



Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso

Victoria Pérez Royo

Universidad de Zaragoza – Zaragoza, Espanha

RESUMO – Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso – Este artigo resulta de um exercício de reescrita experimental e de um pensamento analógico cujo objetivo era abrir uma nova perspectiva sobre pesquisa nas artes. Metodologicamente, as diferentes figuras de amor no livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de Barthes, são levadas a conversar sobre a relação entre pesquisador e objeto de estudo. Essa analogia nos permite encontrar parâmetros de qualidade baseados em uma escala de valores diferentes dos hegemônicos na academia (produtividade, competitividade, inovação). Esses novos parâmetros podem constituir uma sólida base ontológica para a construção de uma nova política de pesquisa artística na academia que permita uma reconsideração radical dos processos de investigação em artes.

Palavras-chave: **Pesquisa Artística. Amor. Analogia. Ética de Pesquisa. Subjetividade.**

ABSTRACT – About Research in the Arts: a lover's discourse – This paper is the result of an exercise of experimental re-writing and analogical thinking which had as an aim to open a new perspective on research in the arts. In terms of method, the different figures of love in Barthes' *A Lover's Discourse* are forced to talk about the relationship of researcher and object of study. This analogy allows us to find quality parameters based on a scale of values different to the hegemonic ones in the academy (productivity, competitiveness, innovation). These new parameters might constitute a solid ontological basis to build a new politics of artistic research in the academy that allow a radical reconsideration of processes of artistic research.

Keywords: **Artistic Research. Love. Analogy. Ethics of Research. Subjectivity.**

RÉSUMÉ – De la Recherche en Arts: un discours amoureux – Ce texte découle d'un exercice de réécriture expérimentale et d'une pensée analogique visant à ouvrir une nouvelle perspective sur la recherche en arts. Sur le plan méthodologique, il s'agissait de faire dialoguer les différentes figures de l'amour dans l'ouvrage *Fragments d'un discours amoureux*, de Roland Barthes, au sujet de la relation entre chercheur et objet d'étude. Cette analogie nous permet de révéler des paramètres de qualité alternatifs aux échelles de valeurs actuellement hégémoniques au sein de l'université (productivité, compétitivité, innovation). Ces nouveaux paramètres pourraient constituer une base ontologique solide pour le développement d'une nouvelle politique de recherche artistique à l'université, nous permettant un réexamen radical des processus de recherche artistique.

Mots-clés: **Recherche Artistique. Amour. Analogie. Éthique de la Recherche. Subjetivité.**

O momento mais frágil na pesquisa artística se encontra em seu nascimento, quando ainda não tem nem mesmo um nome, muito menos resultados visíveis e quantificáveis em potencial. Esse é o momento criativo em que a artista se encontra trabalhando com o objeto de pesquisa sem saber ainda exatamente aonde ele a levará nem conseguir imaginar como tornará seu trabalho público. Essa é uma fase no processo criativo que recebe atenção mínima em discussões sobre pesquisa nas artes e sobre a pesquisa em termos mais amplos (pesquisa em outros campos do conhecimento situados no campo acadêmico). Ao invés disso, as discussões voltadas para a reforma, a reorganização e a regulação da pesquisa concentram-se na avaliação dos resultados tanto de produção (uma tese de doutorado pode limitar-se a uma obra de arte ou a uma série delas ou deve, além disso, consistir em um trabalho por escrito que sistematize uma prática? Em que deve consistir um artigo escrito no fim de um mestrado?) quanto nos relacionados ao pesquisador (quais são as habilidades que uma pessoa deveria ter adquirido para obter o grau de mestre?).

É compreensível não querer adentrar o espinhoso terreno da subjetividade do artista: os procedimentos de trabalho são completamente pessoais e muito difíceis de extrapolar para outros casos; os mecanismos pelos quais a imaginação é usada para resolver os problemas levantados pela pesquisa são pouco palpáveis. Assim, a dificuldade de organizar um sistema universalizante com pelo menos um mínimo de aplicabilidade geral é enorme. Não obstante, penso que vale a pena tentar abordar essa complexidade visando encontrar parâmetros orientadores em relação a programas de pesquisa e criação que não simplifiquem a pesquisa nem a reduzam a seus resultados, mas sim que prestem atenção especial às características específicas do momento criativo no momento de seu nascimento, de modo que se possam criar as melhores as circunstâncias para promovê-lo. Para tanto, é fundamental adentrar o tempo real em que a criação está ocorrendo e prestar atenção às fases que o pesquisador atravessa, juntamente com os processos de trabalho e as emoções, humores e perturbações a eles vinculados. Não me refiro aqui à introdução nos programas de um psicólogo que ajude estudantes com problemas maiores, mas ao estudo desse momento como um todo, sem abstrair ingredientes básicos do processo criativo, como emoções, para permitir que organizemos os tempos e os espaços de criação e os momentos de solidão e de diálogo com outros em relação a eles.

Refiro-me à análise profunda do funcionamento da subjetividade no trabalho de pesquisa e de criação, de modo que nos forneça indícios que nos levem a um ou a outro tipo de programa de estudos em termos práticos¹.

Pretendo abordar a subjetividade artística nos momentos iniciais de criação por meio de uma analogia com a figura do amor. A partir desse lugar, do *topos* do amor, parece ser possível acessar a tarefa de subverter, desmontar, reconstruir e repensar uma estrutura que é a base de um conceito historicamente muito tendencioso: as relações entre o sujeito pesquisador e o objeto do estudo; essa é uma relação que, em meu ponto de vista, precisa ser reformulada para que se consiga encontrar maneiras novas e, sobretudo, imparciais de abordar os processos de pesquisa². Para tanto, pretendo enfocar, neste texto, a subjetividade artística no momento do nascimento da pesquisa e em sua relação com o *objeto de estudo* ao compará-lo com o relacionamento de um amante com sua amada. Considerando que o objeto do estudo é considerado como um Outro, a pergunta ética da pesquisa e do trabalho criativo indefectivelmente se mostra; este é um assunto que foi deixado de lado durante tempo demais, relegado à esfera do privado e do individual, sem um espaço próprio para ser discutido publicamente e ser tratado e reconhecido como um fenômeno comum e compartilhado³. Se examinarmos a relação singular que se desenvolve entre a pesquisadora e o objeto de sua pesquisa a partir do ponto de vista do amor, vem à luz uma série de momentos, dificuldades e estágios em um processo comum ao quais vale a pena prestar atenção se realmente quisermos que as artes tenham essa posição inovadora a partir da qual podem reformar e reinventar a pesquisa. A partir daí, pode ser possível desenhar currículos que não estejam baseados em critérios como produtividade, competitividade, inovação – que, na maior parte das vezes, são o vilão para pessoas como nós, que trabalhamos nesse âmbito. Naturalmente, não estou sugerindo que sejamos descuidados com a organização dos currículos, mas sim que busquemos parâmetros de qualidade baseados em uma escala de valores diferente, com uma ética e uma política educacional que não adotem exigências externas, trazidas de outras disciplinas e pelo clima econômico prevalente; sugiro que busquemos, sim, em outros lugares, começando com o mais próximo e o mais privado, a saber, a relação do pesquisador com o objeto de seu estudo.

O que me interessa em relação à analogia com os amantes é que ela possibilita conceber esta ligação como um dar e receber, em que ambos os termos se submetem a uma transformação⁴. A relação não é desapaixonada, mas é influenciada por sentimentos. Essa imagem deixa espaço para pensarmos na subjetividade do artista não como uma agência toda poderosa vis-à-vis com um objeto inerte, mas sim em termos de ficar frente a frente a um outro que já não pode mais ser reduzido para limitá-lo ao que estamos acostumados a chamar de *objeto de estudo*.

Em termos de metodologia, decidi adotar um procedimento experimentado por Roland Barthes em *Fragments de um Discurso Amoroso*. Nesse texto, o autor francês compilou fragmentos da literatura em que o sujeito amado se expressa diretamente. Organizou esses discursos em grupos de figuras, como *O Ausente* (Barthes, 1977, p. 13), *A Catástrofe* (Barthes, 1977, p. 48) e *Quero Compreender* (Barthes, 1977, p. 59), nomeadas por ele, que representam diversos marcos reconhecíveis presentes na maioria dos relacionamentos – embora, não obstante, completamente pessoais – entre amantes. Juntamente com o nome da figura, Barthes inclui um texto breve que contextualiza, detalha ou comenta tanto a figura como os textos compilados. A intenção de Barthes nesse livro era essencialmente dar voz a um discurso apagado, silenciado e fazê-lo sem nenhuma mediação. No meu caso, optei por considerar os fragmentos que Barthes compila e os comentários que inclui com o objetivo de produzir, a partir deles, o que chamou de uma leitura viva, o que necessariamente gera outro texto, este aqui. Partindo de seu conceito de texto como uma produção (aberto e fazendo emergir criações novas) e não como um produto (fechado em si mesmo e sem nenhum potencial para viver outras vidas, alcançar e expressar outros sentimentos), proponho transformar essas figuras e os textos que lhes atribuem uma imagem em um contexto novo. No que concerne à pesquisa e à criação, o discurso de Barthes pode desviar-se do caminho e fazer com que essas mesmas palavras falem analogamente não do amor de Werther por Charlotte, ou de Sócrates por Alcibíades, mas das relações entre a artista que pesquisa e o objeto com o qual trabalha. Para alcançá-lo, juntamente com o nome da figura sugerida por Barthes, acrescentarei um subtítulo que transponha essas palavras para o âmbito da pesquisa; também incluirei com os fragmentos uma série de parágrafos nos quais a figura é reinterpretada e as palavras são redirecionadas da

prática do amor para a da arte. Finalmente, em alguns casos, incluirei fragmentos de textos de outros autores que (efetivamente) estudaram a pesquisa em seu estado nascente, fazendo um claro paralelo com o que é sugerido em cada figura.

Afirmção – o intratável, ou: o desejo de pesquisar, para além do sucesso ou do fracasso

Afirmção. Apesar das dificuldades da minha história, [...] não paro de afirmar em mim mesmo o amor como um valor. [...] O mundo submete todo empreendimento a uma alternativa: a do sucesso ou do fracasso, da vitória ou da derrota. Protesto por uma outra lógica: sou ao mesmo tempo e contraditoriamente feliz e infeliz: 'conseguir' ou 'fracassar' têm para mim sentidos apenas contingentes, passageiros (o que não impede que minhas dores e meus desejos sejam violentos) (Barthes, 1977, p. 22) [1981, p. 16].

A prática de pesquisar e o tempo investido em lidar com o objeto examinado são afirmados como valores em si, para além de seu sucesso em potencial (como a obtenção, em resultado da pesquisa, de uma peça teatral *que funcione*) ou seu fracasso em potencial (não consigo concluir a pesquisa com um resultado visível ou apresentável a partir do qual o trabalho que investi possa pelo menos ser apreciado). De fato, o que é afirmado como valor é o desejo de trabalhar com esses objetos, aplicar-se a eles sem tentar imaginar no começo o que pode resultar do esforço. Isso absolutamente não implica uma visão indulgente dos objetos e da atividade da pesquisa em si, mas sim uma economia de trabalho diferente: ao invés de o resultado ser considerado como um parâmetro para definição de valores, o julgamento do processo em si é muito mais estrito, pois é determinado pelo nível de dedicação da pesquisadora; pelo quanto de atenção total e sincera dedica a ele; por sua habilidade em gerar uma relação com o objeto; e pela qualidade do diálogo estabelecido. Esses parâmetros são completamente subjetivos, e muitas vezes a pessoa mais qualificada para julgar a validade real da pesquisa é a pessoa que a desenvolveu – pois conhece perfeitamente o processo, além de toda a transformação a que tanto objeto como sujeito foram submetidos nesse processo.

Confrontado com a aventura (aquilo que me ocorre), não saio nem vencedor, nem vencido: sou trágico. (Dizem-me: esse gênero de amor não é viável. Mas como *avaliar* a via-

bilidade? Por que o que é viável é um Bem? Por que *durar* é melhor que *inflamar*?) (Barthes, 1977, p. 23). [1981, p. 17]

Nessa economia, que não envolve uma suposição a respeito da viabilidade ou alguma maneira de alcançar um resultado final compartilhável, o desejo do artista de trabalhar com o objeto é afirmado. É precisamente esse esforço que no fim leva a que a pesquisa produza seus frutos genuínos: alcançar o inesperado, o imprevisível; dar um salto qualitativo em conhecimento. O que alguém decide conhecer – tendo elaborado hipóteses em graus variáveis de certeza desde o começo – revela-se menos valioso do que a experiência ou o conhecimento imprevisível que emerge sem ter sido desejado de antemão.

Catástrofe, ou: o questionamento radical do valor da pesquisa (e uma oportunidade de chegar ao básico)

Catástrofe. Crise violenta no decorrer da qual o sujeito, sentindo, a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual nunca poderá sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo (Barthes, 1977, p. 48). [1981, p. 34]

A catástrofe é o momento trágico na pesquisa: a artista⁵ se encontra em um impasse; pensa que todo o trabalho que investiu foi em vão, que não encontrou nenhuma via de trabalho interessante ou que aquelas que encontrou são inúteis ou já foram seguidas. É um momento em que não há mais palavras que possam ser ditas ao objeto da pesquisa; quando a pesquisadora não sabe como questionar o objeto ou quando sente que o que quer que possa dizer não tem valor; então, tem a ideia de desistir e começar tudo de novo com um projeto novo.

Ao invés de considerar a catástrofe como um momento de crise no processo de pesquisa e criação – que a pessoa deve evitar a todo custo e certificar-se de que não aconteça outra vez –, vale a pena compreendê-la, do ponto de vista amoroso, como uma fase necessária que emerge mais cedo ou mais tarde em cada processo criativo, em que a pesquisa é questionada em seus próprios fundamentos; em que o valor de todas as atividades realizadas até esse momento é reexaminado. Assim, a catástrofe é compreendida como uma oportunidade, pois faz com que a pesquisadora realize o trabalho muito necessário de desvincular-se de muitas das linhas de pesquisa que tinha aberto e muitos dos objetos com os quais estava trabalhando e

que são percebidos, seguindo a purificação que resulta da catástrofe, como não essencial ou como desordem.

Essa abordagem é vantajosa em programas de estudo pois resulta em uma compreensão diferente dos processos de pesquisa e criação. Ao invés de considerá-la como um problema específico de determinados estudantes que talvez sejam rotulados como ineficientes ou sem capacitação de recuperar os objetos com que trabalharam, ela é compreendida como uma fase no processo que ocorre inevitavelmente em todos os projetos de pesquisa. Em vista de seu potencial, parece uma boa ideia aproveitá-la para organizar as atividades do programa: alocar um tempo – que cada pessoa organizará individualmente – durante o qual precisará de mais tempo sozinha para distanciar-se do problema e observá-lo de longe; um confidente (orientador) que ajudará o estudante a mapear a pesquisa feita até o momento; e sessões de apresentação de trabalho, durante as quais o grupo contribuirá para selecionar os objetos com os quais continuarão.

Quero Compreender, ou: reflexão e reflexividade na pesquisa

Compreender. Ao perceber repentinamente o episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e de soluções bloqueadas, o sujeito exclama: ‘Quero compreender (o que me acontece)!’ (Barthes, 1977, p. 59). [1981, p. 50]

O trecho entre aspas “(o que me acontece)” nesse texto de Barthes é fundamental. Um projeto de pesquisa não consiste unicamente em extrair conhecimento do objeto como uma entidade separada do sujeito que o analisa, mas também (ou talvez principalmente) em saber como o sujeito é afetado por essa interação e como se define em relação a ela. Em comparação com a maneira usual de compreensão da pesquisa (como um sujeito estável que analisa um objeto com uma identidade anterior a fim de extrair conhecimento dele), com essa figura é desenhada uma distribuição diferente: a pesquisa consiste – primeiro e acima de tudo – em um encontro em que duas entidades se definem reciprocamente em sua inter-relação. Nesse caso, trata-se de saber a maneira como se age; de conhecer a maneira própria de formular problemas e de resolvê-los.

Para esse fim, é necessário começar a movimentar-se; parar de estar conectado ao objeto; abandonar os métodos próprios de comunicar-se criados juntamente com ele e deslocar-se para uma lin-

guagem diferente; distanciar-se de si mesmo; formular-se em objetos diferentes. É preciso fazer isso pois a intensidade que caracteriza a criação em seus primeiros momentos não permite aquele distanciamento e, conseqüentemente, interfere na reflexividade:

Que é que eu penso do amor? – Em suma, não penso nada. Bem que eu gostaria de saber *o que é*, mas estando do lado de dentro, eu o vejo em existência, não em essência. O que quero conhecer (o amor) é exatamente a matéria que uso para falar (o discurso amoroso). A reflexão me é certamente permitida, mas como essa reflexão é logo incluída na sucessão das imagens, ela não se torna nunca reflexividade: excluído da lógica (que supõe linguagens exteriores umas às outras), não posso pretender *pensar bem*. Do mesmo modo, mesmo que eu discorresse sobre o amor durante um ano, só poderia esperar pegar o conceito ‘pelo rabo’: por flashes, fórmulas, surpresas de expressão, dispersos pelo grande escoamento do Imaginário; estou no *mau lugar* do amor, que é seu lugar iluminado (Barthes, 1977, p. 59). [1981, p. 50]

Nos objetos de alguém e nos novos que são gerados no decorrer do projeto de pesquisa, existe pensamento e reflexão, mas é um tipo inerente de reflexão, que habita nos objetos (veja *Signos*) e no próprio corpo do pesquisador – que se expressa em sua forma particular e específica. Esses objetos são escritos na linguagem singular em que foram desenvolvidos conjuntamente com o objeto do estudo, a qual poderia ser rotulada com o paradoxo *linguagem privada*. Para distanciar-se e permitir que a reflexividade ocorra, é importante na pesquisa artística trocar de modalidades diferentes de trabalho: uma que vem dos objetos, outra que seja sobre eles – expressando a relação entre sujeito e objeto em diversas linguagens, articulando-a e compartilhando-a com outros. É a diferença, já formulada, entre busca [*search*] e pesquisa [*research*] – em que esse prefixo *re* [na língua inglesa] causa o distanciamento – que permite à pesquisadora alcançar uma dimensão reflexiva para sua própria ação e sua própria subjetividade. O momento de euforia ao lidar com os objetos não é o melhor para compreender nossa própria ação, porque estamos *deslumbrados* com eles; entretanto, essa compreensão pode ser obtida em um momento reflexivo subsequente, quando nos distanciarmos deles e de nossa própria atividade através da comunicação: “Meu corpo tornou-se ao mesmo tempo ativo e produtivo, objeto e sujeito, analisador e analisado, produto e produtor” (Le Roy, 1999, n.p.).

Conivência, ou: necessidades de comunicação sobre o curso do projeto de pesquisa

Aquele/aquela com quem posso falar da pessoa amada, é aquele/aquela que o ama tanto quanto eu, como eu: meu simétrico, meu rival, meu concorrente. [...] Posso então, finalmente, comentar o outro *com quem entende do assunto*; produz-se uma igualdade de saber, um gozo de inclusão; nesse comentário o objeto não é nem afastado nem rasgado; permanece interior ao discurso dual, protegido por ele (Barthes, 1977, p. 65). [1981, p. 54]

Em muitos casos, não é a figura do orientador, de um artista ou de um acadêmico – com muito mais experiência, *savoir faire* e conhecimento prévio – que é a mais bem equipada para ajudar em um processo de pesquisa em um contexto acadêmico de estudos de pós-graduação. Com sua experiência, essas pessoas podem transmitir a tranquilidade de que existe uma maneira de sair dos becos sem saída que a pesquisa atingiu (a figura da *Catástrofe*). Porém, em outros casos, muito mais benefícios podem ser obtidos a partir da discussão entre pares: no Programa de Mestrado em Prática de Artes Dramáticas e Cultura Visual (MPECV), chamamos isso de tutoria coletiva, pela qual o grupo de estudantes ajuda-se a formular e resolver problemas ao longo do projeto de pesquisa. Não são considerados como pares no sentido de compartilharem o mesmo objeto de pesquisa; entretanto, compartilham a mesma maneira de estar imersos em suas pesquisas e a mesma posição a partir da qual criam uma linguagem em comum que não pode ser criada com o tutor devido à maior distância envolvida.

Contatos – *quando meu dedo sem querer...*, ou: as maneiras de pensar inerentes na prática artística

Contactos. A figura se refere a todo discurso interior suscitado por um contacto furtivo com o corpo (mais precisamente a pele) do ser desejado. [...] Este gesto insignificante, que começo, é continuado por uma outra parte de mim; sem que nada, fisicamente, o interrompa, ele bifurca, passa da simples função ao sentido resplandecente, aquele do pedido de amor. O sentido (o destino) eletriza minha mão; vou rasgar o corpo opaco do outro, obrigá-lo (quer ele responda, que se retire ou deixe ficar) a entrar no jogo do sentido: *eu vou fazê-lo falar* (Barthes, 1977, p. 68). [1981, p. 56-57]

Estou especialmente interessada no momento em que a pesquisadora e o objeto de sua pesquisa entram em contato, seguindo-se à observação anterior de determinada distância. Esse contato indica inquestionavelmente um desejo de penetrar no objeto de estudo; pesquisar seus mecanismos, seu funcionamento e estabelecer uma relação íntima com eles que leve à transformação de ambos. Estou interessada porque, quando o *contato* ocorre – quando a pesquisadora finalmente se vê trabalhando diretamente com os objetos –, emerge uma maneira especialmente interessante de pensar: incorporada, inerente e intrínseca aos objetos e que, nessa fase de começo do projeto de pesquisa, é inseparável deles.

Essa figura, o contato, indica o momento em que o pesquisador se põe a trabalhar e engaja-se inteiramente com os objetos: aprofunda-se neles, separa-os, descontextualiza-os e reconstrói-os usando uma lógica diferente. Apropria-se dos objetos, mexe neles e mergulha as mãos neles. Assim, esse *desmembramento do corpo do Outro* expressa esse tipo específico de pensamento artístico: não abstraído do objeto, mas sim incorporado a ele; inerente aos objetos e inseparáveis deles. Sua natureza particular, específica e concreta é precisamente o que desencadeia um tipo de pensamento que, ao invés de ocorrer em um segundo caso (veja a figura Compreender), expresso ou articulado em linguagem diferente, diretamente o faz nos/a partir dos objetos que estão sendo manipulados, no/a partir do próprio corpo. É importante chamar a atenção para esse tipo de pensamento porque a pesquisa artística geralmente prefere associar-se com o momento de reflexividade quando é feita uma avaliação da atividade do próprio pesquisador, tendendo a negligenciar essa outra maneira de pensar que é inerente no objeto e é de importância fundamental nas fases emergentes do projeto de pesquisa.

A estranha noção de que um artista não pensa e um investigador científico não faz nada além de pensar resulta da conversão de uma diferença de tempo e ênfase em diferença qualitativa. O pensador tem seu momento estético quando suas ideias não são mais meras ideias e se tornam sentidos corporais dos objetos. O artista tem seus problemas e pensa quando trabalha. Porém, seu pensamento está mais imediatamente incorporado no objeto. Devido ao isolamento comparativo de seu fim, o cientista opera com símbolos, palavras e sinais matemáticos. O artista elabora seu pensamento no meio qualitativo em que trabalha e os termos estão tão próximos do objeto que está produzindo que se mesclam diretamente nele (Dewey, 1934, p. 15-16).

Errância – a nave fantasma, ou: pesquisa acima e além dos produtos concretos que gera

Apesar de que todo amor é vivido como único e que o sujeito rejeite a ideia de repeti-lo mais tarde em outro lugar, às vezes ele surpreende em si mesmo uma espécie de difusão do desejo amoroso; ele compreende então que está destinado a errar até a morte, de amor em amor (Barthes, 1977, p. 101). [1981, p. 86]

A pesquisa não termina com a produção de uma obra. A peça teatral é um momento muito importante no compartilhamento do projeto de pesquisa, mas não é seu objetivo final nem sua única meta. Há muitas maneiras de tornar um projeto de pesquisa conhecido, como ferramentas, conversas e sessões de apresentação de processos; a obra de arte é uma delas. Assim, o projeto de pesquisa não para aí: ao contrário, o sujeito pesquisador descobre que algumas perguntas iniciais conduzem a outras, pois, ao longo de sua vida, cria pesquisa em uma corrente contínua, passando de um objeto de estudo a outro; da formulação de um problema a sua rearticulação e, finalmente, transformando-o em algo novo e transformando a si mesmo de novo. No decorrer da pesquisa, há determinados pontos de virada, as obras artísticas, que marcam os lugares de onde o pesquisador se deslocou a partir de um conjunto de fascínios e modas para outro.

Espera, ou: vida diária colocada a serviço do objeto de pesquisa

Tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, no decorrer de mínimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, voltas). [...] Do mesmo modo, no café, toda pessoa que entra, pela mínima semelhança da silhueta, é, num primeiro momento, *reconhecida* (Barthes, 1977, p. 37-39). [1981, p. 94-95]

Enquanto durar a obsessão do pesquisador por um tema ou um conjunto de objetos, durante o projeto de pesquisa, o objeto é capaz de colorir todos os demais conteúdos do mundo, fazendo com que a realidade seja interpretada por referência a ela mesma. Novos *insights* sobre como lidar com ele, ideias para fazer o projeto de pesquisa avançar nunca serão fórmulas que garantem uma navegação tranquila; ao contrário, emergem como lampejos de inspiração que iluminarão o caminho a nossa frente. Assim, o conteúdo que aparece na *vida pessoal*, de *não pesquisa* do pesquisador (filmes, histórias de vida,

leituras, conversas) é encarado em termos de sua semelhança com o objeto de estudo, o quanto lhe ajuda a discerni-lo e compreendê-lo. Embora o tipo de percepção seja constante, os lampejos de inspiração chegam nos momentos mais estranhos, quando o pesquisador não está conscientemente se concentrando na resolução dos problemas.

A incubação [dentro do processo de pesquisa] é um tipo de mobilização de recursos mentais e naturais; é uma distorção do mundo para benefício do problema estabelecido: o descobridor deforma o mundo, as coisas e os seres para vantagem de si apenas, e não pode (em algum grau ou outro) ver nos fenômenos externos nada além do que os liga, mediata ou imediatamente, de alguma maneira com o objeto difuso de seu interesse (Moles, 1957, p. 257).

Gasto – exuberância, ou: o poder transgressor da pesquisa encontra-se em ser um fim em si mesmo, ao invés de um meio para alcançar um fim

Figura pela qual o sujeito apaixonado visa e hesita ao mesmo tempo colocar o amor numa economia de gasto puro, de perda 'a troco de nada'. [...] O amor-paixão é, portanto, uma força ('essa violência, essa tenaz, essa indomável paixão'), algo que pode lembrar a velha noção de *ισχυξ* (*ischus*: energia, tensão, força de caráter, e, mais próximo de nós, a de Gasto (Barthes, 1977, p. 84). [1981, p. 116]

No decorrer de um processo de pesquisa, é gerado um *gasto* excessivo de métodos e ferramentas de trabalho, procedimentos e maneiras de fazer coisas – alguns inúteis, alguns esquecidos enquanto o processo prossegue, e uns poucos conseguem manter viva a relação entre pesquisador e objetos. O que o pesquisador faz é inventar uma multiplicidade de métodos e técnicas para fazer com que os objetos falem e respondam-lhe. Embora seja verdade que cada uma dessas estratégias inventadas pode ter uma finalidade específica, a figura do Gasto nos transmite que essa meta não é externa nem estranha ao objeto de estudo; de fato, é acionada para intensificar a reciprocidade entre sujeito pesquisador e objeto de estudo.

O discurso amoroso não é desprovido de cálculos: eu raciocino, faço contas às vezes, seja para obter determinada satisfação, para evitar determinada mágoa, seja para representar interiormente ao outro, num movimento de humor, o tesouro de engenhosidade que esbanjo *a troco de nada* em seu favor (ceder, esconder, não magoar, divertir, convencer, etc.). Mas esses cálculos são apenas impaciências: não há

pensamento de um lucro final: o Gasto está aberto, ao infinito, a força deriva, sem finalidade (o objeto amado não é uma finalidade: é um objeto-coisa, não um objeto-fim) (Barthes, 1977, p. 85). [1981, p.117]

Existem cálculos, estratégias e saberes que mantêm esse diálogo em andamento para manter o pesquisador nessa relação com os objetos sem esgotá-la e para que ele possa tirar o máximo possível dela e criar uma experiência intensa com eles. Mas não se pode falar de uma meta final que se encontre além dos objetos, que seja ontologicamente superior ou que seja percebida como tal. Enquanto houver relação com os objetos, estes serão uma finalidade em si: a finalidade é lidar com os problemas que trazem à tona, conhecer a eles e a si no processo; não há nenhuma outra meta que seja mais altamente valorizada além do objeto e da relação com ele que transforme tanto objeto quanto sujeito. Lidar com ela gera conhecimento; mas esse conhecimento não é a meta final, pois os objetos são meramente meios para alcançar um fim: são, ao mesmo tempo, o meio e os meios da relação e seu destino final. Esse mecanismo é similar ao identificado por Lévi-Strauss na mente selvagem:

O 'pensamento selvagem' não é o pensamento dos 'selvagens' ou dos 'primitivos' (em oposição ao 'pensamento ocidental'), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não domesticado em vista da obtenção de um rendimento. (Lévi-Strauss, 2009, p. 317).

Fofoca, ou: a dificuldade de lidar com a natureza singular da pesquisa artística

A fofoca reduz o outro a *ele/ela*, e essa redução me é insuportável. O outro não é para mim nem *ele* nem *ela*; tema apenas seu próprio nome, seu nome próprio. O terceiro pronome é um pronome mau: é o pronome de não-pessoa, ele anula. Quando eu constato que o discurso em comum se apossa do meu outro e o devolve a mim sob a forma exangue de um substituto universal, aplicado a todas as coisas que não estão lá, é como se eu o visse morto, reduzido, guardado numa urna na parede do grande mausoléu da linguagem (Barthes, 1977, p. 185). [1981, p. 115]

O objeto de estudo é completamente singular – tanto que o pesquisador, para trabalhar com ele, teve que inventar uma nova linguagem, uma nova maneira de fazer as coisas e um novo procedimento (ou teve que reformular e rearticular aqueles que conhecia e usava

antes). E essa singularidade se estende às pessoas que se interessam pelo projeto de pesquisa, como orientadores e professores. Assim, em alguns casos, classificar o objeto de estudo, atribuindo a ele um rótulo pré-existente, equivale a ocultar o desejo da pesquisadora, pois a impede de reconhecer o objeto real no rótulo colocado sobre ele. Isso não significa que seja impossível relacioná-lo a outros projetos de pesquisa – a casos similares – ou oferecer critérios de inteligibilidade ao compará-los com outros casos – às vezes, isso pode ajudar a impulsionar a pesquisa; porém, ao oferecer outros objetos que possam ajudar o pesquisador a retratar o objeto de estudo com mais clareza, deve-se ter cuidado para não disfarçá-lo com um rótulo limitador, outros trabalhos ou uma definição pré-determinada, estereotipada, pois fazer isso equivale a congelar seu desenvolvimento.

Novamente aqui, necessitamos caminhar com cuidado: a pesquisa artística tem seu momento de abertura quando a pesquisa da própria pesquisadora e o conhecimento adquirido podem ser compartilhados, mas às vezes é difícil discutir o progresso do projeto de pesquisa sem anular sua força, o desejo da artista de continuar a trabalhar com os objetos fazer perguntas a eles. Aqueles que oferecem sustentação de fora estão pisando em terreno difícil, tentando contextualizar o objeto de estudo para o benefício do artista ao respeitar sua natureza original.

O Irreconhecível, ou: a importância de reconhecer a natureza inesgotável do objeto de estudo

Estou preso nesta contradição: de um lado, creio conhecer o outro melhor do que ninguém e afirmo isso triunfalmente a ele ('Eu te conheço. Só eu te conheço bem!'); e, por outro lado sou frequentemente assaltado por essa evidência: o outro é impenetrável, raro, intratável; não posso abri-lo, chegar até sua origem, desfazer o enigma. De onde ele vem? Quem é ele? Por mais que eu me esforce não o saberei nunca (Barthes, 1977, p. 138). [1981, p. 134]

Um dos paradoxos do processo de pesquisa é a natureza inesgotável do objeto de estudo: embora nos tenhamos detido nele por muito tempo e seus mecanismos e comportamento tenham sido cuidadosamente estudados, existe um momento em que nos damos conta de que a exploração abrangeu apenas um, ou alguns, de muitos aspectos pelos quais o objeto de estudo se revela. Há duas

dimensões para essa compreensão: uma delas é positiva, na medida em que amplia e enriquece os ângulos do estudo e, com isso, ajuda a impulsionar o processo; a outra é negativa: a compreensão de que o objeto de estudo não é passível de ser conhecido pode paralisar a pesquisa, levando a artista a pensar que teria que percorrer um caminho muito longo para conseguir capturar o objeto de estudo a partir de um ângulo suficientemente amplo. Isso pode tornar a fase de desencadeamento do projeto de pesquisa muito prolongada, pois a criadora (tendo descoberto que tudo o que sabe sobre o objeto realmente é muito pouco) sente que precisa adquirir maior conhecimento sobre os objetos com os quais está trabalhando antes de torná-los públicos e compartilhá-los. Cada processo de pesquisa tem seu tempo de duração – e esse fato deve ser respeitado (veja *Catástrofe*) –, mas o que essa figura enfatiza é a atenção que a artista deve dedicar a uma fase no projeto de pesquisa em que deve arquivar momentaneamente outras dimensões e concentrar-se apenas no compartilhamento com a comunidade de pesquisa. Se esse momento for adiado por muito tempo, essa linguagem em comum pode tornar-se tão rebuscada a ponto de tornar-se incompreensível, podendo, dessa maneira, ameaçar o compartilhamento da pesquisa ao fazer dela uma tarefa gigantesca.

Além da tentativa de abranger o objeto de estudo em sua totalidade, a inesgotabilidade também está relacionada a algo mais: é incomum que um pesquisador persevere até que todos os *enigmas* do objeto de estudo estejam resolvidos. É natural que sua atenção se desloque (veja a figura *Errância*) para outros problemas que atraem por sua novidade ou para perguntas a serem reformuladas ao longo do tempo, conduzindo o andar da pesquisa a novas direções.

Indução – *mostre-me quem devo desejar*, ou: a dose em que o estudante recebe informações

O ser amado é desejado porque um outro ou outros mostraram ao sujeito que ele é desejável: por mais especial que seja, o desejo amoroso é descoberto por indução. [...] O corpo que *vai ser amado* é manejado com antecedência pela objetiva, submetido a uma espécie de efeito zoom que se aproxima, aumenta, e leva o sujeito a colar o nariz nele: [...] Esse ‘contágio afetivo’, essa indução, parte dos outros, da linguagem, dos livros, dos amigos: nenhum amor é original. [...] A dificuldade da aventura amorosa consiste no seguinte: ‘Que me mostrem quem devo desejar, mas em

seguida deixem o terreno livre!': inúmeros episódios em que me apaixono por quem é amado pelo meu melhor amigo: todo rival foi primeiramente mestre, guia, indicador, mediador (Barthes, 1977, p. 136-137). [1981, p. 128]

O primeiro caso que Barthes apresenta de apaixonamento por indução é o de Werther por Charlotte após escutar, por acaso, o comentário de uma serva: essa história real mostra que o amor é aprendido. Aplicar isso à pesquisa artística sobre programas educacionais pode levar-nos a pensar no professor como uma figura essencial, pois é seu entusiasmo pelo objeto de estudo que pode contagiar o pesquisador. Mas é importante observar que Barthes continua para enfatizar que a indução não ocorre apenas porque alguém mostra o futuro objeto de amor sob uma luz particularmente interessante; ao contrário, os agentes que facilitam essa descoberta, aqueles que despertam o desejo, são também a *linguagem*, os *livros* e uma série de outros agentes. Existe toda uma série de "intercessores", como sugere Deleuze, que "[...] podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas –, mas coisas também, até mesmo plantas ou animais, como em Castañeda. Reais ou imaginários, animados ou inanimados" (Deleuze, 1990, p. 125).

A partir disso, compreendemos que aqueles catalisadores que fazem com que se enfoque um objeto específico (e, conseqüentemente, se esqueça do resto) não são, no contexto de um programa de estudo, unicamente os professores ou orientadores, mas todos os objetos (documentos, textos, obras artísticas) com que um estudante vier a entrar em contato. Posso estar dizendo o óbvio, mas é necessário pensar nisso a partir de diferentes pontos da vista: do ponto de vista do assunto estudado, um equilíbrio entre a informação oferecida em um programa e o tempo que deve ser deixado para estudo independente; do ponto de vista da importância de facilitar a busca dos estudantes por objetos e seu manuseio ao invés de transmitir conhecimento. Finalmente, em relação à exclamação final da citação de Barthes, "Que me mostrem quem devo desejar, mas em seguida deixem o terreno livre!" (1981, p. 128), o ponto de vista do cultivo de um estilo de ensino que estimule o questionamento e a curiosidade pessoal e que procure um equilíbrio entre a absorção de novas informações que os estudantes possam achar fascinantes e o tempo necessário para cada um manejá-las pessoal e independentemente e para adaptá-las a seus próprios interesses.

Informante, ou: o papel delicado do orientador

Figura amigável que, no entanto, parece ter como papel constante ferir o sujeito apaixonado dando a ele, como se não fosse nada, informações sem importância sobre o ser amado, mas cujo efeito é atrapalhar a imagem que o sujeito tem desse ser. [...] Reduz meu outro a nada mais que um outro. [...] Ao me dar uma informação insignificante sobre quem amo, o Informante me revela um segredo. Esse segredo não é profundo; ele vem do exterior; é o exterior do outro que me estava escondido. A cortina se abre ao contrário, não sobre uma cena íntima, mas sobre uma sala pública. A informação me é dolorosa, não importa o que ele diga: um pedaço fosco, ingrato, da realidade me cai sobre a cabeça. Para a delicadeza amorosa, todo fato tem qualquer coisa de agressivo: irrompe no Imaginário um pingo de 'sabedoria', mesmo que seja vulgar (Barthes, 1977, p. 138-139). [1981, p. 130-131]

O informante no texto de Barthes denota a figura de um amigo que conhece a pessoa amada e que oferece ao amante informações públicas sobre ela. Como a paixão exclusivista da pessoa que ama quer imaginar um mundo com *nós dois apenas*, essa informação é dolorosa.

No contexto de programas da pesquisa e de criação, a figura equivalente ao informante pode ser a do orientador ou da pessoa que apoia um processo da pesquisa ou o acompanha de perto, pois, em muitos casos, ela atua como uma ponte entre a individualidade da relação do par pesquisador/objeto de pesquisa e a comunidade de pesquisa. É necessário que ela execute um difícil ato de equilíbrio entre o ato de alimentar a imaginação que reinventará o objeto e o de ajudar a colocar essa pesquisa completamente individual sobre um terreno comum que possa ser compartilhado por outros pesquisadores no mesmo campo do estudo. Em outras palavras, a delicada tarefa do orientador é considerar as potenciais repercussões da pesquisa quando colocada no domínio público e, ao mesmo tempo, respeitar a qualidade imaginativa da manipulação individual, privada e específica dos objetos. Ao fazer isso, ele deve evitar a armadilha de usar teorias e de universalizar explicações que produzam apenas uma fraca resposta a partir da imaginação pesquisadora ou que abalem a confiança da pesquisadora em sua manipulação pessoal dos objetos.

Os processos de incubação e insight [...] são seguidos pelo processo da verificação, com o qual obtemos uma nova dimensão: voltar a estar em contato com o mundo exterior [...] Este estágio de retorno ao concreto é fundamental e distingue a criação da esquizofrenia. [...] Esta socialização

consiste em fazer com que o objeto criado atravessasse uma barreira social ao tirá-lo da torre de marfim onde o criador está e colocá-lo no domínio público (Moles, 1957, p. 303-304).

Mutismo – sem resposta, ou: a resiliência que o objeto deve ter para que a pesquisadora possa reajustar e reinventar suas ferramentas

O sujeito apaixonado fica angustiado porque o objeto amado responde parcimoniosamente, ou não responde, às palavras (discursos ou cartas) que ele lhe dirige. 'Quando se falava com ele, discursando para ele sobre qualquer que fosse o assunto, X... parecia frequentemente olhar e escutar ao longe, espiando alguma coisa nas redondezas: parava-se, desencorajado; no fim de um longo silêncio, X... dizia: 'Continua, eu estou escutando'; então se retomava meio sem jeito o fio de uma história na qual já não se acreditava mãos' (Barthes, 1977, p. 167) [1981, p. 150]

Ocasionalmente, o objeto de estudo não responde; permanece inescrutável e inacessível às hipóteses e às perguntas do pesquisador. Isso faz com que o pesquisador pense que talvez não tenha feito as perguntas certas; talvez tenha usado uma linguagem que o objeto não fale, não responda a ela – que talvez resulte de um método aplicado a um trabalho anterior. Ou talvez as perguntas que lhe são feitas de fato sejam voltadas a outros tipos de objetos. Mas esse silêncio, que em princípio poderia ser considerado como negativo dentro do processo de criação, beneficia potencialmente a pesquisa a partir de diversos pontos da vista: primeiro, como um sintoma da inadequação da comunicação do pesquisador com o objeto; nesse caso, o silêncio alertará o pesquisador para concentrar-se outra vez em suas ferramentas, na linguagem construída, em sua própria metodologia, e considerar o que deve fazer para que a pesquisa evolua. Em segundo lugar, o silêncio sinaliza, antes de tudo, essa função de resiliência como um impulso para o desenvolvimento do projeto de pesquisa. Ele continua enquanto houver determinado problema a resolver. Quando os problemas que foram definidos tiverem sido explicados, as perguntas que animam se esgotam. O projeto de pesquisa necessita de resiliência que provocará pensamento, atenção e ação. Por fim, ele indica o processo de conhecimento que não responde a tudo (porque não tem fim): cada vez que a pesquisa se amplia e uma nova dimensão do objeto emerge, o pesquisador compreende que o que não sabe é

muito maior do que o que conhece; que qualquer objeto de estudo, simplesmente em virtude de sê-lo, não responde a tudo; é impossível de ser conhecido em sua totalidade.

O fato de haver resistência define o lugar da inteligência na produção de um objeto artístico. As dificuldades a serem superadas ao provocar a adaptação recíproca apropriada de fragmentos constituem o que, no trabalho intelectual, são problemas. Como na atividade que trata de assuntos predominantemente intelectuais, o objeto que constitui um problema deve ser convertido em meios para sua solução. Não pode ser ignorado (Dewey, 1934, p. 138).

Rapto, ou: a desestabilização das posições de sujeito e objeto

Rapto. Episódio tido como inicial (mas pode ser reconstituído depois) durante o qual o sujeito apaixonado é 'raptado' (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: *gamação*; nome científico: *enamoramento*). [...] No mito antigo, o raptor é ativo, ele quer pegar sua presa, ele é sujeito do rapto (cujo objeto é uma mulher, como todos sabem, sempre passiva); no mito moderno (o do amor-paixão), é o contrário, o raptor não quer nada, não faz nada; ele fica imóvel (como uma imagem), e é o objeto raptado que é o verdadeiro sujeito do rapto; o *objeto* da captura se torna o *sujeito* do amor; e o *sujeito* da conquista passa ao posto de *objeto* amado (Barthes, 1977, p. 188). [1981, p. 165]

A figura do *rapto* indica que o que usualmente é denominado como escolha de um tema – a demarcação de um campo de estudo pelo pesquisador – tem um lado oculto. Não é um exemplo de um sujeito que decida voluntariamente e através de sua escolha soberana estudar isto ou aquilo, mas sim de alguém tomado por um fascínio capaz de inverter os papéis convencionalmente atribuídos a uma atividade da pesquisa. O objeto de estudo, naquele momento, assume os traços característicos de um sujeito, pois exerce uma influência sobre a pesquisadora, subjuga-a de tal maneira que o agente real que desencadeia as ações é ele, através da pesquisadora, não esta. As decisões da artista não são nada senão respostas às necessidades do objeto de estudo. Desse modo, os objetos do projeto de pesquisa transformam as noções herdadas como autoria, sinalizando uma rota de escape que conduza para longe das noções poéticas de *eu expresso* e rumo às operações que o objeto do estudo sugere, indica ou até mesmo impele a pesquisadora a desenvolver; esse mesmo gesto também envolve uma desestabilização da noção de autor e estilo, pois o centro da ação se desloca do sujeito para o objeto.

Além disso, essa figura nos chama a atenção para o fato de que a pesquisa não é um meio para alcançar um fim (extrair um pedaço de conhecimento) por meio do qual o pesquisador tropeça no objeto ou pula por cima para obtê-lo. Ao contrário: é o objeto em si (o tema que foi descoberto, a situação que fascina, o campo a ser explorado) e a relação que é formada com ele; essa é a finalidade do projeto de pesquisa. O prazer do estudo encontra-se no encontro com o objeto e não em uma meta hierarquicamente superior a ele.

Repercussão, ou: reciprocidade entre sujeito e objeto no projeto de pesquisa

O que repercute em mim, é o que aprendo com meu corpo: alguma coisa fina e aguda acorda bruscamente este corpo que, nesse intervalo de tempo, estava adormecido no conhecimento racional de uma situação geral: a palavra, a imagem, o pensamento agem como um chicote. Meu corpo interior começa a vibrar como se sacudido por trompetes que se respondem e se sobrepõem: a incitação provoca um rastro, o rastro se espalha e tudo fica (mais ou menos rapidamente) arrasado (Barthes, 1977, p. 200). [1981, p. 171]

Pode-se falar de um diálogo real entre sujeito pesquisador e objeto de estudo – um diálogo que propicia um conhecimento que afeta não somente o plano intelectual, mas que também tem habilidades transformacionais que são sentidas e sofridas fisicamente. Isso cria uma relação que não é unidirecional, em que os objetos também podem afetar o sujeito; não apenas porque, de certa maneira, oferecem respostas às perguntas que o sujeito faz mas, sobretudo, porque o pesquisador não vê essas respostas como dados removidos da vida em si. Sobretudo, ele os assume fisicamente em seu corpo; seu impacto não é meramente discursivo, mas também afetivo, emocional e sensível. Desse ponto de vista, é difícil separar o projeto de pesquisa daquilo que é comumente chamado de vida pessoal ou privada: a subjetividade é transformada em uma maneira real pela qual se conhece.

Essa transformação é fundamentalmente importante não apenas do ponto de vista do crescimento pessoal, mas também porque propicia um tipo mais intensivo de pesquisa que reconhece que existem mais dimensões na atividade científica do que as tradicionalmente aceitas:

Não se pode produzir uma ciência sólida ignorando seus dados mais básicos e característicos que são, bem especifi-

camente, as dificuldades diferenciadoras dessa ciência. O cientista comportamental não pode ignorar a interação entre objeto e observador na esperança de que, se fingir por tempo suficiente que ela não existe, desaparecerá silenciosamente (Devereux, 1967, p. XVIII).

Assim, os efeitos que a pesquisa tem na pessoa que pesquisa proporcionam não apenas uma reconsideração das relações entre sujeito e objeto, mas também uma série de dados e fragmentos de informação de grande valor: não apenas aqueles fornecidos pela atenção concentrada no objeto de estudo, mas também aqueles que essa observação e esse relato produzem na própria pesquisadora.

A reintrodução do observador, como realmente é, na situação experimental [é considerada] não como uma fonte de rompimento lamentável, mas como uma fonte importante e até mesmo indispensável de dados relevantes, complementares da ciência comportamental. Isto permite a exploração dos efeitos *sui generis* da observação tanto sobre observador como observado, que são aqui encarados como os dados chave (Devereux, 1967, p. 30).

Signos – a incerteza dos signos, ou: pesquisa artística como uma ciência do concreto

Seja para querer provar seu amor, seja para se esforçar em decifrar se o outro te ama, o sujeito apaixonado não tem a sua disposição nenhum sistema de signos seguros. [...] Aquele que quer a verdade, só tem por respostas imagens fortes e vivas, mas que se tornam ambíguas, flutuantes, desde que ele tenta transformá-las em signos: como em toda mântica, o consultante amoroso deve ele mesmo fazer sua verdade (Barthes, 1977, p. 214-215). [1981, p. 178-179]

A comunicação com o objeto de estudo não é baseada em convenções ou em maneiras preestabelecidas de trabalhar. Deve-se começar do zero, inventando a linguagem privada que será embasada no diálogo com ele. Não existe nenhum sistema criado de signos que possam ser aplicados com facilidade, sem interferências. Por outro lado, se for usada uma linguagem preexistente, ela se recusa a funcionar como se esperaria: teríamos que reinventar sua gramática, seu modo de significação e adaptá-la às características particulares e específicas do objeto da pesquisa.

O objeto de estudo e sua natureza específica, sua conexão com a vida concreta do pesquisador, não permitem que seja sujeitado

a uma linguagem pré-criada que o explique com clareza total; a pesquisa artística é uma *ciência do concreto* (Lévi-Strauss), pois são as qualidades específicas do objeto que dão sentido e substância ao projeto de pesquisa. O insignificante, as maneiras pelas quais as características aparecem – mais do que suas essências –, os detalhes que, em princípio, a razão poderia negligenciar e as relações que são formadas entre eles são a chave para construir um sentido e tentar criar uma linguagem nova para comunicar-se com ele.

A ideia de que o artista não pensa tão atenta e penetrantemente quanto um pesquisador científico é absurda. [...] Pensar eficazmente em termos de relações de qualidades é uma demanda tão séria para o pensamento quanto pensar em termos de símbolos verbais e matemáticos. Certamente, como as palavras são manipuladas facilmente de modo mecânico, a produção de uma obra de arte genuína provavelmente exige mais inteligência do que a maioria do assim-chamado pensamento que continua entre aqueles que se orgulham de serem 'intelectuais' (Dewey, 1934, p. 45-46).

Eu-te-Amo, ou: pesquisa como uma troca ativa e consciente com o mundo

[...] uma nova visão do *eu-te-amor*. Não é um sintoma, é uma ação. Eu pronuncio, para que você responda [...] Não é, portanto, suficiente que o outro me responda por um simples significado, mesmo que seja positivo ('eu também'): é preciso que o sujeito interpelado assuma formular, proferir o *eu-te-amor* que lhe estendo. [...] *Eu-te-amor* é ativo. Se afirma como força – contra outras forças. Quais? Mil forças do mundo que são todas forças depreciativas (a ciência, a doxa, a realidade, a razão, etc.) (Barthes, 1977, p. 152-153). [1981, p. 101-102]

Quando a pesquisadora encontrou esse tema, essa situação, com a qual quer se conectar, ela o abordou, conversou com ele. Isso não é um monólogo sem sentido: questiona a ele porque realmente espera uma resposta, apesar de tudo o que o *senso comum* poderia sugerir ao contrário. Ao invés de manipulá-lo, faz perguntas na esperança de produzir uma resposta. O objeto, por seu lado, não é feito de objetos mudos que docilmente se permitem ser manipulados; ao contrário, precisam ser ativados porque com certeza podem responder: respondem à manipulação do sujeito de acordo com suas próprias leis. E cada resposta ou cada pausa silenciosa fornece informações que o projeto de pesquisa pode usar.

As perguntas, naturalmente, relacionam-se não a outras realidades externas aos objetos em si, mas à relação interativa que é construída com eles. Como devo lhe manipular? Como posso lhe convencer a responder? Qual é o segredo para gerar um fluxo de comunicação? Como posso fazer com que converse comigo? Gerar um fluxo de comunicação, começar um diálogo transformador para ambos traduz-se, nesse caso, como *seguir em frente com um projeto de pesquisa*.

Assim, a pesquisa vai muito além de uma análise objetiva, de uma previsão racional de resultados, a aplicação mais ou menos rotineira de uma série de procedimentos de trabalho pré-testados. De fato, revela-se como um período de intensidade, de completa vitalidade em uma relação do sujeito com o mundo a seu redor que vai muito além de um cálculo de objetivos finais:

Existe informação baseada na experiência do Amor que é válida precisamente porque não é distorcida por uma perseguição obsessiva da (pseudo-) objetividade e é baseada não na observação participativa, mas em uma experiência compartilhada (Devereux, 1967, p. 118).

É a mera ignorância que conduz então à suposição de que a conexão entre arte e percepção estética com experiência significa uma diminuição de sua importância e dignidade. A experiência no grau em que é experiência é vitalidade intensificada. Em vez de significar ficar calado nos próprios sentimentos e sensações, significa completa interpenetração completo do eu e do mundo dos objetos e dos eventos (Dewey, 1934, p. 19).

Verdade, ou: prática artística como uma subversão de discursos

O amor é cego: esse provérbio é falso. O amor arregala os olhos, ele faz ficar clarividente: 'Tenho de você, sobre você, o saber absoluto.' [...] Sempre a mesma inversão: aquilo que o mundo considera 'objetivo', eu considero factício, aquilo que ele considera loucura, ilusão, erro, eu considero como verdadeiro (Barthes, 1977, p. 229-230). [1981, p. 197]

Nesse momento, emerge a originalidade absoluta do projeto de pesquisa, o momento em que a consideração do objeto de pesquisa é radicalmente diferente de como outros o veem ou do que o senso comum indicaria. Aí se encontra o potencial da pesquisa para transformar o mundo, para revolucionar a sabedoria convencional. Mas compreender isso requer, em muitos casos, um momento de insegurança e perda de marcos reconhecíveis (veja o capítulo de

Barthes, não discutido aqui, *Louco* [1981, p. 144-145]), quando a pesquisadora hesita entre seguir o senso comum e confiar em sua própria lucidez. É um momento muito frágil, quando a curiosidade pode ser esvaziada sob o peso da convenção – tanto as crenças comuns como as convenções sobre pesquisa no que diz respeito aos métodos de trabalho, organização sistêmica de procedimentos e compartilhamento de processos de estudo com outros. Ademais, isso se aplica não apenas às respectivas áreas de conhecimento em que o projeto de pesquisa é situado (história, sociologia, vida diária), mas também ao próprio funcionamento do ambiente em que o projeto de pesquisa está ocorrendo: o programa de estudos. Isso nos obriga, em muitos casos, a ignorar, subverter ou alterar regras. Critérios e modos de operar comumente usados (maneiras de avaliar processos, protocolos para compartilhamento de pesquisa com outros, maneiras de trabalhar em colaboração) são também colocados em questão pelos próprios projetos de pesquisa aos quais se aplicam.

O pesquisador deve fazer um esforço real para descarregar a pesada carga de ciência explicativa, ou de ‘senso comum’ abusivamente racionalizador que gosta de tirar o brilho de qualquer evento que subitamente capture nossa atenção com o desinteresse de costume para nos ‘proteger’ de um mundo de difícil manejo. O papel do cientista é precisamente manipular o mundo, confrontando-o; sua faculdade básica será ‘aplicar curiosidade’ aos inúmeros orifícios no tecido explicativo, que constituem tanto lugar comum que exigem um considerável esforço para fazer com que apareçam (Moles, 1957, p. 176).

Notas

¹ Obviamente, para facilitar essa perspectiva que se concentra na subjetividade, é necessário abstrair outras dimensões fundamentais da pesquisa, como seu caráter coletivo e relacional. Abordei a dimensão coletiva e colaborativa da pesquisa em outros artigos. Veja Pérez Royo (2012) e Pérez Royo e Monni (2015).

² Quando conseguirmos reorganizar, ou pelo menos questionar, o funcionamento que assumimos como válido na pesquisa em artes, seria interessante extrapolar essa pesquisa para outros campos do conhecimento relacionados, como as humanidades, que na atualidade seguem os critérios acadêmicos das ciências positivas, aplicando a eles seus procedimentos específicos com algum grau de dificuldade. Concordo com a afirmativa de Dieter Lesage de que essa é a grande oportunidade de debate sobre pesquisa nas artes (Lesage, 2012).

³ Enquanto outros aspectos da pesquisa, como a metodologia e a criação de ferramentas, vêm recebendo atenção exponencialmente crescente nos últimos anos, a dimensão ética da pesquisa foi relegada a conversas privadas sobre os detalhes das atividades básicas que a maioria dos programas de mestrado assume para organizar, como seminários, círculos de leitura, *think tanks* etc.

⁴ O potencial do amor para a mudança não foi negligenciado em outras áreas: provou ser um termo muito interessante não apenas para examinar o potencial subversivo da pesquisa artística, mas também para desafiar o pensamento político atual. A prova disso é a atenção prestada a esse conceito nos últimos anos. Hardt e Negri recorrem ao amor no último capítulo de *Multidão*, no qual é definido como “[...] uma manifestação de força que defende a progressão histórica da emancipação e da libertação” (Hardt; Negri, 2004, p. 351) [2005, p. 439]. Badiou, embora partindo de uma perspectiva diferente, também parece acreditar firmemente no poder do amor para subverter positivamente nossos valores atuais (Badiou, 2009). Muitos outros autores (por exemplo, Beardsworth, 2006; Verwoert, 2009) também trabalharam em uma direção parecida, libertando o conceito de amor de sua compreensão burguesa (ligada a termos como posse e privacidade, restritos à área estreita da família) e recuperando um conceito mais amplo dele.

⁵ Neste texto, optei, em muitos casos, por usar termos (*sujeito pesquisador* e *objeto de pesquisa*) que não têm nenhum suporte nas relações recíprocas que defendo no conteúdo; meu objetivo é forçar a linguagem, de tal maneira que alguém possa pensar um objeto como tendo as características de um sujeito e vice-versa. Além disso, uso as expressões *pesquisador*, *criador* e *artista* de maneira intercambiável.

Referências

- BADIOU, Allain; TRUONG, Nicolas. **In Praise of Love**. London: Profile Books, 2012 [2009].
- BARTHES, Roland. **A Lover's Discourse: fragments**. New York: Hill and Wang, 2001 [1977].
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BEARDSWORTH, Richard. A Note to a Political Understanding of Love in our Global Age. **Contretemps: an online journal of philosophy**, Sydney, University of Sydney, n. 6, p. 2-10, jan. 2006.



- DELEUZE, Gilles. **Negotiations**. New York: Columbia University Press, 1995 [1990].
- DEVEREUX, Georges. **From Anxiety to Method in the Behavioral Sciences**. The Hague/Paris: Mouton & Co., 1967.
- DEWEY, John. **Art as Experience**. New York: Perigee Books, 1980 [1934].
- HARDT, Michael; NEGRI, Toni. **Multitude: war and democracy in the age of empire**. New York: The Penguin Press, 2004.
- HARDT, Michael; NEGRI, Toni. **Multidão: guerra e democracia na era do império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LE ROY, Xavier. **Product of Circumstances**. 1999. 1 performance.
- LESAGE, Dieter. Who's Afraid of Artistic Research?: on measuring artistic research output. In: LESAGE, Dieter; BUSCH, Kathrin (Org.). **A Portrait of the Artist as a Researcher**. Antwerp: The Academy and the Bologna Process/MuHKA, 2009. P. 84-93.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **The Savage Mind**. London: Weidenfeld and Nicolson, 1966 [1962].
- MOLES, Abraham. **La Creación Científica**. Madrid: Taurus, 1986 [1934].
- PÉREZ ROYO, Victoria. Knowledge and Collective Practice. In: BRANDSTETTER, Gabriele; KLEIN, Gabriele (Org.). **Dance [and] Theory**. Bielefeld: Transcript, 2012. P. 51-62.
- PÉREZ ROYO, Victoria; MONNI, Kirsi. Composition: relatedness and collective learning environments. In: ALLSOPP, Ric (Org.). **Composition: poetics and procedure in individual performance**. Helsinki: Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki/ Kinesis 6, 2015. P. 89-135.
- WERVOERT, Jan. Masters and Servants of Love. **Gas**, Copenhagen, CA Andersson/The Danish Arts Council, n. 4, p. 8-17, 2009.

Victoria Pérez Royo é professora assistente de Estética e Teoria das Artes na Faculdade de Filosofia da Universidad de Zaragoza, co-diretora do Mestrado em Artes Dramáticas e Cultura Visual da Universidad de Castilla-La Mancha e do museu Reina Sofía (Madri), professora convidada de programas internacionais de pesquisa em Artes Dramáticas na Europa. É membro da Artea (www.arte-a.org), onde coordenou diversos projetos. É editora, juntamente com José A. Sánchez, do livro *Practice and Research* (2010).

E-mail: vicpr@unizar.es

Este texto inédito, traduzido por Ananyr Porto Fajardo, também se encontra publicado em inglês no original neste número do periódico.

*Recebido em 15 de dezembro de 2014
Aceito em 08 de maio de 2015*