

QUANDO É QUE NÃO SOMOS AUTO- BIOGRÁFICOS

**COMO CONTINUAR
A DESENVOLVER
PRÁTICAS
ARTÍSTICAS
SEM O RISCO DE SER
ABSORVIDO
PELA TEORIA
OU (MELHOR)
COMO CONTINUAR
A DESENVOLVER
PRÁTICAS
DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTE SENDO
ABSORVIDO
PELA TEORIA**

JEAN PAUL BUCCHIERI

A história do pensamento, se quisermos distingui-la de uma história dos conhecimentos que se faria em função de um índice de verdade, se quisermos e distingui[-la] também de uma história das ideologias que se faria em relação a um critério de realidade, pois bem, essa história do pensamento - em todo caso é o que eu gostaria de fazer - deverá ser concebida como uma história das ontologias que seria relacionada a um princípio de liberdade, em que a liberdade é definida, não como um direito de ser, mas como uma capacidade de fazer. (Foucault, 2018, 281)

Estou a tentar compreender por onde começar este ensaio e contínuo sem perceber como fazê-lo. Leio Paul De Man, Canetti, Foucault, Beckett, Pasolini, Agambem, Teixeira de Pascoaes, Tavares, Blanchot, Rilke, Montaigne, Iris Murdoch e Peter Sloterdijk. Vejo uma exposição das pinturas do artista colombiano Jesús Leguizamo, volto a rever *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni e *Fitzcarraldo* de Werner Herzog, leio ainda uns ensaios na revista *Electra*, vou ao Nimas ver o extraordinário *All we imagine as light*, da realizadora indiana Payal Kapadia, tenho uma bela conversa com os meus alunos acerca da dicotomia *emancipação > biografia do actor* e ainda preparo os ensaios do *Livro XI das Confissões de Santo Agostinho*.

Depois chego a casa e compreendo que o meu cão é muito mais capaz do que tantas palavras, para me fazer compreender as coisas de que ele precisa, o afecto que ele me oferece, as suas necessidades, os seus desejos, a capacidade que ele tem de se abster do juízo e, também, de morder-me a perna quando, provavelmente, algo de errado está a acontecer. Ele está lá e não precisa da palavra. Compreende e faz-se compreender. Eu falo com ele com palavras e gestos, ele não. Olha para mim e eu compreendo. Penso na etimologia da palavra *cínico* (do grego *kynos*, “cão”). Pergunto-me se o *cinismo* do meu cão sem a necessidade da palavra, pode colocar em acção o exercício da parrésia, um certo discurso da verdade. Um discurso livre, sem nada a perder. “Por isso um representante do cinismo realiza as suas necessidades

na frente de todos sem se envergonhar: como quando tem vontade, dorme onde encontra espaço, se masturba quando precisa. A necessidades naturais devem prevalecer sobre as convenções, costumes e normas.” (Trindade, net) O meu cão não tem nada a perder, é cínico no sentido de ser livre. Isso fascina-me desde sempre e remete-me de imediato para uma reflexão mais ampla e complexa que procura questionar a acção e o gesto do *investigador em arte* que, procurando traduzir o (seu) objecto de arte no campo académico, necessita da palavra, da escrita, enquanto todo esse seu processo, naturalmente autorreflexivo da criação, nunca lhe exigiu isso. Subitamente, passa dos seus processos *aparentemente* “livres, sem normas e convenções”, a um conjunto de regras às quais *se deve submeter*, se deseja “escrever” sobre a sua obra. E a palavra passa a ser o seu meio de tradução e, sobretudo, de finalização da sua tese. Sem ela, não pode avançar na investigação. Tudo o que pensa já não se traduz num objecto artístico. A palavra é o seu fim, para poder aceder à discussão da sua própria dissertação.

Surgem-me as dúvidas mais clássicas, mais retóricas talvez, mas sempre operativas, que me remetem para o exercício da reflexão. Porquê as palavras? Como é que posso tornar-me capaz de pensar e traduzir este pensamento, que estou a ter neste preciso momento, por exemplo, num *pensamento da palavra*, se, desde sempre, no âmbito da minha profissão, tenho operado através de um pensamento que, desde sempre também, se tem traduzido num fazer, num objecto artístico, numa prática, numa materialização. “Toda a literatura é abstracta, concretas são as pedras. Não aceitar isso é aceitar a literatura como copiadora do concreto, como uma segunda mesa, ou uma segunda casa”, recorda Gonçalo M. Tavares (2018,13)

A experiência das práticas artísticas que tenho vivido, convida-me a incluir o diálogo com a literatura, o processo reflexivo, a necessidade da referência, o *sair de mim*, o ultrapassar das fronteiras, o processo de estranhamento, o diálogo constante com outros autores, a imanência, a transcendência, a necessidade de “pensar um pensamento crítico”, o confronto contínuo com o desconhecido, a necessidade de delimitar o campo de criação, a dramaturgia como uma geografia das práticas, a constante produção de problemas, um questionamento contínuo, a necessidade de individuar um sistema de relações,

a acção incessante de tradução, a procura de tornar o discurso legítimo, a busca infinita do devir, o intangível, o desdobramento. No entanto, esse mesmo fazer da *criação artística* não sei se contempla a obrigatoriedade da clareza discursiva em função do receptor, o protocolo formal da academia, a procura da forma correcta, o seguimento de um conjunto de regras e referências, a aplicação de normas específicas, entre outras.

Eis que, através dos processos de *criação artística*, me descubro no *interior* da Investigação em Arte, no seio dela, que me convida a escrever palavras e a produzir um pensamento escrito, que o meu próprio objecto de trabalho, a encenação, nunca me exigiu deste modo, declaradamente organizado e construído para ser lido e possivelmente entendido por parte do leitor, com regras estabelecidas a priori, assim como os protocolos académicos o exigem.

Não enceno para ser compreendido, a *compreensão* não é um factor da encenação, nem tão menos enceno estabelecendo uma metodologia que deseja explicar-se ao exterior, ao receptor, ao espectador. Aparecem, por isso, um conjunto de argumentos que considero relevantes e contraditórios por vezes, origem de vários contrassensos para quem procura fazer Investigação em Arte, utilizando os seus próprios objectos de arte como matéria da própria investigação. Porque escrever *sobre, a partir*, ou *com* os objectos de arte, quando estes mesmos objectos “não desejam” isso? Porque é que a academia, no seu interesse pelas artes, preserva paradigmas de pensamentos, crítica e estudos, que não respondem aos modos de operar artísticos? Ou ainda, porque tocar na autonomia de objecto de arte, desmoronando possivelmente o mistério da incompreensão, da dúvida e da ausência de resposta, o clássico *indizível* de Rainer Maria Rilke? Com que propósito, se as obras de arte não pedem nada, muito menos, de serem explicadas nas suas metodologias e nunca foram concebidas para serem compreendidas formal ou racionalmente. Ou então, procurando uma contradição, podemos pensar que afinal a atitude mais conservadora reside na prática artística?

Afirma Giorgio Agambem, referindo-se a Aby Warburg: “Em 1889, enquanto preparava na Universidade de Estrasburgo a sua tese sobre Nascimento de Vénus e sobre a Primavera, de Botticelli, deu-se conta de que qualquer tentativa de compreender a mente de um pintor do Renascimento seria inútil se o problema fosse abordado só de um ponto de vista formal.” (Agambem, 2013,

114). Se fundamento um raciocínio ou se ainda conseguisse encontrar uma explicação ou uma descrição plausível no que faço como encenador, não desejaria fazer o que faço. Não desejaria escrever sobre isso, porque, sempre que me confronto com este argumento, as dúvidas aumentam, bem como se multiplicam as variantes das possíveis respostas. Aparecem incongruências e questões que a teoria e a prática observam ao mesmo tempo, mas que são colocadas de formas diferentes. Mas é isso mesmo que provoca o paradoxo que, simultaneamente, institui e fundamenta a possibilidade de avançar na Investigação em Arte como uma possibilidade concreta, como um objecto de estudo e um instrumento de trabalho, relevante no meio da academia e para quem produz arte, permitindo intensificar as várias camadas e dúvidas que as obras de arte apresentam. O investigador em arte precisa de *materializar na palavra a materialização da criação*.

Amplifica-se o campo das possibilidades e institui-se uma relação com o desconhecido mais corajosa, actualizando e inaugurando outros caminhos que só produzem potência. Porque a Investigação em Arte é o que o artista sempre fez, sem, no entanto, se preocupar com a necessidade de organizar o seu discurso, *para além da intimidade* da sua criação artística.

Com o passar do tempo, habitando simultaneamente o lugar do encenador e do investigador, comecei a diluir as fronteiras entre a criação artística e a Investigação em Arte. Creio que Susan Sontag, aqui num outro contexto talvez, parece enquadrar *o problema* que está subjacente a tudo o que desejo aqui referir:

O artista acaba por escolher entre duas possibilidades inerentemente limitadoras: tem de optar pelo servilismo ou pela insolência – ou adula e satisfaz o seu público, oferecendo-lhe o que este já conhece, ou agride-o, dando-lhe o que ele não quer. (apud Mendes, 2016 62).

Quis aqui referir Susan Sontag no contexto da relação do artista com o público, porque me parece possível comparar o “servilismo ou a insolência” como atitudes possíveis do artista investigador perante a academia. Talvez seja um *desejo* lúcido que me aparece muitas vezes: *rasgar* o sistema académico sem o perder, isto é, conseguir aquela *insolência* que refere a Susan Sontag, relativamente às regras que a academia estabelece, quando o artista se confronta

com a investigação. Esta possibilidade existe, o que é necessário é descobri-la em cada objecto de dissertação. Caso contrário, não poderei não defender a posição do João Maria Mendes:

Esta obrigação de explicar, na dissertação ou na lição que faz *tandem* com o seu artefacto artístico, o que este significa, poria inevitavelmente o artista-experimentador-investigador na posição anacrónica do polícia semântico. A dissertação sobre si próprio seria a figura acabada da absurda regressão histórica a que esse proto-artista aceita, para ser doutor, submeter-se. (Mendes, 2016 22)

Debruço-me sobre este *diálogo*, muitas vezes tenso, aparentemente inconciliável e também desnecessário, de acordo com muitos artistas que recusam aceitar a Investigação em Arte nas academias, alegando variadíssimas razões, entre as quais um *princípio de inutilidade*, tratando-se de matérias, cuja “*pensabilidade* é inesgotável” e por isso não passível de uma estabilização definitiva. Mas a Investigação em Arte vive, pelo contrário, desta contínua oscilação de possibilidades e produz uma força inesgotável justamente quando se nos limitamos à procura de “coisas”, compreendendo assim a ausência de um *referente* e de um *absoluto*. Lembra Novalis: “Em todas as coisas buscamos o absoluto e o que encontramos são coisas.” (2003, 33) A ausência de fim e a *provisoriidade*, a falta de um referente absoluto, são a natureza dos materiais, são as “coisas” da criação artística; e o investigador que compreende isto vai dialogando e construindo, na sua investigação, matérias vivas, cuja constante oscilação premeia a força do discurso dissertativo.

A história da arte moderna, com a corrupção dos cânones, o colapso dos ideais de beleza ou de outras certezas relativas ao valor da obra de arte, começou a inverter esta necessidade da obra acabada. Malraux apontou como a própria arte moderna, na sua génese, perturbava o acabado das oficinas: “Aquilo que a linguagem das oficinas chama ‘feito’ passa, então, a ocupar o lugar do ‘trabalhado’”. É difícil hoje um artista garantir que uma obra está acabada: “Quando interrogamos os artistas, eles são quase sempre incapazes de explicar por que é que sabem que a obra está pronta. (Dias, 2015, 44 45)

Na Investigação em Arte não se procuram resultados, não se procura um fim ou ainda um resultado que advém de um número de respostas a um inquérito, procura-se aprender a dialogar. Não se procura consagrar a criação através da investigação que se debruça sobre ela, procura-se criar problemas e torná-la eventualmente *inexequível*, quando pretendemos pensar sobre ela. Não se procura explicar ou descrever, procura-se expandir e criar curto-circuitos. O desejo é sempre de sair da *coisa*, para produzir um olhar que já não pode ser privado, o do criador, o do artista, o da exaltação do *eu* umbilical do artista. Sair da nossa própria experiência, mesmo produzindo teoria.

Lembra-nos justamente Michel Foucault, quando afirma que estamos sempre ligados às experiências biográficas das quais é complexo emergir: “Cada vez que eu tentei fazer um trabalho teórico, foi a partir de elementos de minha própria experiência: sempre em relação com processos que eu vi desenrolar em torno de mim.” (Foucault, 1994 181)

Eis mais um paradoxo, porque quem escreve sobre a sua própria criação, apesar de ser o próprio artista, não pode gerir o discurso enquanto *investigador acadêmico*, produzindo o mesmo *ritornello*; precisa de coragem para *inter/ferir*, transversalmente as regras académicas, na sua própria obra; de saber criticá-la no sentido de poder observá-la de outro lugar, que não o do próprio criador da obra. A ausência de um *discurso crítico* sobre a (*sua própria*) obra artística inserida no contexto académico, é um dos equívocos mais frequentes que tenho encontrado nas dissertações da Investigação em Arte nos últimos anos.

Creio que todas estas questões, padecem, intimamente, de uma espécie de *fragilidade*, uma certa cegueira, consequências, quem sabe, de uma vaidade e uma certa fé incondicionada do artista, que não o deixa, enquanto *investigador em arte*, compreender a limitação conceptual e argumentativa da sua abordagem, e sobretudo os problemas que ela cria à própria *va(l)idade* do objecto de estudo: a *autorreferência*, ou seja, o problema de se considerar a autobiografia como garante da legitimidade da argumentação da autobiografia como literatura, quando ela não pode ser considerada como tal. Vejamos Paul de Man.

A autobiografia parece depender de eventos reais e potencialmente verificáveis de um modo menos ambivalente do que a ficção. Parece pertencer a uma forma mais

simples de referencialidade, de representação e de diegese. Ela pode conter muitos fantasmas e sonhos, mas estes desvios da realidade permanecem encravados em um sujeito cuja identidade é definida pela incontestável legibilidade do seu nome próprio: o narrador das *Confissões* de Rousseau parece ser definido pelo nome e a assinatura de Rosseau de uma maneira mais universal do que no caso, como o próprio Rosseau admite, de Julie. Mas estamos nós tão certos de que a autobiografia depende da referência, como uma fotografia depende do seu tema ou uma pintura (realista) do seu modelo? Assumimos que a vida produz a autobiografia como um ato produz as suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projecto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor faz é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e, portanto, determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos do meio? E, uma vez que a mimese pressuposta como operante é um meio de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial? (De Man, 1984, 2)

E ainda:

Parece então que a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade ou/ou: é indecível. Mas é possível ficar, como Genette o diria, em meio a uma situação indecível? Como pode testemunhar qualquer um que tenha ficado preso em uma porta giratória ou em uma catraca, é certamente bastante desconfortável, e ainda mais nesse caso, dado que esse torniquete é capaz de aceleração infinita e é, de fato, não sucessivo mas simultâneo. Um sistema de diferenciação baseado em dois elementos que, na frase de Wordsworth, “não é nenhum deles, e é ao mesmo tempo ambos”, provavelmente não procede. A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura em que eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura implica diferenciação assim como similaridade, na medida em que ambos dependem de um intercâmbio substitutivo que constitui o sujeito. Esta estrutura especular é interiorizada em um texto no qual o autor declara ser ele o sujeito de seu próprio

entendimento, mas isto meramente torna explícita a maior reivindicação de autoridade que tem lugar a cada vez que um texto é tido como de alguém e assumido como inteligível por esse mesmo motivo. O que equivale a dizer que todo livro com uma capa inteligível é, até certo ponto, autobiográfico. Mas, assim como parecemos afirmar que todos textos são autobiográficos, devemos dizer que, do mesmo modo, nenhum deles o é ou pode ser. As dificuldades de definição genérica que afetam o estudo da autobiografia repetem uma instabilidade inerente que desfaz o modelo tão logo ele é estabelecido. (De Man, 1984, 4)

Nestes últimos anos, enquanto investigador, tenho tentado mover a atenção sobre esta instabilidade, a questão da autobiografia e as suas consequências, observando com frequência, não só por parte do doutorandos em Investigação em Arte, mas um pouco por todo o lado, uma certa dificuldade em encontrar uma escrita que se distâncie de um certo discurso biográfico. Afirma o historiador Jorge Ramos do Ó: “A meu ver, nada mais exaltante do que esse gesto que nos obriga a sair de nós próprios, questionando sem limites ou condições de partida o que fazemos e podemos vir a fazer. A determo-nos sobre o processo da nossa própria transformação, enfrentando diretamente as forças da conservação que nos habitam e constituem. (Net, 2018) A exaltação com que o historiador Jorge Ramos do Ó invoca o gesto que nos obriga a “sair de nós próprios”, é provavelmente uma das questões mais belas e, ao mesmo tempo, mais complexa de entender para um investigador. Como espantar “as forças de conservação que nos habitam e constituem”? O que parece ser difícil de fazer para um investigador em arte, é justamente esta (*in*)capacidade de “sair de si próprio”. Parece-me possível pensar que a causa principal seja uma incapacidade a observar-se do exterior, isto é, tornar-se capaz de *desconsagrar* o próprio trabalho. As muitas dissertações que se produzem através do exercício da *auto-proclamação*, evidenciam com clareza os limites da biografia como modelo de investigação. A tendência à *autorreferenciação* é o problema mais comum e, ao mesmo tempo, o problema menos detectável pelo investigador em arte, que pensa as suas criações como um campo de investigação hegemónico, a partir do momento que nunca teve a necessidade de lhes encontrar problemas enquanto objecto artístico. Dito de outra forma, o pensamento artístico está convicto de que a sua justificação corresponde apenas ao seu próprio trabalho. Mas quando entrar num contexto crítico, o artista vai precisar

de começar a pensar o trabalho separado de si e, a partir deste momento, a sua autorreferenciação já não será justificativa. Como é que o investigador se torna capaz de estabelecer uma *crítica* ao seu trabalho enquanto objeto de investigação, vivendo na bolha da sua constante *autorreferenciação*?

“Sair de nós” implica coragem e vontade de encontrar aquele cinismo, o do cão talvez, por exemplo, que permite desconstruir a própria obra artística sem medo nenhum de a perder, de perdê-la até torná-la inútil, não pela sua notória *efemeridade*, mas pela sua real impotência. Tenho sempre comigo Samuel Beckett, com a sua incessante *sabotagem* à linguagem, como se conseguisse não ter medo de a perder e por isso, a sua escrita sai do sujeito, sai do autor, não pretendendo convencer ninguém, tornando-se uma espécie de exercício da parrésia na literatura, onde a retórica não existe e o discurso não espera e não precisa de ser validado, nem quer nada em troca. O estado nu da linguagem.

É assim que ele fala, esta noite, que ele me faz falar, que ele fala consigo mesmo, que eu falo, só eu existo eu, com as minhas quimeras, esta noite, aqui, na terra, e uma voz que não faz barulho, porque não se dirige a ninguém, e uma cabeça cheia de guerras perdidas e de mortos logo de pé, e um corpo, que já me ia esquecendo. Esta noite, digo esta noite, talvez seja de manhã. E todas estas coisas, que coisas, à minha volta, já não quero negá-las, já não vale a pena. (Beckett, 2006, 102, 103)

O investigador em arte, pelo contrário, procura muitas vezes convencer-se do discurso sobre aquilo que faz, o seu próprio discurso; persuade-se a si mesmo, caindo muitas vezes num discurso retórico; aquela retórica que Foucault fundamenta com uma clareza afinada: “A retórica é um meio que possibilita as pessoas daquilo de que já estão persuadidas.” (Foucault 209, 2018) O artista produz a sua própria retórica, deixando-se assim *auto-persuadir*, convencendo-se a si próprio. Nada contra isso, mas será que quando o artista escreve enquanto investigador, essa *auto-convicção* ainda lhe servirá? A *auto-validação*, atravessa as dissertações em arte, sem que muito dos investigadores consigam captá-la, para torná-la força e devir.

Ao contrário do que afirma Derrida – “a escrita antecede a fala” - na Investigação em Arte, o artista “fala” antes e depois produz a escrita. Todos os métodos da *criação artística* se traduzem em metodologias e quando o *artista investigador*

necessita de se explicar ao mundo, isso é, enquanto investigador, continua a acreditar nos seus métodos, as dificuldades tornam-se mais objectivas. É neste exacto momento, que deve traduzir os *sistemas* e as *metodologias* em algo compreensível, não privado mas público, que a dissertação começa a falhar. Porque até então, a *autorreferenciação* funciona perfeitamente. Justa e legitimamente. Era privada. Era biográfica. Era interior ao acto de criação. Não havia regras para o mundo, havia a regra do seu próprio mundo. Que o receptor e o público percebessem ou não, não seria fundamental para o artista.

Mas que critérios objectivos podemos estabelecer para que possamos legitimar a recusa, por parte de muito artistas, em validar a Investigação em Arte? Parece possível pensar que justamente a *autorreferenciação*, por quanto valide e possa consagrar uma obra de arte, dificilmente será suficiente para legitimar os critérios que a academia considera Investigação em Arte. Parece por isso possível pensar que a autonomia de um objecto de arte é soberana no exercício das suas funções, enquanto justamente “objecto de arte”, mas quando convocada no *interior* de um processo de Investigação em Arte, por quanto deseje continuar a evocar autonomia e uma legítima anarquia metodológica e criativa, viverá sempre com o *condicionamento* ontológico que as regras da academia impõem. Pergunto: dever-se-á aprender a estabelecer um diálogo, sem o qual não se sobreviverá no contexto académico ou então será necessário rasgar, quebrar, romper, transgredir as normas académicas, abrindo caminhos a dissertações que conservem as *não-normas* da criação artística? Ou ainda, podemos pensar que a academia não é assim tão conservadora como muitos *artistas investigadores* a descrevem e são os próprios artistas, na sua *ociosidade* e através da sua constante *autorreferenciação*, que limitam a potência do acto de investigar?

Mas como pode vir a ser legitimado “um texto no qual o autor declara ser ele o sujeito de seu próprio entendimento”, como afirma Paul de Man. Vejamos melhor:

Não é nenhum deles, e é ao mesmo tempo ambos. “não é nenhum deles, e é ao mesmo tempo ambos”, provavelmente não procede. A autobiografia, então, não é um género ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura em que eles determinam um ao

outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura implica diferenciação assim como similaridade, na medida em que ambos dependem de um intercâmbio substitutivo que constitui o sujeito. Esta estrutura especular é interiorizada em um texto no qual o autor declara ser ele o sujeito de seu próprio entendimento, mas isto meramente torna explícita a maior reivindicação de autoridade que tem lugar a cada vez que um texto é tido como de alguém e assumido como inteligível por esse mesmo motivo. O que equivale a dizer que todo livro com uma capa inteligível é, até certo ponto, autobiográfico. (De Man 2004, 4)

Podemos começar a pensar outras possibilidades. Convocarmos, por exemplo, o que se faz em algumas universidades do Norte da Europa, onde já foi estabelecido que o *objecto de arte* pode ser já considerado de forma autónoma, *objecto de estudo*, isso é, a saber, um filme, uma escultura, uma encenação, uma exposição de fotografias, um quadro, um desenho de luz, uma cenografia, etc. podem valer, por si próprios, o título de doutoramento, sem necessitar de quaisquer relatórios e/ou dissertação que os acompanhe. Algumas vezes já tinha subscrito esta possibilidade, mas o receio maior que daí advém, é o risco que será depois impossível classificar e/ou definir critérios objectivos para definir uma obra de arte, argumento esse impraticável pela impossibilidade de obter uma resposta adequada. Como estabelecer que um quadro de um artista consagrado ou uma obra musical, ou ainda uma escultura, apresentam os requisitos suficientes para serem considerados objectos que habilitam a um título de Doutoramento? Voltamos sempre ao princípio.

Quem procura um fim pela sua investigação procura algo que não existe. A riqueza está na procura incessante e muitas vezes desnecessária, nos caminhos que se constroem, nos autores que já escreveram sobre aquilo que achamos estar a pensar pela primeira vez, porque tudo é sempre uma construção, uma ficção, um reflexo da *influência*, como refere Harold, em *A Angústia da influência*, Bloom (1991) Estamos sempre perante objectos que, tanto na criação artística, como na Investigação em Arte, apresentam *sintomas biográficos* e percursos empíricos que não cessam de ser inscritos nas obras. Erguer a própria voz no meio de tantos autores seja talvez a tarefa do investigador. O conhecimento do artista e do investigador “faz-se no fazer”, numa perpetua transformação do *eu*, onde a ontologia do discurso é uma

prática. O trabalho do investigador é de abrir-se constantemente ao mundo, de acolher sem preconceitos, de sustentar o *epokhé*, de abrir as portas ao que não conhece, de colocar em jogo todo o seu mais profundo conhecimento, de produzir caminhos que o consigam distanciar da sua obra, de tudo aquilo com que não se identifica, que se diferencia e com que possa pôr em causa tudo aquilo de que até então estava confortavelmente seguro enquanto obra artística e matéria de dissertação.

Para finalizar uma pergunta cuja resposta é com certeza “não, obrigado.”: seria desejável definir normas específicas que consigam modificar e renovar as convenções tradicionais académicas, para permitir estabelecer um diálogo que tenha em conta a oscilação e a instabilidade dos objectos artísticos?

Como? Inaugurando um conjunto de normas, através das quais os investigadores em arte possam reestabelecer e reorganizar o seu trabalho, consentindo à obra artística ter um conjunto de regras específicas? “Não, não é esse o caminho.”

A riqueza da Investigação em Arte reside nestas dificuldades que o artista vai descobrindo e que o convidam a construir uma *Teknè do investigador em arte*, isso é, a produzir caminhos, metodologias e estratégias que provavelmente só a Investigação em Arte lhe permite, paradoxalmente, através das suas regras e normas limitativas. As regras (só) aparentemente *limitativas* das normas académicas são uma força inesgotável para o investigador, e a beleza da Investigação em Arte reside nisso, de a poder romper, de se reinventar perante o colosso da academia, nesta necessidade de *sair de qualquer coisa*, criar percursos fora do conhecimento adquirido, estabelecendo diálogos que num primeiro momento possam parecer impossíveis, observando a natureza tão diferente da arte e da ciência, mas que, com o passar do tempo, começam a despoletar outro conhecimento que o artista até então não podia ter tido em conta.

Talvez podemos pensar que um dos lugares onde a Investigação em Arte assume as mesmas qualidades da criação artística reside no *princípio de desinteresse pelo fim* ou da *finalidade sem fim*. O artista e o investigador em arte não desejam o fim, desejam caminhar. Desejam ir captando o que não seriam capazes de captar se não houvesse esse diálogo entre arte e academia, entre o artista e o dissertar, entre o criador e o investigador, entre dois mundos que se abraçam justamente por serem tão diferentes, nesse reconhecimento de *falibilidade constante*.

Mas até quando pensaremos estes dois mundos de formas assim tão diferentes? Ambos procuram captar o que não sabem, numa tarefa sem fim de alcançar a liberdade, ou seja, de descobrir a *capacidade de fazer*. Porque “essa história do pensamento - em todo caso é o que eu gostaria de fazer - deverá ser concebida como uma história das ontologias que seria relacionada a um princípio de liberdade, em que a liberdade é definida, não como um direito de ser, mas como uma capacidade de fazer.” (Foucault, 2018, 281)

Encerro aqui este possível ensaio, tendo a certeza de ter escrito a partir de uma constante oscilação entre aceitar e desejar, ou não, o *discurso da Investigação em Arte*. Assim continuarei, neste molde de interrogação constante, porque isso ajuda-me a sentir-me vivo no interior destas prolongadas e infinitas questões que a arte e a ciência me devolvem todos os dias.

Eu digo que faço filosofia, ou seja, que tento inventar conceitos. E vocês que fazem cinema, o que vocês fazem? O que vocês inventam não são conceitos — isso não é de sua alçada —, mas blocos de movimento/ duração. Se fabricamos um bloco de movimento/duração, é possível que façamos cinema. Não se trata de invocar uma história ou de recusá-la. Tudo tem uma história. A filosofia também conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa um tipo totalmente diverso de bloco. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de bloco, também todo peculiar. Ao lado de tudo isso, a ciência não é menos criadora. Eu não vejo tantas oposições entre as ciências e as artes (Deleuze, 1999, 3)

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *A Potência do Pensamento*. Lisboa. Relógio D'Água. 2013
- BECKETT, Samuel. *Novelas e Textos Para Nada*. Lisboa. Assírio&Alvim. 2006
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia. 1991
- DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, tradução de José Marcos Macedo. 27 de junho 1999.
- Do Ó, Jorge. *Vincennes, o desejo de aprender na universidade e as nossas vidas*. <https://www.publico.pt/2018/06/10/sociedade/ensaio/vincennes-o-desejo-de-aprender-na-universidade-e-as-nossas-vidas-1833100>. 2018
- De MAN, Paul. *Autobiografia como Des-figuração*. <https://www.scribd.com/document/283448003/Autobiografia-como-Desfigurac-a-o-Paul-de-Man>. 1979
- DIAS, Fernando Rosa. *Investigação em Artes. Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*. Co-edição Escola Superior de Teatro e Cinema e Creative Arts and Industries Dance Studies, The University of Auckland. Coordenação José Quaresma, Alys Longley, Fernando Rosa Dias. Lisboa. 2015
- FOUCAULT, Maurice. *Est-il donc important de penser?* (entretien avec D. Éribon), Libération, no 15, 30-31 mai 1981. In *Dits et écrits IV (1980-1988)* (pp. 178-182). Éditions Gallimard. 1994.
- FOUCAULT, Maurice. *O governo de si e dos outros. Curso no Collège de France (1982-1983)*. Martins Fontes. São Paulo. 2018
- MENDES, Joao Maria. *Investigação em Artes e Absurdo. Métodos Informais e Institucionalização do Conflito*. Co-edição Escola Superior de Teatro e Cinema e Creative Arts and Industries Dance Studies, The University of Auckland. Coordenação José Quaresma. Co-Coordenadores Alys Longley, Fernando Rosa Dias. Lisboa, João Maria Mendes. 2016
- NOVALIS, Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg. *Uno como o caos*. Sr. Teste Edições, Lisboa. 2003
- SONTAG, Susan. (apud Mendes) *A estética do silêncio*. Companhia das Letras, São Paulo. 1987
- TAVARES, Gonçalo M. *Breves Notas sobre LITERATURA-BLOOM*. Relógio d'Água, Lisboa. 2018
- TRINDADE, Rafael <https://razaoinequada.com/2015/07/01/devir-cao-ou-a-mordida-dos-cinicos/>