

**COLÓQUIO SOBRE A METODOLOGIA  
DA PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS  
NA UNIVERSIDADE**

**Jean Lancri**



## MODESTAS PROPOSIÇÕES SOBRE AS CONDIÇÕES DE UMA PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS NA UNIVERSIDADE

**A**brir este colóquio dedicado à *Metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade* é uma honra para mim. Acreditem que sou sensível a isso. Além do acontecimento que consiste em ser o primeiro a falar, esta própria responsabilidade leva-me a refletir. Pois, como não pensar na dificuldade inerente, em quaisquer circunstâncias, ao fato de começar? Quer se trate de um embaraço estritamente retórico para quem enceta um colóquio, para quem inicia sua exposição, quer se trate de um problema propriamente epistemológico para quem se lança em uma pesquisa de tipo universitário, para quem se aventura em sua pesquisa em artes plásticas, este é bem o primeiro obstáculo a transpor: *como começar?*

Visto que estamos em terra brasileira, como, então, não refletir sobre os desígnios de um de nossos grandes contemporâneos, de um homem de ciência que honra a França, mas que nasceu para seu pensamento, para sua pesquisa, em suma, para si mesmo, somente neste lado do Atlântico e, mais precisamente, neste país? Como, então, no momento de começar, não pensar em Claude Lévi-Strauss, porquanto é ele que venho justamente evocar quando invoca, no fim de *Tristes trópicos*, em uma página que se tornou célebre, a *grandeza dos começos*?

A análise de Lévi-Strauss tem por objeto, evidentemente, uma ciência ainda nova, que ele, todavia, pretende refazer – a antropologia; assim, ele insiste na dificuldade, vivida por ele como estimulante, que todo começo encontra, mesmo que seja um recomeço. Ora, ele fala sobre isso somente no *fim*. Questão de metodologia, claro, mas que não deixa de ter relação com nosso propósito de hoje. Com efeito, o começo de uma pesquisa não é reconhecido como tal senão porque *chega* ao fim, este dando a entender simultaneamente *finalidade* e *termo*. Daí sua grandeza, sinônimo de dificuldade sabiamente superada.

---

Traduzido por Sônia Taborda

Deixarei essa questão do começo em suspenso. Para além da abertura de minha proposição, cada um terá percebido, contudo, que ela diz respeito a todo estudante colocado *à beira* de sua investigação. Para este último, não se mostra cardinal essa questão do início? Assim, ela não deixará de atravessar o campo de nossos debates e, sem dúvida, retornaremos a ela juntos, nos próximos dias. Todavia, visto que me empenho em dramatizá-la, é vantajoso já responder a isso à minha moda, o que, na mesma ocasião, nos fará entrar em cheio em nossos trabalhos.

Eis, pois, o que digo a todo estudante que me faz esta pergunta. Por onde começar? Muito simplesmente *pelo meio*. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor. O conselho não é novo. Deleuze e Guattari, recentemente, e Valéry, antes deles, prodigalizavam outros tantos destes. Ver-se-á logo, de outra parte, que, no lado certo dessa entrada, para arranjar-se pelo meio, a apologia da posição mediana é uma das constantes de minhas modestas proposições.

Após essas considerações sobre a exaltação dos começos, seja-me permitido recomendar.

De início, me ocuparei em precisar a problemática de uma pesquisa considerada por muitos como das mais singulares. Convirá, para isso, balizar o território disciplinar das artes plásticas. Conseqüentemente, evocarei a especificidade de toda pesquisa em artes plásticas, desde que ela é realizada no âmbito universitário, pelo menos tal como se desenvolve há mais de vinte anos, e no mais alto nível, na Universidade de Paris I – Panthéon Sorbonne.

Desse modo, ver-se-á o que distingue essa pesquisa das investigações empreendidas nas disciplinas vizinhas, daquela de um estudante de Estética, por exemplo, ou ainda da de um estudante de História da Arte ou de qualquer outra ciência da arte. Assim se compreenderá também o que a separa radicalmente do trabalho fornecido por um estudante que frequenta uma escola de belas-artes\*. Tentarei, portanto, em um primeiro momento,

---

\* Na França há uma diferenciação entre as Escolas de Belas Artes e a universidade. Nas primeiras há maior ênfase na formação técnica de futuros artistas e nas universidades a pesquisa em artes plásticas privilegia a formação teórico-prática dos artistas.

definir o procedimento do pesquisador em artes plásticas a fim de circunscrever seu aporte dentre as outras disciplinas universitárias. Depois, chegarei a reflexões mais pessoais.

Como uma pesquisa em arte, e especialmente em artes plásticas, pode encontrar espaço, no campo das Ciências Humanas, ao lado de disciplinas patenteadas como a História da Arte ou a Estética, em outros termos, disciplinas que visam um avanço do conhecimento e que, quanto a seus métodos, se esmeram notadamente em manipular conceitos em vez de pincéis ou tesouras? Esta é uma das questões que a presente comunicação se propõe a abordar. Assim, apegar-me-ei mais particularmente a situar o uso que se faz do *conceito* em artes plásticas, pois um pesquisador em artes plásticas, a despeito de alguns, utiliza os conceitos. Longe de desdenhá-los, ele os usa e os trabalha. *Mas ele os trabalha de maneira diferente*. Em troca, é diferentemente trabalhado por eles. Por que razões? Porque ele trabalha também (no) o campo do *sensível*. Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre *conceitual* e *sensível*, entre *teoria* e *prática*, entre *razão* e *sonho*. Mas que a palavra *entre*, aqui, absolutamente não nos iluda, pois, para nosso pesquisador, se trata de operar no constante *vaivém* entre esses diferentes registros. Colocando assim, sem trégua, a questão dessa *articulação*, sem dúvida, o procedimento do pesquisador em artes plásticas pode mostrar-se *capenga* aos olhos de alguns. Vocês me permitirão agora fazer a apologia dessa claudicação.

Dado que se trata de definir como uma pesquisa em artes plásticas estabelece sua diferença e marca seu território, limitar-me-ei ao exemplo que resume qualquer pesquisa nesse domínio, a saber, a tese que delimita institucionalmente sua conclusão.

Uma tese em artes plásticas tem por originalidade *entrecruzar* uma produção plástica com uma produção textual; ela não se completa senão quando consegue *ligá-las por traves*. Com efeito, desde o mestrado, nossos estudantes iniciam pesquisas que articulam – eis aí de novo a palavra-mestra pronunciada, e todos os nossos trabalhos poderiam tratar das modalidades dessa articulação –, uma parte de práticas plásticas, experimentais ou artísticas, e uma parte de abordagens reflexivas de igual importância. O ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatória-

mente na *prática* plástica ou artística do estudante, com o *questionamento* que ela contém e as *problemáticas* que ela suscita. Por conseguinte, uma defesa de tese em artes plásticas acompanha-se necessariamente de uma apresentação de trabalhos. A parte de prática plástica ou artística, *sempre pessoal*, deve ter a mesma importância da parte escrita da tese à qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada a fim de constituir um todo indissociável.

É bom precisar desde logo as relações que uma pesquisa desse tipo mantém com os outros campos disciplinares. Cheguemos, pois, aos liames com as investigações conduzidas por outros pesquisadores, sejam ou não de artes plásticas, ou ainda sejam eles artistas que não têm vínculo algum com a universidade. Em outras palavras, cheguemos às relações com outrem, inclusive com o que já se convencionou chamar o campo do Outro. Ora, desde os seminários de mestrado (e até antes), os estudantes de artes plásticas adquirem o hábito de confrontar seus trabalhos com os dos outros, a começar por aqueles de seus colegas. Assim, esses trabalhos são examinados, discutidos, criticados, avaliados *em comum*, sob a orientação do professor do seminário. Exercício delicado mas dos mais salutares. Além de uma simples comparação das singularidades, é uma das engrenagens essenciais de uma pesquisa bem conduzida que se encontra instalada dessa maneira. Com efeito, o acesso ao objeto de estudo de cada um determina-se, então, pouco a pouco *no desvio pelo outro* (ou pelos outros) e, particularmente (se ultrapassados os limites sempre estritos de um seminário), no desvio pela análise precisa dos procedimentos, de obras e de artistas (vivos ou mortos) que estão em correlação com o campo de investigação aberto por cada linha particular de pesquisa. Assim, opera-se um vaivém constante *entre os outros e si mesmo*, um vaivém, afinal de contas, similar àquele que regula as relações da prática com a teoria, àquele que dirige as posições do registro plástico e do registro textual respectivamente.

Qual é a ambição de tal vaivém? Introduzir, através desse revezamento por outrem, uma distância crítica de si para si. Introduzir, pelo viés desse comparatismo diferencial, um afastamento tão significativo quanto possível: um distanciamento de si mesmo consigo mesmo. Este se mostra essencial, quando mais não seja para frustrar as armadilhas de Narciso,

tão prontas, como todo mundo sabe, a se instalarem, sobretudo em uma disciplina em que o pesquisador, a exemplo do pintor – segundo Valéry –, “aporta seu corpo”.

Se o desvio pelo outro abre o acesso a si mesmo, se permite, por objetivação progressiva, o acesso ao objeto de estudo que cada um escolheu para si na intimidade solitária de seu pequeno monte de segredos, trata-se sobretudo, no fim das contas, de se desafiar, de desdenhar o segredo e de tratar “a si mesmo como um outro” (para retomar aqui o título de um livro de Ricoeur). Tudo, bem entendido, sem se deixar enganar pelo processo. Sem esquecer o que nos ensinam as Ciências Humanas em geral e a Psicanálise em particular, a saber, que o Outro (aqui presente sob as espécies dos outros) é sempre o que falta, ou, para tentar dizer de outro modo, que o Outro é, antes, uma espécie de lugar, um local bem estranho de onde o sujeito humano vai tirar algo com que alimentar seu *desejo*, seja o desejo de saber – esta inextinguível *libido sciendi* dos pesquisadores ditos científicos –, seja o desejo de empreender uma pesquisa universitária.

Entre os artistas plásticos, todos sabem mais do que bem, na verdade: na origem do desejo de figurar está o desejo de dar figura ao desejo (basta ler a história de Dibutade contada por Plínio, o Velho); do mesmo modo, na origem do desejo de empreender uma pesquisa, ainda que universitária, figura o *desejo de conseguir realizar o desejo*, resolver seu objeto, seu alvo, sua pressão, sua fonte (para retomar aqui os quatro parâmetros de toda pulsão, segundo Freud).

Estas últimas observações visam mostrar a complexidade dos obstáculos que um pesquisador em artes plásticas deve enfrentar. Uma complexidade acompanhada de uma certa perversidade que ele não pode mais ignorar se quiser ter alguma chance de superar ou de contornar esses obstáculos. É assim que ele sabe por experiência – não o soube sempre “de cor” e “de corpo”? – que não poderia fazer economia de seu desejo na delimitação de seu *objeto* (ou de seu *sujeito*) de estudo, o que, de saída, vai condicionar sua estratégia. Mas terei oportunidade de voltar sobre a maneira pela qual ele não teme *investir-se* ou até, a exemplo de todo verdadeiro artista, *comprometer-se* com armas e bagagens em sua pesquisa. Armas de desejo, bagagens de linguagens, de saberes e corpo. Sobre tudo de corpo, inclusive cabeça, evidentemente.

Para concluir este panorama geral do campo das artes plásticas na universidade, direi outra vez onde se situam as principais fronteiras com as outras disciplinas: enquanto um estudante de uma escola de belas-artes investe no campo de sua prática pessoal, enquanto um estudante de Estética (ou de qualquer outra ciência da arte) reflete sobre obras produzidas por outros que não ele, o estudante de artes plásticas na universidade apóia-se em sua prática pessoal para levar adiante uma reflexão original no campo da arte. Acrescentemos que ele não se investe menos do que o estudante de belas-artes, que não reflete menos também do que o estudante de Estética. Mas faz incidir o essencial de seu esforço sobre o vínculo a estabelecer entre seu investimento em sua prática e a reflexão que tira dela.

Eis, brevemente evocados, alguns critérios que posicionam doravante, aos olhos de meus colegas como de mim mesmo, as artes plásticas na universidade. Apresso-me a aduzir que nenhum de nós concebe por isso a tese em artes plásticas como sendo espartilhada em um quadro rígido e fechado. Essa tese deve, certamente, responder às exigências específicas que acabamos de enunciar (assim, é claro, como às exigências gerais de rigor que condicionam a aceitação, pela comunidade científica, de qualquer pesquisa). Mas o modelo de semelhante tese continua *aberto*. Melhor ainda: com cada pesquisa, esse modelo deveria ser reinventado. Parafraseando o título de um célebre romance por colagens de Max Ernst, poder-se-ia dizer que a tese em artes plásticas é uma *tese 100 modelos*. Ela fica para sempre sem modelo, pois há para ela tantos modelos quanto pesquisadores. Esse *modelo de uma tese 100 modelos* teria, portanto, de perdurar *como tal*. Em todo caso, persistirá enquanto a tarefa de uma banca de defesa de tese em artes plásticas consistir, para sua apreciação final, em não separar a dimensão criativa da dimensão teórica e se empenhar, por isso, em avaliar a maneira pela qual uma criação pessoal permite inventar uma nova forma de teorização.

Eis, brevemente definido, o quadro institucional em que se inscreve a pesquisa em artes plásticas. Que agora me seja permitido introduzir aqui as reflexões inspiradas por minha experiência de orientador de pesquisa que se desenvolve já há mais de uma década.

Por ocasião de meu discurso da defesa de uma entrada no campo da investigação pelo meio, prometi a vocês duas apologias: a da



claudicação e a da posição mediana. Essas duas apologias serão conjuntas. Com efeito, a claudicação em questão não é, a meu ver, senão uma outra maneira de nomear a posição mediana. Nos dois casos, usei apenas metáforas, e se poderá tomá-las pelo que são: um modo de representação e nada mais.

“A claudicação do filósofo é sua virtude”, proclamava outrora Merleau-Ponty. Acrescentarei que ela também é a virtude do pesquisador em artes plásticas. Por que esta apologia do *coxear*? Muito simplesmente porque o pesquisador em artes plásticas *segue o passo* (ainda uma metáfora) tanto do *sábio* quanto do *poeta*, tanto dos donos da *razão* quanto dos profissionais do *sonho*: como, nessas condições, não claudicar? Por que razões, de outra parte, essa apologia do *meio* (pelo qual começar) e da *posição mediana* (de onde partir)? Porque “a arte insere-se a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico”. Todos terão reconhecido aí que eu cito ainda Lévi-Strauss, que prossegue assim: “pois todo o mundo sabe que o artista parece-se ao sábio e ao artesão simultaneamente: com meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, objeto de conhecimento”. Ter-se-á notado o deslizamento que venho efetuar do campo da pesquisa universitária em artes plásticas para o campo artístico. Por que esse deslizamento? Porque o modelo da pesquisa em artes plásticas calca-se permanentemente sobre o da arte, sobre a maneira pela qual os artistas, fora de quaisquer considerações universitárias, conduzem suas pesquisas. Mas voltemos à apologia do meio-caminho, imitando Lévi-Strauss.

Que essa metáfora do *meio* sob as formas do *meio-caminho* não nos extravie demais, no entanto. Embora ela volte com insistência em nossa cultura, em ocorrências famosas que poderiam aliás qualificar o pesquisador em artes plásticas com uma certa pertinência. A *Divina Comédia*, por exemplo, põe em cena a própria figura de seu autor como *pesquisador*. Ora, a obra, lembra-se bem disso, abre-se exemplarmente com uma encenação do *meio-caminho* e com um uso do meio, entendido como postura psicológica, como processo heurístico e como engrenagem retórica simultaneamente:

1. *Ao meio da jornada da vida, tendo perdido o caminho verdadeiro, achei-me embrenhado em selva tenebrosa.* \*

O meio do caminho se acha em conjugar-se aqui ao meio de uma vida (a de Dante), no meio de uma busca (pois Dante vai seguir Virgílio, à procura de sua bem-amada) de uma obra que inicia, e ele se liga a uma interpelação do leitor intimado a intervir no meio do primeiro verso, o todo em um modelo de introdução *in medias res*, como se dizia outrora. Por antigo que seja, esse modelo não me parece por isso desusado: a cada um, pois, à semelhança de Dante (autor e personagem), toca fazer sua entrada pelo meio que lhe convém no campo de sua investigação.

Mas vou modificar um pouco essa metáfora do meio do caminho; vou cruzá-la com a da *encruzilhada*, recorrendo desta vez a Barthes. Retomarei aqui, com toda a modéstia, a apologia que este fez, em uma célebre circunstância, da *posição trivial*. Na aula inaugural do curso que proferiu no “Collège de France”, Barthes declarava:

Um escritor – entendo por isso não o detentor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a obstinação do vigia que está no cruzamento de todos os outros discursos, em posição trivial em relação à pureza das doutrinas (“trivialis” é o atributo etimológico da prostituta que espera na intersecção de três vias).

Esse *sujeito de uma prática* poderia designar, penso, tanto o escritor quanto nosso pesquisador em artes plásticas. O que faz este último senão *espreitar*, como uma prostituta, no cruzamento da Estética, da História da Arte e das outras Ciências Humanas? E o que é mais, trabalhando sempre na encruzilhada de uma prática textual e de uma prática artística, ele não pode, aos olhos de certos artistas como de certos teóricos, senão aparecer em posição trivial em relação à pureza de cada um destes dois domínios que ele se ocupa em abordar alternativa ou conjuntamente para, ao que parece, adulterá-los. Vê-se que claudicação, postura mediana, meio do caminho, posição trivial e trabalho impuro é tudo uma só coisa e se compreende que o pesquisador em artes plásticas seja aquele através de quem o escândalo chega.

---

\* N.T. – Tradução de Hernani Donato, *Divina comédia*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.25.

Na verdade, a pesquisa em artes plásticas se acha dividida entre dois pólos principais sobre os quais devemos voltar agora. Trata-se, claro, dos dois pólos indicados por Lévi-Strauss no curto extrato de *La pensée sauvage*, que citei, a saber, a *razão* e o *sonho*. O primeiro pólo concerne, portanto, ao uso da racionalidade; o segundo pólo abrange o do imaginário. A originalidade da pesquisa que nos ocupa diz respeito, deve-se repeti-lo, à ligação que introduz entre esses dois pólos. É também, compreendeu-se facilmente, o que constitui sua dificuldade. Mas essa dificuldade não é sua virtude?

O primeiro pólo é, pois, o da razão. Inútil provar sua ancoragem na tradição. Esta é fartamente documentada pela História da Arte. Mencionaremos apenas um exemplo. Os conceitos de um Alberti, herói da racionalidade por seus escritos, *arauto* da razão à obra na obra da arte, estão ainda em nossa memória. “Aquele jamais se tornará um bom pintor se não entender perfeitamente o que empreende quando pinta. Pois teu arco é estendido em vão se não tens alvo para dirigir tua flecha.” Estes conselhos a um jovem pintor não tocam ainda hoje no ponto sensível? Como uma revoadada de flechas lançadas para além dos séculos, eles tocam igualmente o pesquisador em artes plásticas, intimado ele também a definir seu alvo, mesmo por um momento, para defender institucionalmente seu assunto de tese. Notemos, de qualquer modo, o que diferencia o pesquisador do pintor a que se referia Alberti. Não haverá para nosso jovem pesquisador a obrigação de acumular duas atividades: a do pintor, citado por Alberti, *mais* a do próprio Alberti? Mas, nesse caso, não seria exagero mais de uma? Sabe-se que o *De pictura*, do qual os conselhos anteriores foram extraídos, reúne o saber dos amigos florentinos de seu autor: Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, para citar apenas os mais famosos. O pesquisador em artes plásticas seria, portanto, este super-homem capaz, em sua prática e em sua teoria, de acumular as práticas dos colegas de gênio de um Alberti com, como se isso não bastasse, a escrita do questionamento que elas implicavam e que este mesmo Alberti, como amigo zeloso e teórico informado, encarregou-se de fazer para eles. Caso se meça por este exemplo (cujo traço forcei de propósito) a originalidade da posição de nosso pesquisador em artes plásticas, aprecia-se também seu excesso. Restabelecamos, contudo, suas ambições a proporções mais universitárias e, portanto, mais humanas: para nosso pesquisador, não se trata de *juntar* prática e teoria – tarefa impossível, salvo para um pesquisador

de exceção – mas, antes, de *ligá-las*, em outras palavras, de instalar-se na postura que consiste em relançar uma ao nível da outra. Trata-se, para ele, de refletir sobre as modulações dessa articulação, incumbe-lhe inventar as modalidades de uma *ligação* que bem poderia não ser só *tensão*, que bem poderia, às vezes, pôr em cena somente o mas sutil dos *desligamentos*.

O uso da razão na pesquisa em artes plásticas deve, com efeito, ser temperado por uma certa dose de dúvida. Pois a arte tem razões que a razão desconhece. Ademais, o tempo passou desde Alberti. Ora, pode acontecer que o próprio da arte seja lançar a dúvida no pensamento: toda a arte do nosso século não está aí para atestá-lo? É possível que a arte de nosso tempo compute as faltas das regras que escolheu para si. É possível que o artista de hoje, longe de seguir Alberti, escute mais facilmente Barthes e que procure situar-se em posição trivial em relação à pureza das regras que ele previamente se impôs; é possível que ele espere o desvio imprevisito de seu pensamento em que consistia sua premeditação (isto é, em termos de Alberti, o estabelecimento de seu alvo). Pode acontecer que o artista (com nosso pesquisador em artes plásticas em sua companhia), no momento mesmo em que se apropria de um projeto, examine os efeitos da renúncia a qualquer projeto. É possível que o momento do artista seja precisamente este momento em que, enfim, ele se abandona e em que ele abre mão das linhas de conduta que se fixou. É possível que o instante – para não dizer a instância – em que o artista se torna ele mesmo aquilo em que sua arte o transforma seja este momento crítico, um perfeito momento crítico, em que ele se descobre despojado de si mesmo, um momento em que, em suma, ele não é percebido senão por esse próprio despojamento.

É neste quadro, doravante habitado pela dúvida quanto às virtudes da razão unicamente, que convém colocar *o problema do projeto*, pois o projeto apresenta dificuldades na disciplina universitária das artes plásticas, pelo menos mantendo-se a arte de nosso tempo como modelo para essa disciplina. Com efeito, como estabelecer um *projeto* de pesquisa quando se ouve em torno de si artistas proclamarem que tudo se resolve *a posteriori*, quando se adquire a convicção de que tudo se ata no momento do abandono do projeto, quando nós mesmos sentimos, ao menos uma vez, que tudo se desata na rejeição do projeto em proveito do *trajeto*? É preciso, então, uma estratégia especial.

É necessária aí uma estratégia capaz de, por exemplo, organizar, a título de projeto, conceitos puramente táticos. Em outras palavras, conceitos suscetíveis de *antecipar* (se é possível dizer) o objeto da pesquisa. Conceitos que prevêm, tanto quanto possível, a trajetória do futuro trajeto. Conceitos *detectadores da diferença* que certamente vai introduzir-se entre o projeto e o trajeto. Conceitos verdadeiramente heurísticos, pois que deverão preparar a descoberta dessa diferença. Conceitos, todavia, dos quais será preciso saber distanciar-se quando venha o momento decisivo do despojamento e da rejeição do projeto. Conceitos que será conveniente, portanto, ao termo da pesquisa, substituir por outros mais descritivos ou explicativos. Paradoxalmente, a validade totalmente provisória desses conceitos antecipadores não se percebe senão no momento em que são invalidados. Sua validade julga-se apenas por sua necessária invalidação futura. Assim, eles não adquirem seu pleno valor como antecipadores senão quando o trajeto acabou por substituir o projeto e quando se torna, então, necessário forjar conceitos sobressalentes.

Em tais circunstâncias, quando de seu esclarecimento do projeto, e mesmo para que eles figurem no título do assunto a escrever, como enunciar esses conceitos destinados a serem operacionais somente em início de tese? Entrevê-se a amplitude do problema que o estabelecimento de qualquer projeto suscita para um artista plástico que enceta suas investigações. Qualquer que seja a estratégia adotada, esse problema pode assumir para ele a forma de um dilema insolúvel: como, no momento em que deve apresentar seu assunto de tese, vai ele encontrar as palavras para dizer aquilo que ele ignorava que gostaria de dizer antes de tê-lo dito? Quando um pintor como Soulages declara: “O que faço ensina-me o que procuro”, sem dúvida seu propósito permite compreender por que e como o problema é proposto, mas não esclarece nada sobre a maneira de resolvê-lo.

Há um outro aspecto do uso da racionalidade sobre o qual eu gostaria de chamar a atenção. Ora, é um aspecto em relação ao qual a pesquisa em artes plásticas deve quase moralmente se posicionar. Um aspecto que intervém em um velho debate, o que opõe a razão científica e a arte.

Simplificando, poderia resumir-se esse debate sob a forma da seguinte alternativa. Ou se declara que a arte, ante a racionalidade, é outra coisa, quer dizer, algo totalmente diferente dessa fria racionalidade (nem

que seja a título de compensação), mas para sustentar esta posição, entrevê-se imediatamente o perigo que ela faz surgir, a saber, uma onda de irracional. Ou se diz que *a arte possui sua própria racionalidade*. Ora, nos dias de hoje, não é essencial crer nessa racionalidade? Levando ao extremo, eu diria que, ainda que isso quase não seja possível – mas toda a Escola de Frankfurt, Adorno à frente, não está lá para nos assegurar o contrário? –, deve-se crer nessa possibilidade de uma racionalidade particular que seria apropriada à arte, que seria própria da arte: questão de ética, tanto quanto de estética.

Então, torna-se permitido imaginar um processo cognitivo em marcha, que seria dirigido para o sensível e não somente para o conceito. E nos pomos a pensar que a arte continua capaz de expressar em sua forma (no nível estritamente *formal* que é o seu) propostas que se opõem ao discurso da instituição, que resistem à *doxa*, que pregam peças à ideologia. Assim, torna-se possível evitar uma desmobilização da *função crítica da arte* (como diria Marc Jimenez) e seria, bem entendido, a disposição da pesquisa em artes plásticas na universidade querer associar-se à empresa. Então viria a ser possível, com a condição de não desarmar essa função, conjurar os efeitos perversos de uma certa pós-modernidade, efeitos que não são sequer demasiado visíveis em torno de nós e que pretextam uma neutralidade axiológica sempre pronta a se propagar, desde o momento em que se pretende que tudo se equivale, isto é, desde que se desiste de fazer distinções, desde que não se exerce mais essa função crítica que não pertenceria senão à arte, mas que a pesquisa em artes plásticas poderia incluir em seu território para ajudar a promovê-la.

Ter-se-á compreendido, com meu exemplo precedente, que a pesquisa em artes plásticas, considerada em sua mais crítica função, não preconiza um outro uso da racionalidade, mas prioriza o uso de uma outra racionalidade. Continuemos, todavia, nosso paralelo entre os métodos que a pesquisa em artes plásticas se empenha em empregar e os de outras disciplinas, métodos em que se faz apelo à razão. Ninguém se surpreenderá, porém, de ver as diferenças disputarem com as semelhanças, especialmente no que concerne aos conceitos.

Diz-se que um conceito é *operacional*, no campo das Ciências Humanas, quando permite relacionamentos que seriam impossíveis efetuar

sem ele. Acontece o mesmo no domínio das artes plásticas, a não ser que um conceito aí não se torna verdadeiramente operacional senão quando permite chegar a *produções* que não existiriam sem ele. É por isso que os conceitos utilizados pelos artistas plásticos nem sempre apresentam as características que os tornam válidos aos olhos dos outros pesquisadores em Ciências Humanas. Para estes últimos, com efeito, um uso contraditório dos conceitos é ordinariamente considerado redibitório. Não para os artistas plásticos, pois estes sabem por experiência que a arte está do lado da contradição. Assim, eles aprendem a se acomodar ao estatuto eventualmente contraditório dos conceitos que manipulam. Contudo, essa acomodação não poderia ser feita às cegas, no desconhecimento desse estatuto contraditório. É necessário ver bem, todavia, que esses conceitos não são desejados e escolhidos como tais por nossos pesquisadores, mas que se impõem a eles, tal e qual. É a prática, na verdade, que dita aqui suas leis, é ela que prescreve, quando se faz necessário, as derrogações a um emprego não contraditório dos conceitos. Visto que o pesquisador em artes plásticas parte de sua prática, trata-se para ele de continuar dócil às suas injunções, mesmo quando elas vão contra toda lógica. Longe de procurar subsumir sua prática a um conceito prévio que seria cientificamente aceitável (isto é, desprovido de contradições internas à sua utilização), trata-se, pois, para nosso pesquisador em artes plásticas, de deixar essa prática desdobrar o conceito que a trabalha, *contradição inclusive*, e isso, sobretudo, se ele pretende ver essa prática produzir, ao termo, uma teoria capaz de encarregar-se dela.

Que ninguém se engane com isso: essa apologia para um eventual uso contraditório dos conceitos não é uma maneira de avaliar a imprecisão. A redação do texto, que constitui a parte escrita da tese, deve buscar a maior precisão no pensamento. Mesmo que existam regimes de escrita diferentes, mesmo que existam, no plano dessa escrita, diversidade de estilos, níveis diferentes de exigência, toda tese defendida na universidade deve perseguir o impreciso. *Racionalizar o nebuloso*, este permanece seu imperativo, o que não implica, ao contrário, que seja necessário, por isso, racionalizar a arte.

Mas existem outras diferenças que afetam os conceitos, desde o momento em que agem no campo das artes plásticas, desde que eles são

trabalhados pelos artistas plásticos. É assim que no campo das artes plásticas os conceitos não são realmente históricos; tampouco são verdadeiramente normativos. Às vezes nômades, sedimentados ao gosto de cada um, constituídos por múltiplos estratos freqüentemente muito discordantes, eles escondem numerosas aporias. É porque são responsáveis pelas contradições. Estas, percebeu-se, não os desqualificam senão aparentemente, não os invalidam senão com a condição de distanciar-se do campo que elas trabalham. Mas basta ao artista plástico avançar outra vez e entrar nesse campo para requalificá-los.

Avalia-se aqui a dimensão de uma diferença considerável concernente ao comportamento dos pesquisadores. Enquanto um pesquisador em Ciências deve distanciar-se em relação a seu objeto de estudo, enquanto visa introduzir uma distância crítica e, como se diz, se retira do campo da *episteme*, o pesquisador em artes plásticas, ao contrário, nele penetra com temeridade. Nosso artista plástico se arrisca a isso, à semelhança do sujeito da psicanálise, sozinho, talvez, a entrar também ele no campo da *episteme*.

Para um pesquisador em artes plásticas, o *conhecimento* dos conceitos vai, portanto, de par com o *reconhecimento* do campo em que esses conceitos se mostram operacionais. Ora, um *campo* é sempre um campo de forças, agitado de tensões e de *movimentos*. Insistamos nessa dimensão do movimento. Não é ela consubstancial à obra de arte e, mais ainda, à obra da arte? Aqui, para lembrar, dentre tantas outras, justamente uma frase de Klee, uma frase que, uma em três vezes, insiste com razão sobre a importância do movimento: “A criação formal jorra do movimento, ela é em si mesma movimento fixado e é percebida no movimento”. Como fazer avançar a pesquisa em artes plásticas, como promovê-la e muito simplesmente movimentá-la, se nos repugna entrar nesse campo e nesse movimento? Como querer emocionar um futuro leitor da parte escrita da tese, como fazê-lo experimentar essas forças, essas tensões, esses movimentos, se renunciamos a experimentá-los nós mesmos?

A pesquisa em artes plásticas, anunciei, encontra-se repartida entre *sonho* e *razão*. Em relação ao eixo da razão, venho desenvolver, até os limites do razoável, o uso que essa pesquisa faz do conceito. A me engajar do mesmo modo para comentá-lo no eixo do sonho, prefiro chegar imediatamente às estratégias que entremesclam sonho e razão.



Inúmeras são essas estratégias. Cabe a cada pesquisador inventar a sua. A título heurístico, para simplesmente designar o que causa problema aos olhos da instituição universitária, evocaréi apenas a estratégia de dois artistas: Klee e Miró, dois pintores escolhidos como pesquisadores exemplares em seu domínio, eleitos quase ao acaso, mas dentre muitos outros porque seus procedimentos estão em todas as mentes. Farei, pois, a economia de relembrar suas grandes linhas. Por outro lado, peço que me escusem por simplificar extremamente, por necessidade de meu propósito, condutas tão diversas e complexas como as deles. Se pensarmos nas trajetórias desses dois gigantes, duas fases devem ser destacadas. A seu exemplo, a gênese e a busca de uma tese em artes plásticas teria (ao menos) dois momentos: o da *proliferação* e o da *depuração*, dois momentos que conciliaríamos, mal ou bem, a atividade do *sonho* e o magistério da *razão*.

Inicialmente, o entregar-se ao *sonho*, à emoção, à livre associação das formas, das matérias, dos objetos, dos conceitos; inicialmente, o exercício do onirismo marcado pelo selo da proliferação formal e conceitual desenfreada. Depois, o exercício da razão controladora, da regra (Braque dizia, com muito gosto, que a amava porque ela corrigia a emoção), um exercício marcado pelo selo da depuração em todos os níveis. Significa dizer que a pesquisa em artes plásticas se reduziria à ação sucessiva da emoção e da regra (e nos lembraremos que Braque amava tanto a emoção que corrige a regra quanto a regra que corrige a emoção)? Significa dizer que ela se reduziria à alternância desses dois princípios, sonho e razão, tradicionalmente tidos como hostis um ao outro? Seria simples demais (também seria ingênuo demais considerar a proliferação como a única manifestação do onirismo, depois a depuração como exercício só do controle da razão). Seria demasiado simplista. Não impede que, em uma tese em artes plásticas, a razão se ponha a sonhar e o sonho a raciocinar, com grande prejuízo para a instituição universitária. A razão sonha e o sonho raciocina em um casamento – um concubinato, dirão certas pessoas; diriam alguns: uma *claudicação* – em que a pesquisa em artes plásticas poderia encontrar uma de suas melhores definições.

Devo agora me encaminhar para minha conclusão. Farei isso através de uma citação que me permitirá abrir, *in fine*, o debate sobre um outro problema colocado pela pesquisa em artes plásticas: o da autoridade.

de de seu autor, da maneira pela qual este último faz autoridade (ou não) no seio da comunidade científica. Nesta terra estrangeira para mim (mas tão acolhedora), vou citar ainda um escritor que encarna a honra de meu país, e isso há vários séculos já, um escritor cuja prática de escrita aproxima-o de muitos artistas de nosso tempo (os do grupo *Fluxus*, por exemplo), pois que ele faz da pesquisa sobre si mesmo uma arte. Montaigne, pois é dele que se trata, escrevia ao fim dos *Essais*: “Não fiz meu livro mais do que meu livro me fez”.

Orgulhosa fórmula! Ela mistura e afivela dois enigmas: o da reflexividade e o da paternidade. Dois enigmas cujo entrelaçamento poderia bem estar no âmago de toda atividade artística como no de toda pesquisa em artes plásticas.

Não me deterei, para concluir, senão sobre o enigma da paternidade. Montaigne designa-se sem rodeios como *pai*, *mãe* e *filho* na geração de seus *Essais*. Daí seu orgulho em expressar a novidade do empreendimento que foi o seu. Mais do que qualquer outro escritor em sua relação com sua obra, ele é plenamente seu *autor*. E o proclama com *autoridade* em um enunciado que pretende valer tanto pela originalidade de sua enunciação quanto por sua *mensagem*. Ele o proclama em uma fórmula que tem a marca de uma incontestável *auctoritas*.

Ora, não é aí que o sapato aperta para quem tenta estabelecer uma comparação com o autor de uma pesquisa no domínio científico? Sim, em arte, à semelhança do que Montaigne reivindica com vigor, é bom que o autor se faça reconhecer como tal; na ciência, ao contrário, é bom que o autor se faça esquecer como tal. A autoridade do pesquisador científico aumenta na medida em que seu nome se apague mais – pelo menos é teoricamente suscetível de fazê-lo – por trás de suas descobertas. Por outro lado, nesse debate entre o artista e o cientista a propósito de *auctoritas* para fazer valer e admitir, onde situar o lugar do pesquisador em artes plásticas: do lado do cientista cujo nome se apaga atrás de suas invenções ou então do lado do artista cujo nome se impõe na medida de suas criações?

Aqui se delineiam todas as diferenças a instituir entre *criação*, de uma parte, e *produção*, *invenção*, *descoberta*, de outra. Por falta de discriminação entre todos esses termos, a discussão pode apresentar-se sem solução.

Há produção, invenção, descoberta (portanto avanço do conhecimento) se faço existir o que não existia, mas que, sem mim, teria podido existir. Produzir uma verdura está, como todo mundo sabe, ao alcance de qualquer jardineiro. Inventar ou descobrir requer certamente mais exigências, mas mesmo quando se tratasse de inventar a máquina a vapor ou então de descobrir a lei da gravitação universal, um pesquisador poderia sempre vir ocupar o lugar de um outro no palco do mundo: questão de circunstâncias e de paciência. Acontece quase o mesmo no domínio da criação. Pois não há criação a menos que se faça existir o que não existia, mas que, sem mim, teria podido existir.

E a pesquisa em artes plásticas, aí dentro? Digamos que ela se desdobra através do campo da produção, da invenção, da descoberta (e já é muito), mas que também pega a tiracolo o campo da criação. Com uma certa audácia, ela mira o campo da criação e é esta mira que tensiona e “intencionaliza” cada um dos outros campos que ela atravessa (os da produção, da invenção, da descoberta, mas também os da Estética, da História da Arte, da Antropologia, da Psicanálise, e a lista não está completa). É o que faz sua dificuldade e sua nobreza simultaneamente, sua ambição e sua simplicidade, sua força e sua fraqueza, em uma palavra, sua *claudicação* – mas eu já disse que esta constituía sua virtude. O cerne da questão da pesquisa universitária em artes plásticas é, portanto, em última análise, a questão da arte. Essa questão da arte está em suspenso aí. Em suspensão. Ela continua aí a questão suspensa, ou seja, uma questão perpetuamente retomada aos confins de investigações empreendidas nos campos da produção, da invenção, da descoberta e, por que não, da criação.

