

Práxis Como Pesquisa em Artes: Em busca do método para "Se um dia eu te amar de novo eu lhe direi"

André Arçari



Figura 1. André Arçari: *Se um dia eu te amar de novo eu lhe direi*, 2021
Full HD Vídeo [1920 x 1080p]. 7' 00". Foto: Still de filme. Fonte: Acervo do autor

If you engage in travel, you will arrive.
Ibn Arabi (1165–1240)

I.

A artista e pesquisadora australiana Barbara Bolt escreve em *The magic is in handling*, segundo capítulo do livro *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*¹, a importância de pensarmos a *práxis* em arte enquanto pesquisa. Para isto, ela toma como referência a importante monografia *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (2001), elaborada pelo artista britânico David Hockney, assim como sua própria prática enquanto artista. Em ambos os casos, ela pontua as complexidades que temos, enquanto artistas-pesquisadores, na constituição de métodos, e indaga a necessidade de pensarmos, como produtores de subjetividade, em nossa própria prática como um guia à nossa pesquisa teórica. Só a partir daí teríamos a possibilidade de realizar contribuições de significativo valor, não apenas para nossa própria produção, como no caso de Hockney, mas também para a história da arte.

Ela pontua que, foi a experiência desse artista como um desenhista, fotógrafo e pintor que moveu sua dúvida a respeito da elaboração das pinturas e desenhos dos grandes

¹ Cf. BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara (Orgs). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres; Nova York: I.B. Tauris & Co, 2007.

mestres do passado. A hipótese do britânico era que determinados criadores, do final do Séc. XIV até o Séc. XIX, haviam lançado mão da ciência do período, valendo-se de elementos como espelhos e lentes, para criar a ilusão verossímil e realista em suas produções. Esta mesma *hypóthesis*², a que conjecturou Hockey, fora posteriormente verificada enquanto válida, fazendo dessa pesquisa um referencial ao campo da arte.

Ao visitar a *National Gallery* de Londres em janeiro de 1999, Hockey ficou fascinado pelos pequenos desenhos de turistas ingleses na *Grand Tour*, quando esses iam para Roma, realizados por Jean-Auguste Dominique Ingres (Montauban, 1780 — Paris, 1867). Para ele, havia ali uma cautela e incrível precisão, uma elaboração absurdamente fotográfica para uma escala estranhamente pequena. Assim, a partir de sua experiência subjetiva, ele se pergunta: “Já realizei muitos retratos e eu sei quanto tempo se leva para desenhar como Ingres desenhou. Eu fiquei pasmo. ‘Como ele os fez?’ ” (tradução minha).³

O palpite de Hockney era que Ingres havia utilizado uma *camera obscura*, e foi este mesmo pressuposto que o fez comprar uma *camera lucida* — dispositivo óptico patenteado em 1807 pelo químico britânico William Hyde Wollaston —, levando-o aos estudos que Bolt chamará de *desenhos-como-experimento*⁴. O aparelho de Wollaston permite que o artista possa ver tanto a cena quanto a superfície do desenho de forma simultânea, e como uma exposição fotográfica dupla, o aparato serve de auxílio para o traçado e representação de objetos e figuras com mais precisão da perspectiva, fato que distinguia essas realizações de desenhos feitos a mão livre.

Bolt destaca a importância do binômio *artistas e pesquisadores* enquanto produtores de conhecimento, e, acrescenta, foi justamente “A especificidade da experiência de Hockney como um artista, e particularmente como um desenhista, moldou a natureza da questão, a metodologia e os tipos de realização que emergiram da investigação” (tradução minha).⁵ Ora, é justamente esta a questão que coloco a mim mesmo, alguém que produz por ambas as partes, e que permeará o pensamento de Bolt em seu escrito: como a prática pode relacionar-se a teoria, ou mesmo ser um motor para a teoria?

² A saber, substantivo de origem grega criado pela junção de *hypo*, 'sob', 'abaixo de', e *thésis*, 'posição'.

³ No original (Inglês): I have drawn many portraits and I know how much time it takes to draw the way Ingres did. I was awestruck. ‘How had he done them?’ HOCKNEY, David apud BOLT, Barbara. *The magic is in handling*. In: BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara (Orgs). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres; Nova York: I.B. Tauris & Co, 2007, p. 27.

⁴ No original (Inglês): *Drawings-as-experiment*. Cf. *Ibid*, p. 28.

⁵ No original (Inglês): The specificity of Hockney’s experience as an artist and particularly a drawer, fashioned the nature of the question, the methodology and the types of realisations that emerged from the investigation. *Ibid*.



Figura 2. André Arçari: *Se um dia eu te amar de novo eu lhe direi*, 2021
Full HD Vídeo [1920 × 1080p]. 7' 00". Foto: Still de filme. Fonte: Acervo do autor

II.

Ao traçarmos de forma breve o percurso da palavra grega *praxis*, encontramos seu significado de *conduta* ou *ação*, e o dado de que ela *corresponde a uma atividade prática em oposição à teoria*. Enquanto conceito filosófico, entretanto, sua origem, sob a égide do pensamento aristotélico, a pensava como uma ação voluntária de um agente racional. No decorrer da história, a palavra sofre transformações até sua conhecida reconceituação marxista, a qual a *praxis* constitui uma característica essencial do materialismo dialético. Daí poderíamos entender como ela exprime a unidade dialética do pensar e do ser, sendo ao mesmo tempo saber e prática, conhecimento e ação, e, assim, indissociável do saber teórico, pois, a *praxis* é sempre a ligação do saber prático-teórico.

Programas de Pós-Graduação em Artes buscam artistas que entendam uma conexão com a teoria para desenvolverem suas pesquisas. Porém, como nos lembra Victor Burgin em suas *Reflexões sobre 'pesquisas' de doutorado em artes visuais*, há uma complexidade de definir o que viria a ser uma pesquisa em artes visuais dentro das universidades. A saber, para definir estas relações entre arte e pesquisa, o autor lembra que comumente usamos termos tais como *prática com aporte em pesquisa*, *pesquisa com aporte na prática*, *prática com aporte teórico*, *prática como pesquisa*, *artista pesquisador*, etc. O prolongamento desta questão segue pelas seguintes reflexões de Burgin:

A palavra “arte” não aparece nas definições de dicionário da palavra “pesquisa”. Geralmente, a pesquisa é definida como “investigação científica ou acadêmica, especialmente na forma de estudos ou experimentações visando à descoberta, à interpretação ou à aplicação de fatos, teorias ou leis”. Essa definição está de acordo com o entendimento de senso comum, em que a palavra “pesquisa”

podem invocar imagens de cientistas com aventais brancos, microscópicos eletrônicos e aceleradores de partículas. O mesmo senso comum provavelmente admitiria a aplicação do termo à imagem de um historiador com seu paletó de tweed, afundado em pilhas de documentos em algum arquivo empoeirado.⁶

A despeito da desconexão nos vocábulos *arte* com *pesquisa* nos dicionários, nós geralmente falamos dos nossos trabalhos de arte não mais como fruto da criatividade, mas resultados de pesquisas. Até porque o complexo problema de interpretar o *locus criativo* como fundamentalmente acoplado às áreas de artes e afins é ponto de discussão, fato que desvela reminiscências de um pensamento atrelado ao romantismo do Séc. XIX; ora, basta olharmos elementos e objetos ao nosso redor, *e.g.*, um computador, celular, ou mesmo coisas das mais inusitadas como uma persiana, um *post-it* e ainda um grampo, para percebermos como a *criatividade* não está apenas na nossa área, como trata-se de um índice de uma ampla gama de profissões. E ainda, pensar o *locus* da *criatividade* como *modus operandi* do campo artístico é negligenciar produções como mictório duchampiano, os objetos minimalistas de ordem industrial como chapas de ferro, trabalhos conceitualistas que se sucedem a lógica da arte como ideia, etc.

Todavia, retornando a problemática da práxis em artes, Burgin acrescenta o seguinte apontamento: “Através da história da arte, a ‘obra de arte’ tem representado a culminação de um processo de pesquisa; grande parte do trabalho regular dos artistas é trabalho de pesquisa.”⁷ Em território nacional, podemos alongar este pensamento nas palavras de Ricardo Basbaum em seu escrito *O artista como pesquisador*: “Não há como escapar desta máxima: dentro da universidade, o trabalho de arte se transforma em pesquisa e o artista em pesquisador.”⁸ Em síntese, Burgin traça o perfil de três tipos de estudantes comumente vistos por ele nos programas de pós-graduação; (1) uma figura que transita entre a produção enquanto artista visual e igualmente possui fôlego para a escrita de uma longa dissertação; (2) um candidato que pende mais para a produção teórica e que tem pouca experiência na prática artística; e (3) um perfil mais concentrado na prática, “e que é também leitor entusiasmado.”⁹, sendo esse último um perfil interessado, a partir das leituras, em converter os conhecimentos absorvidos e direcioná-los para sua prática.

A despeito da precariedade cada vez maior do ensino brasileiro, com ausência brutal de bolsas de pesquisa nas instituições acadêmicas nos últimos anos de (des)governo, a ênfase recai ainda com mais força no campo das humanidades. Vide o caso deste pesquisador que vos escreve e que se encontra atuando como estudante de doutorado sem financiamento — fato que conseqüentemente culmina numa crise maior tanto da possibilidade de identificação de um perfil do estudante em atuação hoje, quanto da precariedade profissional e do desenvolvimento dos projetos, e ainda, um estorvo físico e mental dos que, assim como eu, precisam trabalhar em diversas frentes.

É importante salientar, os apontamentos e perfis traçados por Burgin ainda nos dizem muito, dentro da pós-graduação, dos possíveis perfis dos estudantes de doutorado

⁶ BURGIN, Victor. *Reflexões sobre ‘pesquisas’ de doutorado em artes visuais*. In: *Arte & Ensaios* n° 25. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2013, p. 186.

⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁸ BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, p. 194.

⁹ BURGIN, Victor. *Reflexões sobre ‘pesquisas’ de doutorado em artes visuais*. In: *Arte & Ensaios* n° 25. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2013, p. 190.

em artes visuais. Entretanto, e considerando nossa especificidade local, resta-me dúvidas se tais classificações podem ser delineadas com essas bordas claras, ou se não é possível vê-las com certo distanciamento, por uma linha tênue e cambiável na produção de aristas que ora pendem mais para um lado, ora para o outro, e ainda por ambos eixos, e que em certas vezes mantêm-se cada vez menos fixos, pois dada as circunstâncias e trabalhos escassos de monetização, somos convocados a atuações em frentes das mais diversas, de modo precarizado, de acordo com as demandas e possibilidades oferecidas diante desse campo cada vez mais árido de trabalho no Brasil. A complexidade de delinear um perfil também traz consigo uma reflexão sobre o fato de que aquilo que encontra-se dentro da linha, se fecha, ao passo de que o que encontra-se fora, se expande.



Figura 3. André Arçari: *Se um dia eu te amar de novo eu lhe direi*, 2021
Full HD Video [1920 x 1080p]. 7' 00". Foto: Still de filme. Fonte: Acervo do autor

III.

Dito isto, a pesquisa realizada entre a primavera de 2020 e verão de 2021, cujo resultado trata-se do filme-ensaio *Se um dia eu te amar de novo eu lhe direi*, partiu de estudos sobre as noções expandidas de cinema; do pensamento do filme enquanto *potência de transferência*, como nos fala o teórico francês Philippe-Alain Michaud. A saber, para esse autor, o conceito de filme não se confunde com cinema, “antes de ser um dispositivo de espetáculo, independente da aparelhagem técnica que lhe dê suporte, o filme é um modo de pensar as imagens”¹⁰.

¹⁰ MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 11.

A experiência do cinema só é produzida se a materialidade do filme desaparecer e, paradoxalmente, para que o filme funcione como filme é necessário afirmarmos sua presença material. Sabemos que a fotografia nasce a partir do encontro de dois princípios científicos, um deles óptico (câmara escura) e outro químico (a possibilidade de fixar as imagens). Ela se utiliza deles para dar *substancialidade e permanência à imagem*; já o cinema faz o contrário, “reproduz o caráter não fixado. O cinema não é um prolongamento da fotografia no tempo, mas uma interpretação divergente do princípio de fixação, em sua associação com o princípio de projeção”¹¹.

Michaud propõe que o filme seja entendido como uma *potência de transferência*, ou seja, ele nos convoca a pensá-lo independentemente da fotografia e do cinema como forma de espetáculo, separando-o assim de seu fundo fotográfico, para enfim afirmar sua presença e materialidade, fazendo com que a projeção se torne um acontecimento filmico. Essa *potência de transferência* faz com que as propriedades do filme — projeção, montagem, etc. — não precisem estar, necessariamente, ligadas umas às outras. Elas tem a possibilidade de serem separadas para, então, proporcionar a criação de novas experiências artísticas, misturando inclusive as disciplinas da arte, como a escultura, o desenho, a pintura, entre outras.

O cinema clássico é visto pelo autor como uma desmaterialização da experiência do filme. Para o teórico, devemos reconsiderar a história do cinema para, então, podermos compreender o filme. Ou seja, ele nos convida a uma análise do cinema feita

a partir de suas bordas – suas origens, seus empregos vanguardistas e experimentais, a maneira pela qual ele se comunica e permuta suas propriedades com as outras artes, ou pela qual se constitui como forma discursiva –, para dar à experiência cinematográfica sua real extensão.¹²

A *potência de transferência* em seu processo de materialização do filme proporciona que ele se separe de sua moldura (tela clássica de exibição) e oferece a possibilidade de que ele ocupe o espaço arquitetônico. A partir do momento em que o cinema sai de sua sala de exibição clássica e entra no campo das exibições em museus, galerias e outras instituições de arte, podemos dizer que ele torna-se um *transcinema*, pois transforma-se em “uma imagem que gera ou cria uma nova construção do espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do participante ativa a trama desenvolvida”¹³, proporcionando ao observador uma imersão física dentro das imagens, tornando-o então um sujeito ativo. O participante tem a escolha de circular pelo espaço, de determinar para onde direcionar sua visão e de decidir o tempo de sua experiência, uma vez que será privado de um referencial fixo e estável, questionando o ponto de vista monodirecional.

O deslocamento do cinema para dentro do campo da arte contemporânea promove um rompimento espacial entre realidade e representação. Partindo desse pressuposto, podemos deduzir que quando o filme atinge sua *potência de transferência* ele sofre a perda de

¹¹ Ibid.

¹² MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 11.

¹³ MACIEL, Kátia (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009, p. 17.

sua aura¹⁴, ou seja, ele sai de um plano considerado sagrado e aproxima-se da vida e da experiência do corpo participante.

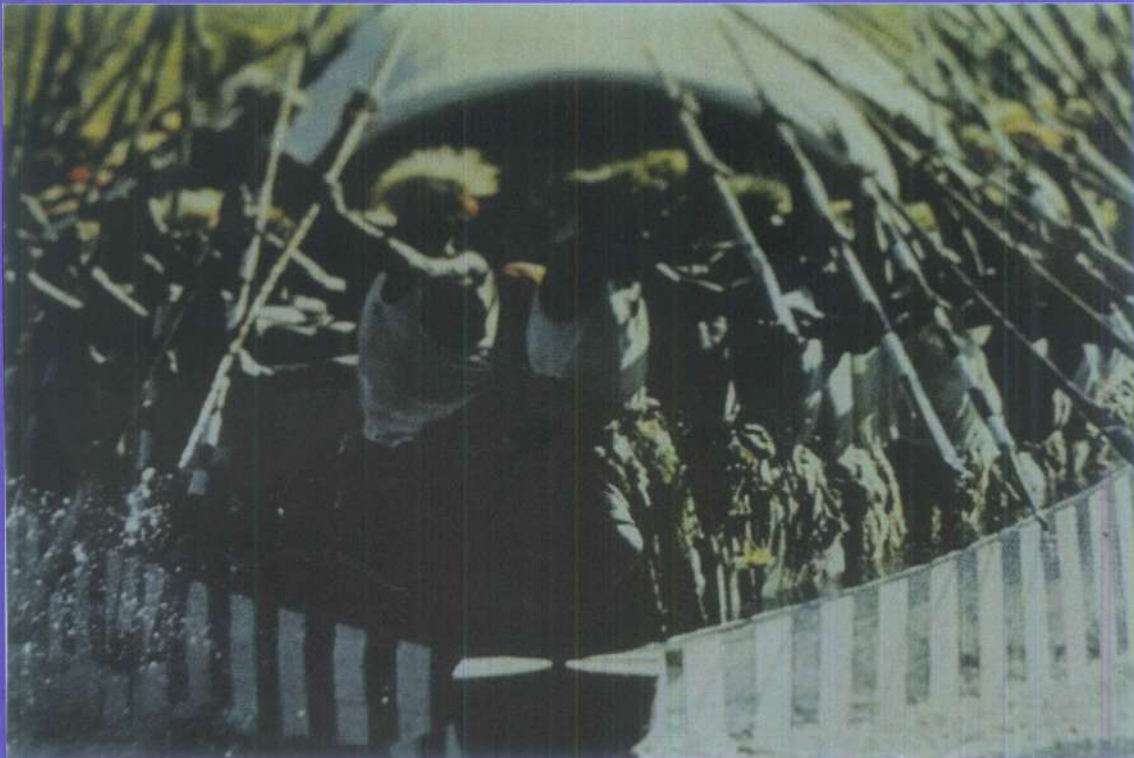


Figura 4. André Arçari: *Se um dia eu te amar de novo eu lhe direi*, 2021
Full HD Vídeo [1920 x 1080p]. 7' 00". Foto: Still de filme. Fonte: Acervo do autor

IV.

Durante os meses iniciais da pesquisa que culminou no filme *Se um dia eu te amar de novo eu lhe direi* (2021), enquanto estudante de doutorado, de alguém cuja formação anterior foi realizada em um mestrado teórico, por uma linha intitulada *História, Teoria e Crítica de Arte*, busquei a adoção de um método pautado na práxis. Ao realizar a disciplina eletiva *Linguagens de Reprodução Industrial I (Cinema e Ensaios Poéticos do Pensamento)* no PPGAV/EBA-UFRJ durante o segundo semestre de 2020, período que marcou meu ingresso no programa, e tendo a pesquisadora Julia Machado como mediadora de tal curso, pude ampliar as possibilidades de interpretação dos campos *prático* e *teórico*, tomando como referência os escritos supracitados, tanto no entendimento expandido sobre *prática com aporte na pesquisa*, quanto nas noções discutidas nos textos da bibliografia sobre *filme-ensaio*.

A partir disto, o projeto desenvolvido propõe sua apresentação não em salas de cinema convencionais, com horário pré-estabelecido e cadeiras fixas a se estacionar o corpo, mas no cubo branco, espaço por excelência moderno da arte, acoplando assim em sua narrativa uma forma contínua, circular, ao considerar que sua exibição ocorreria durante o horário comercial que o lugar estivesse aberto. Sobre sua forma, o trabalho pode ser interpretado como um filme-ensaio, a partir do término de um relacionamento

¹⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: José Lino Grunnewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

amoroso, atravessado por imagens das mais diversas fontes. Por um método pautado em arquivos pessoais dessas imagens de variadas áreas, extrai fotografias de tomos enciclopédicos — pretencentes a coleções e edições distintas entre si —, imagens lomográficas de acervo pessoal, recortes de revistas de avião, mapas, fôlderes de mostras de arte, cinema, etc. No conglomerado de imagens encadeadas, inclui uma sonoridade mixada de forma tão plural quanto as imagens, desvelando, no vórtice dessa história individual, um elo com o estatuto universal da forma como o ser humano que habita este mundo é capaz de produzir subjetividades.

Em suma, diante de uma arqueologia de imagens e sons extraídos, escavados, apropriados, reprocessados, o filme apresenta-se como uma história de fragmentos. Não apenas *fragmentos de um discurso amoroso*, a história do que se convém chamar *nós dois*, como também a história de qualquer um — ao considerar o amor um sentimento de caráter tão íntimo quanto universal. Uma história pessoal, uma história qualquer, uma história entre muitas histórias.

Referências

BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara (Orgs). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres; Nova York: I.B. Tauris & Co, 2007.

BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: José Lino Grunnewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BURGIN, Victor. Reflexões sobre 'pesquisas' de doutorado em artes visuais. In: *Arte & Ensaios n° 25*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2013.

MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

Produtos Audiovisuais

DAVID Hockney: *Secret Knowledge* (Documentário para TV). Direção: Randall Wright. Produtor: Randall Wright. Cinematografia: John Hooper. Londres: British Broadcasting Corporation (BBC), 2002. 72 min, son., color.