

FLÁVIO GONÇALVES



Um argumento frágil

RESUMO

Este texto analisa a pesquisa em arte na universidade e a conseqüente contraposição entre pensamento poético e pensamento formal; as dificuldades da arte em assumir para si formas de pensar próprias de outros campos do conhecimento a fim de legitimar sua presença. A ideia central é a de que um argumento poético é um argumento frágil, o que torna problemático o modelo de simples aceitação das regras da academia pela arte. Como paradigma de pensamento formal tomamos aqui o pensamento de Charles Peirce no que diz respeito à metodologia e aos modos de inferir.

PALAVRAS-CHAVE

Pesquisa em arte; Metodologia; Poéticas visuais; Charles Peirce.

UM ARGUMENTO FRÁGIL¹

A pesquisa em Poéticas Visuais na Universidade Brasileira possui uma história recente que parece configurar-se na busca de um lugar e de uma forma que lhe sejam próprias, que lhe confirmem a autoridade que o conhecimento desenvolvido a partir de uma produção em arte possa produzir. Quanto ao lugar, apesar de significativos avanços, sabemos da constante necessidade de reiterarmos a importância da arte, de defendermos especificidades e de respondermos com produção artística e intelectual. Como recém-chegadas na seara da pesquisa acadêmica, as artes procuram se adaptar mais a Universidade do que esta se adapta à sua presença, o que nos parece natural.

Um *lugar* nessas circunstâncias não é simplesmente “dado”, mas é o resultado de concorrida disputa, o que acaba por desacomodar (ou incomodar) outras instâncias do saber. Resta, no entanto, a impressão de que para ser aceita na academia, ela deve “reinventar-se”, depurando-se de alguma forma à conformidade.

Os artistas têm afluído aos cursos de pós-graduação em artes e mesmo que o significado dessa busca ultrapasse o objetivo deste texto, muitas são as críticas quanto ao modo dessa inserção (estratégias de adoção, impregnação, simbiose, camuflagem, negação, submissão, confronto etc.). Críticas que veem no meio acadêmico um antagonismo à liberdade criadora e transgressora da arte e dos artistas; e no resultado dessa experiência um produto ambíguo, dada as características de uma pesquisa em poéticas visuais: discorrer na forma de dissertação ou tese sobre a própria produção, tendo, portanto como objeto de estudo a própria obra. Antes de negá-la é preciso, diante de sua inevitável presença, enfrentar o desafio de pensá-la, a fim de identificar entre os acertos e equívocos um caminho que possa melhor acomodar a arte sem subjugar-la.

Uma das justificativas dadas para que o artista na Universidade pesquise é a de que as questões da arte e de sua fatura, quando abordadas por estes, tomam uma dimensão diferenciada daquelas conduzidas por teóricos, pois a posição e o envolvimento em relação à arte são distintos. Os escritos de artistas estão aí para reforçar esta crença. No entanto, se a tarefa de produzir arte é própria da definição mesma de *artista*, a reflexão formal deste processo, representada na academia pelas poéticas visuais, não o é necessariamente. A pesquisa em arte se apresenta como um desafio suplementar para o artista e sua obra, caso este decida desenvolvê-la, pois ela não se conforma facilmente aos paradigmas pelos quais se dá a formação dos estudantes de arte. Mas, uma vez que

¹ Este artigo teve origem no trabalho desenvolvido junto à disciplina Metodologia em Poéticas Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UFRGS nos anos de 2002 a 2005; e se refere às dúvidas do artista/pesquisador em determinar seu espaço junto à academia e ao pensamento formal e a relação desses com a produção artística. Versões deste texto foram apresentadas em duas ocasiões: em 6 de julho de 2006 no “Encontro com a Pesquisa”, no Instituto de Artes/UFRGS em Porto Alegre e em 29 de julho do mesmo ano no “4º Encontro de Pesquisa em Arte” na Fundação Municipal de Artes de Montenegro, RS.

a pesquisa se apresenta cada vez mais como uma obrigatoriedade nas escolas de arte, ela deve influenciar o seu ensino de algum modo. Daí a necessidade de uma discussão constante de sua natureza, de seus pressupostos, dos modelos adotados, a fim de fomentar o mesmo espírito crítico presente na formação do artista.

O chamado “artista/pesquisador” revela em sua designação a fronteira que constitui seu território, entre a prática artística e o pensamento formal. O que nos leva a pensar sobre a maneira como essa, muitas vezes forçosa, inter-relação entre a experiência e sua reflexão se dá no âmbito da pesquisa em poéticas visuais. Abre-se com isso uma discussão metodológica que procura identificar possíveis aproximações entre o rigor científico do pensamento formal, tal como instituído na academia, e a ausência deste presente no livre pensamento artístico. Refletir sobre os limites de um e de outro tem o propósito de situar a pesquisa em arte e o artista/pesquisador em meio a esse cruzamento.

No início de uma pesquisa é comum serem levantadas uma série de questões relacionadas a como a tarefa deva ser abordada. Esse momento de dúvida, comum entre pesquisadores em geral, assume no artista/pesquisador uma dimensão peculiar, pois não está relacionada apenas a aplicação de modelos pré-estabelecidos, mas a fundação de pressupostos metodológicos, que em outras áreas já são de domínio do aluno de graduação. Coloca-se aqui a questão do equilíbrio entre as duas esferas (do pensamento formal e do poético): ele é necessário? Quais os riscos de se pender mais para um lado ou mais para o outro? Se tal claudicação deva existir, como nos propõe Jean Lancry, entre a razão e o sonho, como se colocar numa posição “média”, necessária a esse cruzamento?

Algumas questões comumente levantadas no curso de uma pesquisa em poéticas visuais ilustram essa preocupação na constituição desse ponto médio entre os dois universos:

- De que forma construir um objeto de estudo que mereça esse nome, sem subjugar a liberdade criadora ou interpretativa que ambos, processo de trabalho e recepção, requerem?

- A pesquisa deve partir de hipóteses?

- Seria possível, ao constituir essas hipóteses poder validá-las, dada a natureza poética de seu objeto de estudo?

Essas questões referem-se não ao modo, mas ao fundamento da pesquisa em poéticas visuais. Dentro desse campo tão diverso onde o artista/pesquisador contribui com sua experiência pessoal, de autor (e dessa forma única), como construir bases metodológicas que possam perpassar essa diversidade, criando elementos que guiem a estruturação de uma pesquisa? A metodologia nesse caso deve ser pensada não como a aplicação de modelos ou de técnicas, mas como epistemologia; como estudo dos processos investigativos e as possíveis relações destes com as especificidades do objeto de pesquisa em questão.

O artista/pesquisador se coloca como um observador implicado em seu objeto, com o dever de dele distanciar-se o suficiente para criar “espaço” para a observação e a interpretação, num vai e vem semelhante ao que exercita quando da fatura do seu trabalho. Esse espaço é tencionado pela rememoração da experiência, pela autocrítica e, por conseguinte, pela invenção. A implicação do artista/pesquisador com seu objeto de estudo contraria em muito a requerida em alguns campos do conhecimento onde o pesquisador deve, de certa forma, isolar seu objeto a fim de aplicar-lhe o rigor do método. Mesmo que essa posição de rigor seja relativizada nas Ciências Sociais, por exemplo, por práticas que valorizam as narrativas pessoais, resta ainda o desconforto de que uma experiência artística seja alçada à qualidade de pesquisa acadêmica. Um desconforto que duvida de sua relevância e de sua pertinência (o que nos faz pensar na noção de valor aí subentendida, tanto da obra em questão, quanto dos eventuais resultados obtidos na pesquisa).

O artista é, via de regra, familiarizado com o pensamento poético e com os processos de criação. O mesmo não se pode dizer dele em relação ao pensamento científico, formal. Com relação a esse último, com o qual a pesquisa em arte quer se cruzar, se confronta e às vezes sucumbe, podemos afirmar que, apesar das aproximações entre arte e ciência no que diz respeito ao acaso e a criação, a forma de tratar os processos e os resultados são, obviamente distintos, pois distintos são os seus propósitos e a economia que os rege. Para abordarmos o pensamento formal, teceremos algumas considerações gerais sobre como a metodologia e a investigação científica são vistas pelo filósofo e cientista Charles Peirce. Sua referência aqui se deve às possibilidades de convergência e de contato, mesmo que limitadas pelo rigor ou pela finalidade, com o pensamento poético e o processo de criação.

O projeto filosófico de Peirce que têm na Semiótica seu foco central, atribui um papel de destaque à observação e a experiência, procurando abarcar todo o evento significativo que se apresente à consciência.² Longe de se constituir num sistema fechado de significados estanques, Peirce nos propõe uma abordagem da significação que procura enfatizar o caráter circunstancial da experiência; a dependência ou vinculação de sua interpretação ao meio em que esta se dá, e não a apriorismos – o que a torna relativa e, portanto, falível – donde advem o caráter probabilístico de sua teoria.³ No entanto todo o empenho investigativo teria como propósito a busca da verdade através do estabelecimento da crença em oposição ao estado de dúvida inicial. Não se trata aqui de uma crença de caráter pessoal, mas uma crença passível de ser compartilhada por uma comunidade de conhecimento, e conseqüentemente, posta à prova da crítica e de novos desdobramentos.⁴ Isso, segundo Peirce, só seria possível através do método científico. Desse modo, parte da obra deixada por ele diz respeito ao estudo e ao aprimoramento dos modos de investigação do mundo à nossa volta.

² CAUDURO, 1990.

³ CAUDURO, 1990, p. 21.

⁴ Ver PEIRCE, 1992, p. 109-123.

Mesmo não esquecendo que o modelo teórico e de comparação utilizado por Peirce é a experimentação científica, como nos lembra Lucia Santaella para o autor “não deveria haver diferença rígida entre a busca da verdade na ciência e na filosofia”⁵, pois os princípios que levam o ser humano a raciocinar e a buscar as respostas corretas em meio a inúmeras outras possibilidades seriam frutos da evolução e, portanto, universais. O estudo da lógica serviria para aprimorar esta faculdade. Segundo a classificação das ciências de Peirce, a metodologia pertenceria ao campo da lógica e corresponderia à terceira subdivisão desta: antes da Metodologia ou Retórica Especulativa, viria a Gramática Especulativa, que se constitui na teoria dos signos propriamente dita; e em seguida viria a Lógica Crítica, que estuda as formas de estabelecimento da verdade, ou seja, os argumentos investigativos, tais como a formação de hipóteses, a dedução e a indução, que formam a base da investigação científica. Apesar da importância dada à Metodologia, ela resta como um projeto esboçado, mas pouco desenvolvido na obra de Peirce⁶.

Otto Bird, em seu texto *A teoria da Metodologia de Peirce*, procurou ao longo dos escritos do autor reconstituir o que poderia ter sido o projeto do filósofo a respeito da Metodêutica. Bird ressalta que a metodologia nas palavras de Peirce estaria associada ao estudo das “condições de força dos símbolos, ou de seu poder de apelar a uma mente” e das “condições de transmissão de significado”⁷, ou seja, aos propósitos de um signo, o que implicaria, portanto, no estudo do Interpretante, a quem o objeto do signo se referiria.

A análise de Bird parte assim do estudo do Interpretante Final, extraído da teoria dos signos de Peirce. Este pertence à categoria da Terceiridade, que é a categoria das leis, das convenções bem como da formulação de teorias. Como elemento terceiro o Interpretante Final pode ser subdividido em três, de acordo com o efeito que um signo produz sobre uma mente. Esse efeito pode ser prazer – ou desprazer (interpretante emocional), levar a uma ação (interpretante prático) ou produzir uma reflexão (interpretante teórico). O Interpretante Final de um signo abre segundo Bird a possibilidade de “distinguirmos as principais formas ou tipos de discursos em *poético*, *prático* e *científico*”.⁸ A partir disso o autor afirma que a principal tarefa da metodologia seria a de “distinguir o discurso e o argumento científico de outros tipos, particularmente do poético e do prático”, uma vez que estes últimos não suscitaríamos qualquer tipo de problema lógico que mereça ser resolvido.⁹ Portanto na ótica do pensamento científico o discurso poético tratado como argumento seria um argumento frágil.¹⁰

No campo do pensamento formal essa fragilidade determinaria uma impossibilidade? A resposta a essa questão envolve estabelecermos o propósito de uma pesquisa em poéticas visuais. Segundo René Passeron, esta seria “a promoção filosófica das ciências da arte que se faz”, entendendo-se a *poiética* como “uma teoria filosófica da

⁵ SANTAELLA, 2004, p. 63.

⁶ BIRD, 1959 e SANTAELLA, 2004.

⁷ BIRD, 1959, p. 189.

⁸ BIRD, 1959, p. 191.

⁹ BIRD, 1959, p. 191.

¹⁰ “Mas eu desenho uma forte linha de demarcação entre um argumento que é meramente fraco e um argumento que é infundado (unsound). Por um argumento meramente fraco eu me refiro àquele que não pretendendo fazer muito em provar a verdade, realmente faz o pouco que se propõe a fazer. Um argumento infundado pode carecer de pouco para apresentar uma prova perfeita, mas se o que lhe falta está entre as coisas que lhe permitirão seguir em frente, ele não suprirá essa falta fazendo coisas cujo fazer esteja fora de seu alcance.” PEIRCE. In: *MS 652 - Essays toward the full Comprehension of Reasonings*.

criação artística”.¹¹ Os propósitos estariam dessa forma relacionados à reflexão, ao esclarecimento e mesmo ao reconhecimento da criação artística como processo em si, dentro do escopo de uma ciência da arte que parece se esforçar para marcar sua diferença em relação a outras, sobretudo a Estética.¹² O que sugere que os propósitos ou fins de uma pesquisa em arte atingiriam seu grau maior na filosofia e não na arte propriamente dita. Qualquer que seja a resposta, é importante ressaltar que a pesquisa em arte constitui-se no pensamento do artista, sua posição em relação ao seu trabalho e a arte. Mas, podemos indagar até que ponto interessa a arte e ao artista constituir uma especificidade através do discurso?

De forma geral, a pesquisa visaria à reflexão do fazer artístico através da análise do processo de trabalho e da obra propriamente dita; seu percurso seria assim traçado pelo próprio artista/agente como uma projeção negativa ao encontro da experiência da fatura do trabalho artístico e suas interconexões com diferentes disciplinas, como a filosofia e a psicanálise, por exemplo. Nesse sentido, seu papel é o mesmo dos suplementos ou de um *vademécum*.

O que se coloca como fundamental nessa forma pouco ortodoxa de se fazer pesquisa é o fato de que só nos é possível pensar a arte através da obra e/ou do artista. Como afirma Heidegger: “Somente a arte faz emergir o artista como mestre da arte”.¹³ A posição de artista/autor pode passar, assim, de suspeita à privilegiada numa pesquisa quando pensamos na arte como uma razão final da reflexão proposta. E tem-se com isso a experiência da prática artística; a obra como condição, com todas as suas contradições. Tomamos aqui um *a priori* sugerido por Luigi Pareyson que afirma que a reflexão sobre a arte é feita no *post factum* do fazer artístico,¹⁴ o que difere, de certa forma, da ideia de que a pesquisa em poéticas visuais deva constituir-se num “todo indissociável”,¹⁵ imbricada à prática artística. Mesmo que atenta, solidária e atuante, a pesquisa em poéticas visuais só pode tratar ou levar em conta o que de fato o processo de trabalho realizou ou sonhou realizar. A argumentação da indissociabilidade entre pesquisa e processo de trabalho não parece servir à diversidade de processos e de formas de ação da arte, ao mesmo tempo em que pode favorecer ao sequestro da prática artística, seus devires, em favor do formalismo acadêmico. Nesse sentido é importante lembrar-nos das várias estratégias possíveis de aproximação e apropriação da pesquisa em arte por parte dos artistas. O processo de trabalho guiado pelo projeto de pesquisa serve ao artificialismo do método pelo método.

O percurso de uma pesquisa em poéticas sendo obviamente investigativo é aplicável à estrutura do processo inferencial de uma pesquisa científica; as premissas sendo tratadas dentro dessa organização formal. O que não elimina as inconsistências ou ambiguidades que provocam a reflexão sobre seu grau de aplicabilidade. Voltamos à questão da fragilidade de seus argumentos. Um argumento forte é aquele capaz de reunir suficientes fatos aliados a premissas que representem um real esforço de clareza ou entendimento

¹¹ GIROUX, 2000.

¹² A *poiética* como proposta por Passeron é como uma metafísica da criação: “[...] a poiética estaria acima da obra por fazer”, relacionando-se mais aos processos do que ao produto. Cf. PASSERON, 1997.

¹³ GIROUX, 2000.

¹⁴ PAREYSON, 1992.

¹⁵ LANCERY, 1997.

em relação a um assunto em particular. Tomado em sua forma geral, ele seria capaz de despertar um sentimento de verdade, dada a evidência de sua exposição e da imagem mental gerada a partir dele; permitindo à mente científica a verificação ulterior dos passos metodológicos adotados. O discurso poético não se propõe a constituir-se nessa força conclusiva. Pois o frágil é contrário do uno; ele é muito mais fragmento. Ele é ainda sinal de ruptura, o que faz com que sua aplicação seja muitas vezes circunstanciada ao universo particular de ações adotadas, encontrando ali seu sentido. Assim, a argumentação baseada no discurso poético tende a ser auto justificável, quebrando com isso o movimento convergente de compartilhamento da verdade que um argumento forte seria capaz de suscitar. O que resta de intersubjetivo é a forma como se constrói a sensibilidade do artista sobre as coisas, exposta em sua escrita. E nesse aspecto, cabe à “mente científica” do artista/pesquisador a construção de uma argumentação do frágil que possibilite reafirmar sua experiência como verdade. Pois nesse território de fronteira, o que é frágil no campo da ciência torna-se necessário no campo da Arte.

Submeter esse corpo frágil ao exercício da investigação científica sem descaracterizá-lo, sem transformá-lo em pó ou em uma unidade vazia de sentido é um exercício da possibilidade, da abertura mais do que da definição. Ao termo da pesquisa deve restar intacta essa fragilidade ou ao menos a abertura que ela aponta, como um testemunho de nossa vigilância em preservarmos a natureza de nosso objeto de estudo; uma vez que ele não se acaba, mas se transforma na continuidade da obra do artista como um todo. Nesse sentido, a pesquisa em arte deve servir para um alargamento, no sentido de um entendimento erudito do campo de conhecimento da arte, bem como das possibilidades criativas (o que pode bem incluir a negação de toda e qualquer regra verificada ou imposta a um processo anterior de trabalho). A fragilidade na pesquisa em arte não altera por isso a busca da verdade.

A situação ideal dessa aproximação (ou apropriação) dos pressupostos lógicos do método científico é a sua utilização na manutenção do que torna o pensamento poético em fonte de renovação do olhar sobre a arte e sobre a experiência artística; o que abre através das brechas de sua fragilidade estrutural, espaço para o sonho, para a dúvida e como nos propõe Jean Lancry, para a criação, a invenção e a descoberta. Não por acaso a narrativa é muitas vezes a forma escolhida, senão a possível, para a sua construção.

A fragilidade de que falamos aqui não é de todo estrangeira ao pensamento lógico-científico. Exemplo disso é o processo de formação de hipóteses. Esse processo chamado de Abdução por Peirce era considerado por ele como sendo o elemento sensual da reflexão, pois se basearia no instinto e no sentimento. Da Abdução, e somente dela, adviriam às novas idéias capazes de fazer a ciência avançar (CP 5.171). Segundo Peirce, a abdução se dá quando nos deparamos com um conjunto de fatos aparentemente desconexos que nos despertam por instinto ou sentimento uma explicação que os relacione num todo capaz de eventualmente produzir uma teoria (CP 7.2178). O sentido da

abdução é o de desvio ou de projeção de uma certa natureza de fatos para outra, de maneira aparentemente irracional ou desarticulada. Essa relação da abdução com o sentimento e o instinto coloca o processo de formação de hipóteses na mesma condição de fragilidade que o discurso poético. Peirce considera o instinto como sendo a expressão de hábitos adquiridos ao longo da evolução, o que nos tornaria mais aptos a escolher com maior frequência o “caminho apropriado” ou a hipótese correta.¹⁶ O instinto seria ainda o elo de ligação entre a mente e a natureza.

O que distinguiria esse “insight em relação a Terceiridade” (CP 5.173), representado pela Abdução, de uma mera percepção seria a sua confrontação com a crítica, ou seja, com o processo de estabelecimento da verdade, através do método científico;¹⁷ donde se pode pressupor a criação de estratégias capazes de guiar a formação de hipóteses.

De forma geral somos todos confrontados a inferências abduativas, dedutivas e indutivas, de forma simultânea nos mais simples atos de nossa mente.¹⁸ O que diferencia a sua utilização na ciência é a aplicação lógica dessas inferências no desenvolvimento de teorias.

Na prática artística somos da mesma forma constantemente confrontados a *insights* que nos possibilitam o desenvolver de trabalhos e ideias, através da adoção de estratégias de forma racional ou instintiva. O percurso de observação da experiência, do lançamento de hipóteses, da dedução e da indução são presentes tanto na prática quanto na pesquisa em poéticas visuais, na tentativa por parte do artista em se aprofundar em seu *métier*, em conhecer a fundo as possíveis inter-relações com o contexto geral. O endereço da arte é, no entanto diverso do estabelecimento de regras e leis de caráter geral. A arte funda uma prática e uma situação que parece querer a mente numa oscilação entre a *Primeiridade* do sentimento e da surpresa e seus possíveis desencadeamentos lógicos, possibilitando com isso sucessivas retomadas que põem em estado de crítica o próprio estabelecimento do sentido (a obra de René Magritte *Isto não é um cachimbo*, serve aqui de exemplo).

Tal como na pesquisa científica, o ideal é que o artista/pesquisador parta de um estado de dúvida, através da formulação de questões apontadas a partir da prática artística; questões essas que transbordem da autonomia do trabalho, de seu escopo (e que, portanto, o preservam), apontando para o que permeia de um trabalho a outro; que constitui o que de recorrente ou persistente caracteriza uma produção em arte. Pois, ao mesmo tempo em que a recorrência torna presente um fato, ela propõe uma crítica possível.

A pesquisa em poéticas visuais teria dessa forma um papel crítico e ao mesmo tempo gerador, ampliando a participação, através do processo intersubjetivo que lhe caracteriza (pela conexão com a experiência do fazer), de novos componentes de ordem poético, material e conceitual.

¹⁶ SANTAELLA, 2004, p. 105.

¹⁷ SANTAELLA, s/d.

¹⁸ SANTAELLA, 2004, p. 49

REFERÊNCIAS

- BIRD, O. *Peirce's theory of methodology*. *Philosophy of science*, v. 26, n. 3, 187-200, julho de 1959.
- CAUDURO, F. V. *Semiotics and Design: For an Intertextualized Dialogical Praxis*. London: University of Reading, Department of Typograph and Grafic Communications, 1990.
- CHAUVIRÉ, C. *Le Dessin de la Preuve*. La Part de L'oeil n° 6: Dossier Dessin. Bruxelles: Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 1990, p. 17-21.
- COLAPIETRO, V. *As Rotas de Significação – Reflexão sobre a Teoria dos Interpretantes de Peirce*. Trad. Sofia Isabel Machado Lucas. *COGNITIO: Revista de Filosofia*, v. 5, n. 1, Janeiro – Junho 2004. Disponível em: http://www.pucsp.br/pos/filosofia/Pragmatismo/cognitio/artigos_b_traduc/btc51_colapietro.doc.
- GIROUX, L. *La Poïétique à ses origines: Aristote, Heidegger*. *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, número especial: Poïétique, v. 5, outono 2000. Canadian Society for Aesthetics – Société Canadienne d'Esthétique. Publicação online em 5 de novembro de 2000. Disponível em: http://www.uqtr.ca/AE/Vol_5/index.htm.
- LANCRY, J. *Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade*. In: BRITES, B.; TESSLER, Elida (Orgs.). *O meio como ponto Zero*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- PAREYSON, L. *Conversations sur l'esthétique*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.
- PASSERON, R. *Da Estética a Pojética*. *Revista Porto Arte*, v. 8, n. 15, p. 103-116, nov. 1997.
- PEIRCE, C.S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edição Eletrônica. Vols. I-VI editados por Charles Hartshorne and Paul Weiss (Harvard University Press, 1931-1935); Vols. VII-VIII editados por Arthur W. Burks (Harvard University Press, 1958).
- _____. *The Fixation of Belief*. In: _____. *The Essential Peirce*, v. 1. Indiana: Indiana Press University, 1992. p. 109-123.
- SANTAELLA, L. *O Método Anticartesiano de C.S. Peirce*. São Paulo: Edusp, 2004.
- _____. *Abduction and the limits of formalization*. Disponível em: http://www.pucsp.br/~lbraga/fs_epap_peir.htm.



FLÁVIO GONÇALVES

Artista, Doutor em Artes pela Université de Paris I, professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais e do PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.