



<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/habitar-a-incerteza/>

Habitar a incerteza: arte e método em tempos de crise

Maíra Velho[1]

RESUMO: Este ensaio investiga a pergunta como gesto ético, estético e político ao aproximar literatura e metodologia, articulando elementos da ficção especulativa com a prática acadêmica. Inspirado no romance *A Mão Esquerda da Escuridão*, de Ursula K. Le Guin, o texto examina o papel das perguntas na produção do conhecimento. Em um contexto marcado pela pressa em produzir respostas e soluções, busca-se compreender a dúvida como método e como forma de engajamento com o mundo. Em diálogo com autoras como Donna Haraway, Isabelle Stengers e Anna Lowenhaupt Tsing, discute-se a arte como prática especulativa capaz de habitar a incerteza e imaginar modos de vida nas ruínas. Nesse sentido, sustentar perguntas apresenta-se como um modo de pesquisar, criar e viver em tempos de crise.

PALAVRAS-CHAVE: Pergunta. Incerteza. Poéticas Visuais. Arte. Crise.

Habitar la incertidumbre: arte y método en tiempos de crisis

RESUMEN: Este ensayo investiga la pregunta como gesto ético, estético y político al aproximar literatura y metodología, articulando elementos de la ficción especulativa con la práctica académica. Inspirado en la novela *La mano izquierda de la oscuridad*, de Ursula K. Le Guin, el texto examina el papel de las preguntas en la producción del conocimiento. En un contexto marcado por la prisa por producir respuestas y soluciones, se busca comprender la duda como método y como forma de compromiso con el mundo. En diálogo con autoras como Donna Haraway, Isabelle Stengers y Anna Lowenhaupt Tsing, se discute el arte como práctica especulativa capaz de habitar la incertidumbre e imaginar modos de vida en las ruinas. En este sentido, sostener preguntas se presenta como un modo de investigar, crear y vivir en tiempos de crisis.



PALABRAS CLAVE: Pergunta. Incertidumbre. Poéticas Visuales. Arte. Crisis.

Em *A Mão Esquerda da Escuridão* (2015), Ursula K. Le Guin, entre tantas contribuições, traz uma que me envolveu profundamente no momento em que a lia: uma reflexão sobre o *status* das perguntas. No planeta *Gethen*, na tradição da ordem mística *Handdara*, as respostas não constituem o ápice do saber; cultiva-se a incerteza como prática. Ainda que por vezes associados à vidência, seus membros agem de um modo bastante diferente das concepções usuais, se recusam a prever o futuro no sentido determinista, em vez disso focam na ignorância e na contemplação do desconhecido.

Em um diálogo entre Genly Ai e Faxel, o Tecelão, este explica que a prática da vidência exercida pelos *handdaratas* não tem como finalidade oferecer respostas, mas sim revelar a inutilidade de se saber a resposta à pergunta errada. Há nessa concepção uma inversão decisiva da lógica ocidental do conhecimento, frequentemente orientada pela solução, pela resolução e pela clareza. A tradição *Handdara* desloca o centro do saber, o conhecimento deixa de se organizar em torno da resposta, para se concentrar na capacidade de manter em aberto perguntas cuja formulação ainda está em processo.

Foi a partir desse encontro literário que uma inquietação se instalou em minha própria prática de pesquisa. No momento em que lia o romance de Le Guin, cursava a disciplina de metodologia de pesquisa no Doutorado em Artes Visuais. Curiosamente, a primeira atividade proposta consistia em responder às questões de pesquisa de nossos colegas com novas perguntas, ou seja, perguntar às perguntas.

Nesse contexto, torna-se fundamental ressaltar as especificidades que distinguem a metodologia da pesquisa em artes de outros campos do conhecimento. Em primeiro lugar, é preciso considerar a diferença entre a pesquisa em arte, intrinsecamente ligada ao processo de criação e ao pensamento visual, e a pesquisa sobre arte, voltada à sistematização da análise histórica, teórica e crítica.



Além disso, o objeto da pesquisa em artes caracteriza-se como um constante “vir-a-ser”. Diferentemente de outras áreas das Ciências Humanas, nas quais o objeto costuma ser delimitado previamente, na pesquisa em arte ele se constrói simultaneamente à elaboração metodológica, em um processo contínuo de descobertas. Nesse contexto, o artista-pesquisador transcende o fazer isolado do ateliê e assume um compromisso com a produção de saber e com o efeito multiplicador de suas reflexões, operando em trânsito entre a prática plástica e a sistematização verbal. Assim, o rigor metodológico e a investigação sistemática não aparecem como limites à criatividade, mas como meios de aprofundamento da obra, permitindo que a sensibilidade do olhar descubra diferenças onde o senso comum percebe apenas semelhanças. Desse modo, os parâmetros científicos estruturam a reflexão, conferindo clareza e rigor à transmissão do conhecimento e garantindo que invenção e fruição convivam com profundidade teórica (Cattani, 2002).

O exercício, proposto que à primeira vista poderia parecer um desvio do percurso investigativo, revelou-se fundamental ao suspender a busca imediata por respostas, abríamos espaço para a escuta, a reverberação e o amadurecimento da dúvida. E é precisamente essa postura que atravessa um dos princípios centrais *Handdara*, a sabedoria não está em obter respostas, mas em saber quais perguntas valem a pena ser feitas, ou mesmo pensadas.

Este ensaio parte do entrecruzamento entre literatura e metodologia, entre ficção especulativa e prática acadêmica, para pensar a pergunta como gesto ético, estético e político. Em tempos em que a urgência por soluções tende a comprimir o pensamento, me interessa a dúvida como método e forma de implicação no mundo. Acolher perguntas, mais do que alcançar respostas, como uma maneira de abrir espaço para outros viveres, pesquisas e criações. Tanto o romance de Le Guin quanto a proposta metodológica apresentada nos mobilizam, não em direção a uma resposta final e conclusiva, mas ao retorno à pergunta.

O fazer em poéticas visuais parece compartilhar da mesma postura dos *handdaratas*, ao assumir a ignorância como virtude e valorizar o não saber. Não como ignorância cega, mas como uma abertura à complexidade. Um jeito de acomodar aquilo que não se pode conhecer completamente. Imediatamente estabeleço relação com o texto que introduz a disciplina de metodologia de pesquisa, especialmente no que diz respeito às instâncias metodológicas da



pesquisa em poéticas visuais descritas por Sandra Rey (1996). Sua abordagem compartilha com o texto de Le Guin um princípio fundamental: a recusa da busca por domínio total sobre o conhecimento. Em vez disso, propõe-se uma relação com o saber que é processual, incerta, indeterminada e aberta ao desconhecido. Pela compreensão de que essa pesquisa não lida com um objeto de estudo fixo, ao constitui-lo no ato da pesquisa, num jogo entre intuição, prática e elaboração conceitual. “O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra” (Rey, 1996, p. 87).

Sandra Rey afirma que a obra em poéticas visuais não pode ser completamente prevista ou definida *a priori*, e que muitas vezes o processo envolve errar, tatear, estar às cegas e isso coloca o não saber como postura epistemológica e assume que o saber se dá no percurso, não no ponto de partida.

Pensar a obra como processo, implica pensar este processo não como meio para atingir um determinado fim - a obra acabada - mas como devir. Implica pensar que a obra não avança segundo um projeto estabelecido, ela avança segundo este *a priori*: a obra está constantemente em processo com ela mesma (Rey, 1996, p. 87).

Rey, ao refletir sobre a pesquisa em poéticas visuais, nos convida a reconsiderar o lugar do erro no processo criativo. Em vez de falha, o erro é entendido como aproximação, um desvio necessário, uma tática de descoberta. “O erro não é engano, é aproximação”, afirma a autora, deslocando a ideia de erro para o campo da sensibilidade e da experimentação. A Professora Cláudia Vicari Zanatta [2], que ministra a disciplina, com igual precisão, propõe uma valorização da resposta não respondida, daquilo que permanece em aberto. Ao invés de apressar conclusões, ela sustenta o não dito como espaço fértil para a reflexão. A resposta que não vem não é ausência de saber, mas gesto deliberado de deixar o sentido suspenso, disponível ao outro. Entre a aproximação do erro e a abertura da não-resposta, afirma-se a escuta e a incerteza, tão necessária à pesquisa quanto ao fazer artístico.

É justamente nesse ponto se produz uma tensão na relação entre teoria e metodologia. Segundo D’Alleva (2005), formular perguntas está ligado ao campo da teoria, enquanto a metodologia diz respeito aos procedimentos empregados para tentar respondê-las. No entanto, a proposta metodológica experienciada na disciplina parece deslocar essa divisão tradicional. Em vez de



compreender a pergunta apenas como etapa preliminar da investigação, o exercício transforma a própria formulação das questões em procedimento metodológico. Perguntar deixa de ser apenas o início da pesquisa para tornar-se o próprio modo de investigar. Assim, aquilo que D'Alleva define como teoria aproxima-se, aqui, do próprio método, borrando as fronteiras entre ambos, algo que a própria autora reconhece ao admitir a dificuldade de separá-los de maneira rígida.

Se a tradição *Handdara* entende que a formulação da pergunta é mais importante que a resposta, o exercício proposto na disciplina de metodologia tornou essa afirmação menos literária e mais concreta: ele transformava a pergunta em método, ao colocar a própria formulação da questão como instrumento de investigação, permitindo que o saber se construísse a partir da relevância e da pertinência da pergunta, e não apenas da busca por respostas.

Foi nessa circunstância que lancei minha própria questão de pesquisa: Como criar possibilidades de viver em um contexto de crise? Como retorno não houve respostas, mas questões. Entre elas, duas que se impõem: o que significa viver quando a continuidade da vida como conhecíamos já não é possível? E, se toda construção contemporânea se dá entre ruínas, o que ainda pode ser erguido a partir dos escombros do passado?

No contexto dos eventos climáticos extremos, enchentes, secas prolongadas, incêndios e ondas de calor, a pergunta sobre como viver em meio às ruínas deixa de ser apenas filosófica e torna-se uma questão material e cotidiana.

Essas perguntas produzem uma torção, a primeira porque retira o verbo viver do lugar de estabilidade e o lança na invenção. Se não há continuidade, viver deixa de ser permanência e torna-se criação de condições, e como nos lembra a segunda pergunta, essas são criadas em meio às ruínas. Nenhuma das perguntas nos oferece saída; ao contrário, suspendem qualquer solução apressada e exigem imaginação. E isso me leva a outra questão: como continuar produzindo subjetividades?

Enquanto minhas perguntas aos colegas dizem respeito a como criar possibilidades, as que recebo deslocam o foco para em que condições isso pode ocorrer. Se a pergunta é central na prática artística e metodológica, ela se torna ainda mais urgente quando situada no contexto das múltiplas crises contemporâneas. No tempo das catástrofes, como propõe Isabelle Stengers (2015), o desafio



não é apenas compreender o que se perdeu, mas se colocar de modo ético às urgências que nos atravessam, recusando tanto o niilismo quanto a salvação tecnocrática. É neste intervalo, entre o colapso e o por vir, que se abre o espaço da arte como prática sensível e especulativa, como forma de se implicar no mundo e não apenas representá-lo.

Ao recorrer à arte, gostaria de apontar algumas características fundamentais, que a tornam tão importante para a construção de possibilidades. A arte atua na adaptação contínua às transformações do seu tempo. Ela mobiliza uma sensibilidade particular que permite não apenas reagir, mas pressentir e antecipar afetos, tensões e movimentos ainda em formação. Nesse sentido, a arte se aproxima do que Donna Haraway (2023) chama de “ficar com o problema”, uma permanência incômoda junto às questões que não têm solução, mas que exigem companhia, imaginação e compostagem.

Aqui, proponho pensar a arte como prática especulativa e relacional, uma estratégia de tornar visíveis modos de vida que persistem nas bordas, nas frestas, nos resíduos. Formas de existência que, como nos mostra Anna Tsing em *O Cogumelo no Fim do Mundo* (2022), não apenas sobrevivem às ruínas do capitalismo, mas também ensinam outras maneiras de coabitar esse planeta.

No contexto do Antropoceno, em que a crise deixa de ser apenas ambiental para tornar-se também epistemológica, e em que ciência climática opera por meio de projeções, cenários, margens de erro e probabilidades, a pergunta não respondida deixa de ser uma falha do conhecimento e passa a constituir sua própria condição.

Partindo da premissa de que os artistas frequentemente trabalham com as problemáticas do seu tempo, antecipando devires, pode-se dizer que a arte possui um poder premonitório, não no sentido determinista, mas especulativo. No sentido de que a arte por vezes se desenvolve como uma forma de antecipação sensível daquilo que não é plenamente visível. Uma capacidade que emerge como potencial de vidência, à semelhança da prática *Handdara*, ajudando-nos a antecipar possibilidades e sentidos, sobretudo por meio de perguntas. Seu poder não está em dizer o que será, mas em perguntar: o que está por vir?



Diante de múltiplas crises, ecológicas, sociais, políticas, econômicas, epistêmicas e simbólicas. Viver já não é dado, mas um movimento de invenção contínua. A imaginação, então, deixa de ser fuga e se torna ferramenta de travessia.

Criar imagens, histórias e/ou estórias, materiais e relações que não escapem da crise, mas que se enraízem nela, torna-se uma forma de desobedecer à lógica do progresso e da redenção. Isso nos permite experimentar o fazer artístico como uma maneira de viver e morrer juntos em um mundo em esgotamento.

A recusa pela redenção ressoa também no próprio modo de como a arte contemporânea compreende a si. Como observa Arthur Danto (2020), a história da arte tal como foi narrada desde o Renascimento, marcada pela ideia de progresso rumo à representação cada vez mais fiel do real, entra em colapso ao longo do século XX. A partir desse momento, a arte deixa de se orientar por um horizonte único de desenvolvimento técnico ou estilístico e passa a se configurar como campo aberto de experimentação conceitual.

Essa transformação se relaciona a uma série de deslocamentos na história da arte. Com o advento do cinema dos irmãos Auguste Lumière e Louis Lumière, a representação mimética deixa de ser o horizonte privilegiado da arte, uma vez que a técnica passa a realizar aquilo que a pintura perseguira por séculos. Mais tarde, rupturas promovidas por artistas como Pablo Picasso tensionam a própria estrutura da representação ao abandonar o compromisso com a aparência naturalista. Esse movimento se radicaliza ainda mais com Marcel Duchamp, quando um objeto ordinário, deslocado por um gesto de escolha, se torna arte não por suas qualidades formais, mas pelo pensamento que instaura (Danto, 2020, p. 47-48,).

Se a arte deixa de competir com a realidade para operar conceitualmente dentro dela, rompe-se também a fantasia de progresso contínuo. O fazer artístico deixa de se orientar por promessas de superação e pode, ao contrário, permanecer com o problema, agir no presente e produzir fricções. Em vez de representar o fim, a arte passa a trabalhar nas ruínas.

É nesse sentido, que a arte deixa de refletir a realidade, para atravessá-la. Ela devolve não uma imagem neutra ou racionalizada, mas um campo de afetos, tensões e sentimentos que muitas vezes escapa às análises objetivas. Ao se manifestar dentro da realidade e não diante dela, a arte



deixa de ter um reflexo para se tornar um campo de produção do real. Não constrói um universo apartado ou simbólico, e sim um processo contínuo de fabricação do mundo. Ao se colocar dentro da realidade, a prática artística assume também sua dimensão política, torna-se espaço de disputa.

À primeira vista, esses referenciais podem parecer dispersos, mas me parece que há uma convergência metodológica de enfrentamento ou pelo menos a possibilidade de. O ponto onde quero chegar é que talvez enfrentar a crise não seja sobre encontrar respostas mais eficientes, mas bancar perguntas mais implicadas e por vezes difíceis, tanto Donna Haraway, Isabelle Stengers e Anna Tsing nos lembram muitas vezes disso. Na prática *Handdara* a recusa pela pergunta errada nos mostra que nem toda interrogação merece uma solução, algumas exigem permanência. Do mesmo modo, na metodologia de pesquisa em poéticas, assumir o erro como aproximação e não saber como condição, nos fazer respeitar os processos, no sentido de que, recusar o fim ou apenas o resultado nos mantém atento ao percurso.

Tanto a ciência como a arte habitam regimes de incerteza, a primeira ao trabalhar com projeções e margens de erro; a segunda pelo seu caráter experimental e por vezes fabulativo. O que a tradição *Handdara* e a metodologia artística nos oferecem não é um plano de salvação, mas uma disposição: sustentar a pergunta, acompanhar os processos, agir sem garantias de êxito. Se viver, hoje, já não significa continuidade, mas invenção em meio às ruínas, então pesquisar, criar e imaginar tornam-se modos de enfrentar a crise. Não para superá-la, mas para habitá-la de outras formas.

Ainda que desconfortada, não me disponho a dar nenhuma resposta, mas a continuar perguntando, para que não existam fins, mas meios. Ou, como diria Nego Bispo (2023), começo, meio e começo. Para que não haja resoluções, mas possibilidades. E que essas não sejam idealizações, mas partam da realidade que se apresenta.



Bibliografia

- CATTANI, Icleia Borsa. **Arte contemporânea: o lugar da pesquisa**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 35-50.
- D'ALLEVA, Anne. **Methods and theories of art history**. Laurence king publishing, 2005.
- DANTO, Arthur. **O que é a arte?** Tradução e apresentação de Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020. (Coleção Estéticas).
- DOS SANTOS, Antônio Bispo; PEREIRA, Santídio. **A terra dá, a terra quer**. Ubu Editora, 2023.
- HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno**. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- LE GUIN, Ursula K. **A mão esquerda da escuridão**. Aleph, 2015.
- REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. Porto Alegre, 1996.
- STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**. São Paulo: Cosac Naify, 2015
- TSING, Anna. **O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo**. São Paulo: n-1 edições, 2022.

Recebido em: 15/04/2026

Aceito em: 15/06/2026

[1] Doutoranda em Poéticas Visuais do PPGAV-IA/UFRGS. Email: mairacvelho@gmail.com

[2] Artista, Pesquisadora, Dra. em Arte Público y Poéticas Visuais - Universidad Politécnica de Valencia, Espanha/UFRGS, co-tutela. Docente no Instituto de Artes-UFRGS, orientadora no Pós-Graduação/PPGAV e FAARTES/UFAM. Membro da ANPAP. Prêmio Capes de Tese Área de Artes 2025 e Editora da Revista PORTO ARTE