Como vejo o mundo. Tra. H. P. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de bolso)

GATTI, Fábio. O spunto pareysoniano: reflexões sobre sua acepção e sua presença no fazer artístico. In: GATTI, Fábio e GONÇALVES, Rosa G. de C. (Org.). A operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos criativos. Salvador: EDUFBA, 2017. [no prelo]

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de Presença: o que o sentido não pode transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-RIO, 2010.

LARROSA, Jorge. Tremores. Escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. (Educação: Experiência e Sentido)

MORIN, Edgar. Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios. 4 ed. Trad. Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Cortez, 2007.

PAREYSON, Luigi. Estética. Teoria da Formatividade. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. Os problemas de estética. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. Verdade e Interpretação. Trad. Maria Helena N. Garcez e Sandra N. Abdo. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Biblioteca universal)

\_\_\_\_\_. A interpretação da obra de arte. Trad. Francesco Napoli. In: NAPOLI, Francesco. Luigi Pareyson e a estética da formatividade: um estudo de sua aplicabilidade a poética do ready-made. 2008. 120p. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2008.

POMBO, Olga. Práticas interdisciplinares. Sociologias, Porto Alegre, n. 15, p. 208-249, June 2006. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-45222006000100008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222006000100008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso 02 jan. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-45222006000100008>.

SARAMAGO, José. As intermitências da morte. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

SARTO, Pablo Blanco. Hacer arte, interpretar el arte. Estética e hermenêutica em Luigi Pareyson. Pamplona: EUNSA, 1998.

## NOTAS

---

1 Esta pergunta foi realizada por Lygia Arcuri Eluf na ocasião de sua banca para Professora Titular na área de Desenho, no Instituto de Artes da Unicamp, realizada em 22/03/2011, e determinou meu direcionamento enquanto estudante, na época, ressoando ainda hoje, como pesquisador na área de artes visuais, especialmente para compreender o que chamamos de pesquisa em processos criativos. Tão grande é a influência desta indagação que a carrego comigo, sempre. A pronuncio quase como um mantra, para mim e para meus orientandos e alunos, na tentativa de chamar a atenção à urgência em repensar o *modus operandi* do fazer metodológico dentro da academia.

2 Trata-se do livro chamado 'Estética. Teoria da Formatividade'. Os conceitos de forma e organismo serão tratados considerando os objetivos do texto e não uma reflexão filosófica sobre eles e seu funcionamento dentro da estrutura do pensamento pareysoniano.

3 A estética de Luigi Pareyson é contrária à estética de Benedetto Croce para quem a arte era baseada na expressão de um sentimento exclusivamente e, por isso, feita para ser contemplada. Quando Pareyson propõe pensar a arte com uma estrutura formativa, quebra este sistema estético existente, revolucionando o jeito sobre o qual se direcionavam as discussões acerca da produção artística.

4 Sandra Abdo, em sua tese de doutorado, explica que o caráter exemplar é "no sentido de que [a forma] se torna ponto de referência, estímulo e norma para novas formações" (1992, p.31).

5 A disciplina em questão é a metodologia, como campo onde há uma formatividade latente e potencialmente pro-ductiva.

6 Marilá, como pesquisa acadêmica, apresentou três volumes, um deles era o livro e artista com o nome citado, posteriormente desmembrado dos outros textos e apresentado como objeto artístico. Bruno, após sua defesa, publicou o seu livro com o nome 'Art-book ou Ele pode zombar de suas ilusões, mas reproduz sua lógica'. A manobra destes dois artistas expõe uma fragilidade, ainda existente, na fatura artística acadêmica. Em suas pesquisas na Pós-Graduação, o resultado apresentado era uma parte do todo, não exatamente orgânica. Isto não desmerece o vigor de cada pesquisa, apenas demonstra a aspereza enfrentada por eles durante o desenvolvimento de suas investigações na Universidade.

7 O acento circunflexo obedece ao comentário do tradutor Cláudio Oliveira, sobre este termo. Ele traduz *práxis*, o italiano *prassi*, e *prâxis*, a transliteração do grego *πρᾶξις*, feita por Agamben.

8 Sugere-se retornar a ler a citação da página 03 para entender o que Pareyson compreende por fazer. No final da página se tem a menção de tudo o que ele escreve após assumir o fazer como originado do grego *ποιεῖν*.

9 O autor explica na mesma página que, para os gregos, o trabalho era uma submissão à necessidade – no tempo deles reservado aos escravos –, e por este motivo igualava o homem ao animal, pois a obrigação pela sobrevivência era contrária à condição do homem livre naquela sociedade.

10 "Oikonomia significa em grego a administração do *oikos*, da casa, e, mais geralmente, gestão, management". (AGAMBEN, 2009. p.35)

11 As três citações que seguem, a partir desta, são do livro de Agamben, traduzido para o espanhol, 'Signatura rerum. Sobre el método', disponível online, e não contem paginação. "regla significa simplemente *conversatio fratrum*, el modo de vida de los monjes de un determinado monasterio. Esta se identifica muchas veces con el modo de vida del fundador, considerado forma *vitae*, es decir, como ejemplo a seguir"

12 "Que se aprecia con los sentidos (*oculis conspicitur*)".

13 "El paradigma implica un movimiento que va de la singularidad a la singularidad y que, sin salir de ésta, transforma cada caso singular em ejemplar de una regla general que nunca puede formularse a priori".

14 As palavras entre colchetes foram inseridas por mim com o intuito de deixar claro que, ao pensar a formação da obra como pesquisa, não se pode dissociar uma da outra, sendo pesquisar o mesmo que formar a obra e vice-versa.

15 Transliteração: *techné*.

16 Segundo nota do tradutor, o termo pro-ductão serve para indicar o caráter essencial da *ποίησις*, que é a pro-ductão na presença, enquanto produção para se referir ao fazer técnico, como entendido usualmente.

## NOTAS

17 Pareyson e Gumbrecht se situam em campos quase opostos. O primeiro se preocupa com a hermenêutica enquanto o segundo com o não-hermenêutico, mas não descarta o sentido. Sabe-se das diferenças entre suas proposições teóricas, mas o que se alinhava aqui, com eles, é a abertura de novos meios para pensar as relações da experiência, da formação da obra de arte e dos fenômenos nela contidos e até os dela derivados como pesquisa. Sendo assim, não será elaborado uma argumentação sobre as especificidades do pensamento de cada autor por não ser este o objetivo deste artigo. Contudo, consciente não apenas dessa diferença entre eles, assumo o risco de mantê-los em diálogo pela capacidade desenvolvida por cada um sobre como pensar a arte e suas relações, na pessoa que produz e na pessoa que experimenta a obra e, além disso, porque mesmo em Gumbrecht não há o descarte do sentido, porém uma exortação sobre a necessidade em rever a primazia da interpretação como única via possível para atingir o conhecimento. Assim, as conversas entre eles, no texto, são interessantes porque recaem sobre nossa questão principal de como organizar, intelectualmente, o conhecimento sensível sem perder a poesia.

18 Grafia referente ao modo como Gumbrecht discute as relações entre uma cultura de sentido e uma cultura de presença. O prefixo não, conceitualmente, significa uma negação e não uma posição contrária, como um antônimo. Portanto, não-hermenêutico é diferente de não hermenêutico, porque o primeiro é uma negação da hermenêutica, enquanto o segundo é um contrário a ela. Isso ocorre também com o não-saber usado por Didi-Huberman algumas linhas abaixo.

19 As preocupações de Didi-Huberman são voltadas para discutir o fazer do historiador da arte e a própria disciplina da História da Arte e o modo como as imagens são tratadas, interpretadas, catalogadas. Contudo, sua proposta de como agir 'Diante da imagem' (título do livro) é muito bem-vinda para conversar sobre essa supremacia da razão, que ainda governa muitos pesquisadores, sobre o sensível, bem como sobre como a configuração dessa disciplina nos conduziu a acreditar numa garantia, obtida pelas suas articulações sobre arte e sobre fazer arte. O que o autor faz é "simplesmente interrogar o tom de certeza que reina com frequência na bela disciplina da história da arte" (2013, p.10). Neste sentido, a proposta deste texto não está tão distante, porque interroga-se justamente, essa mesma certeza científica da disciplina de metodologia.

20 Não se pretende entrar na discussão sobre a materialidade na arte, passando pela questão da imaterialidade dos anos 1960, e tão pouco pela criação de conceitos como transmaterial, intermaterial ou neomaterial, presentes no âmbito da crítica e história da arte atualmente. Quando falo de matéria é simplesmente para designar o meio, o artefato, o objeto com o qual o artista lida para efetivar a formação e sua obra, no sentido explicitado por Pareyson (1993).

21 Faz-se aqui uma analogia com o livro homônimo de Thomas Khun que reúne artigos do autor sobre a historiografia da ciência onde ele afirma, após já ter tratado de alguns pontos sobre isso no outro livro 'A estrutura das revoluções científicas', a existência de um tensão essencial entre a chamada ciência normal e uma revolução científica, entre aquela ciência que segue obstinadamente trabalhando em função de um paradigma, e aquela outra que enxerga além do paradigma e o rompe, promovendo uma revolução. Esta tensão é a grande responsável pelo latejar no pensamento daqueles que, ao modo de Agamben (2009), podem ser chamados contemporâneos, justamente porque enxergam para além da luz do momento presente, para além dos moldes estratificados, para além da estrutura fixada.

22 Esta palavra, em Pareyson, apresenta uma conceituação bastante precisa. Para a intenção deste texto não será necessário entrar em discussões mais profundas, apenas saber que spunto é o ponto de partida com o qual a obra se inicia. Para informações mais precisas sobre o que é spunto, visto que não se trata de mergulhar em suas especificidades neste texto, ver o artigo de Fábio Gatti chamado "O spunto pareysoniano: reflexões sobre sua acepção e sua presença no fazer artístico". A referência completa está na bibliografia. Neste capítulo do livro o autor discute as características específicas do spunto, a sua tradução para o português e sua importância dentro do pensamento pareysoniano, expondo seu caráter operativo dentro do processo artístico da formação da obra de arte.

23 É a faculdade que tem como linguagem designar mostrando, ao invés de conceituar. Do grego, δειξις, carrega o significado de "demonstração" (Dicionário de Filosofia. Lisboa: Ed.70, 2011), "exibição, exposição, forma demonstrativa ou referência" (Greek-english dictionary, disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A199.04.0057%3Aentry%3Ddei%3Dcis>, acesso 10 mai. 2017).

NOTAS

---