

## PESQUISA COMO INQUIETUDE: CONSIDERAÇÕES SOBRE O OLHAR DO PESQUISADOR EM ARTE

*RESEARCH AS INQUIETUDE:  
CONSIDERATIONS ABOUT THE RESEARCHER'S GAZE IN ART*

Lídia Cesaro Penha Ganhito / IA-UNESP

---

### RESUMO

Este artigo traz algumas reflexões sobre o lugar da pesquisa em artes e em arte educação, tecendo relações entre a minha própria experiência no território acadêmico e as teorias de bell hooks, John Berger, Jacques Rancière, John Dewey, Jeanne-Marie Gagnebin e Didi-Huberman, entre outros. Apresento algumas considerações sobre o papel da pesquisa em artes na sociedade, procurando apresentá-la como um ato de observação crítica e, sobretudo, como um ato político.

### PALAVRAS-CHAVE

Arte Educação; Pesquisa; Pensamento Crítico; História da Arte.

### ABSTRACT

*This article brings some reflections regarding the research in arts and art education, weaving relationships between my own experience in the academic territory and the theories of bell hooks, John Berger, Jacques Rancière, John Dewey, Jeanne-Marie Gagnebin and Didi-Huberman, among others. I present some considerations on the role of art research into society, defining it as an act of critical observation and, above all, as a political act.*

### KEYWORDS

*Art Education; Research; Critical Thinking; Art History*

O que é pesquisa? Ouso afirmar que pesquisa é inquietude. O estado inquieto, de preocupação, é um desassossego que impede o repouso; esta intranquilidade é o que nos impele a trilhar os caminhos da pesquisa.

A pesquisa é também um eterno luto pelas coisas que não foram (ainda) pesquisadas. Pesquisar é adentrar este “enorme labirinto de labirintos, um sinuoso labirinto crescente que abarca o passado e o futuro” (BORGES, p. 23). E, neste labirinto, cada palavra é uma bifurcação. Toda vez que optamos por um termo e não outro, entramos também em luto pelas outras possibilidades representadas pelas veredas que abandonamos nas bifurcações.

Dewey já apontou que muitas vezes o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si<sup>1</sup>. Como Jeanne-Marie Gagnebin aponta em seu Método Desviante, nós, pesquisadores (de todas as áreas, mas talvez mais especialmente nós, pesquisadores em arte), devemos estar em um constante estado de atenção para a armadilha do narcisismo. É muito fácil, durante o processo da pesquisa, nos prendermos à nossas próprias ideias e referências até sermos sugados pelo espelho, incapazes de ver as outras possibilidades e oportunidades que se anunciam ao nosso redor. Para não cair na armadilha narcisista, é preciso estar sempre atento e crítico ao próprio texto, permitindo-se transcender bases teóricas que já nos foram fundamentais e abandonar caminhos de pesquisa que não nos servem mais. (Para além disso, outras importantes lições do Método Desviante: a paciência para compreender o real sem violentá-lo; o respeito pela história das coisas, das pessoas e dos lugares; e, principalmente, a importância de não levar nenhuma opinião demasiadamente a sério – especialmente a nossa própria.)

Este artigo traz algumas reflexões sobre o ato da pesquisa em Artes e em Arte Educação. Tecendo relações entre alguns conceitos teóricos e a minha própria experiência como arte educadora e pesquisadora acadêmica, busco apresentar considerações sobre o lugar e a importância da pesquisa em artes na sociedade contemporânea.

Minha trajetória como pesquisadora se iniciou com meu Trabalho de Conclusão de Curso, requisito para obtenção do Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais no Instituto de Artes da UNESP. Intitulado “Oficina Colaborativa de Modelo Vivo - o desenho de observação, o nu e a universidade como espaço possibilitador” (2015), foi o primeiro ponto de encontro com a pesquisa acadêmica, uma primeira tentativa de análise.

Durante este processo investigativo, a prática e a teoria caminharam lado a lado: às vezes uma perna tomava a frente, para logo ser alcançada pela a outra. Os estudos teóricos eram acompanhados pela minha experiência prática como mediadora nas oficinas colaborativas promovidas pelo coletivo ColabMov<sup>2</sup>. Foi nessa época que eu descobri Rancière e sua proposta de emancipação intelectual a partir do princípio da igualdade das inteligências e do educador como um Mestre Ignorante, que é chamado assim não devido à falta de conhecimento, mas sim porque abdicou do “saber relativo à ignorância” e assim dissociou o ensino que pratica do saber que possui: “Aquilo que este mestre ignora é a desigualdade das inteligências” (RANCIÈRE, 2011, p.15). Esta ideia é retomada por bell hooks<sup>3</sup> quando diz que a educação como prática da liberdade “é um jeito de ensinar que qualquer um pode aprender” - inclusive o próprio professor (HOOKS, 2013, p. 25).

Estas oficinas colaborativas de modelo vivo partiam do princípio do entrelaçamento entre a prática pictórica e o estudo corporal. Tendo em mente as reflexões onde Dewey (1934) afirma que a experiência é um evento que modifica o modo como o indivíduo entende o mundo ao seu redor e sua posição no mundo, investigamos coletivamente como as experiências de alteridade promovidas pelo rompimento da dicotomia artista/modelo poderiam questionar as narrativas hegemônicas sobre os corpos.

Muitas de nós éramos mulheres. Eu sou mulher. Nossos corpos estavam ali, ponto de partida e ponto de chegada. Surgiu então, inexorável, a necessidade de dar destaque ao recorte da perspectiva de gênero. Eu havia chegado à uma bifurcação.

Iniciei então minha busca por referências que me ajudassem a compreender os contextos históricos e culturais que constroem as narrativas acerca do corpo, apontando as relações de poder que a regem. Comecei a frequentar a pós-graduação no Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC-USP), com o objetivo de entender mais profundamente o conceito de cultura e a possibilidade de usar o próprio corpo como ponto de partida para pesquisas visuais, vendo na motivação da batalha com - e por - este corpo a tentativa de obter uma voz ativa na própria existência e também na sociedade. No processo de levantamento bibliográfico, fui percebendo que as análises com as quais eu tinha tido contato até o momento não me davam bases teóricas suficientes para me guiar nesta nova bifurcação do caminho. Fui me dando conta que minha formação em "Artes" - que me havia sido apresentada como universal e plural, - era na verdade uma formação bem particular, em um tipo de "Arte" bastante específico.

A leitura da tese de doutorado de Luciana Loponte me revelou que a pretensa “história universal da arte e da cultura” é uma história particular, que se vale de uma falsa neutralidade para sistematicamente privilegiar um determinado modo de ver como o único possível (LOPONTE, 2002, pg. 152). Este modo de ver, como tão habilmente exposto por John Berger, é o de um observador específico: um homem europeu, branco e heterossexual:

In the average European oil painting of the nude the principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man. Everything is addressed to him. Everything must appear to be the result of his being there. It is for him that the figures have assumed their nudity. But he, by definition, is a stranger with his clothes still on. (BERGER, p. 54)<sup>4</sup>

Berger continua afirmando que toda imagem personifica um modo de ver. Contudo, a forma como olhamos estas imagens, a nossa percepção e apreciação das imagens, também depende no *nosso* próprio modo de ver. Nós só vemos o que olhamos - olhar é um ato, e é uma escolha. E também nunca olhamos apenas uma coisa; nós vemos sempre as relações entre as coisas e nós mesmos.

Percebi então que o que me inquietava era a relação entre estes olhares, como eles se construía. Foi fundamental para este processo uma performance que realizei em abril de 2019 no Instituto de Artes da UNESP como um dos exercícios da disciplina "Acompanhamento de Projetos Artísticos: Prática Reflexiva – Possibilidades de Se Criar Enquanto Se Cria"<sup>5</sup>. A proposta era que compartilhássemos com o grupo nossas pesquisas, tomando como objeto disparador das apresentações um objeto que se relacionasse com o nosso processo criativo e com nossas práticas artísticas. Convidei meus colegas a sentarem em roda e me coloquei no meio do círculo, portando o meu caderno de desenho e uma caneta grossa. Direcionei meu olhar para a pessoa diretamente à minha frente e comecei a desenhá-la, usando a prática do desenho cego - um exercício que frequentemente abria nossas oficinas colaborativas de modelo vivo. Este exercício consiste em proibir a pessoa que desenha de olhar para o papel, obrigando-a a manter os olhos fixos no objeto ou corpo que está sendo desenhado. Ao impedir a atenção ao que está acontecendo no papel, o desenho cego convida a pessoa que desenha a se desligar do “resultado” e se concentrar no exercício do olhar. Durante a performance, segui sem tirar o lápis do papel, de pessoa em pessoa, até ter um retrato rápido de cada um dos participantes na roda. Meus olhos encontravam os olhos desenhados: vi que muitos deles tentavam sustentar o olhar, espelhando o meu olhar fixo; mas também havia os que focaram os olhos no papel, tentando observar o processo de materialização da figura - sua imagem - que se formava.

Rancière demonstrou que o espectador pode (e deve) ser entendido de maneira menos passiva - não como mero receptáculo de informação, mas sim como indivíduos capazes de traduzir os signos encontrados em outros signos, completando-os com sua experiência pessoal e transformando os signos desconhecidos em signos compreensíveis. Ao ser desenhada, a pessoa abandonava o lugar de espectador e se tornava, por alguns instantes, também performer. Vi que havia curiosidade, mas também um certo incômodo com este processo de inversão de posições: os olhares me relatavam uma surpresa vulnerabilidade da exposição ao coletivo, mas também o interesse por se ver pelo olhar do outro.

Também me senti muito vulnerável ao ser observada por quase trinta pares de olhos enquanto desenhava. Ao realizar esta performance, sem saber, eu estava seguindo à risca a fala de bell hooks - em um texto que eu ainda não havia lido na época - onde ela afirma que "nas minhas aulas, não quero que os alunos corram nenhum risco que eu mesma não vou correr, não quero que partilhem nada que eu mesma não partilharia" (HOOKS, 2013, p. 35).

A pesquisa, assim como o desenho e a performance, também traz à tona nossas vulnerabilidades e inseguranças. Quando apresentamos nossas pesquisas, estamos nos colocando sob o escrutínio do outro. Quando planejei a performance, minha ideia era apresentar o objeto caderno. Contudo, fui surpreendida pela constatação de que meu objeto era outro. E aquilo que aconteceu com a performance pode - e talvez deva - acontecer também em nossa pesquisa. Nossos objetivos iniciais servem apenas como dispositivos disparadores; devemos deixar a pesquisa seguir autônoma e nos permitir explorar caminhos outros, não somente os que já haviam sido previamente demarcados. Trazendo Cildo Meireles, às vezes a menor distância entre dois pontos é uma curva. Ao longo do caminho descobri que meu objeto, o objeto disparador da minha pesquisa, é o olhar: o meu e o dos outros. Esse olhar que pode ser objetificador ou crítico, passivo ou ativo, que pode julgar ou acolher.

Nós, pesquisadores de Arte, temos a incumbência de construir este olhar crítico, ágil e acolhedor em relação aos nossos próprios corpos e aos corpos dos outros. Todo olhar é político. Então, é preciso estar alerta e garantir que nossos olhares em relação ao mundo estejam sempre despertos, soltos, ativos, potentes. Com isso, e só assim, podemos abrir espaço para a construção de novas narrativas e contribuir para a construção de uma leitura plural da cultura. Sendo um pouco mais ousada, diria que nosso objetivo enquanto pesquisadores em arte é desconstruir a ideia de que é possível ver sem olhar, olhar sem pensar.

Uma vez que o par visibilidade/invisibilidade acompanha toda narrativa histórica, torna-se urgente questionar *do quê são feitas* essas visibilidades e invisibilidades, procurando compreender também as relações de poder que as constituem. Didi-Huberman também traz este questionamento, ao indagar-se: “na história da arte como disciplina, como ‘ordem do discurso’, o que manteve uma tal condição de cegueira, uma tal ‘vontade de não ver’ e de não saber? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 17).

Como aponta bell hooks, a produção teórica pode ser uma prática social libertadora, mas somente se abordada de forma crítica. Para ser libertadora, a pesquisa em arte deve levar em conta as relações variáveis e imprevisíveis da teoria com a ideologia. Os indivíduos que estabelecem os padrões críticos fazem e continuarão fazendo um uso instrumental da teoria, utilizando-a para "criar hierarquias de pensamento desnecessárias", criando classes intelectuais "onde as únicas obras consideradas realmente teóricas são as altamente abstratas, escritas em jargão, difíceis de ler e com referências obscuras" (HOOKS, 2013, p. 89). No encerramento do seu artigo "A teoria como prática libertadora", ela traz que:

"Catharine MacKinnon nos lembra de que ‘há certas coisas que sabemos na nossa vida e cujo conhecimento nós vivemos, além de qualquer teoria que já tenha sido teorizada’. Fazer essa teoria é o nosso desafio. Em sua produção jaz a esperança da nossa libertação. (HOOKS, 2013, p. 104)

Raramente os sujeitos que estudam as imagens e sua história dedicam-se a olhar para si mesmos com um olhar crítico. A leitura crítica e a elaboração teórica nos trazem ferramentas não só para fazer uma releitura dos processos do passado, mas também para identificar caminhos que apontem para possibilidades de construções narrativas mais amplas para o presente e futuro nas artes visuais.

Assim, a pesquisa em artes deve ter por intuito questionar as teorias e métodos que utilizamos para a produção e leitura de práticas artísticas e culturais, redefinindo os objetos e os sujeitos que estudamos. Nós, pesquisadores em arte, devemos propor por uma mudança de paradigma, buscando a conversão do olhar formalista para um olhar mais político. Ao olhar para as nossas pesquisas em arte, devemos pensar não só no que vemos, mas *o que se está olhando e como se está olhando*. A pesquisa, para além das nossas inquietudes, é um ato de criação poética e, sobretudo, um ato político.

## Notas

---

<sup>1</sup> “A experiência ocorre continuamente, por que a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente. Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si” (DEWEY, John. 1934, p.109)

<sup>2</sup> O ColabMov é um coletivo que promove, desde 2012, oficinas colaborativas de modelo vivo em instituições públicas e privadas na cidade de São Paulo.

<sup>3</sup> bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins; a escolha pela grafia em letras minúsculas é justificada pelo interesse da autora em dar menos enfoque em sua pessoa e mais ao conteúdo desenvolvido em suas obras.

<sup>4</sup> “Na tradição das pinturas a óleo europeias do nu, o protagonista nunca é pintado. Ele é o espectador diante da imagem, e presume-se ser um homem. Tudo é endereçado a ele. Tudo deve parecer ser o resultado de ele estar lá. É para ele que as figuras assumiram sua nudez. Mas ele é, por definição, é o estranho ainda com suas roupas” (Tradução minha)

<sup>5</sup> Ministrada no IA-UNESP em 2019 pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kathya Maria Ayres de Godoy; Prof. Dr. Agnus Valente; Prof. Dr. Abel Rocha; Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carminda Mendes André; Prof. Dr. Vinicius Machado; Prof. Dr. José Spaniol; Prof. Dr. Pelopidas Cypriano; Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lilian Vilela e pelo Prof. Dr. Wlad Mattos.

## Referências

BERGER, John. **Ways of Seeing**. Penguin Books, London, 2019.

BORGES. **O Jardim de veredas que se bifurcam**. Editora Globo, 1941.

DEWEY, JOHN. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 1934.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998

HOOKS, bel. **Ensinando a Transgredir: A Educação como prática da liberdade**. São Paulo, 2019.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Pedagogias visuais do feminino: Artes, Imagens e Docência**. Currículo sem Fronteiras, v.8, n.2. 2008.

RANCIÈRE, JACQUES. **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.

**Lidia Cesaro Penha Ganhito**

Lidia Cesaro Penha Ganhito é mestranda em Artes e Educação na linha de pesquisa Processos Artísticos, Experiências Educacionais e Mediação Cultural pelo Instituto de Artes da UNESP, onde também cursou o Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais (2015). Foi intercambista na Universidade do Porto, no curso de Design de Comunicação (2013). Tem pós graduação *lato sensu* em Gestão de Projetos Culturais pelo CELACC-USP (2019). Contato: [lidiacpganhito@gmail.com](mailto:lidiacpganhito@gmail.com)