

Cadernos letra e ato

Devaneios sobre a construção de uma pesquisa nas artes: das práticas às metodologias

Lucas de Almeida PINHEIRO¹

Resumo: Esse artigo, pautado no projeto de pesquisa de doutoramento do autor e outrora utilizado enquanto trabalho final da disciplina *Pesquisa avançada em Artes*, da pós-graduação em Artes da Cena (UNICAMP), propõem levantar questões acerca dos princípios práticos e metodológicos presentes em uma pesquisa acadêmica em artes. Após uma breve apresentação do projeto de doutoramento do autor, o texto foca na dicotomia existente, nas artes da cena, entre teoria e prática e como tal divisão resvala nas escolhas metodológicas de uma pesquisa artístico-científica.

Palavras-chave: Pesquisa nas artes; práticas; metodologia.

To claim, or reclaim, a territory for artistic research, we first should claim and reclaim recognition that there are different ways of knowing, of developing knowledge and new insights to be gained from a greater familiarity with knowledge traditions.² (COESSENS, DOUGLAS E CRISPIN, 2009, p. 50)

“Quais as possíveis práticas que emergem da sua pesquisa e como potencializa-la através destas práticas?” Estas foram não só as primeiras grandes provocações arguidas pela Prof. Dr. Matteo Bonfitto, na disciplina *Pesquisa avançada em Artes*,³ como, também, as primeiras grandes provocações do começo de meu doutoramento.⁴ Questões que eu nunca

¹ Doutorando em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp. E-mail: lucasalpinheiro@gmail.com.

² “Para reivindicar, ou recuperar, um território para a pesquisa artística, devemos primeiro reivindicar e recuperar o reconhecimento de que existem diferentes formas de conhecimento, de desenvolvimento de conhecimento e novas percepções a serem obtidas a partir de uma maior familiaridade com as tradições do conhecimento.” (tradução nossa)

³ Disciplina ofertada no primeiro semestre de 2018 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, no Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas.

⁴ Doutorado em Artes da Cena, iniciado no primeiro semestre de 2018, pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP.

havia pensado, fosse durante o período de formulação da ideia e do projeto ou das discussões com a minha futura orientadora, Profa. Dra. Isa Etel Kopelman. Por que, afinal, como haveriam de existir práticas na minha pesquisa sendo que ela própria se baseia em analisar e comparar a prática de outros?

De maneira sucinta, minha pesquisa de doutoramento tem por intuito desvelar alguns processos e procedimentos utilizados por **grupos e companhias brasileiras** que inserem em seus fazeres artísticos sujeitos com corpos singulares. Corpos singulares, nas palavras de Matteo Bonfitto (2016, p. XIX), “que trazem já consigo a potência encarnada de suas próprias experiências”, sublinhadas por disfunções físicas, cognitivas e/ou mentais. Experiências, condições e situações de ser/estar no mundo que são tidas, por diversos segmentos da sociedade, apenas como deficiências e doenças, como algo passível de ser curado e, portanto, “normalizado”.

A pesquisa parte de uma linha de raciocínio que remonta a construção cênica e os trabalhos dos encenadores Bob Wilson⁵ (1944 -) e Pippo Delbono⁶ (1959 -), e dos grupos Societas Raffaello Sanzio,⁷ Ueinzz⁸ e Theatre Hora.⁹ Ainda que por vias diferenciadas, estes artistas e grupos criaram experiências cênicas que em muito se assemelham – principalmente, no que tange a “apropriação” e o “direcionamento” cênico de condições, circunstâncias e especificidades decorrentes de distúrbios de ordem física, psíquica ou intelectual – criando, por este motivo, uma cena peculiar e, em alguns aspectos, inovadora.

Para além da incorporação de sujeitos anômalos em seus procedimentos artísticos, o principal ponto de intersecção existente entre tais artistas e companhias é o fato de que suas incursões visavam (e, em alguns casos, ainda visam) a criação de um objeto artístico. Ou seja, cada um à sua maneira, ao inserir em seus universos, práticas e processos artísticos, sujeitos que apresentam algum tipo de disfunção tinham/têm como propósito a externalização e o direcionamento à criação cênica das singularidades e potencialidades, já encarnadas nestes corpos.

⁵ Encenador, arquiteto e pintor norte-americano. Seu principal trabalho é a ópera *Einstein on the Beach* (1972), em parceria com o musicista Philip Glass.

⁶ Ator e encenador italiano. Seus principais trabalhos são *Guerra* (1989) e *Enrico V* (1992).

⁷ Companhia teatral fundada em 1981 por Romeo Castellucci, Claudia Castellucci, Chiara Guidi e Paolo Guidi.

⁸ Grupo brasileiro fundado na década de 1990 por Renato Cohen, Peter-Pal Pelbart e Sergio Medeiros. Cohen desenvolveu trabalhos cênicos junto aos pacientes do Hospital-Dia “A Casa”, um centro de pesquisa e terapia de psicóticos. Entre os trabalhos da Ueinzz destaca-se *Ueinzz - Viagem à Babel* (1997).

⁹ Grupo suíço, fundado em 1989, pelo diretor Michael Elber. No ano de 2014, em parceria com o coreógrafo francês Jérôme Bel, a companhia trouxe para o Brasil, no Sesc Vila Mariana, o espetáculo *Disabled Theater*.

Portanto, e embora tais incursões cênicas pudessem vir a desempenhar resultados semelhantes àqueles esperados quando da utilização da arte como uma ferramenta terapêutica, esta nunca foi a intenção de tais artistas.

É irônico pensar que enquanto o mundo injudicioso tem a tendência de enclausurar tais indivíduos, segregando-os das pessoas tidas como normais, os artistas supracitados e os grupos brasileiros que serão estudados fizeram exatamente o oposto: colocando estas pessoas em um palco, expostas para o mundo, aos espectadores. Não para serem vistos como um *freak show*, mas como os artistas singulares que são. Não se utilizando da arte enquanto uma ferramenta terapêutica, mas sim, com propósitos e perspectivas estéticas.

Arte, não terapia.

Expressão e criação cênica, não cura ou tentativa de “correção” e “normalização”: estes são os pressupostos básicos que unem Wilson, Delbono, a Raffaello Sanzio, a Ueinz, o Theatre Hora e os grupos brasileiros que irão compor¹⁰ o objeto central do meu doutoramento.

Isto posto, e retornando à questão inicialmente proposta, quais as possíveis práticas que emergem da minha pesquisa? A resposta, após um semestre de elaboração, pode parecer um tanto quanto óbvia e pontual: a prática que circunda minha pesquisa é uma prática que parte da análise e da comparação de outras práticas; ou ainda, a prática inerente a minha pesquisa tem como norte o ato de colocar objetos diferentes em relação, visando, por meio de um procedimento relacional, encontrar aspectos que sejam concordantes ou dissonantes entre eles. Mas, se a resposta para esta questão, agora, soa tão óbvia, por que ela me afetou tanto outrora? Por que, ao passear os olhos pelos meus companheiros de disciplina, no momento em que esta pergunta foi arguida, tive a impressão (confirmada posteriormente em conversas) de que quase todos haviam acabado de ser engolidos por uma “pequena crise acadêmica”?

Neste momento, se faz necessário trazer à tona um dos maiores, se não o maior, *sensu comum* que envolve os artistas-pesquisadores da cena e, possivelmente, o motivo que fez com que eu e meus colegas adentrássemos em uma “pequena crise acadêmica”: a relação teoria-prática.

Uma das principais perguntas que sempre me fizeram, fosse durante a graduação, mestrado ou doutoramento, era se a minha pesquisa era de ordem prática ou teórica. No que concerne a minha experiência, é comum, quando pesquisadores das artes da cena falam

¹⁰ Neste dado momento, os grupos brasileiros que irão compor o objeto de estudo desta pesquisa ainda estão sendo selecionados.

de seu trabalho, ver a mesma questão sendo levantada em eventos científicos ou em salas de aula. Esta dicotomia, além de quase bíblica, também carrega consigo um “quê” de preconceito: como se as pesquisas que desenvolvem uma cena/espetáculo fossem mais relevantes, artisticamente, do que aquelas que “apenas” desenvolvem análises e conceitos manifestados por meio das palavras.

Na verdade, e parafraseando Giorgio Agamben (2005, p. 9), as questões terminológicas são importantes, “a terminologia é o momento poético do pensamento”, logo, se formos de encontro à origem do termo *praticar*, oriundo do grego *PRÁKTIKÉ*, temos o seguinte significado: “usar ou a facilidade de fazer algo, que é adquirido fazendo-o frequentemente”. Já o dicionário Michaelis define a palavra *prática* como: “ato ou efeito de praticar; realização de qualquer ideia ou projeto; modo ou método usual de fazer qualquer coisa; maneira de proceder; costume, uso”. Ou seja, a ideia de que práticas envolvem apenas a criação de uma cena/espetáculo e seus procedimentos afins, é completamente equivocada. Uma prática também envolve o ato de pesquisar, de analisar, de ponderar, inferir e escrever. A parte “teórica”, leia-se escrita, de uma pesquisa também é um trabalho prático, no sentido estrito do termo. Escrever é uma prática; pensar é uma prática; inferir é uma prática; ensaiar é uma prática; criar é uma prática... Práticas essas que se aperfeiçoam à medida em que são executadas, como a própria origem da palavra remete.

Este “medo”, de ser tido “apenas como um pesquisador teórico” e, por conta disso, ser “menos artista”, é salientado por Coessens, Douglas e Crispin (2009, p. 10) no livro *The artistic turn: a manifesto*:

Even if the artist accepts scientific paradigms, another fear arises from this: the fear of confused identities. Once an artist becomes a researcher, he or she is no longer permitted to be solely an artist. Can he or she be a true artist at the same time as doing intensive research? And, on the other hand, if the artist is really an artist, can he or she be a ‘good’ researcher? This fear is partly inculcated from opinions outside artistic practice. For example, a young Italian pianist, after telling other people that he was taking part in the *Orpheus Research Centre in Music*, a group on artistic research, was, to his astonishment, asked: ‘And are you still a performing pianist?’ The question was both a vexing and a telling one, implying he could not be both a researcher and an artist, and that, by choosing one identity, he would lose the other. But the fear also arises internally. A New-Zealand visual artist creating ecologically inspired multi-sensory video performances, in order to obtain a Masters degree, had to write a thesis on her own research process. She reported, in a personal communication, that this experience was damaging to her artistic practice. The research process, and the disciplined reflection this demanded, slowed down her own trajectory, interrupting her spontaneous and complex ways of creating. She felt the imposed process to be an invasive, alien way of doing research about a complex artistic

quest into creation. But, after all, the quest itself already existed, independently of the formal research, although it was not verbalized and articulated.¹¹

Ou seja, é real o medo de perder sua identidade enquanto artista e tornar-se única e exclusivamente um pesquisador. Este medo torna-se mais latente quando a pesquisa não envolve a criação de um objeto estético perene e apresentável, como é o caso de uma cena, um espetáculo, uma composição coreográfica, plástica, musical ou etc. O estigma, alimentado pela dicotomia teoria-prática, é ainda mais forte quando o resultado de toda a pesquisa é “apenas” um material escrito.

Talvez, o ponto nevrálgico que sustenta e compele este estigma seja o fato de que a constituição das artes como objeto e problema específico de investigação científica é um fenômeno relativamente recente. “No âmbito das ciências humanas ela é a filha caçula. A implicância imediata dessa infância é a ausência de teorias e métodos consolidados para subsidiar tal ação” (BOLOGNESI, 2014, p. 145). Dessa maneira, enquanto os processos de investigação artístico-científicos e nós, artistas-pesquisadores, tentamos criar e consolidar nossos próprios métodos e metodologias, tendemos a recorrer a teorias “estrangeiras”, exógenas, forjadas para abordar outros objetos e campos de conhecimento que não, necessariamente, o das artes.

A criação artística na universidade não é diferente da criação no meio não acadêmico, mas requer um enquadramento adequado que deve começar por uma distinção dos fundamentos dos paradigmas positivistas e pós-positivistas. (FORTIN e GOSSELIN, 2014, p. 2)

Basicamente, os paradigmas são “molduras que padronizam a condução do conhecimento humano” (FORTIN e GOSSELIN, 2014, p. 3). Dessa forma, não podemos

¹¹ Mesmo que o artista aceite paradigmas científicos, surge outro medo: o medo de identidades confusas. Quando um artista se torna um pesquisador, ele não pode mais ser apenas um artista. Ele ou ela pode ser um verdadeiro artista ao mesmo tempo em que faz pesquisas intensivas? E, por outro lado, se o artista é realmente um artista, ele pode ser um "bom" pesquisador? Esse medo é parcialmente inculcado de opiniões fora da prática artística. Por exemplo, um jovem pianista italiano, depois de dizer a outras pessoas que estava participando de grupo de pesquisa da *Orpheus Research Centre in Music*, sobre pesquisa artística, foi questionado, para seu espanto: "E você ainda é um pianista?" A questão foi um tanto irritante quanto reveladora, implicando que ele não poderia ser tanto um pesquisador quanto um artista, e que, ao escolher uma identidade, perderia a outra. Mas o medo também surge internamente. Uma artista visual da Nova Zelândia, que criava performances de vídeo multissensorial, ecologicamente inspiradas, para obter um mestrado, teve que escrever uma tese sobre seu próprio processo de pesquisa. Ela relatou, em uma comunicação pessoal, que essa experiência foi prejudicial à sua prática artística. O processo de pesquisa e a reflexão disciplinada que isso exigia abrandaram sua própria trajetória, interrompendo seus modos de criação espontâneos e complexos. Ela achava que o processo imposto era uma maneira invasiva e alienígena de pesquisar sobre uma complexa busca artística pela criação. Mas, afinal, a pesquisa em si já existia, independentemente de ser uma pesquisa formal, embora ela não fosse verbalizada e articulada. (tradução nossa)

deixar de abordar algumas suposições básicas sobre os dois principais paradigmas de pesquisa, o de caráter positivista e o de ordem pós-positivista.

De acordo com Fortin e Gosselin (2014), no paradigma positivista existe uma realidade observável e mensurável, que é divisível em variáveis que podem ser estudadas de acordo com os modelos hipotético e dedutivo. Por este viés, os procedimentos metodológicos baseiam-se em grandes amostras representativas, a fim de tornar as teorias generalizáveis, sendo o objetivo deste tipo de pesquisa: prever e controlar os fenômenos que dele fazem parte.

As pesquisas que se circundam no paradigma pós-positivista¹², por sua vez, não tentarão prever um fenômeno ou buscar leis gerais. “O paradigma pós-positivista/qualitativo postula a existência de múltiplas construções da realidade segundo os pontos de vista dos pesquisadores” (Fortin e Gosselin, 2014, p. 3). Logo, ela difere do paradigma positivista quanto a crença de que o conhecimento não pode ser separado do investigador, que a realidade é uma construção social e cultural que se dá através de símbolos e convenções.

Portanto, a grande questão que envolve a criação, a seleção ou o “embricamento” de metodologias capazes de nortear as investigações artístico-científicas, é o fato de que o sujeito e o objeto terminam por se unificar, configurando, assim, um novo paradigma, nem positivista e nem pós-positivista.

O ponto de convergência entre a criação artística e o trabalho investigativo é o sujeito. Nesses termos, o início da pesquisa – o cercar um objeto – nada mais é do que o cercar uma determinada ação humana, que interfere na história, e dela passa a fazer parte, em espaços e situações concretas de produção, realização e manifestação. [...] A subjetividade desponta, então, como elemento sustentador da singularidade das pesquisas em artes. Concomitantemente, ela aproxima a pesquisa da produção e criação, pois ambas têm os sujeitos e suas ações como mediadores do ato artístico e de sua pesquisa. Para se completar, a ação artística, que emana de um ou mais sujeitos, direciona-se a outros sujeitos. No encontro e na relação intersubjetiva, a arte e sua prática se efetivam como experiência. (BOLOGNESI, 2014, p. 150)

Assim, na pesquisa em artes, a experiência torna-se um elemento diferenciador, em comparação à investigação de outros campos do saber. Essa experiência não ocorre sob o prisma do distanciamento ou da ruptura epistêmica entre o sujeito cognoscente e o objeto cognoscível. Ao contrário, “ela é parte integrante, ela é o próprio sujeito, especialmente

¹² Como não é nossa intenção, não nos aprofundaremos aqui nas diferentes tradições e segmentos do paradigma pós-positivista.

quando se admite o trabalho criativo e a investigação do conhecimento em artes como componentes intrínsecos à subjetividade” (BOLGONESI, 2014, p. 151).

Ainda, recorrendo uma vez mais a Fortin e Gosselin (2014), temos que a pesquisa nas artes se aplica à investigação que é realizada no campo das artes, sendo esta, pois, uma forma de abordar tanto os artistas quanto seus processos e produtos. Dessa maneira, a pesquisa nas artes pode incluir pesquisas sobre as artes, pesquisa para as artes e a pesquisa em artes.

Sendo, pois, um conhecimento relativamente novo no meio científico-acadêmico, a pesquisa nas artes e nós, pesquisadores-artistas, tendemos, ao mesmo tempo em que criamos nossos próprios paradigmas e convenções, a reformular as metodologias já existentes e exógenas às artes, a fim de que possamos sustentar nossas investigações e particularidades na robustez acadêmica.

Artworks are outcomes of artists' idiosyncratic trajectories which traverse the world at different points and angles, are touched by the world, and are suffused with these interactions with the world. They contain, but largely conceal from immediate perception, different knowledges, different intuitions and questions. They generally also hide the trajectories and the doubts behind these knowledges. Where, in science, the customary outcome is verifiable, often taking the form of a text that retraces the process whereby understanding was achieved, artistic research is 'demonstrated' or 'finalised' in the art manifestation, the nature of which is different according to the multiple fields and forms of art. The territory of research in art is veiled, and difficult to unveil. Moreover, any knowledge that is uncovered may remain the province of the artists themselves, who are potentially the only ones who can reveal and communicate the insights of their own creative paths to the outer world. Often, moreover, they are reluctant to do so, fearing that to succeed only partially in this task would amount to a total betrayal of the depth and complexity of their genuine artistic impulses¹³. (COESSENS, DOUGLAS E CRISPIN, 2009, p. 50)

¹³ Obras de arte são resultados de trajetórias idiossincráticas dos artistas que atravessam o mundo em diferentes pontos e ângulos, sendo tocados pelo mundo e permeados por essas interações com ele. As obras de arte contêm, mas em grande parte ocultam da percepção imediata, diferentes conhecimentos, diferentes intuições e questões. Elas geralmente também escondem as trajetórias e as dúvidas por trás desses conhecimentos. Onde, na ciência, o resultado costumeiro é verificável, muitas vezes tomando a forma de um texto que refaz o processo pelo qual a compreensão foi alcançada, a pesquisa artística é 'demonstrada' ou 'finalizada' na manifestação da arte, cuja natureza é diferente de acordo com os múltiplos campos e formas artísticas. O território da pesquisa em arte é velado e difícil de desvelar. Além disso, qualquer conhecimento que seja descoberto pode permanecer sob a responsabilidade dos próprios artistas, que são potencialmente os únicos que podem revelar e comunicar os *insights* de seus próprios caminhos criativos para o mundo exterior. Muitas vezes, além disso, eles relutam em fazê-lo, temendo que o sucesso parcial dessa tarefa represente uma traição total à profundidade e complexidade de seus genuínos impulsos artísticos. (tradução nossa, grifos nossos)

O campo da arte tem a questão das intersubjetividades como fundamento. Esse aspecto é o que difere, essencialmente, a arte de outros campos de conhecimento, não podendo, portanto, ser ignorado. O “olhar” metodológico é um ato artesanal que pode, e deve, ser construído no decorrer da pesquisa, à medida em que se investiga, elabora e cria, a depender das necessidades e interesses provenientes, seja da pesquisa ou do pesquisador. De uma certa forma, só se descobre o “olhar” de uma pesquisa enquanto se pesquisa.

Quando um artista propõe uma obra, ele elabora instâncias racionais, causas formais e conceituais de modo a estabelecer-se na sequência história e no paradigma estético da linguagem na qual se expressa. E continua a fazê-lo quando adentra o mundo científico-acadêmico. Portanto, dissolver o lugar existente entre teoria e prática é mais do que necessário, uma vez que ambos, cada um à sua maneira, são locais válidos de compartilhamento.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: **Outra travessia**. Florianópolis, n. 5, jan. 2005. pp. 9-16.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Pensamento e história na pesquisa em artes. In: **ARJ-Art Research Journal** /Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM. v. 1, n. 1, Jan./Jun. 2014. pp.145-147.

BONFITTO, Matteo. Prefácio. In: FERREIRA, Melissa. **Isto não é um ator**. São Paulo, Perspectiva, 2016.

COESSENS, K.; DOUGLAS, A; CRISPIN, D. **The artistic turn**: a manifesto. Leuven, Leuven University Press, 2009.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. In: **ARJ-Art Research Journal** / Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM. v. 1, n. 1, Jan./Jun. 2014. pp. 1-17.

Abstract: This paper, based on the author's doctoral research project and once used as a final work in the discipline Advanced Research in Arts, in the post-graduation of Artes da Cena (UNICAMP), propose to raise questions about the practical and methodological principles present in an academic research in arts. After a brief presentation of the author's doctoral project, the text focuses on the existing dichotomy, on the arts of the scene, between theory and practice, and how such division slips into the methodological choices of an artistic-scientific research.

Keywords: Research in arts; practices; methodology.