

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

O fazer e o narrar: a experiência na construção da pesquisa em artes visuais

Raoni Carvalho Gondim

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15112>

Submetido em: 2026-02-18

Postado em: 2026-03-16 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

A moderação deste preprint recebeu o(s) endosso(s) de:

- Flavia Rosa (ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1612-4177>)

O FAZER E O NARRAR: A EXPERIÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS

DOING AND NARRATING: EXPERIENCE IN THE CONSTRUCTION OF VISUAL ARTS RESEARCH

Gondim, Raoni Carvalho¹

1- Universidade Federal da Bahia – UFBA, Escola de Belas Artes – EBA, Salvador, Bahia. Brasil.

<https://orcid.org/0000-0003-0539-9615> , raonigondim@gmail.com

Resumo

Este artigo orienta sobre os princípios da pesquisa em artes visuais, estabelecendo um diálogo entre a tradição filosófica ocidental e as dimensões da criação contemporânea. O objetivo central é situar o reconhecimento da ideia e do raciocínio lógico como atributos essenciais do processo criativo na investigação acadêmica. A metodologia fundamenta-se na articulação entre teoria e prática de ateliê, utilizando o método abdutivo para mediar a experiência sensível e a narrativa científica. O texto propõe uma abordagem transdisciplinar na qual o fazer artístico gera o resultado poético e a experiência estética como constructos para o conhecimento. Conclui-se que a pesquisa em artes promove a reinvenção de condutas e o resgate da experiência humana frente às questões contemporâneas.

Palavras-chave: pesquisa em artes visuais; poética; método; experiência; processo criativo.

Abstract

This article provides guidance on the principles of research in visual arts, establishing a dialogue between the Western philosophical tradition and the dimensions of contemporary creation. The central objective is to position the recognition of the idea and logical reasoning as essential attributes of the creative process in academic inquiry. The methodology is based on the articulation between theory and studio practice, employing the abductive method to mediate sensitive experience and scientific narrative. The text proposes a transdisciplinary approach in which artistic making generates poetic results and aesthetic experience as constructs for knowledge. It concludes that arts research promotes the reinvention of conduct and the reclamation of human experience in the face of contemporary issues.

Keywords: visual arts research, poetics, method, experience, creative process

Resumen

Este artículo orienta sobre los principios de la investigación en artes visuales, estableciendo un diálogo entre la tradición filosófica occidental y las dimensiones de la creación contemporánea. El objetivo central es situar el reconocimiento de la idea y del razonamiento lógico como atributos esenciales del proceso creativo en la investigación académica. La metodología se fundamenta en la articulación entre teoría y práctica de taller, utilizando el método abductivo para mediar la experiencia sensible y la narrativa científica. El texto propone un enfoque transdisciplinario en el que el hacer artístico genera el resultado poético y la experiencia estética como constructos para el

conocimiento. Se concluye que la investigación en artes promueve la reinención de conductas y el rescate de la experiencia humana frente a las cuestiones contemporáneas.

Palabras clave: investigación en artes visuales, poética, método, experiencia, proceso creativo

Introdução

O artigo objetiva orientar para uma compreensão acerca do como se deu, do que se trata e quais são os princípios que possibilitam o desdobramento da Pesquisa em Artes Visuais. Para isso, estabelece um diálogo entre a tradição filosófica ocidental com foco na invenção da estética e da poética.

Considerando a estrutura da pesquisa acadêmica e as dimensões da criação poética, tomando como referência os modos de construção do conhecimento humano em diálogo com o método abdução de Charles Sanders Peirce, o texto situa o reconhecimento da ideia, no raciocínio lógico, permitindo o aprofundamento na elaboração do processo criativo como atributo da pesquisa acadêmica.

Tais considerações emanam de inquietações oriundas da prática docente, na qual se busca conciliar as demandas de artistas-pesquisadores em formação, com a estrutura da narrativa acadêmica. O lastro dessa mediação reside na experiência direta com o contexto, o território, as materialidades e os métodos de criação. Assim, a pesquisa assume uma dimensão transdisciplinar, em que o processo criativo engendra, simultaneamente, a obra enquanto resultado poético e o texto como resultado acadêmico, em que ambas confluem para a compreensão da importância no desenvolvimento metodológico alicerçada no fazer da pessoa artista-pesquisadora.

A fundamentação ontológica e epistêmica desse percurso não almeja esgotar o tema, mas estabelecer marcos na história ocidental que definem a experiência como atributo central do processo criativo. A partir desse fundamento, articulam-se os métodos, metodologias e abordagens, trazendo referências de filósofos e artistas-pesquisadores que demonstram o avanço do conhecimento científico amparado pelo estudo da estética e da poética.

A estrutura do artigo está organizada em três eixos fundamentais: aspectos filosóficos da estética e poética, tratando das sensações como qualidade ontológica do pensar; aspectos poéticos que delimitam o escopo da pesquisa através da investigação contínua do acontecimento da obra, e do investimento da ideia no mundo material no espaço do ateliê;

aspectos metodológicos, voltados à sistematização objetiva da subjetividade e da imprevisibilidade inerentes ao percurso criativo.

Apresentação da pesquisa em artes

O processo criativo é a espinha dorsal da pesquisa em artes. Teorias, conceitos e técnicas são verificados no ateliê/laboratório, onde a escolha da materialidade sintetiza o escopo conceitual da investigação. A pessoa artista-pesquisadora deve monitorar a constituição da poética desde a formação embrionária da ideia, registrando o trajeto que comprova as condições materiais da linguagem porvir. Munida dos registros e das experiências adquiridas é que se torna possível mediar a produção acadêmica e textual, tal como a produção poética, sustentada pela experiência estética que se inaugura com a obra exposta.

Contudo, a relação entre obra e espectador é permeada pela imprevisibilidade. O(a) artista não tem como prever a recepção do outro. Isso define uma qualidade ímpar da produção poética frente aos modos tradicionais de mensuração acadêmica. É na direção a seguir que a pesquisa em artes visuais se desdobra continuamente:

Enquanto processo - a criação se fundamenta na prática e em diálogo com a produção de artistas e autores que contribuem para o aprofundamento das questões colocadas na instauração da poética, na qual o argumento ou a hipótese inicial é verificada em ateliê;

Enquanto resultado: a pesquisa se apresenta nas considerações acerca do trabalho proposto [obra]. Finalizada, a obra entra em contato com o público e a reflexão acerca das estratégias de apresentação e o modo como o trabalho é apreendido pelo espectador são pontos fundamentais para compreender a constituição poética desde sua gênese. Verifica-se, assim, como a experiência estética com a obra exposta reitera os aspectos que orientaram seu fazer, transformando a sensação no espectador em um novo tipo de conhecimento.

Para que a pesquisa seja reportada cientificamente, é preciso descrever o processo de criação em sua integralidade. Afinal, no âmbito acadêmico, o que está em avaliação é a construção epistêmica e metodológica que sustenta àquilo que é apresentado como resultado, considerando o modo como a linguagem poética é idealizada, investigada, situada e trabalhada em ateliê até chegar numa síntese que será proposta como uma experiência estética.

A sistematização da escrita deve qualificar, de início, a poética como objeto de pesquisa (tema e motivação), seguido dos tópicos estruturais, a saber: objetivo geral (ação

fundamental); objetivos específicos (ações norteadoras); metodologia (detalhamento da execução); revisão bibliográfica (articulação conceitual) e considerações finais. Destes tópicos, cabe ressaltar:

Na revisão bibliográfica sugere-se que, no decorrer do processo, se crie uma tabela que detalhe: autor – conceito – relação com a pesquisa. Na medida em que o trabalho se aprofunda e surgem novas necessidades de diálogos conceituais, teóricos e operativos, a tabela é atualizado com os(as) autores (as) que integram cada etapa. A descrição na tabela facilita a articulação da escrita, documenta a evolução da pesquisa, evita inconsistências, redundâncias e esquecimentos, e dinamiza a apreensão geral de como o objeto da pesquisa se aprofunda na medida em que a tabela se expande;

Nas considerações finais é proposta uma síntese de como o processo de criação se estruturou no decorrer da pesquisa, tendo como base os resultados alcançados. Mas, uma coisa é a obra pronta e apresentada de forma isolada como resultado, no texto. Outra coisa é observar como a obra é percebida pelo público quando exposta num determinado espaço. Este é um ponto de especial importância, pois tudo o que foi construído na verificação lógica da pesquisa se coloca à prova da apreensão do público.

Do método poiético

A pesquisa em artes visuais se qualifica como um método próprio a partir da articulação da poiética, como bem contextualiza Sandra Rey (1996, p. 83-84):

A pesquisa *em arte* vai encontrar respaldo técnico na poiética, que propõe-se como uma ciência e filosofia da criação, levando em conta as condutas que instauram a obra. A palavra poiética, tendo ficado durante muito tempo diluída no interior da estética geral, foi empregada primeiramente por Paul Valéry, partindo da poética no sentido empregado por Aristóteles e propondo-se a estudar a gênese do poema. O objeto de estudo de Valéry não é o conjunto de efeitos de uma obra percebida, nem a obra feita, nem a obra a fazer (como projeto): é a obra *se fazendo*. Jean Pommier (PASSERON, 1989), cita a definição valeriana do conceito de poiética: ‘tudo que diz respeito a criação, obras as quais a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio. A poiética compreende, por um lado, o estudo da invenção e da composição, a função do acaso, da reflexão e da imitação; a influência da cultura e do meio, e por outro lado o exame e análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação’. Passeron defende que a poiética não possui nenhuma razão em se limitar às artes da linguagem, e se propõe a alargar a posição de Valéry a todas as artes, nomeando a poiética como ‘o conjunto de estudos que se dirigem ao ponto de vista da instauração da obra, notadamente da obra de arte’. Mas se a poiética não caracteriza-se nem como o estudo da obra feita nem da obra a fazer, como

projeto, é que já nas primeiras constatações formula-se a dificuldade – talvez a impossibilidade – de levar adiante um projeto de pesquisa em artes visuais, rigorosamente pensado e estabelecido *a priori*.

Ressaltamos que a pesquisa *em* arte se difere, conforme saliente Rey (1996), da pesquisa *sobre* arte. Enquanto a primeira volta-se à construção poiética, a segunda centra-se na análise crítica, histórica e curatorial de uma obra já consolidada. Em suma: a poiética refere-se ao trajeto criativo; a poética à linguagem constituída; e a experiência estética à relação fenomenológica entre obra e espectador.

Da experiência e o conhecimento como prática sensível

A experiência emerge como a primeira materialidade do fazer investigativo. Contudo, na contemporaneidade, a experiência fenomenológica é atravessada pela centralidade algorítmica, que opera não apenas na fragmentação da atenção mediada por dispositivos móveis, mas na promoção de uma estagnação afetiva. Esse fenômeno decorre da redução das interações interpessoais e simbólicas a padrões de interesse previamente mapeados por sistemas de análise de dados.

Tal dinâmica converte a vivência em um consumo passivo de estímulos, cujo objetivo é a saturação imediata de um vazio existencial intrínseco. No entanto, ao obstruir essa angústia constitutiva – que deveria atuar como motor para a produção de sentido e subjetivação –, a mediação algorítmica oferece uma afetividade pré-moldada. Assim, a experiência subjetiva é subordinada à lógica mercantil, neutralizando o potencial criativo inerente à condição humana.

Frente à essa pasteurização do sensível, a poética deve romper com tais padrões para instaurar novos sentidos. Assim, o fenômeno estético se apresenta como um recurso demarcador essencial: uma consciência formativa que subverte a jornada prevista, para restabelecer a profundidade do fenômeno poético e a gestão autêntica dos afetos no mundo contemporâneo. O desafio não reside na recusa de todo o aparato tecnológico, mas no exercício crítico do uso desses instrumentos para ampliar a experiência da construção poiética nos dias de hoje.

É a partir da observação atenta e experimentação com uma situação, objeto, memória, contexto, território, matéria ou materialidade, que se torna gradativamente possível enxergar a poiética que emerge dos estímulos até então soltos e que vão se conectando na dedicação com a prática.

A questão central observada na docência¹ está na constatação de que a experiência de cada pessoa não aparece, em geral, como um traço firme de sua própria identidade, mas como um conteúdo de angústia daquilo que ela não consegue nomear como algo apropriado de si. E esse é, para nós, um importante marcador da realidade criadora.

Entendemos, portanto, a angústia como uma pulsão. É preciso retomar um estado de atenção acerca das sensações provenientes dela para, a partir daí, tentar qualificar as sensações com critérios palpáveis, de modo a mapear os contornos destas experiências sensoriais como um sistema de elaboração poética que está na inclusão da lida cotidiana em que estamos a todo tempo sentindo as coisas.

Por conhecimento, entende-se aqui o campo da experiência, em que sensações, vivências e ideias articulam novas necessidades e realidades. Jorge Larossa Bondía (2002, p. 21) considera que “pensar não é somente ‘raciocinar’ ou ‘calcular’ ou ‘argumentar’, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece”.

Portanto, “dar sentido” é uma ação que se estrutura pela experiência em nosso imaginário. A capacidade de articular objetivamente conteúdos subjetivos e impalpáveis define a estrutura que conduz à ideia. Se a experiência requer a suspensão do automatismo, é preciso estabelecer critérios objetivos que narrem essa experiência como informação científica, cultivando o que Bondía (2002) chama de “arte do encontro”:

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência [...]. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituirmos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. [...] Não deixa de ser curiosa a troca, a intercambialidade entre os termos ‘informação’, ‘conhecimento’ e ‘aprendizagem’. Como se o conhecimento se desse sob a forma de informação, e como se aprender não fosse outra coisa que não adquirir e processar informação [...] O acontecimento nos é dado na forma de choque, do estímulo, da sensação pura, na forma da vivência instantânea, pontual e fragmentada. [...] A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais

¹ Este texto surge, sobretudo, da necessidade de síntese entre uma estrutura complexa e às vezes fragmentada dos alicerces que sustentam a pesquisa poética, tal como as demandas que me chegam em sala de aula e que atravessam nossos tempos. São elas: a perene ansiedade de querer ter algum controle sobre algo que não tem uma previsão de resultado, se não pela prática; a subsequente falta de foco gerada pela ansiedade por entregar algo que, não sabendo o que é, travo a minha capacidade de pôr em prática; o desconhecimento de que a minha experiência é a chave que irá estruturar um ponto de partida desde minha consciência de lugar no mundo – incluindo o meu não lugar no mundo, o que irá gerar a pulsão pela criação de novos mundos possíveis na poética.

devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. [...] seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura (Bondía, 2002, p. 24).

Então, se a experiência requer a suspensão do automatismo da ação – para que seja possível “dar-se tempo e espaço” aos estímulos da pura sensação advinda da relação direta com o mundo -, é preciso estabelecer critérios objetivos que articulem os aspectos subjetivos para que se construa uma narrativa da experiência como meio de informação científica.

Embora pareça contraditório acompanhar Bondía ao dizer que a “informação não é experiência” e, ao mesmo tempo, propor a construção de uma narrativa da experiência como meio de informação científica, recorreremos como base de articulação entre estas fronteiras, o que o autor chama “cultivar a arte do encontro”. Cultivar a atenção aos detalhes das sensações ao tempo em que essa não esteja ainda atravessada pela opinião ou julgamento daquilo que nos passa, mas que o foco esteja na contemplação das qualidades insurgentes das sensações que brotam a partir da nossa relação com o mundo.

Nesse caso, um mundo experienciado a partir do olhar atento da pessoa artista-pesquisadora, para então construir uma narrativa acadêmica que suporte a realidade poética desde sua origem como ideia, passando pelos atravessamentos da experiência de estar em um processo de criação que se inaugura em cada etapa.

Mas, o tempo da criação não é o mesmo da pesquisa. Contudo, tal constatação não deve ser compreendida como uma interdição ou conflito de possibilidade, e sim como uma estratégia de planejamento que deva estruturar a própria dinâmica criativa.

Incursões históricas acerca da definição de estética e poiética

A compreensão da arte como um sistema autônomo de conhecimento é intrínseca à própria constituição da subjetividade social. Essa autonomia não a isola, mas a posiciona em uma rede complexa de interações na qual a experiência estética deixa de ser um evento extraordinário para se consolidar como contingente da cotidianidade. Sob essa ótica, o fenômeno estético é apreendido não como um hiato na realidade, mas como uma dimensão constituinte do viver, estabelecendo novos modos de relação e produção de saber.

Nessa incursão teórica, a trajetória das noções de arte e estética no pensamento ocidental revela-se como um reflexo direto das produções artísticas de cada época. Tal percurso histórico não apenas fundamenta o aparato crítico contemporâneo, mas direciona as metodologias de investigação científica na área. Assim, investigar a arte hoje exige reconhecer como esses paradigmas herdados moldam nossa percepção, ao mesmo tempo em que a prática artística atual tensiona estas heranças para instaurar novas formas de inteligibilidade e presença no mundo.

Na Antiguidade Clássica, Platão² reflete sobre a mimese como uma imitação imperfeita do ideal, enquanto Aristóteles³ diz que a arte é uma representação que purifica e ensina. O foco está na relação entre a obra de arte e a realidade que ela tentava reproduzir. Essa perspectiva se estende até a Idade Média, quando a imitação ganha uma conotação divina.

No século XVIII, influenciado pelo pensamento iluminista, a razão e a ciência estão como centro do progresso e da liberdade humana, dando ênfase na simetria e perspectiva como modelos de ordem. Alexander Gottlieb Baumgarten influencia o movimento iluminista ao buscar uma sistematização racional da arte, visto por ele como um campo ainda muito subjetivo e confuso. A partir da elaboração do termo “estética”, no texto com o mesmo título (1750-1758), Baumgarten a intitula como a ciência do conhecimento sensível. O filósofo propõe a racionalização do belo – uma prática essencialmente iluminista –, e entende a produção artística como um mundo próprio, o que não teria um vínculo com a questão da mimese, exatamente por não se tratar de uma cópia.

Voltaire e Immanuel Kant acreditam na razão como uma importante ferramenta contra os dogmas religiosos, propondo um senso de autonomia crítica ao indivíduo, capaz de mensurar a moralidade com base na razão. Voltaire⁴ acredita que a arte possui uma função

² Essa reflexão de Platão ocorre principalmente no Livro X da *República*. Ele estabelece uma hierarquia de realidade, na qual a ideia é a verdade perfeita. A arte, ao imitar o mundo sensível [que já é uma cópia da ideia], torna-se uma imitação de uma imitação, estando duplamente distante da verdade. A mimese artística é, portanto, uma mera aparência que corrompe o intelecto ao apelar apenas aos sentidos.

rítica da Faculdade do Juízo (1790), estabelece a autonomia da vontade, definindo a moralidade pela razão pura, independente de dogmas religiosos. Na arte, defendia o juízo estético desinteressado, no qual a beleza e a forma devem ser contempladas por si mesmas. A arte é autônoma, separada de qualquer interesse utilitário ou moral.

⁴ Karl Marx, na “Introdução” incluída nos manuscritos conhecidos como *Grundrisse* ou *Para a Crítica da Economia Política* (1857/1859), entende a arte como parte da Superestrutura, determinada pela Base [relações de produção e luta de classes]. Contudo, Marx reconhece que ela não é um reflexo mecânico da economia, podendo transcender seu contexto histórico-econômico e manter seu valor estético.

educativa como um modo de civilidade. Já Kant⁵ a vê como algo a ser contemplado em sua forma e beleza, separando o juízo de beleza de qualquer interesse prático ou moral.

Friedrich Schiller (2002) considera que a única forma de criar um homem livre e capaz de construir uma sociedade justa seria através da educação estética. Nessa direção, ele cria o conceito de “Impulso de Jogo” como síntese da natureza humana, que se estrutura na união do “Impulso Sensível” – força da matéria ligada à nossa natureza física, aos sentidos, às emoções e ao tempo, e o “Impulso Formal” – força da razão, ligada à nossa natureza espiritual, à lei, à ordem e à permanência.

Friedrich Hegel nos cursos de estética – publicados postumamente a partir de 1835 –, define a beleza como a síntese da ideia [conteúdo] e da aparência sensível [forma]. Ele postula o “fim da arte” ao argumentar que, na era Romântica, o Espírito se torna tão subjetivo que a forma material não consegue mais contê-lo. A arte deixa de ser a manifestação da Verdade, sendo transferida para o pensamento puro, culminando na Filosofia.

Karl Marx⁶ considera que a arte é um produto das condições materiais e da luta de classes, assim, ela não é uma atividade autônoma, mas uma expressão das relações de poder e produção de sua época em que as condições econômicas de uma sociedade moldam suas ideias, valores e formas culturais. Contudo, reconhece que as grandes obras de arte têm sim o poder de transcender o contexto histórico e econômico de sua origem.

Portanto, a origem da estética como uma ciência normativa trazida por Baumgarten e Kant como o estudo do sensível e do juízo de gosto, concentra-se na recepção e no efeito da obra sobre o espectador. Seu objetivo é entender o que torna algo belo. Paralelamente, a poética para Aristóteles estabelece as regras estruturais da obra acabada, lidando com a composição e a organização formal para garantir a coerência do objeto.

Já no século XX, John Dewey (2010) entende que a obra de arte organiza os elementos da experiência em um padrão rítmico, que o artista da forma e o espectador sente. Essa ordem é o que transforma o caos em significado: “[...] a inteligibilidade de uma obra de arte depende

⁵ Immanuel Kant em *Crítica da Razão Prática* (1788) e *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), estabelece a autonomia da vontade, definindo a moralidade pela razão pura, independente de dogmas religiosos. Na arte, defendia o juízo estético desinteressado, no qual a beleza e a forma devem ser contempladas por si mesmas. A arte é autônoma, separada de qualquer interesse utilitário ou moral.

⁶ Karl Marx, na “Introdução” incluída nos manuscritos conhecidos como *Grundrisse* ou *Para a Crítica da Economia Política* (1857/1859), entende a arte como parte da Superestrutura, determinada pela Base [relações de produção e luta de classes]. Contudo, Marx reconhece que ela não é um reflexo mecânico da economia, podendo transcender seu contexto histórico-econômico e manter seu valor estético.

da presença do significado que torna a individualidade das partes e sua relação no todo diretamente presentes para o olho e o ouvido treinados na percepção” (p. 379). O autor insiste que a experiência estética tem suas raízes na interação vital entre o organismo e o seu ambiente, assim, ela surge da necessidade biológica e cultural que impulsiona o homem a construir abrigos, cultivar alimentos ou contar histórias. Dewey distingue a “Experiência Cotidiana”, dispersa e fragmentada, de “Uma Experiência” como aquela que possui um início, meio e fim, culminando em uma sensação de satisfação ou realização, a “consumação”.

Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de 1936, afirma que a possibilidade de reprodução da obra retira sua aura e promove a possibilidade de possuir o objeto, o que caracteriza uma cultura de massa. Com isso, a relação entre a unidade e durabilidade se contrastam com operações de reprodução, transitoriedade e repetibilidade, trazendo novos elementos para a operação artística que dialogam, por exemplo, com a ideia de *readymade* de Marcel Duchamp⁷ (Arruda, 1996).

Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* de 1945, apresenta a percepção e a experiência estética como uma crítica à separação entre mente e corpo, trazidas pelo dualismo cartesiano. Para ele, o corpo é o meio de acesso ao mundo, assim, a experiência de mundo está atravessada por um “mundo não acabado” que nos lembra que a percepção está sempre em processo, nunca totalmente acabada.

Gaston Bachelard (1997) narra a construção poética a partir de uma estrutura, sempre em atualização, articulada pela imaginação formal e pela imaginação material, mediada pelo devaneio como um estado de consciência do poeta, onde ele tem a possibilidade de sonhar acordado. Assim, na medida em que se está atento às sensações que nos atravessam, isso gera um estado de consciência mais sensível e passível de uma articulação sistemática em nossa própria ordenação simbólica. Seu pensamento dialoga com Tin Ingold⁸ que articula a relação com a matéria [natureza], aos princípios e qualidades que se desdobram no manuseio com a materialidade [o significado que damos à matéria].

⁷ “O *readymade* é um gesto de cumplicidade: evidencia as regras do jogo e joga com elas. O reconhecimento da autoria como se estendendo também sobre as escolhas do artista, a dispensa da manufatura, a aceitação do múltiplo, a necessidade de inserção no mundo institucionalizado da arte e de justificativa conceitual da obra são regras que Duchamp identificou e utilizou” (Arruda, 1996, p. 4).

⁸ O antropólogo Tin Ingold (2015), no capítulo “Matéria contra materialidade” define matéria como tudo aquilo que vem diretamente da natureza, e materialidade como a produção de sentido que damos ao que encontramos na natureza. Tal definição está em consonância com o pensamento de Bachelard, ao investigar os elementos essenciais da natureza/matéria – terra, fogo, água e ar – em relação à matéria poética.

A partir da segunda metade do século XX, a arte se volta às relações de desconstrução, conflito, análise e crítica de um mundo que passa a evoluir tecnologicamente com uma rapidez que rompe com a dinâmica no modo como apreendemos as coisas, passando a exigir respostas mais imediatistas.

O confronto com a racionalidade neoliberal e sua eficácia sedutora exige uma análise profunda das dinâmicas de representação, articuladas nas noções de mimese e simulacro. Enquanto a mimese opera como o reflexo de uma realidade profunda, o simulacro, conforme proposto por Jean Baudrillard (1990), instaura uma imagem desvinculada de qualquer referente real, inaugurando a era do hiper-real. Nesse estágio, a cópia deixa de representar o mundo para engendrar sua própria realidade, em que a distinção entre fato e signo, se dissolve.

Umberto Eco (1984) expande essa reflexão ao demonstrar que o simulacro, ao transcender o real, opera por meio de uma dinâmica de estímulos e ilusões que alimenta a Cultura de Massa abordada em *Dialética do Esclarecimento* (1947) de Adorno e Horkheimer, revelando o simulacro como a síntese de uma Indústria Cultural mediada pela mercantilização absoluta da arte. Assim, a sedução do hiper-real não é apenas uma distração estética, mas um mecanismo político-econômico que substitui a experiência autêntica por uma jornada pré-fabricada, funcional à manutenção da hegemonia neoliberal.

A transição do moderno para o contemporâneo é definida pela cisão de uma narrativa autorreferente, ressoante também no pensamento estruturalista. Clement Greenberg foi o crítico de arte expoente dessa narrativa ao argumentar que o progresso da arte moderna é um processo dialético no qual cada forma de arte deveria se purificar e focar apenas nas qualidades que eram únicas ao seu meio. Em *Vanguarda e Kitsch* (1939), ele estabelece a separação entre a Vanguarda enquanto “Arte Autêntica” e o Kitsch como “Cultura de Massas”. Enquanto Greenberg representa a teoria modernista, Arthur Danto (2006) capitania a ideia do “Fim da Arte” que caracteriza o Pós-Modernismo como a quebra de uma narrativa progressiva na história da arte. Danto (2006) argumenta que a diferença entre uma obra de arte e um objeto comum, não é perceptual, mas sim conceitual. Suas contribuições são relevantes para compreender a mudança paradigmática do Moderno⁹ para o Contemporâneo na arte,

⁹ Nos referimos ao Moderno a partir de um recorte muito específico a esta narrativa essencialmente ocidental-europeia na crítica das artes plásticas na segunda metade do século XX, que delimita a oposição do Moderno ao Contemporâneo ao se desdobrar nas múltiplas possibilidades em relação ao contexto-linguagem-matéria. É nessa direção que Danto utiliza “Pluralismo” no lugar de uma “Pós-modernidade” que parece se diluir conceitualmente para identificarmos com precisão ao que ela se refere. Para uma leitura aprofundada acerca do conceito de Modernidade enquanto a dimensão do agora, ver Antonio Cicero (2009): “Se a modernidade é

determinada pela perspectiva “Pós-histórica” e conceitual. O termo que Danto utiliza para definir essa era “Pós-histórica” como um período de liberdade radical onde todas as abordagens estéticas são, em princípio, permitidas, é o Pluralismo.

Enquanto o Modernismo de Greenberg fala sobre a ideia de purificação do meio, valoriza o abstrato e o formal, rejeitando narrativas e reiterando uma arte autônoma e elitista, Danto propõe a aceitação do pluralismo, visto que o conteúdo da obra – conceitual e filosófico – tem como fundamento a ideia como objeto central.

Ferreira Gullar (1959) escreve em conjunto com Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis o *Manifesto Neoconcreto* defendendo o movimento como “[...] uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva” (p. 3). O autor reflete, em outro texto, sobre as questões da linguagem na operação artística:

De certo modo, a linguagem é uma espécie de tradução do sistema de coisas – *sem sentido* – num sistema *com sentido*, sistema de sinais. A linguagem tem sentido porque ela é uma criação do homem que emprestou significação aos sinais que a constituem. Por isso, diz-se que a linguagem é tautológica e redundante, o que se aplicaria mais apropriadamente talvez aos discursos da linguagem verbal e menos à arte, cujos sinais não possuem significação explícita e, se são também criação humana, têm um modo específico de referir-se ao mundo. A pintura, por exemplo, na sua origem, parte da imagem das coisas, na suposição talvez de que a imagem é a própria coisa tornada linguagem humana. Desse modo, a arte não lidaria com sinais arbitrariamente “inventados” para significar as coisas, mas com as próprias coisas tornadas imagens, signos, símbolos. Por isso, a formulação da experiência na arte conteria um grau menor de abstração, que, nas demais linguagens, estaria mais perto das coisas, do mistério delas: não seria uma tentativa de explicação do mundo, mas de assimilação de seu enigma. Transformando em linguagem pictórica, o mundo, mesmo sem ser explicado, perde sua opacidade, sua insuportável estranheza: humaniza-se. (p. 29-30)

Rosalind Krauss (1984) ao afirmar a morte da escultura, no sentido tradicional, a exemplo da perda do pedestal como um determinante desta linguagem, mostra que as novas práticas artísticas como a *Land Art* e Instalação são, logicamente e conceitualmente, estruturadas por sua relação com o espaço geográfico e a arquitetura, movendo a operação artística da estética do objeto, para a lógica do lugar e do conceito.

a essência do agora, então não tenho alternativa senão chegar a uma conclusão extremamente insólita: a modernidade sou eu” (p. 24).

Em síntese, a trajetória do pensamento estético ocidental revela que a arte se consolidou como um sistema autônomo de conhecimento ao transitar da mimese clássica para a emancipação do sensível e o pluralismo contemporâneo. Se, historicamente, a estética buscou racionalizar o belo e a forma, autores como Dewey, Merleau-Ponty e Bachelard reintegraram a operação artística à profundidade da experiência vital e fenomênica. Ao tensionar paradigmas herdados e assimilar o mundo através da matéria e do conceito, a prática poética rompe a opacidade do cotidiano, humanizando a experiência e instaurando novas formas de inteligibilidade e resistência subjetiva.

A ideia como gênese do Conhecimento

Nas ciências tradicionais os métodos indutivo e dedutivo são premissas do raciocínio lógico, pois articulam a construção do conhecimento. No entanto, a ideia não tem um espaço próprio de investigação, visto que a natureza do objeto da pesquisa está na apresentação de uma solução voltada ao objeto. Já na pesquisa poética, a apresentação do objeto está em seu crescimento enquanto linguagem em constituição, assim, há uma demanda imediata em retomar esta origem como princípio operativo ontológico e fenomenológico. Nesse caso, a própria escrita é mediadora entre o fazer e o apresentar.

Mas, o que seria uma ideia? Como ela surge e passa a orientar uma investigação? Sua definição varia conforme a autoria e período histórico, mas, em essência, refere-se a atividade – mental, real, ou lógica –, que estrutura a relação entre a experiência e aquilo que dela surge como uma demanda real. Ela faz a mediação entre a experiência e a representação. Num sentido generalista, ela é o elemento que permite a mediação entre a realidade e o nosso entendimento, seja ela uma essência perfeita, uma imagem mental ou uma força motriz para a ação.

A teoria das formas¹⁰ [ou Ideias, *Eidos*] de Platão postula que a ideia é a essência objetiva, eterna e imutável das coisas, existindo em um Mundo das Ideias distinto da realidade sensível. Nesses termos, a forma funciona como o modelo perfeito para o qual todos os objetos do mundo sensível são apenas cópias imperfeitas, sujeitas à mudança e à corrupção. A apreensão dessas formas, acessível unicamente pelo intelecto e pela razão, constitui o único

¹⁰ Esta teoria é desenvolvida em obras como *A República*, em que, na Alegoria da Caverna, Platão ilustra a cisão entre o mundo sensível e o inteligível; em *O Fédon* no qual ele conecta à imortalidade da alma e à reminiscência; e em *Timeu*, Demiurgo, agente intermediário entre o mundo das formas e o mundo material, utiliza as ideias como modelo perfeito para a criação do mundo material.

caminho para o conhecimento verdadeiro, pois revela a essência imutável por trás da aparência caótica da experiência.

O conceito de ideia no empirismo de John Locke (1999) nega a existência de qualquer conhecimento inato. Para ele, a ideia é puramente subjetiva e psicológica, sendo o objeto imediato do pensamento. Todo o conhecimento é adquirido exclusivamente através da experiência, a qual se manifesta em duas fontes: a sensação - interação com o mundo externo; e a reflexão - observação das operações internas da mente, como vontade e crença.

Recebidas passivamente como ideias simples, a mente atua ativamente para combiná-las e formar as ideias complexas, como beleza ou substância. Em síntese, a ideia lockeana é um conteúdo mental construído a partir da matéria-prima da experiência e não uma essência objetiva a ser lembrada.

Já para a filosofia do pragmatismo de Charles S. Peirce (Wanner; Gondim, 2018), a ideia é uma força dinâmica, um pensamento em ação. Ela se manifesta como imagens que sintetizam as sensações imediatas [Primeiridade]; a relação com o mundo material [Secundidade]; e o modo como isso se estabelece no mundo. Logo, a ideia é, ao mesmo tempo, uma conduta, o motor e o meio pelo qual o indivíduo cresce, na medida em que suas consequências geram algo novo.

Peirce argumenta que tal novidade deve seguir um princípio de razoabilidade [o fim último do pensamento], que se constrói pela aquisição de novos hábitos estéticos e pela comunhão de pensamentos, transformando o sentimento inicial em conhecimento e ação no mundo. É nessa direção que o filósofo compreende a experiência como o “inteiro resultado cognitivo do viver” (PEIRCE, CP, 7.527 apud WANNER; GONDIM, 2018, p. 12).

Abdução e o princípio estético de Charles S. Peirce

A dedução proposta por Aristóteles¹¹ diz sobre uma estrutura lógica que caminha do geral para o particular, é um método de demonstração e aplicação de leis já conhecidas: se as premissas são verdadeiras, a conclusão é, necessariamente, verdadeira. Em contraste, a Indução é o raciocínio que parte do particular para o geral. Ela é o pilar da ciência empírica, pois permite ao ser humano observar fatos isolados da experiência e extrapolar uma lei

¹¹ Aristóteles estabeleceu, a partir do Silogismo, o raciocínio dedutivo em “Analíticos Anteriores” (350-340 a.C.). O silogismo é a estrutura fundamental do raciocínio dedutivo. Sua função principal é estabelecer a certeza lógica do argumento, sendo o primeiro sistema formal de inferência na ciência ocidental.

universal ou uma teoria. Francis Bacon¹² propõe a indução como o motor do novo método científico, libertando o conhecimento da autoridade da lógica pura, em favor da observação direta da natureza. Já David Hume¹³, questiona sua validade lógica ao dizer que a Indução só nos oferece conclusões prováveis, nunca certas.

Ao incluir a abdução no raciocínio lógico, Peirce argumenta que as três formas de inferência são cruciais para o avanço do conhecimento. Cada uma com uma função que distingue as etapas do processo científico e, por isso, são inseparáveis como fenômeno de apreensão: a abdução como a base epistêmica da descoberta e da criação, a origem da ideia; a dedução como o raciocínio da necessidade e da justificativa formal para chegar a um resultado a partir da inferência lógica da hipótese abdutiva; e a indução como verificação, momento em que a pesquisa e o resultado estabelecem um grau de probabilidade usada para testar a hipótese abdutiva por meio da prática, da observação e da escrita.

Peirce estrutura a experiência humana em três categorias universais, que se integram no sistema das Ciências Normativas:

A Primeiridade [qualidade/estética]: campo do sentimento puro e da possibilidade imediata. Nessa esfera, a estética capta a conformidade das coisas com fins que incorporam qualidades de sentimento, manifestando o objeto de arte como o ideal admirável, sem exigir razão. Na pesquisa em arte, ela contribui na geração de uma categoria que mensura as qualidades dos sentimentos e, desde essa origem, desenvolve os modos de entendimento e conduta.

A Secundidade [relação/ética]: domínio do fato, da existência concreta e da reação bruta, aquilo que se impõe à nossa consciência como algo externo, coercitivo e independente da nossa vontade. Corresponde à esfera da ética e do esforço, sendo o choque direto com a realidade material, a corporificação material.

¹² Francis Bacon propôs a indução como o motor do novo método científico em *Novum Organum* (1620), como uma crítica à lógica dedutiva aristotélica, vista como estéril por não produzir conhecimento novo. Bacon defendeu a virada empírica, argumentando que a ciência deveria abandonar a autoridade especulativa e, em vez disso, ascender da observação sistemática da natureza [o particular] para a formulação de leis gerais [o universal]. Esse método, que valoriza a experiência direta, visava dar ao homem o domínio sobre a natureza.

¹³ O questionamento de David Hume sobre a validade lógica da indução, conhecido como o problema da indução, está principalmente nas obras: *Tratado da Natureza Humana* (1739-1740) e, de forma mais clara, na *Investigação sobre o Entendimento Humano* (1748). Hume critica o pressuposto de que o futuro será como o passado [Princípio da Uniformidade da Natureza] afirmando que ele não possui justificção racional ou dedutiva. Tentar justificá-lo pela experiência como algo circular. Por isso, as conclusões indutivas [como as leis científicas] não são certas, apenas prováveis, e baseiam-se apenas no hábito ou costume psicológico].

E a Terceiridade [Representação/Lógica]: atua como a lei e a mediação que conecta os opostos, permitindo a inteligibilidade, o modo como representamos e interpretamos o mundo.

Assim, o método Abdução funciona como catalisador da investigação, por se tratar do momento em que a ideia está em crescimento na Primeiridade. Uma vez constituída a ideia, a pesquisa se relaciona com sua ação imediata, posta pela identificação da necessidade a ser testada na prática.

Na pesquisa, toda conclusão estabelece uma nova condição em relação ao objeto e, por conseguinte, gera uma nova ideia. Esse caráter cíclico [semiose peirceana], atua como uma estrutura constitutiva do processo criativo, sempre ligado ao modo como percebemos e damos sentido ao mundo.

Para Edgar Morin, Emílio-Roger Ciurana e, Raúl Domingo Motta (2003), o método não é um conjunto de regras rígidas a serem aplicadas, mas sim um caminho, travessia geradora de conhecimento e sabedoria. Este percurso exige um sujeito pensante capaz de aprender, inventar e criar “em” e “durante” seu caminho. O autor afirma que o fundamento do método reside precisamente na ausência de qualquer fundamento prévio. A legitimidade e o caráter indispensável do método emergem da intervenção do sujeito. Ele é, portanto, um guia para a complexidade e não uma fórmula para a certeza.

A poética na prática acadêmica

Neste tópico, apresentamos um levantamento conciso e didático acerca da pesquisa em artes visuais no Brasil, trazendo aspectos de sua demarcação histórica, reflexões críticas para sua construção, seguido da articulação de abordagens e metodologias que se desdobram no fazer de cada processo criativo.

Vagner Godói (2021) narra o processo de institucionalização da pesquisa em artes no Brasil como exemplo de vanguarda mundial na consolidação da figura da pessoa artista-pesquisada. Iniciado em 1974 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), o campo obteve validação formal e financiamento com o reconhecimento pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) em 1984 e a fundação da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), em 1986.

Diante da falta de parâmetros e da grande dificuldade em definir a pesquisa em criação artística no meio acadêmico, Godói cita a pesquisa de Silvio Zamboni que defendeu sua tese de doutorado em 1993, tornando-se referência ao mapear e analisar o acervo mais antigo de

teses e dissertações prático-teóricas da ECA/USP para traçar metodologias mais próximas das ciências. A atuação de Zamboni, junto ao CNPq, possibilitou a criação de um Comitê Assessor especializado, o que permitiu a oficialização da área, superando a visão de que a arte estaria fora do âmbito científico por falta de critérios de avaliação.

O ponto de partida da pesquisa em artes visuais é a distinção clara de seu objeto. Para Sandra Rey, esse campo de conhecimento é ativamente construído no fazer, tornando a dimensão teórica intrínseca à prática. O método exige a mobilização de “conceitos operatórios” com base nas decisões tomadas pelo artista em relação ao modo como ele opera com a materialidade. Por se tratar de uma operação continuada no decorrer de todo o processo de criação, é que se conclui que o objeto de estudo não é definido *a priori*.

Angela Raffin Pohlmann (2007) reforça o fundamento poiético ao validar a incerteza, o erro e o desvio como elementos produtivos. Ela descreve a pesquisa *em arte* como um “trânsito ininterrupto e dialético” entre o fazer e o pensar, no qual o artista constrói a teoria e o objeto simultaneamente no ateliê.

Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) apresentam a pesquisa *em artes* como uma investigação híbrida que deve ser enquadrada em um paradigma pós-positivista, adotando a tese-criação como forma legítima de produção de conhecimento, desde que haja rigor metodológico e uma produção textual que complemente a obra artística. Robson Xavier da Costa e Maria Betânia e Silva (2015) reforçam a busca por “novos métodos”, destacando a A/r/tografia (artista-pesquisador-professor) como um método híbrido que integra teoria, prática e ensino, conciliando subjetividade e rigor analítico.

Cecília Salles (2006) adota a crítica genética, focando nos vestígios e ruínas do processo criativo para evidenciar a “rede de significações” que compõem a obra. Essa abordagem enfatiza a complexidade das etapas em reunir, contextualizar, e globalizar, ao tempo que deve reconhecer o singular, o individual e o concreto, para criar uma “rede” conceitual.

Ribeiro; Stumm (2024) detalham a metodologia da poiética em três dimensões: 1. plano abstrato, as ideias; 2. prática em ateliê, as manipulações com a materialidade; 3. conexões conceituais, concluindo que o registro detalhado é fundamental para sistematizar o processo, no qual o acaso é valorizado.

Bernard Darras (2012) coloca atenção ao risco de ambiguidades epistemológicas no estudo autocentrado do processo, reafirma a abordagem poética e propõe como outras possibilidades os métodos qualitativos das Ciências Humanas e Sociais (SHS), a exemplo da etnografia e pesquisa-ação.

Didi-Huberman (2010) e Hélio Ferverza (2002) trazem uma abordagem que se centra na dialética do olhar, essencial para a crítica e a experiência estética. Didi-Huberman critica a história da arte tradicional por privilegiar “o que vemos”, o domínio do saber, da figuração, do que pode ser nomeado. Sua proposta é focar no “o que nos olha”, o elemento visual que escapa à compreensão imediata, o sintoma, a aura ou o vazio da imagem, que exige do espectador um estado de perda e abstinência.

O poder da imagem reside na sua capacidade de “nos olhar de volta”, confrontando o espectador com uma temporalidade complexa: a “sobrevivência das imagens”. Essa visão dialoga com Ferverza (2002), que investiga a inversão entre ver e ser visto como “situações-limites”, em que o esforço do artista é “abrir o visível em meio ao visível” por meio do reconhecimento da própria cegueira perceptível. Silvio Zamboni (1998) reflete que:

Somente o homem possui a capacidade de elaborar imagens de coisas ausentes, utilizando essas imagens nas mais variadas situações também imaginárias. Um objeto observado pelo olho, pode remeter a outras imagens formadas a partir do olhar, o qual não é limitação da percepção do objeto em suas características físicas imediatas, o olhar é ir além, é captar estruturas, é interpretar o que foi observado. (Zamboni, 1998, p. 56)

Luigi Pareyson (1984), descreve a natureza da arte como um processo simultâneo de fazer e inventar o modo de fazer, no qual tudo está carregado de significação: forma = matéria formada = conteúdo expresso. Finalizada, a obra tem uma identidade própria, mas é múltipla na medida em que admite uma infinidade de interpretações pelo sujeito que a experiencia.

Seguindo a descrição de Pareyson, ele destaca o processo a partir do entendimento de:

- a) Identidade da forma, na qual ela cria sua própria matéria e conteúdo. A obra só é arte quando essa identidade, a unidade entre o material e a expressão, é alcançada. Assim, a forma não é um recipiente vazio, como no formalismo, nem uma simples organização de algo preexistente;
- b) Alteridade da obra: uma vez criada, a obra adquire vida própria. Essa alteridade garante que o processo interpretativo possa ser infinito, pois ela é mais do que o seu autor e se manifesta de novo em cada execução ou leitura;
- c) Polaridade contínua entre acabamento e

processualidade: o paradoxo entre a simultaneidade da obra como algo “acabado”, um objeto concluído, fixo e definido em sua identidade; e “processual”, que reflete sobre a memória do processo de sua formação/formatividade, e está sempre sujeita à interpretação, que a reabre e a refaz a cada leitura, sem alterar sua identidade.

Portanto, ao colocarmos em perspectiva os distintos modos de investigar o objeto de pesquisa poética, podemos inferir que, em síntese, a metodologia eficaz é aquela que reconhece a conexão indissociável entre sentimento, ação e pensamento como um composto contínuo da experiência do sujeito criador no mundo. É necessário assumir as imprecisões do percurso para elaborar ferramentas que auxiliem na construção da poética, que por sua vez instaura uma temporalidade única, negociada pelo fazer e o se refazer no caminho.

Considerações Finais

A pesquisa em artes visuais conduz a subjetividade advinda das sensações – atributos da experiência estética –, a partir da verificação prática que se estabelece de modo totalmente centrado na novidade inaugurada pela experiência de mundo [surgimento da ideia] e no modo como a relação com a materialidade do mundo é colocada como um novo tipo de conhecimento, na prática: a poética.

No que diz respeito à reflexão sobre a produção poética de nossos tempos, é fundamental frisar que, estando a prática criativa e criadora pautada na observação cotidiana – alimentada pelas qualidades de sensações que conduzem aos modos de percepção –, é necessário colocar atenção à construção do cotidiano. É preciso resgatar a prática com a experiência sensível, recriar a intimidade com as coisas que nos cercam e que damos e nos dão sentido.

Ao se dedicar à lida com a matéria e o conceito, ambos fundamentados na origem da ideia, a pessoa artista-pesquisadora formula o problema e a metodologia. Desse modo, a pesquisa *em* artes visuais solicita a coragem de não possuir a verdade, mas de retomar as origens da ideia. De se refazer ininterruptamente no caminho do fazer, do narrar e do apresentar, contribuindo ativamente para o crescimento da consciência e da perene reinvenção de condutas do sujeito no mundo.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Margareth, P. *Marcel Duchamp: impressões em conserva*. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal: Ensaio sobre os Fenômenos Extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papirus editora, 1990.
- CICERO, Antonio. *O Mundo desde o Fim: sobre o conceito de modernidade*. Vila Nova de Famalição, Portugal: Quasi edições, 2009.
- COSTA, Robson Xavier da; SILVA, Maria Betânia e. *Investigação em/sobre Artes Visuais: Artista/Pesquisador/Professor*. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 24., 2015, Vitória. “Anais...” Vitória: ANPAP, 2015. (https://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/robson_xavier_da_costa_maria_bet%C3%A2nia_e_silva.pdf).
- DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar Comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus editora, 2006.
- DARRAS, Bernard. *Pesquisa em Arte por Ocasão dos Doutorados Baseados na Prática. Um Estudo do Caso da Universidade de Paris 1-Sorbonne*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 10, n. 20, p. 4-22, jul./dez. 2012. DOI: [<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2012.64427>]
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção TRANS).
- ECO, Umberto. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- FERVENZA, Hélio. *O Meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). “O meio como ponto zero”: Metodologia da pesquisa

- em artes plásticas. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002. p. 117-134. (Coleção Visualidades, 4). (<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/206759/000321973.pdf>).
- FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. *Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico*. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, Natal, v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014. (<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>).
- ODÓI, Vagner. *Do pioneirismo brasileiro da pesquisa em arte ao fenômeno mundial da artistic research*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v. 1, n. 79, p. 53–68, 2021. (<https://revistas.usp.br/rieb/article/view/189939>).
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.
- GULLAR, Ferreira; CASTRO, Amílcar de; CLARK, Lygia; JARDIM, Reynaldo; PAPE, Lygia; SPANÚDIS, Theon; WEISSMANN, Franz. *Manifesto Neoconcreto*. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1959. (<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/5741/manifesto-do-neo-concretismo>).
- INGOLD, Tin. *Estar Vivo*. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.
- BONDÍA, Jorge. L. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. (<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>).
- LOCKE, John. *Ensaio acerca do entendimento humano*. Tradução de Anoar Aiex. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- MORIN, Edgar; CIURANA, Emílio-Roger; MOTTA, Raúl Domingo. *Educar na Era Planetária. O pensamento complexo como método de aprendizagem pelos erros e incertezas humanas*. Tradução de Sandra Trabuco Valenzuela. São Paulo: Cortez/UNESCO, 2003.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1984.
- POHLMANN, Angela Raffin. *Caminhos incertos em um território fértil: aproximações subjetivas na orientação da pesquisa em poéticas visuais*. 2008. <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3674--Int.pdf>.

- REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*. Porto Arte, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996. (<https://seer.ufrgs.br/portoarte/article/view/27713>).
- RIBEIRO, Henrique V.; STUMM, Rebeca, L. *Notas sobre a poética como abordagem metodológica de pesquisa em arte*. Revista Apotheke, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 15-20, ago. 2024. (<https://periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/25705>).
- SALLES, Cecília A. *Redes da Criação”: construção da obra de arte*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- WANNER, Maria Celeste de A.; GONDIM, Raoni C. *Paisagens Sínicas*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 1998.

Declaração de conflito de interesse:

O autor declara que não há conflito de interesse com o presente artigo.

Declaração de disponibilidade de dados:

O autor declara que todos os dados relevantes para a compreensão dos resultados apresentados estão contidos no próprio manuscrito.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.