

# **Produção de conhecimento científico na pesquisa em artes<sup>1</sup>**

SÔNIA ALBANO DE LIMA

The production of  
scientific  
knowledge in  
research in arts

## Resumo

A pesquisa em artes, ainda que utilizando procedimentos metodológicos diferenciados daqueles utilizados pela pesquisa em ciências, também está apta à produção de conhecimentos. Os fenômenos artísticos, enquanto objeto de pesquisa, comportam uma análise que privilegia a historicidade e tradição cultural do fenômeno analisado, individualizando a pesquisa e utilizando uma forma de pensamento mais sistêmico. Partindo do princípio de que as linguagens artísticas têm na iconicidade a sua soberania, a leitura de sua produção não se processa sob bases analíticas como aquelas das ciências exatas que utilizam a linguagem verbal para se expressar. As linguagens artísticas utilizam uma lógica de expressão analógica, dificultando uma interpretação objetiva e indiferenciada da sua produção, vez que toda obra artística contém uma plurissignificação. Essas condutas de ação ultrapassam a esfera metodológica, assumindo proporções epistemológicas e ontológicas, o que as diferencia do comportamento positivista, adotado há vários anos como modelo de produção científica.

**Palavras-chaves:** pesquisa em artes, produção de conhecimento, iconicidade do objeto de arte.

## Summary

Research in Arts, even though making use of methodological procedures which are differentiated from those used by research in Science, is also qualified for the production of knowledge. The artistic phenomena, taken as objects of research, allow for an analysis which favors the historicity and the cultural tradition of the analyzed phenomenon, individualizing the research and using a more systemic way of thinking. Starting from the principle that the artistic languages have their sovereignty in the iconicity, the reading of their production is not processed on analytical bases as those of the exact sciences, which use the verbal language to express themselves. The artistic languages make use of an analogical logic of expression, making it difficult to have an objective and undifferentiated interpretation of their production, once every artistic work contains a pluri-significance. These ways of action surpass the methodological sphere, undertaking epistemological and ontological proportions; this is what differentiates them from the positivistic behavior, adopted for many years as a model of scientific production.

**Key words:** research in Arts, production of knowledge, iconicity of the object of art.

**D**esde os tempos de Descartes, os pesquisadores buscaram implantar uma investigação genuinamente científica para todas as formas de produção de conhecimento humano. O ideal cartesiano de criar uma ciência geral – a *mathesis*<sup>2</sup> cartesiana – instituiu uma visão puramente objetiva da natureza, como se ela fosse um mecanismo, e uma epistemologia que separaram o corpo da alma, a razão da emoção. Embora nos últimos três séculos esse ideal tenha contribuído exaustivamente para o avanço científico, estimulou a formação de um conhecimento mecanicista, fragmentado, estático e hierarquizado, e provocou entre os pensadores e filósofos inúmeros conflitos de natureza epistemológica, uma vez que boa parte do conhecimento humano não se enquadra satisfatoriamente em um modelo de investigação científica tão objetivo como aquele empregado nas chamadas ciências naturais, tornando complicada a relação inteligência-matéria. As ciências sociais e a arte, que também produzem conhecimento, comportam uma investigação científica com variantes históricas que não podem ser menosprezadas, e uma metodologia bastante diferenciada.

Para Susan J. Hekman, o desejo iluminista de encontrar a verdade, purgando o pensamento humano das incertezas dos elementos históricos e culturais par-

ticulares, exprimiu-se, nas ciências sociais, na tentativa de encontrar uma natureza humana comum:

A "Verdade" nas ciências sociais encontrar-se-ia não examinando os seres humanos como seres históricos, culturais, mas formulando uma concepção anistórica da natureza humana liberta das distorções e preconceitos das épocas e dos lugares particulares. [...] a lição metodológica que as ciências naturais ensinavam parecia ser muito clara: se os métodos das ciências naturais fossem estritamente seguidos, então os sucessos espectaculares dessas ciências poderiam finalmente alcançar-se nas ciências sociais. As ciências sociais tinham apenas de esperar a chegada do seu Newton (Hekman, 1986, p.20).

A afirmativa revela o quanto o pensamento iluminista buscou no fenômeno social as verdades imanentes. Para eles, o conhecimento puro nas ciências sociais só ocorria quanto afastado das distorções históricas e culturais que contribuíam para a formação de conhecimentos impuros. Essa mentalidade estendeu-se até o positivismo, que também se preocupou em difundir verdades científicas na área.

Em contraposição à mentalidade positivista, filósofos como Wittgenstein, Heidegger, Karl Mannheim e Gadamer deram um novo sentido à sociologia do conhecimento. Ela se transformou no meio mais eficaz para examinar a relação entre o pensamento humano e a vida social, tornando-se uma ferramenta importante para a implantação de uma nova metodologia científica social. Sua finalidade não estava mais na busca de verdades universais norteadoras da investigação sociológica, uma vez que eles entendiam que o conhecimento humano era relativo e comportava padrões peculiares de análise.

Hans-Georg Gadamer, mais do que qualquer outro pensador contemporâneo, prenuncia uma abordagem metodológica científica social liberta das concepções iluministas sobre a verdade, o que permite a compreensão mais exata da tarefa das ciências sociais no mundo contemporâneo. Karl Mannheim, de maneira similar, analisa a diferença de investigação que se estabelece nas ciências ditas naturais e nas ciências sociais ou culturais, e admite a importância da investigação científica reconhecer que todas as verdades são produtos dos modos de pensamento, portanto; contêm verdades relativas (Hekman, 1986, p.113-120). Esses filósofos, na verdade, não se preocuparam em criar um método para as ciências sociais diferente daquele empregado pelas ciências naturais, e, muito menos, em promover a padronização de metodologias nas duas

áreas. Eles buscaram, sim, a compreensão dos fenômenos sociais humanos na sua concreção única e histórica. Para Gadamer, assim como para Heidegger, a compreensão dos fenômenos sociais define-se como um modo de ser e não como um modo de conhecer. Dessa forma, a compreensão se afasta do seu sentido puramente epistemológico para assumir proporções ontológicas (Hekman, 1986, p.143-163). Ao longo da análise do *fenômeno da compreensão*, Gadamer descobre que existem vários aspectos do processo universal da compreensão que faltam ao modo de compreensão utilizado nas ciências naturais, o que coloca em risco até mesmo a legitimidade dos conhecimentos obtidos pelas ciências naturais. O primeiro destes aspectos é a consciência histórica efetiva. Se para os iluministas as ciências sociais eram, por natureza, suspeitas, para Gadamer, o modelo de compreensão característico das ciências humanas é o processo universal pelo qual os seres humanos alcançam o conhecimento.

De certa forma, a imposição de uma padronização metodológica nos meios de investigação, advinda do cartesianismo, não permitiu maiores reflexões sobre a natureza específica de cada pesquisa e suas inter-relações com as demais áreas. Ela transformou a pesquisa numa atividade neutra e objetiva que busca descobrir regularidades contextualizadas em forma de leis, sem se dar conta da importância da reflexão humana sobre os fatos históricos e culturais que estão adjacentes ao processo. No texto "A ideologia cientificista", Marilena Chauí procura demonstrar em que medida, na atualidade, o ideal científico e a razão instrumental das ciências estão inter-relacionados, o quanto a pesquisa científica moderna vem sofrendo interferências sociais, econômicas, políticas e históricas, e como os seres humanos são culturais ou históricos:

Como a ciência se caracteriza pela separação e pela distinção entre o sujeito do conhecimento e o objeto; como a ciência se caracteriza por retirar dos objetos do conhecimento os elementos subjetivos; como os procedimentos científicos de observação, experimentação e interpretação procuram alcançar o objeto real ou o objeto construído como modelo aproximado do real; e, enfim, como os resultados obtidos por uma ciência não dependem da boa ou má vontade do cientista nem de suas paixões, estamos convencidos de que a ciência é neutra ou imparcial. Diz à razão o que as coisas são em si mesmas. Desinteressadamente. Essa imagem da neutralidade científica é ilusória.[...] a idéia de natureza humana como algo universal, intemporal e existente em si e por si mesma não se sustenta cientificamente, filosoficamente e empiricamente. Por quê? Porque os seres humanos são culturais ou históricos (Chauí, 2000, p.281-290).

Para Gadamer, ter senso histórico é pensar expressamente o horizonte histórico coextensivo à vida que vivemos e seguimos vivendo:

A consciência moderna assume – precisamente como “consciência histórica” – uma posição reflexiva com relação a tudo que lhe é transmitido pela tradição. A consciência histórica já não escuta beatificamente a voz que lhe chega do passado, mas, ao refletir sobre a mesma, recoloca-a no contexto em que ela se originou, a fim de ver o significado e o valor relativo que lhe são próprios. Esse comportamento reflexivo diante da tradição chama-se interpretação. [...] devemos questionar o sentido de se buscar, por analogia ao método das ciências matemáticas da natureza, um método autônomo próprio às ciências humanas que permaneça o mesmo em todos os domínios de sua aplicação. Por que não seria a idéia cartesiana de método inadequada no domínio das ciências humanas? Por que não antes o conceito antigo, grego, de método deveria aí prevalecer? [...] Em Aristóteles, [...] é o próprio objeto que deve determinar o método apropriado para investigá-lo (Gadamer, 1998, p.18-21).

Nesse sentido, não é encontrando regularidades, nem as aplicando aos dados históricos, que aprenderemos o elemento específico do conhecimento histórico. A verdadeira intenção do conhecimento histórico não consiste em explicar um fenômeno concreto como caso particular de uma regra geral, mesmo que esta última fosse subordinada aos desígnios puramente práticos de uma eventual previsão. Seu verdadeiro objetivo – mesmo utilizando-se de conhecimentos gerais – é, antes, compreender um fenômeno histórico em sua singularidade, em sua unicidade:

O que antes aparecia como nocivo ao conceito de ciência e de método, como uma maneira meramente “subjetiva” de se abordar o conhecimento histórico, situa-se agora no primeiro plano de uma interrogação fundamental [...] Desse modo, não existe nenhuma compreensão ou interpretação que não ponha em jogo a totalidade dessa estrutura existencial, mesmo quando a intenção do sujeito do conhecimento é restringir-se a uma leitura puramente “literal” de um texto ou deste ou daquele evento (Gadamer, 1998, p.43).

O conhecimento histórico não pode ser descrito segundo o modelo de um conhecimento objetivista, já que ele mesmo é um processo que possui todas as características de um acontecimento histórico. É mais correto, portanto, ver na consciência histórica não um fenômeno radicalmente novo, mas uma transformação relativa no interior daquilo que, desde sempre, constituiu o comportamento do homem em face de seu passado. Trata-se, em outros termos, de se familiarizar com o papel que a tradição desempenha no interior do comportamento histórico e indagar sobre a sua produtividade hermenêutica (Gadamer, 1998, p.45-58).

A impropriedade do pensamento cartesiano, que despreza uma leitura histórica dos fenômenos sociais nos processos de investigação científica, também se manifesta inadequada frente à concepção sistêmica da realidade. Aqui a construção do saber se processa em redes de significado, de forma dinâmica e inter-relacionada. Essa nova visão da realidade se opõe à de construção linear ou vertical do conhecimento, e vem conquistando importância crescente no terreno epistemológico e, mais ainda, na educação:

De acordo com a visão sistêmica<sup>3</sup>, as propriedades essenciais de um organismo, ou sistema vivo, são propriedades do todo, que nenhuma das partes possui. Elas surgem das interações e das relações entre as partes. Essas propriedades são destruídas quando o sistema é dissecado, física ou teoricamente, em elementos isolados. Embora possamos discernir partes individuais em qualquer sistema, essas partes não são isoladas e a natureza do todo é sempre diferente da mera soma de suas partes (Capra, 2000, p.40).

Refutando o pensamento analítico de Descartes, que vê o mundo como uma máquina perfeita, governada por leis matemáticas exatas, o pensamento sistêmico constatou que os sistemas não podem ser entendidos por meio de uma análise dissecada. As propriedades das partes não são propriedades intrínsecas e só podem ser entendidas a partir da organização do todo. Assim, esse pensamento concentra-se não em blocos de construção básicos, mas em princípios de organização básicos. É um pensamento mais contextualizado. A análise na concepção cartesiana significa isolar alguma coisa para entendê-la; no pensamento sistêmico significa colocar algo no contexto de um todo mais amplo (Capra, 2000, p.41).

Quando tomarmos uma palavra qualquer e tentarmos esquematizar sua rede de significados, seu campo associativo, vamos constatar a existência de uma rede de associações por semelhança ou contigüidade, semelhanças determinadas pela forma das palavras, por seu sentido ou por ambos. Tal campo é, por definição, aberto, e algumas das associações estão condenadas a ser subjetivas, embora as mais centrais sejam, em larga medida, as mesmas para a maioria dos locutores: “[...] a rede de significados constitui um espaço de representações, uma teia de significações desprovida de hierarquia entre seus nós que desterritorializam-se num processo de reconfiguração contínua” (Abdounur, 1999, p.103-4).

Sob esse ângulo, pode-se depreender a importância do pensamento analógico na construção dos significados e a relatividade das verdades universais frente aos fenômenos que se enredam continuamente. A rede de significados reconfigura-se constantemente, propiciando renovações constantes dos feixes correspondentes a cada nó. Dessa maneira, todas as concepções e teorias científicas são limitadas e aproximadas da realidade: “Isso pode parecer frustrante, mas, para pensadores sistêmicos, o fato de que podemos obter um conhecimento aproximado a respeito de uma teia infinita de padrões<sup>4</sup> interconexos é uma fonte de confiança e de força” (Capra, 2000, p.50).

Nas ciências sociais e nas artes o pensamento analógico mostra-se precioso na construção dos significados. Ele não só (re)constrói significados, como também interage e integra os domínios cognitivos aos domínios afetivos e insemna a mente com estruturas dinâmicas complementares àquelas, subjacentes ao raciocínio lógico-matemático, propiciando reconfigurações contínuas no pensamento (Abdounur, 1999, p.XI).

Na pedagogia musical, por exemplo, observamos que a aplicação de procedimentos analógicos no processo de escuta musical tem obtido resultados bem mais satisfatórios do que a repetição exaustiva e isolada de intervalos, modos, tonalidades ou encadeamentos harmônicos fora de um contexto musical pré-determinado. Alunos introduzidos nessa nova realidade estão mais habilitados para se conectar com redes analógico-perceptivas não racionalizadas, o que lhes permite um aprendizado mais integralizado e duradouro:

Percebe-se assim, que não são os sons em sua fase objéctica, material, que devem ser exaustivamente procurados na audição/interpretação, mas as combinações e sonoridades engendradas por eles e as maneiras pelas quais eles se manifestaram: suas possibilidades de poder ser [...] Para o ouvido, no entanto, estas distâncias mensuradas só farão significado se ele, com a experiência, compreender que ouvir um intervalo implica perceber o relacionamento que se dá entre dois sons. [...] Não importa ouvir um ré e um lá, mas é fundamental que se ouça a sonoridade resultante do relacionamento entre este ré e este lá, [...] o permanente mostrar-se e esconder-se dos fenômenos sonoros, são assim, uma qualidade a ser ouvida e não uma deficiência a ser combatida e eliminada (Casnók, 1999).

Trabalho similar pode-se estender para os procedimentos analítico-musicais, na captação de ambientes sonoros específicos e nos processos interpretativos. Uma percepção mais contextualizada permite a fixação e a memorização de conceitos teóricos anteriormente áridos e abstratos. A própria música, se refe-

rendada como simples fórmula matemática aplicada, sofre um processo de intangibilidade impróprio ao seu desenvolvimento estético. Nesse sentido, os procedimentos mentais analógicos propiciam a formação de sensações e tornam-se fator imprescindível para o desenvolvimento cognitivo musical:

Partindo do pressuposto de que significados apresentam-se a nós das mais diversas formas possíveis, um processo educativo eficaz deve almejar alcançar tal “alquimia cognitivo/afetiva”, bem como ensinar a desvendar sutilezas de significados, encobertas por representações baseadas em estrutura/dinâmica de pensamento limitadas. Assim, o reconhecimento de semelhanças na diversidade favorece consideravelmente o processo de apreensão, utilizando-se a memória com função principalmente estrutural no sentido de preocupar-se apenas com os esquemas, cada qual associado a diversos significados (Abdounur, 1999, p.169).

Capra adota esse comportamento pedagógico na ciência:

O sistema nervoso humano não processa nenhuma informação (no sentido de elementos separados que existem já prontos no mundo exterior, a serem apreendidos pelo sistema cognitivo), mas interage com o meio ambiente modulando continuamente sua estrutura. [...] os neurocientistas descobriram fortes evidências de que a inteligência humana, a memória humana e as decisões humanas nunca são completamente racionais, mas sempre se manifestam coloridas por emoções, como todos sabemos a partir da experiência. [...] Nosso pensamento é sempre acompanhado por sensações e por processos somáticos (Capra, 2000, p.68).

Na teoria sistêmica a visão da realidade baseia-se na consciência do estado de inter-relação e interdependência essencial de todos os fenômenos – físicos, biológicos, psicológicos, sociais e culturais. A concepção sistêmica vê o mundo em termos de relações e de integração. Os sistemas são totalidades integradas, cujas propriedades não podem ser reduzidas a unidades menores. Todo e qualquer organismo – desde a menor bactéria até os seres humanos, passando pela imensa variedade de plantas e animais – é uma totalidade integrada e, portanto, um sistema vivo. A atividade dos sistemas envolve um processo conhecido como transação – a interação simultânea e mutuamente interdependente entre componentes múltiplos. Outro aspecto importante dos sistemas é a sua natureza intrinsecamente dinâmica<sup>5</sup>. Suas formas não são estruturas rígidas, mas manifestações flexíveis, embora estáveis, de processos subjacentes. O pensamento sistêmico é pensamento de processo, a forma torna-se associada ao processo, a inter-relação à interação, e os opostos são unificados através da oscilação (Capra, 1999, p.259-278). Sob o ponto de vista sistêmico é totalmente

inverídico afirmarmos que no interior do cérebro humano existe um hemisfério específico para produzir arte e outro para produzir ciência, eles interagem no processo continuamente:

[O] funcionamento dos dois hemisférios cerebrais é necessário tanto para as atividades artísticas como para as científicas, donde dizer que existe um cérebro do artista e um cérebro do cientista é anunciar somente meia verdade. Por mais que sejam exercitadas as ligações neuronais de um ou outro hemisfério é sempre necessária a utilização das duas metades, quer se faça arte, quer se faça ciência. Não existe um cérebro padrão, determinado pela atividade que se exerça, pode existir uma preponderância de um em relação ao outro. Os hemisférios cerebrais são utilizados da mesma forma que usamos mais uma parte do corpo do que outra (Zamboni, 1998, p.25).

As atividades artísticas, de modo geral, comportam atitudes mentais que privilegiam bem mais a intuição e a subjetividade humana. A linguagem da arte é basicamente a linguagem do inconsciente e, nesse sentido, não tem no pensamento analítico um grande aliado:

A linguagem do inconsciente é basicamente para-linguagem, linguagem pré-verbal, icônica, paratática e paronomástica – um *quase-signo* [...] O que na realidade é comum tanto às linguagens artísticas, como à linguagem da criança, do homem primitivo, dos esquizofrênicos e à linguagem do Inconsciente, é justamente esta organização paratática e icônica dos signos.[...] Muitos acreditam que a ciência é essencialmente verbal. Parecem não se dar conta do fato de que a ciência verbalizada nada mais é do que uma tradução da ciência icônica (Pignatari, 1987, p.152).

Décio Pignatari crê que o problema fundamental do homem ocidental está na dificuldade que ele tem em traduzir a realidade icônica dos signos para uma realidade simbólica. De um lado a hipotaxe – a *ciência*, a lógica, o conceito, o sintagma, o Ocidente, a metonímia, a contigüidade. Do outro, a parataxe – a *arte*, o modelo-diagrama, o Oriente, a paronomásia<sup>6</sup> e o paramorfismo, a similaridade. Para esse autor, cabe à arte, portadora de uma linguagem icônica, romper o automatismo verbal que conduz à ilusão de que as coisas só têm significado quando traduzidas sob a forma logológica. O ícone manifestado resgata, regenera e desvela mais eficazmente o mundo das palavras. A arte para se expressar não necessita de um raciocínio analítico, lógico e contínuo. Na maioria das vezes os processos criativos se apresentam em forma de *insight* e, por isso, não têm como explicar logicamente a obtenção de seus resultados.

A conscientização desses procedimentos só se faz presente à medida que a criação vai ganhando uma forma:

O que ocorre freqüentemente dentro de um processo de trabalho criativo é a existência de seqüências de momentos criativos (intuitivos), seguidos de ordenações racionais. [...] Ao longo de um processo de trabalho criativo existe uma dinâmica intensa de trocas muito rápidas entre o intuitivo e o racional: procura-se algo, e, através de um *insight* (intuitivo) vem a solução, passa-se a ter elementos sob forma passível de ser controlado pelo intelecto, os quais são ordenados. Na seqüência, surge outro problema, novamente um *insight*, e assim por diante... Dessa maneira se dá forma a uma idéia. A criação, na realidade é um ordenamento, é selecionar, relacionar e integrar elementos que a princípio pareciam impossíveis.[...] O fluxo ordenativo segue os comandos dados pelo cérebro do indivíduo que está procedendo ao arrançamento (Zamboni, 1998, p.29-30).

Anton Ehrenzweig discute o papel que o inconsciente desempenha no controle da subestrutura da arte:

O trabalho criador consegue coordenar os resultados entre a indiferenciação inconsciente e a diferenciação consciente e assim deixa a descoberto a ordem oculta do inconsciente. [...] O estudo da subestrutura inconsciente da arte e dos processos de triagem na ciência oferece a oportunidade necessária para observar as técnicas criadoras do ego e o modo pelo qual este faz uso da estrutura dispersa e da percepção do inconsciente. O caos do inconsciente é tão desalentador quanto o da realidade externa. Em ambos os casos necessitamos de técnicas menos diferenciadas de visão inconsciente para nos apercebermos da sua ordem oculta. Na esfera da criatividade, as realidades internas e externas sempre serão organizadas em conjunto pelo mesmo processo individual. Também o artista tem que enfrentar o caos em sua obra antes que a triagem inconsciente resulte na integração de seu trabalho e ainda na de sua personalidade (Ehrenzweig, 1967, p.20-21).

Mário Pedrosa, por sua vez, trata da diferença da essência simbólica do pensamento humano no símbolo verbal e na obra de arte:

Este (o símbolo verbal discursivo) atinge a verdadeira neutralidade entre o sujeito e a coisa por ele denotada, e isto é impossível na forma simbólica da Arte. Nesta não há um objeto prévio, anterior, que se traduza em signo simbólico; o objeto para o artista é um valor emocional antes da realização da obra, mas que se insere nesta e só nesta toma corpo. Assim, um sentimento se formaliza que não é particularizado no artista que não pertence intrinsecamente a sua alma ou a seu temperamento. Na realidade, não exprime mesmo nenhum estado de alma ou perturbação sentimental contingente que impila o criador a dar-lhe forma. O artista, ao realizar a obra, não faz nenhuma comunicação ao público do que se passa dentre dele, pois o contrário seria equiparar a forma artística a um sinal de tráfego que numa estrada avisa da proximidade de uma

curva. O que a obra de arte exprime é algo de universal e permanente, não expresso até então e que o espectador recebe e recolhe não como uma mensagem telegráfica ou postal que o filho manda ao pai, o marido à mulher, o amigo ao amigo, um grupo a outro grupo, o governo aos cidadãos etc. O que ela traz é uma formalização de vivência desconhecida, uma organização simbólica nova, perceptiva ou imaginária. Como não é nunca uma proposição, seja qual fora a sua classificação por escola, tendência ou estilo, o que ela nos dá, para ser autêntica, é sempre do domínio das formas intuitivas do pensar e do sentir (Pedrosa, 1986, p.14-15).

Sob essa perspectiva, a pesquisa em artes se manifesta eternamente paradoxal ao vivenciar a impropriedade de se adotar um pensamento analítico como “referencial cognitivo” para expressar o produto de sua investigação:

Em arte, a conclusão de uma pesquisa assume feição diferente. A apresentação dos resultados não é verbalizada, mas faz parte da própria obra de arte realizada. [...] A interpretação dos resultados da pesquisa em arte não converge para a univocidade, mas para a multivocidade, uma vez que cada interlocutor deverá fazer a sua interpretação pessoal e proceder uma leitura subjetiva para analisar o resultado da pesquisa contida na própria obra de arte. Diferentemente da ciência, a arte tem um caráter pessoal de interpretação, garantido pela plurissignificação da linguagem artística. (Zamboni, 1998, p.58-59).

Se a arte se expressa por meio de uma linguagem icônica, a pesquisa artística preocupa-se em traduzir essa produção, e aqui reside o paradoxo do interpretante, uma vez que no mesmo universo coabitam a subjetividade, a plurissignificação contumaz dos signos artísticos, a riqueza de expressão do objeto artístico – que se expressa numa linguagem icônica e necessita ser traduzido para uma linguagem verbal – e a necessidade de uma compreensão interdisciplinar desse objeto.

Décio Pignatari admite que ao se tomar a palavra como código central, os signos só adquirem sentido quando traduzidos em código verbal. Nesse caso, o pensamento analógico é encarado quase como um procedimento não-científico, uma vez que a racionalidade se opera por contigüidade:

O paradoxo do interpretante peirciano é o fato de que ele é um processo de significação, nível da lei de generalização e, ao mesmo tempo, algo como um supersigno intercambiante entre o verbal e o icônico, pensando todo o processo, um modelo dinâmico das relações sígnicas – um ícone. [...] Em termos estritamente semióticos, não existe tal coisa (associações de idéias), mas somente *associações de formas*: o significado de um signo é um outro signo e esta função significante é

exercida pelo interpretante que, por sua vez, é icônico por natureza [...] Isto não significa, entretanto, que não exista uma hierarquia icônica; a diferença está no fato de que a hierarquia icônica se estabelece analogicamente, não logicamente. [...] Consciência de linguagem implica consciência de sua organização icônica. Estar realmente consciente da linguagem significa estar liberto da ilusão da contigüidade (Pignatari, 1987, p.149-158).

Entretanto, os ícones também são signos exigidos para se raciocinar. Um diagrama, antes de tudo, é um ícone de relações inteligíveis. Mesmo a formulação de conceitos depende de ícones, vez que um conceito é a influência viva que exerce sobre nós um diagrama, ou ícone, com cujas diversas partes um número igual de sentimentos e idéias se une no pensamento para formar sistemas. Na verdade, o ícone é um signo de descoberta, e uma das grandes propriedades é a de que, ao seu exame direto, outras verdades concernentes ao seu objeto podem ser descobertas, além daquelas suficientes para a determinação de sua construção (Pignatari, 1987, p. 51-53).

Paul Ricoeur também vê na iconicidade a revelação de um real mais real do que a realidade ordinária. Ela, na verdade, é a reescrita da realidade, não no sentido limitado da palavra que fixa o discurso oral, mas na manifestação de algo que está num estado virtual, algo de nascente e incoativo (Ricoeur, 1976, p.37-51). Mário Pedrosa admite que a obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção de um sentimento que passa pela primeira vez a ser entendido pelos homens, enriquecendo-lhes as vivências. O artista apenas organiza para nosso conhecimento e contemplação, uma forma-objeto, um objeto-sentimento, um sentimento-imaginação. Essa forma não se apresenta como comunicação de algo preciso, mas como uma aparição que pára, com estrutura acabada, e que se repete por inteiro e sempre de súbito toda vez que entramos em contato com ela (Pedrosa, 1986, p. 15).

Se levarmos em conta que a linguagem e o pensamento, enquanto fenômenos interligados e interdependentes, apresentam uma relatividade que se processa no próprio ato de pensar e de transmitir um conhecimento determinado, poderemos entender em que proporção essa relatividade permite à arte uma plurissignificação, a sua constante atualização analítica e a personificação do objeto pesquisado por intermédio do interpretante.

Diante do exposto, subentende-se que o grande problema da pesquisa em artes reside na tradução verbal dos fenômenos artísticos. Aqui a compreensão

assume proporções bem mais ontológicas do que metodológicas. Na pesquisa artística estão presentes simultaneamente várias etapas metodológicas: a compreensão da iconicidade do signo artístico, a interpretação desse signo, a tradução de sua linguagem icônica para a linguagem verbal e o exame de variantes históricas que permeiam o processo, transmutando-o continuamente.

As produções artísticas, quando investigadas cientificamente, comportam um padrão de análise mais particularizado, mais sistêmico e fenomenológico. A padronização metodológica intentada pelo cartesianismo (buscando uma sistematização de análise para todas as áreas do conhecimento humano, a neutralidade, a objetividade, a generalização, a regularidade metodológica e o repasse interpretativo dessa pesquisa para uma linguagem discursiva, analítica e lógico-formal) torna-se, em arte, um procedimento inadequado.

Outras ferramentas metodológicas devem ser utilizadas, entre elas: a análise da historicidade e tradição cultural do fenômeno artístico pesquisado e a adoção de um pensamento mais sistêmico que privilegia as interrelações da arte com outras áreas de conhecimento. Como as linguagens artísticas têm o ícone como signo preponderante, a leitura dessa produção torna-se mais eficaz quando se recorre às formas analógicas de pensamento e não à discursividade e ao pensamento lógico-analítico presentes na linguagem verbal. Admitindo-se a plurissignificação da obra de arte, a pesquisa artística se impõe enquanto processo em constante mutabilidade.

As condutas de ação aqui expostas transcendem os aspectos puramente metodológicos de uma pesquisa, assumindo proporções epistemológicas e ontológicas bem mais eficazes. Uma investigação assim conduzida, faz da pesquisa em artes um manancial capaz de enriquecer substancialmente a investigação científica que tem-se conduzido, há muitos anos, sob bases estritamente positivistas e mecanicistas.

---

## Referências

- ABDOUNUR, João Oscar. *Matemática e música: o pensamento analógico na construção de significados*. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.
- CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. Tradução Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A teia da vida*. Tradução Newton Roberval Eichemberg. São Paulo: Cultrix, 2000.

- CAZNÓK, Yara Borges. Ouvir, escutar. Palestra proferida no I Forum Paulista de Musicoterapia, em 23 de maio de 1999. Manuscrito.
- CHAUÍ, Marilena. O ideal científico e a razão instrumental. In: *Convite à filosofia*. 12 ed. São Paulo: Ática, 2000.
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da Arte: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística*. Tradução Luís Corção. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Organização Pierre Fruchon. Tradução Paulo Cesar Duque Estrada. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- HEKMAN, Susan J. *Hermenêutica e Sociologia do conhecimento*. Tradução Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Edições 70, 1986.
- LIMA, Sonia Albano. Pesquisa e Performance. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13., 2001, Belo Horizonte. *Anais da ANPPOM: XIII Encontro Nacional...* Belo Horizonte: ANPPOM, 2001, p. 531-38.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 79, 1976.
- YATES, Frances A. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. Tradução Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados, 1998.

---

## Notas

1 Entendemos por pesquisa artística, ou pesquisa em artes, aquela que tem como objetivo de estudo a investigação dos procedimentos artísticos em geral, sejam eles musicais ou não. O resultado de seu trabalho, na maioria dos casos, reside na análise dos processos de criação e dos procedimentos relacionados à manufatura da própria obra de arte. Algumas vezes, a pesquisa em artes pode objetivar um resultado mais pragmático, sociológico ou terapêutico; contudo, a falta desses pressupostos não invalida o seu trabalho de investigação.

2 Para Descartes a matemática era a única chave dos segredos da natureza. A *mathesis* cartesiana ou *mathématique universelle* era uma visão da genuína matemática; era uma porta para o universo e o único instrumento seguro para a investigação objetiva (FRANCES, 1995, p.497; CAPRA, 1999, p.53-56).

3 Segundo Fritjof Capra, o pensamento sistêmico emergiu na primeira metade do século XX. Os pioneiros desse pensamento foram os biólogos, que enfatizaram a concepção dos organismos vivos como totalidades integradas. Foi posteriormente enriquecido pela psicologia da Gestalt e pela nova ciência da ecologia, e exerceu talvez os efeitos mais dramáticos na física quântica (CAPRA, 2000, p.33).

4 A idéia de um “padrão de organização” tornou-se o foco explícito do pensamento sistêmico. O estudo do padrão tem importância fundamental para a compreensão

dos sistemas. Capra admite que todos os organismos vivos são feitos de átomos e de moléculas, mas, mesmo assim, existe alguma coisa a mais na vida, alguma coisa não-material e irreduzível que é o “padrão de organização”. Sendo assim, qualquer rede de pensamento é um sistema aberto, não-linear, realimentável, auto-organizável, interconexo e interdependente (CAPRA, 2000, p.76-80).

5 Teoria dos sistemas dinâmicos é uma teoria matemática cujos conceitos e técnicas são aplicados a uma ampla faixa de fenômenos. É uma matemática de padrões e de relações. Ela é mais qualitativa do que quantitativa e, desse modo, incorpora a mudança de ênfase característica do pensamento sistêmico – de objetos para relações, da quantidade para a qualidade, da substância para o padrão. Ela adveio do reconhecimento de que a natureza é inflexivelmente não-linear. Os fenômenos não-lineares dominam uma parcela muito maior do mundo inanimado do que tínhamos presumido, e constituem um aspecto essencial dos padrões de rede dos sistemas vivos. A teoria dos sistemas dinâmicos é a primeira matemática que permite aos cientistas lidar com a plena complexidade desses fenômenos não-lineares. No mundo das equações lineares, pensávamos que sabíamos que sistemas descritos por equações simples se comportavam de maneira simples, ao passo que aqueles descritos por equações complicadas se comportavam de maneiras complicadas. No mundo não-linear, que inclui a maior parte do mundo real, equações deterministas simples podem produzir uma riqueza e uma variedade de comportamentos insuspeitados. Por outro lado, comportamentos complexos e aparentemente caóticos podem dar origem a estruturas ordenadas, a padrões belos e sutis. Outra propriedade das equações não-lineares está no fato de que a previsão exata é, com freqüência, impossível, mesmo que as equações possam ser estritamente deterministas. A terceira propriedade dos sistemas não-lineares é um resultado da freqüente ocorrência de processos de realimentação de auto-esforço. Em sistemas não-lineares pequenas mudanças podem ter efeitos dramáticos, pois podem ser amplificadas repetidamente por meio de realimentação de auto-esforço. Esses processos de realimentação não-lineares constituem a base das instabilidades e da súbita emergência de novas formas de ordem, tão típicas da auto-organização (CAPRA, 2000, p.99-129).

6 Paronomásia é um processo de iconização do verbal. Representa a passagem da associação por contigüidade para a associação por similaridade, de símbolo para ícone – um ícone do processo de similaridade. Para Décio Pignatari, a paronomásia é a ponte do verbal para o icônico sem utilizar o pensamento analítico (PIGNATARI, 1987, p.153).