



Algumas considerações sobre a metodologia da pesquisa em arte a partir de uma experiência particular em pintura

Marilice Corona¹

Resumo: Este artigo procura responder a algumas questões referentes à metodologia da pesquisa em arte. Tais questões surgiram a partir da necessidade de refletir sobre meu próprio processo de criação no campo da pintura e de verificar em que medida esse processo de pesquisa poderia ser tomado como científico. Para tanto, este artigo apóia-se na teoria peirceana da lógica da descoberta ou abdução (processo de formulação de hipóteses explanatórias).

Palavras-chave: pintura; metodologia; abdução.

Some considerations on the methodology of the research in art from a particular experience in painting

Abstract: This article attempts to answer some questions concerning the research methodology in art. Such questions have emerged from the necessity of both reflecting upon my own creation process in the field of painting and investigating to which extent this research process could be taken as a scientific one. In order to do so, this article is grounded on the Peircean theory of the logic of the discovery or abductive inference (process of explanatory hypotheses formulation).

Keywords: painting; methodology; abduction.

Começar este artigo chamando a atenção para o aspecto particular de uma experiência em pintura pode parecer, a princípio, uma obviedade. De modo geral concordamos que a experiência artística caracteriza-se por ser, na maior parte das vezes, individual, original e, inerentemente, singular.² No entanto, quando adentramos no campo da pesquisa institucional, nos deparamos com o caráter universalizante do método. Pensar sobre a possibilidade de tornar geral uma experiência comumente abordada como particular e subjetiva já se coloca aparentemente como um disparate. No entanto, deve haver alguma razão - além de uma significativa melhoria em seus honorários - para que os artistas estejam saindo de seus ateliés e inserindo-se cada vez mais no ambiente acadêmico. Acredita-se então, que esse movimento em direção à pesquisa institucional indicaria uma tomada de posição referente ao caráter epistemológico da experiência artística que,

aliada ao desejo de sistematizar certa massa de conhecimentos, teria como objetivo compartilhar e colaborar com o alargamento de um campo de saber. Pensar sobre tal processo de sistematização levou-me a certas dúvidas: Afinal, o que é método? Qual a diferença entre método e regra? Existe entrecruzamento entre a investigação científica e a artística? Qual a especificidade da pesquisa em artes? Em meu trabalho eu estabeleço regras ou método? Expectativas ou hipóteses? As pinturas produzidas significam a verificabilidade, a solução, ou o próprio problema?

Inversões: método ou regra?

Toda história do pensamento científico nos mostra que apenas se constrói "contra". Contra quê? Contra o que é "secundário em relação à mobilização da forma mental que cria a vontade de oposição". Há aqui um artifício dialético no mecanismo do espírito: construir limites para os poder ultrapassar, mobilizando as forças do espírito sobre este ponto preciso, eis uma das rogras da heurística. A. Moles

¹ Artista plástica e doutoranda em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Professora do Curso de Artes Visuais da ULBRA. Professora do Curso de Comunicação Digital - Ciências da Comunicação da UNISINOS.

² Mesmo quando o trabalho artístico é realizado em duo ou em grupo, trata-se, sempre de uma experiência particular. É sempre uma pesquisa de caráter particular e que, se não é original, (termo que seria discutível), é, de fato, singular.

Durante a pesquisa de mestrado percebi que há muito tempo trabalhava com inversões. Nos desenhos abstratos do início dos anos 90 invertia os pesos da composição, buscava criar um espaço em desequilíbrio, vertiginoso. Mais adiante, inseri a figura humana nas pinturas abstratas, mas com uma dimensão minúscula em contraposição ao espaço circundante. Nesse caso, cabe lembrar a importância conferida à representação do corpo humano a partir da Renascença e a contraposição que procuro estabelecer, nesse momento, entre figurativismo e abstração. Depois houve inversões de tamanhos e formatos do suporte; inversões de cor, de sistemas de representação, etc...

Em *(In)Versões do espaço pictórico*³, por exemplo, as inversões diziam respeito aos procedimentos pictóricos, através dos quais foram articulados sistemas paradoxais de representação, com o intuito de alcançar ambigüidades perceptivas que chamassem a atenção de nosso olhar diante da sensação espacial que experienciamos com a pintura. Pensar em inversões levou-me a várias oposições: ilusão - planaridade, naturalismo-modernismo, rigidez do desenho técnico - expressividade do gesto, arquitetura modernista - ornamento, tecido pré-fabricado-pintura, etc.

Comecei a dar-me conta que de uma série para outra de trabalhos eu procurava, de forma sistemática, pensar em atitudes⁴ ou sentidos contrários daquilo que havia feito. Era uma forma de desdobramento das idéias. Se os acasos durante o processo oportunizam a derivação de novos caminhos, inverter o pensamento também me possibilita pensar em novas atitudes em pintura.

A palavra *inversão* designa o ato de trocar a ordem em que se acham quaisquer elementos, coisas, etc. Esta outra palavrinha, *ordem*, também é importante, pois para falar-se em inversão é preciso partir-se de um quadro de referências, de uma ordem estabelecida, de uma "verdade". Uma *inversão* seria também uma *inverdade*, esta noção já está na própria etimologia da palavra.

Para Merleau-Ponty⁴, por exemplo, quando analisa a percepção do espaço a partir de determinadas experiências com a visão, "inverter um objeto é retirar-lhe sua significação". Parecer invertido refere-se a uma relação ao *campo tátil-corporal* ou ao *campo visual habitual*, dos quais dizemos, por definição nominal, que são "direitos". Invertido ou direito, em si, nada querem dizer. Segundo o autor, nossa percepção espacial, mesmo a primeira, "refere-se a uma orientação que a havia precedido".

O campo onde as inversões ficam mais evidentes é na linguagem verbal devido às regras gramaticais, às relações de significação pré-estabelecidas, às identidades definidas. De forma magistral as encontramos na obra de Lewis Carroll.

Pensar nas *inversões* levou-me a averiguar se em meu processo de criação elas se tratam de um método,

uma regra ou um simples procedimento. E qual a sua função?

Para começar, vamos recorrer ao *Dicionário de filosofia* na tentativa de esclarecer melhor a noção de método:

- 1) Tem-se um método quando se dispõe de, ou se segue, (*metá*), certo "caminho", (*hodós*), para alcançar determinado fim, proposto de antemão. Esse fim pode ser o conhecimento ou pode ser também um "fim humano" ou vital; por exemplo, a "felicidade". Em ambos os casos, há, ou pode haver um método.
- 2) (...) O método se contrapõe à sorte e ao acaso, pois é, antes de tudo, uma ordem manifesta num conjunto de regras.
- 3) (...) No chamado "saber vulgar" há já, quase sempre de modo implícito, um método, mas este último assume importância unicamente no saber científico. Com efeito, neste último tipo (ou tipos) de saber, o método se torna explícito, pois não apenas contém as regras, como pode conter de igual maneira as razões pelas quais estas ou aquelas regras são adotadas.
- 4) (...) Uma das questões mais gerais, e também mais frequentemente debatidas, com referência ao método é a "relação" que deve ser estabelecida entre o método e a realidade que se procura conhecer. Julga-se amiúde que o tipo de realidade que se visa conhecer determina a estrutura do método a seguir, e que seria um erro instituir e aplicar um método "inadequado".
- 5) (...) Existem variados métodos conforme os diversos campos de saber, (...) Mas seja qual for a concepção de método que se mantenha, há em todo método algo comum: a possibilidade de ser usado e aplicado "por quem quer que seja" diria Descartes em seu *Discurso do método*. (...) Em outros termos, não há "métodos individuais"; os que recebem este nome são simplesmente "costumes" ou "procedimentos".⁵

A partir dessas definições e, sem nos preocuparmos muito com as possíveis referências das mesmas ao método cartesiano, conseguiremos visualizar as condições necessárias que tornam um método e não outra coisa. Método pressupõe: 1) Um caminho e um objetivo; 2) Ordem manifesta em um conjunto de regras (sistematização do conhecimento); 3) Suas razões explicitam-se na própria problemática; 4) Adequação à realidade que se procura conhecer; 5) Não há métodos individuais.

A partir daí, percebe-se que um método carrega consigo a noção de conjunto, ou seja, existe no método a noção de uma série de passos (regras) a serem seguidos para a obtenção de um fim, uma resposta, um resultado. A inversão por si só, isoladamente, não garante a construção da obra, ou seja, da investigação. O método é a manifestação de um conjunto maior de regras determinadas. A inversão poderia, então, ser considerada uma regra? Segundo Ferrater Mora, "num sentido muito geral usou-se "regras" para se referir aos preceitos de que se compõe um método. (...) Intuitivamente cabe entender por "regra" toda formulação que enuncia como se deve proceder dentro de determinada esfera de possíveis ações. (...) uma regra indica o que é admitido e o que não é admitido." Nesse sentido, as inversões poderiam ser uma regra na medida em que enunciariam possíveis ações dentro do campo da pintura, levando em consideração a contraposição de uma ação anterior. Essa regra poderia ser aplicada a qualquer trabalho. Mas, qual seria a função

³ *(In)Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambigüidades* trata-se de minha dissertação de mestrado desenvolvida na área de Poéticas Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e defendida em setembro de 2002.

⁴ Ver em MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 327-345.

⁵ MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*, tomo III. São Paulo: Edições Loyola, 2001, pág. 1962.

dessa regra na pesquisa em artes e, particularmente, em minha investigação em pintura?

Para pensar sobre a função das inversões foi preciso retornar ao princípio da investigação. Sendo assim, deparei-me com a pergunta inicial de como se dá a formulação de uma questão a ser investigada? Bastante didático e ilustrativo seria revermos um trecho do diálogo entre Ménon e Sócrates, estabelecido em torno da investigação sobre a virtude:

Ménon - Mas de que maneira vais tu investigar, Sócrates, aquilo que de todo em todo ignoras o que seja? Efetivamente, se te propuseres essa tarefa, qual das coisas que não sabes vais estudar? Ou, então, se te encontrares por acaso, com essa coisa precisamente, como irás reconhecer que era aquilo que tu imaginavas?

Sócrates - Ménon, já compreendo o que queres dizer. Vês isto do mesmo modo que conduzes uma disputa sofisticada: não é da conta de uma pessoa investigar nem o que sabe, nem o que não sabe? Não investigaria o que sabe, pois já o conheces! E, para tal pessoa, não há necessidade alguma de investigação. E também não investigaria o que não conhece, pois não sabe o que vai investigar.⁶

A partir daí Sócrates fará a crítica a esse raciocínio, demonstrando que o investigar e o aprender são exclusivamente reminiscências. Para que eu possa investigar algo, deste algo já devo saber um pouco, visto que é no movimento do raciocínio que chegarei a um ponto que evidenciará a consciência de minha ignorância, e para isso necessito ter o conhecimento daquilo que ignoro. Mas, apenas quando me deparo com aquilo que me escapa é que a investigação principia para dar cabo à dúvida.

C. S. Peirce, que dedicou grande parte de sua obra ao estudo dos métodos das ciências. Ao fazer a revisão do método cartesiano e empreender a crítica ao conceito de intuição de Descartes, afirma que *não podemos começar uma investigação a partir da dúvida completa. Caso isso fosse possível, a própria investigação seria impossível, pois nenhuma investigação parte do nada, além do que a dúvida completa é uma impossibilidade psicológica.*⁷ Mas de que forma, então, instaura-se a dúvida em meu processo de trabalho?

Conforme foi dito anteriormente, toda inversão pressupõe uma verdade ou um quadro de referências determinado para que ela possa existir, ou melhor dizendo, contrapor-se. Pressupõe, então, um momento anterior. A inversão seria então, uma regra de característica temporal

que necessita de um fato anterior para ser aplicada. No que diz respeito ao processo pictórico, aplicar a regra de inversão significaria partir de algo já dado, provocando uma alteração de sentido; seria interferir em um grupo de regras ou padrões definidos e usados anteriormente. Chegamos, então, à função das inversões: produzir deslocamentos de sentido, produzir estranhamento do já conhecido com o intuito de provocar a geração de novas hipóteses. Inverter alguns "termos" na tentativa de problematizar a pintura e a partir daí empreender a investigação. As inversões, por vezes as mais singelas, acarretam consequências que devem ser verificadas. Podem ser inversões de convenções, de procedimentos plásticos (cor, gesto, etc.), de dimensões, de materiais, etc... A inversão pode estar explícita como assunto da pintura ou pode ser usada apenas para detonar o processo criativo, estando invisível no resultado final.

A pintura do processo ou o processo da pintura?

Para dar continuidade à pesquisa de mestrado, tentando alterar e desdobrar determinadas questões relativas à representação, procurei pensar em algumas pequenas inversões. Comecei, então, pela cor. Nas pinturas anteriores a cor era de extrema intensidade, assim como o contraste. O contraste é fundamental, tanto na representação de espaço na pintura, quanto em nossa percepção daquilo que nos circunda cotidianamente, em nossa relação com os objetos e com a sensação de profundidade. Pensei, então, como seria construir espaço com um mínimo de contraste e com reduzida paleta de cor. Imaginei a dificuldade que seria conseguir isso com o branco. Essa inversão deu início a novas imagens que, por sua vez, na medida em que foram sendo produzidas suscitaram novos pensamentos⁸ e atitudes. Nessa pintura foi definida uma quantia de 14 módulos que seriam colocados lado a lado determinando uma linha extensa ao longo da parede. As imagens não são mais derivadas de revistas de arquitetura e sim de registros fotográficos obtidos por mim de espaços arquitetônicos. Este fato, de certa forma, também está transformando-se em uma regra.⁹ O espaço a ser fotografado estava em reforma e a poeira da massa corrida estava espalhada por todo canto. Essas imagens chamaram-me a atenção pela possibilidade de produzir fotos muito esbranquiçadas.

⁶ Ver PLATÃO. *Ménon* – 80 d-e

⁷ Ver SANTAELLA, L. – *O método anticartesiano de C.S. Peirce*. São Paulo: Unesp, 2004, p. 48.

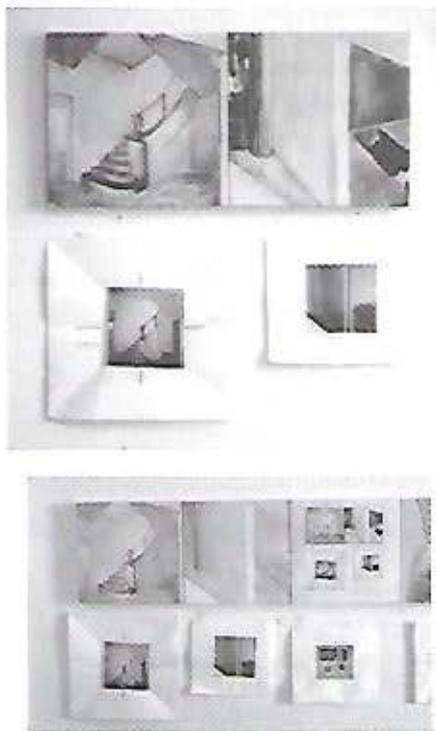
⁸ Percebe-se neste processo o encadeamento de pensamentos que nos fala Peirce. Da impossibilidade de uma cognição originária, ou seja, de que não há um pensamento "que não seja precedido por um anterior". Idem, p. 51

⁹ Determinei, a partir deste trabalho, que os espaços representados nas pinturas serão de espaços fotografados por mim ou, no caso de lugares distantes, por pessoas conhecidas ou imagens presentes nos editais dos espaços de exposição. Quando faço o registro fotográfico já procuro um tipo de estranheza espacial que será aplicada à pintura. Recentemente, ao elaborar um projeto de exposição para o Palácio das Artes em BH, recorri a uma amiga que reside na cidade, podendo que fotografasse de diversos ângulos o espaço de exposição que me interessava. Que tentasse pegar ângulos estranhos e que pudesse capturar elementos arquitetônicos que poderiam servir para a construção de minhas pinturas. Seguindo, então, algumas instruções ela fez e enviou-me os registros fotográficos. O espaço de exposição interessou-me pelo fato de ser muito branco e, além disso por ser um projeto modernista de Oscar Niemeyer, aliás, como um grande número de centros culturais, museus, ou seja, instituições públicas brasileiras.



Inversões em branco, 2005 – acrílico s/tela – 30 x 300cm

Ao iniciar a pintura dos dois primeiros módulos, coloquei as imagens fotográficas “emolduradas” por um visor de papel branco - artifício que me ajuda a selecionar parte da imagem. A princípio, tinha apenas a idéia de ir construindo espaços arquitetônicos, módulo por módulo, jogando com diversos pontos de vista: de topo, de baixo para cima, frontal, aproximado, distante, etc... Mas ainda tinha dúvidas do porquê, da definição da horizontalidade daquela seqüência. Sentia falta de uma justificativa. Por que aquele formato que evocava a idéia de seqüencialidade? Na verdade, eu ainda não havia achado uma razão, apenas me agradava a quantidade de imagens. Mas, em um determinado momento, com dúvidas sobre perder certa zona de pintura, resolvi fotografar as pinturas em andamento. Ao olhar pelo visor da câmera fotográfica, fui surpreendida por uma seleção que viria a ser, depois



de revelada a cópia, uma imagem composta de quatro imagens. Senti que algo como um desvio estava acontecendo. Aquela imagem composta de quatro imagens - duas pinturas e duas fotografias - poderia ser um novo trabalho.

Essa imagem suscitou novas questões, desviando-me do caminho que tinha me proposto a construir:

1) O espaço representado pela pintura é o espaço de exposição. O espaço representado pela foto é o espaço da produção da primeira representação. Ao tomar a foto das pinturas com as fotografias como referência para uma nova pintura, eu estaria pintando o processo de pintar? O registro da gênese da pintura? Temos aqui: A cópia da cópia? Pintando e fotografando e pintando o fotografado levaria para uma representação *en abîme*.¹⁰

2) A representação *en abîme*, do quadro dentro do quadro, provoca uma leitura perpendicular à superfície da tela, sendo que o formato linear suscita um movimento paralelo à parede; um deslocamento para os lados e não para dentro. No que implica a coexistência desses dois movimentos?

3) Decido que a imagem pictórica terá menos contraste que a imagem pictórica da foto. Relação ficção/realidade – documentário - convenções

4) A fotografia fará parte do trabalho ou apenas suas convenções?

5) A fotografia, na maior parte das vezes, foi referência de minhas imagens. De que formas a pintura evidencia os resquícios das convenções das fotografias referenciais?

6) O jogo entre as imagens pictóricas e/ou fotográficas levantam questões referentes a convenção, representação, mimese, ilusão, ficção/realidade, metáfora, auto-referencialidade, metalinguagem, hibridismo, recurso manual/mecânico, etc

Agora sugiro interromper essa descrição na tentativa de analisar o que ocorreu até aqui. Em um primeiro momento aplico a regra das *inversões* da cor, na tentativa de problematizar a pintura, detonar um novo processo criativo.¹¹ Ao tentar uma nova situação pictórica, levanto hipóteses a partir da dificuldade em construir/representar sensações espaciais prescindindo do contraste e da intensidade da cor. Tendo observado a dificuldade de formar imagens pela falta de contraste, outros procedimentos poderiam ser tentados: planos definidos com pinceladas uniformes ajudariam as perceber as nuances de cor e espaços? Pinceladas aparentes e desordenadas impossibilitariam a visão da imagem? Confundir-se-iam os planos?, etc... Seguindo esses passos, se percebe o vai-e-vem do artista entre dois territórios, o da razão e da sensibilidade, o das operações lógicas e o campo das sensações. Mas, é nesta alternância, diria mesmo no cruzamento desses

¹⁰ Recurso metalingüístico em que uma representação refere-se a si mesma, ou a um fragmento do conjunto, em repetição especular. O quadro dentro do quadro, dentro do quadro. O termo *en abîme* ou *en abyme* é oriundo da crítica literária, foi cunhado por André Gide em seu *Jornal* (1889-1939). Paris: Pléiade, 1948, p. 41. A frase “em abismo” descreve o fragmento de um texto que reproduz em miniatura o texto em sua inteireza. O texto dentro do texto com uma reduplicação especular.

¹¹ Moles define a Criatividade como a “aptidão de criar ao mesmo tempo o problema e sua solução”. Ver MOLES, A. A criação científica. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 257.

dois territórios, onde não conseguimos estabelecer com definição a origem e o término de um pensamento, que se torna manifesto o processo de cognição em arte. Comumente, um fato surpreendente nos interpela durante o processo artístico e recorremos a operações lógicas para tentar explicá-los. Mas, para conseguirmos verificá-los e explicá-los, precisamos, antes, formular algumas hipóteses (possíveis). Esse processo assemelha-se, como veremos, ao processo da investigação científica. Segundo Moles, *a criação científica não difere fundamentalmente da criação artística: uma e outra não são senão aspectos da criação intelectual a exercer-se sobre duas "matérias" diferentes, mas a utilizar, essencialmente, os mesmos métodos de pensamento.*¹² C. S. Peirce, estudando a doutrina das probabilidades e os métodos da investigação científica, inclui um terceiro tipo de inferência, a abdução (processo de formulação de hipóteses), ao lado da indução (verificação) e da dedução (conclusão). Peirce procura demonstrar que, mesmo diante de meros fatos cotidianos, funcionamos através de um processo de formulação de hipóteses.

Olhando, através de minha janela, esta linda manhã de primavera, vejo uma azaléia em plena floração. Não, não! Eu não vejo isto, embora seja essa a única maneira que eu tenho para descrever o que vejo. Isso é uma proposição, uma sentença, um fato; entretanto, o que percebo não é proposição, sentença, fato mas apenas uma imagem, a qual torno parcialmente inteligível por meio de uma enunciação do fato. Essa enunciação é abstrata; o que vejo, porém é concreto. Realizo uma abdução quando procuro expressar em uma sentença algo que vejo. A verdade é que todo o edifício do nosso conhecimento é uma estrutura emaranhada de puras hipóteses, confirmadas e refinadas pela indução. O conhecimento não pode avançar nem um pouco além do estágio do olhar que observa despreocupado se não se fizer, a cada passo, uma abdução¹³

Para Peirce, a hipótese explanatória é a única operação lógica que apresenta uma idéia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura.¹⁴ Segundo explica Santaella *sem a abdução, nenhuma percepção seria possível, pois, até mesmo na percepção mais automatizada, há sempre o componente hipotético trazido pela abdução (CP5.181); ela desempenha um papel também importante na memória (CP2.625); e é essencial para a história (CP6.606 e 2.714.)*¹⁵ Da mesma forma, acontece no processo artístico, sendo que esse processo de formulação e verificação não está presente apenas no início do processo da pintura, mas em todo o seu percurso. No momento em que me afasto e olho a pintura pelo visor da câmera fotográfica sou interpelado por um fato surpreendente que coloca meus juízos em suspensão. Não poderia dizer que nada sei daquela ima-

gem. Dela tenho uma leve suspeita que irá provocar a formulação de novas hipóteses. E, ao escolher determinada hipótese, já estarei delimitando um novo quadro de referências, tanto pessoais quanto teóricas, como imagéticas e artísticas. Há que lembrar que o processo de abdução está imbricado, ou pelo menos em alternância, no embate com a matéria. Essa experiência dialógica entre o corpo e a matéria que tão bem nos ilustra Merleau-Ponty ao analisar a filmagem em câmera lenta do trabalho de Matisse:

O mesmo pincel que a olho nu saltava de ato a ato, aparecia a **meditar**, num tempo dilatado e soleno, a uma iminência de princípio do mundo, a tentar dez movimentos possíveis, a dançar em frente à tela, roçá-la várias vezes e a lançar-se enfim, qual relâmpago, sobre o único traçado necessário. Há, bem entendido, alguma coisa de artificial nesta análise e Matisse enganava-se se acreditou, baseado no filme, que tivesse em verdade optado naquele dia entre todos os traçados possíveis e resolvido, como um Deus de Leibniz, um imenso problema de mínimo e máximo; não era demiurgo, lá estava enquanto homem. Não examinou, sob o olhar do espírito, todos os gestos possíveis, nem lhe foi preciso examiná-los todos, **exceto um, para fundamentar sua escolha.** É a câmera lenta que enumera os **possíveis**. Matisse, instalado num tempo e numa visão humanos, **olhou** o conjunto da tela iniciada e **conduziu** o pincel ao traçado que o chamava para que o quadro fosse por fim o que estava em vias de se tornar. Resolveu num gesto simples **o problema** que *a posteriori* parece implicar um número infinito de dados, assim como, segundo Bergson, a mão na limalha de ferro obtém com um movimento um complicado arranjo em que esta se transforma. Tudo aconteceu no mundo humano da percepção e do gesto, e se a câmara nos dá do acontecimento uma versão fascinante é por que nos faz crer, mostrando-a nessa dimensão, que a mão do pintor opera no mundo físico onde uma infinidade de opções se torna possível. É verdade, todavia, que a mão de Matisse **hesitou**.¹⁶

É nessa alternância entre o aspecto sensível e as operações lógicas, entre o universo íntimo e o contexto histórico, entre o subjetivo e o arsenal teórico que a investigação artística vai sendo construída. Poderia-se dizer que a abdução por seu caráter amplo e provisório atenderia de forma satisfatória as necessidades da investigação artística uma vez que esta não tem o compromisso com a verdade científica¹⁷. A idéia de "erro" e "desvio" também repercute semelhanças e diferenças entre os dois campos. Conforme define Moles,

O erro é um passo, uma imagem, um pensamento ou uma seqüência de pensamentos que são percebidos como "corretos" pela consciência e pelo conhecimento, mas que contradizem a "verdade", a saber, as "relações efetivas" das coisas ou das leis lógicas da dedução tais como elas são entendidas até os confins do universo. O erro é pois, um desvio: o próprio nome vem da idéia de "errar" (errância) quer dizer, caminhar sem direção coerente por fora de um caminho de referência que seria a "verdade" – se acaso a conhecêssemos. O erro remete dialeticamente para a verdade: é impossível definir um erro sem se pressupor uma verdade, mas – e eis uma das verdades do funcionamento criativo do espírito humano – o negativo é sempre mais claro do que o positivo, a verdade não surge senão em contraste com o falso, embora por vezes se situe na paisagem geral da mente apenas

¹² Idem, p. 262

¹³ Op. Cit em BACHA, Maria do Lourdes. *Alguns tópicos referentes à abdução em Peirce*. (www.pucsp.br/~cos-puc/interlab/mlourdes) p. 7.

¹⁴ PEIRCE, C.S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 220.

¹⁵ SANTAELLA, L. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Unesp, 2004, p. 123.

¹⁶ Ver MERLEAU-PONTY, M. *Merleau-Ponty. Col. os pensadores*. São paulo: Abril Cultural, 1984, p. 146.

¹⁷ BACHA, M. L. desenvolve as idéias de Lúcia Santaella. Op cit p. 15

¹⁸ Ver MOLES, A. *As ciências do impreciso*. Porto: Ed. Afrontamento, 1995, p. 193.

como pano de fundo para os nossos erros que se impõem com concretos, reais, imediatos. O erro é uma forma – o que o diferencia do caos – uma forma falsa em relação a uma verdade algo baixa pois que a mente humana a considera como um fundo universal, como um tecido infinito, um écran regular cuja coerência se prolonga até os limites dos nossos pensamentos.¹⁹

A partir desta definição, o autor vai delineando no campo da ciência a presença do erro no processo de descoberta. Mas sempre, mesmo apontando todas as implicações criativas promovidas por tal presença, Moles enfatiza a verdade subjacente ao erro ou então que o reconhecimento do erro seria a garantia para dominá-lo de forma a retornar ao caminho certo. Na investigação científica há um compromisso com a dedução. Talvez resida aí mais uma diferença entre ciência e arte. Pois esta verdade antevista pela ciência e esperada na conclusão inexistente na obra de arte, pois a verdade da arte se apresenta na instauração da obra. Moles afirma que erro é desvio e eu diria que nem todo desvio é erro. A palavra erro por mais que tentemos retornar a sua origem etimológica, carrega, através dos tempos, a conotação de algo que acarreta conseqüências desastrosas, por vezes irremediáveis, como o erro médico, o erro do engenheiro ao calcular uma ponte, etc. No processo artístico não encontramos essa noção. Acredito ser preferível pensarmos em termos de desvios, uma vez que, como foi visto acima, estou trabalhando com a idéia de que o processo de criação da obra e, concomitantemente, da pesquisa em arte é o encadeamento de processos abduativos, que por sua natureza são provisórios. Ou seja, muitos dos desvios que ocorrem durante o processo de pintura, por exemplo, não invalidam o que foi feito até então, apenas suscitam a formulação de novas hipóteses. E agora, novamente posso retornar à imagem vista pelo visor da câmera fotográfica. Esse foi um caso exemplar de desvio: de um pensamento voltado a vencer a dificuldade da representação espacial com o branco e as imagens referenciais do espaço de exposição. A interpelação da câmera no processo de criação provocou o que se poderia chamar, trazendo um termo da psicanálise, um lapso, uma descontinuidade. Para Peirce, o momento Aha!²⁰ Esta nova imagem e a proliferação de hipóteses que ela demanda apontaram para questões bem mais complexas sobre a representação e os meios de (re) produção de imagens.

Em vista de tudo que foi dito, conclui-se que a obra finalizada não se trata da solução do problema de pesquisa, mas a própria presentificação do processo de formulação da(s) hipótese(s). A obra e o texto produzidos são um somatório de hipóteses, desvios, escolhas e atitudes. Se, conforme dirá Moles, o edifício da ciência acabada não apresenta nenhuma relação com o estilo, a arquitetura e os elementos estruturais dos processos que ser-

viram para edificá-los²⁰, talvez resida aí a grande diferença entre a pesquisa em arte e a pesquisa na ciência, pois se poderia dizer que na arte até os andaimes estão à mostra.

Referências

ASTI VERA, Armando. *Metodologia da pesquisa científica*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.

BACHA, Maria de Lourdes. *Alguns tópicos referentes à abdução em Peirce*. www.pucsp.br/~cos-puc/interlab/mlurdes

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

CORONA, Marilice. *(In)Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambigüidades*. Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais pelo PPG-AV do Instituto de artes da UFRGS – Porto Alegre, 2002.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*, tomo III. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.

LAKATOS, E. M. e MARCONI, M. A. *Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Merleau-Ponty - Col. Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MOLES, Abraham A. Moles. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *As ciências do impreciso*. Porto: Afrontamento, 1995.

PEIRCE, C. S. "A fixação das crenças" in: *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. *Semiótica*. São Paulo: perspectiva, 2003.

PLATÃO. *Menon*. Lisboa: Ed. Colibril, 1993.

SANTAELLA, Lúcia. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: UNESP, 2004.

WANNER, Maria c. (org.) *Artes Visuais: pesquisa hoje*. Salvador: EDUFBA, 2001.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Ed. Autores Associados, 1998.

¹⁹ Ver PAAVOLA, Sami. "(...) strategies must be taken into account when "aha-experiences" or insights are involved. An aha-experience means that the hypothesis (or the solution) in questions fits with those constraints and clues that are involved in the problem situation in question, i.e., the insight seems to take into account many counter-arguments and moves in advance." "Abduction as a logic and methodology of Discovery: the importance of strategies" - p. 4. Paper originally published in (2004) *Foundations of Science* 9(3), 267-283. Published on the Commens site with the kind permission of the editors of the journal. www.helsinki.fi/science/commons/papers/abductionstrategies.html - p. 4.

²⁰ Op. Cit. 1998, 262.