33/1
revista do centro de estudos humanísticos
2019

diacrítica

O que é a investigação artística? Pressupostos, Práticas e Problematizações

What is artistic research? Presuppositions, Practices and Problematizations

CEHUM
Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

A Diacrítica é uma revista científica, de cariz multidisciplinar, dedicada aos estudos literários, culturais, linguísticos e artísticos. É editada pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM), desde 1986, e subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Desde janeiro de 2017 é publicada em formato eletrónico, com periodicidade trimestral.

A revista está registada com o ISSN 0870-8967 (formato em papel) e 2183-9174 (formato eletrónico) e está licenciada com uma Licença Creative Commons CC BY-NC.

Diacrítica is a multidisciplinary scientific journal devoted to literary, cultural, linguistic and artistic studies. It is edited by the Center for Humanistic Studies of the University of Minho (CEHUM) since 1986 and funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology. Since January of 2017 it is published in electronic format, on a quarterly basis.

The journal is registered with ISSN 0870-8967 (paper version) and 2183-9174 (electronic version) and is distributed under Creative Commons CC BY-NC license.

Editor responsável / Editor-in-chief

Orlando Grossegesse

Direção da Revista / Journal Management

Cristina Flores; Margarida Pereira; José Eduardo Silva (Direção do CEHUM)

Comissão científica / Scientific Committee

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa); Antónia Coutinho (Universidade Nova de Lisboa); António Branco (Universidade de Lisboa); Ana Brito (Universidade do Porto); Augusto Soares da Silva (Universidade Católica Portuguesa); Bernard McGuirk (University of Nottingham); Clara Rocha (Universidade Nova de Lisboa); Conceição Paiva (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Eduardo Paiva Raposo (University of California); Fátima Oliveira (Universidade do Porto); Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidad de Santiago de Compostela); Graça Rio-Torto (Universid ade de Coimbra); Helder Macedo (King's College); Helena Buescu (Universidade de Lisboa); Ivo Castro (Universidade de Lisboa); João de Almeida Flor (Universidade de Lisboa); José Luís Cifuentes Honrubia (Universitat d'Alacant); José Luís Rodrigues (Universidade de Santiago de Compostela); Jürgen M. Meisel (Universität Hamburg / University of Calgary); Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa); Maria Irene Ramalho (Universidade de Coimbra); Maria João Freitas (Universidade de Lisboa); Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra); Mary Kato (Universidade de Campinas); Nancy Armstrong (Brown University); Rui Marques (Universidade de Lisboa); Susan Bassnett (University of Warwick); Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin-Madison); Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid); Vita Fortunati (Università di Bologna); Vítor Aguiar e Silva (Universidade do Minho).

Diacrítica, volume 33, número 1 (2019)

O que é a investigação artística?: Pressupostos, Práticas e Problematizações

ISSN: 2183-9174

DOI: https://doi.org/10.21814/diacritica.33.1

Website: http://diacritica.ilch.uminho.pt

Editores: Francesca Rayner, Tiago Porteiro, José Eduardo Silva (Universidade do Minho)

Revisão: Laila Xavier; Orlando Grossegesse

Revisores:
Afonso Becerra (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia); Alva Martínez Teixeiro (Universidade de Lisboa); Ana Cristina Mendes (Universidade de Lisboa); Ana Mira (Universidade Nova de Lisboa); Ana Támen (Universidade de Évora); Ângela Saldanha (Universidade Aberta); Ângelo Martingo (Universidade do Minho); Ann Emo (Buffalo State University); Arthur Belloni (Universidade Federal de Santa Maria); Cláudia Madeira (Universidade Nova de Lisboa); Cynthia Bodenhorst (Universidade de Vigo); Filipe Lopes (Instituto Politécnico do Porto); Filomena Louro (Universidade do Minho); Isabel Cristina Mateus (Universidade do Minho); Lucília Valente (Universidade de Évora); Mário Matos (Universidade do Minho); Miguel Carvalhais (Universidade do Porto); Mikhael de Oliveira (Universidade de Lisboa); Nelson Zagalo (Universidade Aveiro); Nuno M. Cardoso (Universidade do Minho); Pedro Alves Pereira (Universidade de Évora); Ricardo Seiça (Universidade de Coimbra); Telma João Santos (Universidade de Évora); Tero Nauha (University of the Arts of Helsinki); Vitor Moura (Universidade do Minho); Wladsylaw Witaliscz (Jagiellonian University of Krákow).

diacrítica
REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
Vol. 33, n.º 1, 20019, p. 1. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.475

INTRODUÇÃO

Introduction

•

A criação artística é já em si um processo de investigação em que criadorxs pesquisam as possibilidades e os limites, não apenas dos seus próprios materiais, corpos, espaços e textos, mas também da sua relação com os demais elementos do mundo. Neste sentido a criação artística apresenta algumas das formas mais inovadoras e estimulantes de produzir conhecimento sobre o mundo ou, se quisermos tomar emprestada a formulação de Nelson Goodman, alguns dos modos mais sublimes de "fazer mundo": simbolizando-o, construindo-o, transformando-o.

No entanto, estes processos multidisciplinares de investigação artística nem sempre são visíveis ou explícitos e, frequentemente, utilizam noções de intuição, emoção ou subjetividade para explicar seus processos. Por estas razões, a investigação artística não se enquadra facilmente na noção da ciência com cariz objetivo e passível de ser reproduzido o que, muitas vezes, coloca em causa métodos e práticas convencionais da ciência e impele a busca de linguagens e metodologias próprias. Questiona, por exemplo, noções de conhecimento que valorizam excessivamente a mente e subvalorizam o corpo. Interroga a hierarquização que privilegia o pensar e marginaliza o sentir. Desconstrói fronteiras entre práticas artísticas e práticas sociais e políticas.

Este volume da *Diacrítica* é, tanto quanto sabemos, o primeiro inteiramente dedicado às artes e a ser organizado pelo *Núcleo de Investigação em Estudos Performativos* (NIEP) do Centro de Estudos Humanísticos. Aqui procurou-se dar voz aos múltiplos pressupostos, práticas e problematizações que decorrem da tensão produtiva entre criação artística e investigação académica, trazendo também à discussão possibilidades metodológicas emergentes que procuram ultrapassar possíveis dicotomias, em prol da eliciação de complementaridades na construção de conhecimento. As contribuições que aqui reunimos foram produzidas não apenas por investigadores universitárixs na área das Artes, como também por artistas-investigadorxs dentro e fora das universidades de diferentes países. Desta forma pretendemos contribuir para o mapeamento do panorama atual da investigação artística ao nível nacional e internacional e para a consciencialização da diferença como base da investigação artística, no quadro alargado da construção de conhecimento enquanto objetivo principal da investigação académica.

A equipa editorial

Francesca Rayner, Tiago Porteiro, José Eduardo Silva

diacrítica
REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
Vol. 33, n.º 1, 2019, p. 2-19. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.473

A DEFENSE OF ARTISTIC RESEARCH

UMA DEFESA DA INVESTIGAÇÃO EM ARTE

Pedro Alegria*
pedroalegria@sapo.pt

In this article I will try to defend, first, that there is a sense in which research is not only possible but desirable in art. Second, that there is a minimal set of written/physical components that are the minimal conditions for something to be considered research for art (in Frayling's sense). Third, that the epistemic value of the results is derived from the concept of exemplification as a retriever of value in a dense universe of artistic possibilities. And finally, that artistic research is a tool for empowering the artist if it is done within a set of parameters that gives it some epistemic value.

Keywords: Artistic research. Requirements of research for art. Empowerment. Exemplification.

Neste artigo defende-se, em primeiro lugar, que há um sentido em que a investigação em arte não é apenas possível, mas desejável. Em segundo lugar, há um conjunto mínimo de componentes escritos/materiais que são as condições mínimas para que algo seja considerado investigação para a arte (no sentido de Frayling). Terceiro, que o valor epistémico dos resultados é derivado do conceito de exemplificação como origem do valor epistémico no universo denso de possibilidades artísticas. E, finalmente, essa investigação artística é uma ferramenta para capacitar o artista, se isso for feito dentro de um conjunto de parâmetros que lhe dão algum valor epistémico.

Palavras-chave: Investigação em arte. Requisitos para investigação em arte. Potencialização. Exemplificação.

•

1. Introduction

Much has been said (*e.g.*, Slager 2015; Verwoert 2006) about the PhD in arts in recent years, notably, in Europe at least, since the institution of the Bologna Declaration in 1999. Many artists spoke out against the institutionalization of art under the form of a PhD in Academia and others spoke in favor of the concept. But before we delve into that concrete subject we must note that it is not the Bologna process that is forcing artists to do research *a tout-force* in an institutionalized setting with public norms and control mechanisms. This is just a symptom of a general tendency towards bureaucratization and uniformity

* i2ADS – Research Institute of Art, Design and Society, Faculty of Fine Arts (FBAUP) – University of Porto, Portugal.

which is patent not only in academia but in every field of quotidian life, from phone apps and telemarketing to autonomous cars and kitchen robots. The study of this symptom is a sociological problem and I will not discuss it here.

Several critiques have addressed the issue of Bologna's hidden neo-liberal agenda, and it came to symbolize the imposition of neo-liberal goals upon the educational system. I'm not very interested in going into this discussion which is really about power politics between forces that take themselves as guardians of the old ways against the invasive forces of cultural capitalism. This question will not be addressed here.

Another question, prior to assessing the eventual research-mania of the Bologna declaration, is the question of research in itself being good or bad for art and artists. If research is good, then the Bologna process seems to be a beneficial force in the right direction. If not, it should be resisted on those grounds. Still another question is whether Bologna is a force in the good direction *for good reasons* and acts to preserve the virtues and specificities of art, or a force in the good direction but which in the process stifles the art process and endangers artistic freedom, for example.

The view I shall attempt to defend here is that research is good and, furthermore, it constitutes a means for empowering the artist. My attempt is to present *a* defense of artistic research among many other possible forms of going about doing this activity.

Some have questioned the analogy of Art Research to Science Research[1] saying that these are two separate fields with different methodologies, insisting in the 'Two worlds' view proposed by Snow (1998). In this paper I shall explore the concept of 'research' to determine in what way we can make sense of Arts Research in a way that does not simply appeal to a separation between the two worlds. In doing this I shall propose a minimal set of requirements for something to be considered Arts Research.

Here I will focus on artistic research done *for* art[2], where art is the means and

[1] The relation between art and science is ancient. Bacon, in the 17th century, sees them as partners in the experimentation as exploration of the world. This partnership was possible because then, the value function of science and art was the same: the accurate representation of nature. In fact, there was not an explicit separation until after the Enlightenment, caused by the refinement of the epistemological demands of science which were not accompanied in art. After that the separation became deeper culminating in the recognition of the 'two cultures', in 1959, by C.P. Snow (1998) who stated the existence of 'two cultures' by proposing that science and the humanities are distinct and independent cultural fields, both intellectual communities have engaged in a seemingly endless struggle. I do not share this view. Although recognizing that this separation is a sociological fact (and, which is worse, a psychological one also), I think art and science are not incompatible. We need not be afraid of the big bad wolf but engage in an epistemic valorization of art that justifies it as knowledge, and avoid parochial essentialist views of the special status of art. See numerous authors on the episteme of arts Carroll (2004), Freeland (1997), Gibson (2003), Green (2010), Goodman (1968), Lamarque (2010), etc.

[2] In 1993, Christopher Frayling listed the possibilities of an investigative practice in the field of Art and Design. In that communication he listed three types of possible research and aroused a great deal of excitement among researchers. See Durrant, Vines, Wallace & Yee (2017), Friedman (2008), Zimmerman, Forlizzi & Evenson (2007), Zimmerman & Forlizzi (2014), among others. Although, in 1978, Jones had already anticipated Frayling, in this communication, Frayling draws on Herbert Read's (1944) distinction between teaching through art and art and enumerates three types of research in the field of art and design:
(a) Research *into* art and design where historical, aesthetic or other possible theoretical frameworks are included.
(b) Research *through* art and design, where most of the works are aimed at verifying and understanding the

embodies the result of the research activity. I will not be talking of research *into or through* art, which is currently done in academic institutions and is epistemologically uncontroversial (like art history, critical theory, etc.).

I'll try to discuss the requirements of artistic research as a minimum set of steps and attempt a justification of the use of art-works as the embodiment of the results of artistic research against the need to produce written texts as description or a translation (Benjamin 1996) of the artworks into text (as is required by some PhD programs) but as a written clarification of the artistic concept and a valuable activity on its own.

Finally, I will argue that artistic research is a tool for the artist to take back some control over his practice.

2. What is research?

The *Oxford English Dictionary* (OED) defines research as "The systematic investigation into and study of materials and sources in order to establish facts and reach new conclusions". Of course, this refers to *scientific* research. In the artistic field this surely looks odd and strange, and one imagines that the strict application of this definition to artistic research would not be feasible. Nevertheless, the mounting pressure for academies to comply with the Bologna agreement, when proposing PhD courses, makes this a contested topic in the Arts field where 'research' is an ambiguous term and there is a heated debate about the notion of artistic research. One way to begin thinking about this issue is to start with the paradigmatic case as far as 'research' is concerned: the case of science.

Scientific research is an "organized and systematic process of answering questions" (Simuforosa & Wiseman 2016, p. 3): it is *systematic* because there is a definite set of procedures and steps which you will follow; it is *organized* in that there is a structure or method in going about doing research; it *finds answers* as the goal of research; it answers *questions* which are central to research. Enlightenment scientists and philosophers aimed to get to the truth. From the Renaissance to the positivists, one common view about research was that science used the inductive method starting from the particular to the general. Science was based on the insights that could be extracted from the accumulation of facts about the world, used to predict events based on inductive reasoning. Karl Popper (2002) challenged this view stating that it does not separate science from metaphysics.[3]

practice linked to the theory, not from the point of view external to the problem as in the case of research into art and design, but relating and contextualizing both theory and practice with a unique purpose.
(c) Research *for* art and design. Research results in an object, where the first objective is not communication through verbal language, but in the sense of a call to cognition and imagination.
The first two types are consensual and have been used over time in various fields of art, art history, materials science, etc. The third type is the problematic 'research for art and design'. Frayling himself notes this problem: "The thorny one is Research for art and design (...)" (1993, p. 5). As Biggs (2002) points out, using Wittgenstein's linguistic logic, the third type is just another way of saying *work of art*.

[3] After the social critiques, in the second half of the 20th century Kuhn (1970), Feyerabend (1993), Bunge (1983), Latour (1993) criticized the meta-narratives of the heroic objective scientist, science became more

He proposed that the main criterion for judging a scientific theory is not via inductive reasoning but by means of falsifiability. This means that, by design, scientific theories at one time are no more than the best available explanation for the known facts and they only stand provisionally until they are falsified by new knowledge. This shifts the positive pronouncements of the enlightened scientist to the permanent methodological uncertainty of science as it is practiced nowadays. So, we can refine the previous definition of research and describe it as the *organized and systematic process of answering questions aiming at building provisional theories that best explain the known facts*. Similarly, theories about art, for instance, have been trying to supersede each other for several centuries (Uidhir & Magnus 2011). Each new theory tries to explain new facts, that is, new artworks, and fit them in its scope, only to be, sooner or later, falsified by some new artwork, leading to the construction of a new theory.

The "organized and systematic" part of Simuforosa's definition given above refers not only to the enormous body of procedures, protocols, tools, that enable the scientific process, but also to the efficient communication of results. This enables the sharing of knowledge among all the researchers which in turn enables them to incrementally validate and build upon previous knowledge.

The production of 'results' is the goal of research and answers the initial question. These results must be produced in a normative way as a set of procedure that allows other researchers to use them effectively. This set of procedures gives science its epistemological value. Nevertheless, one must note, that although the *value of the results* is dependent on the epistemological quality of the research leading to them, importantly, the *value of the results themselves* must be assessed via other means, like the potential applications or theoretical implications in the field.

3. What about artistic research?

Can the various components of scientific research listed by Simuforosa be said to apply to artistic research? Henk Slager (2004, p. 12) states that although methods may be different for different fields, they share basic principles: "the methods of research are both concerned with formulating questions and providing the answers to those questions. (...) research can be most adequately described as methodic links between questions and answers or answers and questions — in random order". The formulation of questions and the search for answers are undoubtedly comprised in the activity of art. These are really the central elements of research. The other aspects of research listed in Simuforosa's definition are 'organized' and 'systematic'. These, however, are not popular requirements in the world of art, because somehow one feels that being systematic and organized would

aware of the problems it has as a product of human activity. But the epistemological critique of science (Popper 2002) did not mean that the epistemological ethos and the search for knowledge were abolished or relativized, as some would make us believe. On the contrary, science emerged stronger. See Okasha (2002) for several approaches to this. The consciousness of its limits reduces its probability of repeating some errors of the past.

stifle creativity. De Vries (2004, p.18) sees this as a problem: "In my view, a similarity between the sciences and visual art would involve a different kind of circulation of artworks. In fact, one has to change the practice of the artist in order to get that similarity".

To be a researcher is to try to go beyond practice and make an effort towards clarification. This must involve some degree of formalization, in order to try to be explicit about our artistic practice, to get a stand in the dialog with the artworld and to make our artistic work more accurately defined. This will provide evidence for its value to the artworld, which ultimately is the evaluator of art, and allow the research circle to be closed. As McAllister (2004) puts it:

> *I would say that research is possible if a network of validity exists.* (...) I think those network properties exist, (...) but I do believe that networks enable research. I also think that these networks exist in the arts (...). I do not simply mean that results should be published. I think of a network with different places and different contexts where one can judge the validity of the work which, therefore, legitimizes that work. The different contexts and different places which make up a network are very important. (McAllister 2004, p. 21, emphasis added)

I think this network of validity exists in the artworld and the artist should, by clarifying his research method or artistic practice, be more engaged in the conversation that is unfolding within this network of validity – this, in my view, should be the ethos of artistic research.

4. A division of labor

In many areas of human activity, it makes sense to distinguish between those people who dedicate themselves to everyday practice (practitioners) and those who conduct research for the advancement of that practice (researchers). So, for example, in medicine some devise new surgical procedures and new medicines and others apply that knowledge in everyday practice. In engineering some develop new materials and processes and others apply them in their practice. In agriculture some devise new seeds or fertilizers and others use them in their everyday activities. The researchers must use a set of protocols which gives epistemological value to the knowledge produced and validates it for the use of practitioners. With notable differences[4], this two-level division between researchers and practitioners can be found in most human activities. Is this the case in art?

In pure theoretical fields, the research is done in a much more rigid framework as there is no other means of evaluating its epistemological value. In more empirical-technological fields, the researcher relies somewhat on the practitioner to validate his results, and the validation comes from the repeated application of the results in a successful manner. This is the case of surgical research. In these fields the research and the practice are two sides of the process that produces knowledge and then validates it

[4] For example: pure theoretical fields.

through repeated practice.[5]

Sometimes the roles of researcher and practitioner are present in the same individual. The practitioner role is not closed to some degree of research. If a practitioner finds an innovative way to do something, can this be considered research? It can, if and only if there is an effort to observe research protocols: to make results public and then to prove that they are valid when challenged. In this case a practitioner assumes the role of researcher. If the practitioner keeps the information to herself it cannot be considered research. Research is a collective effort to enlarge knowledge. So, we can say that Einstein's research *results*, or Cézanne's research *results* were better than others, because their impact on future scientific or artistic practice was far wider than others. But can we say that their *research* (as a practice) was better? The answer cannot be a direct yes because one would need to assess their research practice. Maybe they came to their results by chance, or they did not publicize them themselves and someone else did it later. So, we need to distinguish the *results* from the *research practice.* The *results* will be judged by their impact on society and will not be discussed here. *Research practice* should be evaluated by the adherence to some basic requirements of publicity (clarity, formal methodology, formal presentation, etc.) and by the engagement with others over challenges to their validity. When a practitioner engages in such an activity, *he ceases to be a practitioner* and becomes someone else — a researcher — who engages in an activity fundamentally different from his daily practice. It is in this new role that she reflects upon her own practice and relates it to other people's practices in a meaningful dialog. In every other field of human knowledge people can be recognized as great practitioners without being researchers. The research procedures are the way researchers have to engage meaningfully in the relevant discussion unraveling within a field.

To engage in this ongoing discussion in the field artists are sometimes pressed to write texts as an 'output' of their research. De Vries (2004) caution us against this:

> There are some artists who write about their own work, but these are seldom the most interesting texts. Thus, I am not sure that art would improve if artists were forced to reason about their work. I do believe that *one has to be cautious in disrupting that division of labor*, that distinction between the production of art and the reasoning about art. (Vries 2004, pp.17-18, emphasis added)

De Vries is arguing that the artist is good at doing art and the critic is good at producing critical texts and building theories so one should be cautious "in disrupting that division of labor". But I find it difficult to see how increasing the knowledge of both artist and critic and enhancing their interaction can be detrimental for artistic practice. On the contrary, it seems to me that only beneficial dialog can come, with the critic and within the artist himself, from shortening the gap of this 'division of labor'.

The use of this argument in a scientific context reveals its strangeness, as we would not call upon the scientific researcher's inability to write *interesting texts* as a reason not

[5] This is what Kuhn (1970) refers to as *normal science*.

to write them. The aim of the researcher is not writing interesting texts but to make his work explicit and open to criticism, as this is the basis of the dialog with the field's community. The job of an experimental researcher is to characterize as completely as possible the conditions and effects of some phenomenon. If an artist wants to become a researcher, she must try to make clear the conditions and characteristics of the artworks she produces.

The artist is always the first audience of the artwork. The artist-researcher must also be its first critic.

5. Artistic research as applied or experimental research, an analogy

We can make an analogy of the artist with a chemist in the lab. In the lab the chemist produces new facts (new compounds for example). As an applied researcher the output must be something in the general vicinity of this: describing the working framework (state of the art)[6], the chemical reactions and the new compounds obtained. Then she must show how these compounds are different or maybe better than existing ones (within a theoretical framework – stated on the state of the art). She must show that she found new facts in the world. These new-facts-in-the-world are her contribution to the field, even if they are not 'better' by existing criteria. It suffices to be demonstrably different – a demonstrable new fact. Simply by being demonstrably different, these new-facts-in-the-world have enumerative value. They will be used either to falsify or to add confirmation to existing theories.

Artistic research can operate just like this: the artist produces her works within a theory of art background – even if she goes against it. These works are the new facts-in-the-world. Then she must persuade others that these are indeed new-facts-in-the-world. If successful, these will add to existing theories or work against them (present or future). In fact, there are many examples in the artworld of artworks subverting existing art theories.[7]

The fact that artistic research lacks strong definite validation criteria for deciding what is 'good' art is not detrimental to the validity of research, as will be discussed below. The research will be good as long as it demonstrates that the facts produced are a contribution to the field. It is sufficient to establish the distance from one artist's work to the work of other artists. The degree of success in this endeavour is directly relevant to the quality of the research.

[6] This are sometimes referred to 'literature review'.

[7] For example, with the appearance of the ready-made, or conceptual art, new theories of art were in order. When Duchamp presented his fountain, he questioned the art theories of his day forcing reflection and eventual arrival at new theories of art. The same can be said about Warhol's Brillo boxes. This art-fact is a finite object taken from the infinite realm of possibilities and is set against a background Artworld, questioning or confirming its premises. In this sense, these art-facts worked just like the Michelson–Morley experiment that falsified previous theories based on the concept of ether. These art-facts forced additional discussion and eventually led to a better understanding of the field.

Hence, I argue, the artistic research should generally follow this structure:

1) Defining the artistic concept;
2) Assessing the relevant state of the art for the characterisation of the artworld framework;
3) Producing art works as the embodiment of the results of research;
4) Establishing the distance/relation to the framework described in the state of the art.

We should note that step 4) is actually more difficult in arts that in science, since art operates in a dense field and therefore must deal with a continuous dense epistemological background, as there is no clear method to differentiate between artworks. At the same time, it's easier to appear 'new', in the sense that a small difference can be interpreted as a bigger difference. Ultimately, as in the chemist analogy, the value of the difference will not be judged by the artist (or chemist) herself but by the larger community of experts (artworld/chemistry community). The value of the results can be questioned. However, this does not undermine the value of the research if the research adheres to a set of rigorous steps.

6. A minimal structure for artistic research

A research work is usually comprised first of a State of the art, where the researcher characterizes the field she is operating in; then usually there is a description of the research process itself (hypotheses, premises, methods, results, etc.); and finally the researcher usually produces an (hopefully persuasive) argument defending that the obtained results are a contribution to the field.

Every artist has an artistic interest that is reflected in her works. But this is not general, as 'I'm interested in painting', but some specific personal concept particular to her. The clarification of this Artistic Concept is the most important step in a research project, as it works as a hypothesis and as a result at the same time. I believe that the clear refinement of the Artistic Concept is the essence of Artistic research. I'll say something more on this below.

To do a state of the art in arts is really the same as in any other field of human knowledge. The researcher goes about the business of learning as much as possible about the relevant field, literature, conferences, art exhibitions, critical texts. This is a process that informs his research, it cannot be separated from it. The failure to do an extensive inquiry can cause the artist to fall into a naivety trap. The establishment of the relevant state of the art is a step that is basic to most research fields. It sets the basis from where the artistic concept starts and the background against which the artwork produced will be set and assessed. It should be as narrow and deep as possible, but as it is a normal thing to do in a research environment, I will not discuss it at length here.

The making of artworks being the embodiment of the results of artistic research is the most problematic issue discussed at universities when regulations come to impose a written 'complement' or even a substantial part of a PhD thesis in the domain of the arts,

as artists 'feel' that they do research *through the artworks* and writing texts does not bring anything additional to their art. I will discuss this below as I believe this to be an important aspect of the artistic research project.

The last step, remarking on the difference between your work and of others, is also an important aspect and the one that will persuade others that the artwork has something to add to the field of art, that is, it points to the contribution of the work. This concept is also not a problematic issue so I will not address it further.[8]

Therefore, in my view, in order for there to be something as artistic research work it should consist both[9] of a written part and of the production of art-objects. The written part as a means of *facilitating* communicability and dialog within the research community, and the production or objectual part as the *embodiment* of results. So, *research for art* should comprise the following minimal set of components:

1) Written definition of the artistic concept;
2) Written state of the art;
3) Art objectual[10] embodiment of results;
4) Written discussion of the artwork's contribution to the field.

So, the aim is not to write an explanation or a written translation of the physical work, but a communicable clarification of your artistic concept and its distance from other artists' concepts, given the relevant state of the art.

7. The 'Artistic Concept' and building a state of the art

In order to clarify the Artistic Concept we can see the production of works as the embodiment of the results of research and should try to establish in the most explicit way the *sanction* of the artist, as Sherri Irvin puts it:

> The artist's sanction (...) is an outgrowth of the artist's intentional activity, though not equivalent to his or her intention (...). Like the colors of a painting, and unlike mere intention, the sanction is publicly accessible because it has been established through particular actions and communications by the artist. (Irvin 2005, p. 321)

The actions referred to by Irvin are the artworks, texts, communications, etc., and they are the basis for establishing what, in the dialog with critical interpretation, is the view of the artist.[11] Irvin considers it an 'outgrowth' of the artist activity. But for the artist-researcher it is enmeshed in the artistic process, it is not something done after the work of art, it's done as a thought process leading to *artworks with a clear artistic concept*. The

[8] The *concept* of differentiation is not problematic but, in the Arts, can be challenging to assess.
[9] These 'parts' are not an order of thing to do but an interchangeable dialog between productive concepts.
[10] In 'art objectual' I include all forms of art.
[11] An (non-research) artist also establishes the sanction albeit informally. A research artist endeavors to establish it in a formal explicit way.

Artistic Concept is, at the same time, a statement of the intention of the artist and a clear basis for others to engage with it.

Most artists engage in this thought process in some degree. Artistic research is the activity that brings this thought process forward and relates it to the artworld in which the artist operates. This is not new, and a lot of artists already do this in some degree, inside or outside the academic context.

Dieter Lasage (2009) states a possible definition of artistic research but at the same time warns against its dangers. This is the definition he gives:

> The notion of artistic research implies that artistic practice can be described in a way more or less analogous to scientific research. An artistic project, then, *begins with the formulation, in a certain context, of an artistic problem*, which necessitates an investigation, both artistic and topical, into a certain problematic, which may or may not lead to an artwork, intervention, performance or statement, with which the artist positions himself/herself with regard to the initial artistic problem and its context. (Lasage 2009, p. 5, emphasis added)

What Lasage is referring to is a hypothesis. Scientific research is done by 'obtaining' a finite hypothesis that is then analyzed and judged against a set of criteria that assess its value. This hypothesis aims to become a theory that explains all the known facts relevant to the theory and its value reflects its capacity of explaining all the relevant facts. The selection of these relevant facts is the first crucial step towards the definition of the scope of the proposed theory/hypothesis. After the enumeration of all the relevant facts, the theory can be evaluated. When a new fact emerges that satisfies the taxonomic criteria of belonging to the set of 'relevant' facts, it can be used to test the theory, which in turn can either be falsified or can resist falsification (Popper 2002).

In art this concept of hypothesis can be also of instrumental value. I shall not call it hypothesis because it suggests an unwarranted analogy with the scientific case. Instead I shall use the familiar term 'artistic concept' of the artwork. The artist does not create the artwork in a void. She creates it with some intention, that is, it is made to fulfill some criteria of value, even if these criteria are entirely personal or unconscious. As Monroe Beardsley (2012, p. 58) puts it: "An artwork is something produced with the intention of giving it the capacity to satisfy an aesthetic interest." This *aesthetic interest* is a general one and it can encompass the visual, the conceptual, etc. But Beardsley puts his emphasis on the concept of *intention*, which he then proceeds to refine. This *intention* is commonly associated with the subsequent presentation of the artwork to the public, even if the 'public' is reduced to the artist herself, in the same manner of Pollock (1947) who would 'get acquainted' with his own paintings.[12] Or as Dickie (2012, p. 53) has it: "A work of

[12] Jackson Pollock (1947), in *My Painting* (*apud* Karmel 1999, p. 18). The full quotation is: "I continue to get further away from the usual painter's tools such as easel, palette, brushes, etc. I prefer sticks, trowels, knives and dripping fluid paint or a heavy impasto with sand, broken glass and other foreign matter added. When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about. (…) the painting has a life of its own. (…) It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the

art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public." So, in my view, the artistic concept is embodied in the intention of the artist when creating a particular artifact that will be evaluated when presented (to whomever).

This *intention*[13], embodied in the artistic concept, is a composite of personal expectations, expression, expectation of public reception or critical response, insertion in artistic movements, dialog with other works, etc. Only the artist can try to formulate this *a priori* as the reflection of her intention, and it will be the basis for confirming or rejecting the expectations or beliefs *of the artist* and steer future work.

When stating his artistic concept, the artist-researcher can find value in the clarification of all the criteria and values instantiated by the artwork, and make the taxonomic effort to position the artwork against the background of all the 'relevant' artworks, that is, an effort to build a relevant state of the art. It can be seen as a taxonomic effort to evaluate artistic-intentions artifacts/artworks-to-be into existing categories or, if this is not possible, to create new categories of classification.

Arriving at the artistic concept is a difficult process and the artist should examine his practice and compare it with the current and past practice of others, and also through art history and criticism. This is a laborious process and encompasses tasks as going to exhibitions, doing literature reviews, engaging with other artists, critics, academia, etc. With all this information in mind the artist can have an informed-intention when producing the artifact.

The Artistic Concept is an instrumental tool that starts as the hypothesis and, in the end, becomes the result of the research. It is refined during the research endeavor and is informed by the practice and the state of the art. It is the artist-researcher effort to clarify and be the first critic of her own work.

8. The epistemology of the embodiment

How can artworks be considered the embodiment of results and give the research some epistemic value? That would somehow imply that the artwork *itself* could bring knowledge to the artistic research endeavour. Does it make sense to talk about Knowledge in art?

For art to be a source of knowledge it must be able to be knowledge *as art*. This means that we are not talking about getting knowledge *from* art.[14] It is undisputed that we can get knowledge *from* art, as art historians and other scientists do, by analyzing art works and producing discourses about them. What we mean here is not this kind of knowledge that extracts facts from artworks, but knowledge that can be produced by the experiencing of the artwork and that cannot be obtained by other sciences applied to the

painting come out well."

[13] This *intention* should not be confused with the use of the word in *Intentionalist* views that use it as a basis for the *a-posteriori interpretation* of artworks.

[14] See footnote 1.

artwork.

When talking about the possibility of art being a source of knowledge (John 2005) we can situate the discussion between two extremes: 1) the enthusiastic defense coming from people who say that they can learn from art and have done so and came by personal experience to insights only possible by engaging with an artwork, and, 2) people that deny this possibility stating that art does not meet the traditional criteria of well justified true belief (Stolnitz 1992). Both positions admit that an artwork can be the source of various experiences, but the later states that these experiences are not knowledge, being, at most, ways of explaining or underlining knowledge obtained by other means.

The mere repetition of knowledge is trivial[15], so knowledge must come about in an *artistic way* so as to qualify as artistic knowledge. As Eileen John puts it:

> Art is one of the phenomena which show traditional models of propositional knowledge to be inadequate. We need a theory of knowledge which embraces such things as knowing how to perceive, imagine, and feel aptly, and knowing what a certain experience is like. Finally, the cognitively stimulating powers of art are a good resource for studying the role of such factors as creativity, surprise, interest, and choice in the emergence of new ideas. (John 2005, p. 339)

Stolnitz (1992) in an article entitled "The Cognitive Triviality of Art", objected to the possibility of art being a source of knowledge stating that any knowledge that could come from artworks would be trivial in the sense that it could be attained by other (more efficient) ways. There have been several responses to this thesis.[16] These responses center on the various aspects of cognitivism, usually accusing Stolnitz of setting the bar too high by using traditional propositional knowledge as a criterion for judging artworks, and, although recognizing that art cannot meet the traditional criteria, affirming that art can still be a source of knowledge albeit not of the propositional kind.

Scientific knowledge is propositional by design. It constructs discrete (as finite enumerable) categories that enable the modeling of the real world. But the real world is *dense* as defined by Goodman (1968), not discrete. This categorical discretization simplifies the real and enables the construction of well-defined sets of objects and concepts that are the basis for the propositional deductive logic of science (Popper 2002). The fact that propositional logic is a discrete modelization of a dense world makes it incomplete. It makes it falsifiable by the next counterexample. Therefore, a scientific theory must evolve to account for all the new observed facts evolving within dialectic with the real world, which is dense. When a theory grows to account for more new facts, it enhances its range; but since it is based on finite categories it cannot aspire to the full modeling of a dense world. Note that this is done by design. It's not a problem, it's a feature. This feature allowed for the wonderful insights that science has brought to humanity. But we must not forget that this is done via the simplification of a dense reality.

[15] Although essential for learning purposes and to be able to recognize innovation. See Gould (1994).
[16] Carroll (2004); Freeland (1997); Gibson (2003); Green (2010); John (2005); Lamarque (2010); Vidmar (2015); Vidmar (2010).

Propositional knowledge is a subset of all knowledge. It is the knowledge for which it is possible in a particular moment in history to obtain a simplified model of reality.

Art aims at assessing the remaining infinite world. This cannot be done in a propositional way. Morris Weitz (2012) in his landmark essay remarks that the concept of art is an 'open concept':

> 'Art,' itself, is an open concept. New conditions (cases) have constantly arisen and will undoubtedly constantly arise; new art forms, new movements will emerge, which will demand decisions on the part of those interested, usually professional critics, as to whether the concept should be extended or not. Aestheticians may lay down similarity conditions but never necessary and sufficient ones for the correct application of the concept. With 'art' its conditions of application can never be exhaustively enumerated *since new cases can always be envisaged or created by artists*, or even nature, which would call for a decision on someone's part to extend or to close the old or to invent a new concept. (Weitz 2012, pp. 15-16, emphasis added)

The 'new cases' that are constantly emerging are cases which the artist, through his practice, takes form the infinite set located in the dense analog space of possibilities, and produces an artwork reducing the possibility to a concrete artifact. This artifact can be viewed as a proposition in the sense that *it exists* and can therefore be compared to any set of criteria of value. It can, for example, be assessed for 'good painting' or 'inclusion in the set of constructivist sculpture'. We can ask 'is this artwork a good impressionist painting?', that is, does it fulfill all the established criteria for that kind of painting? The concrete artwork can be assigned a value in each criterion, a continuous value between the extremes true/false. This is not propositional logic in the Boolean sense, as it can assume more than just true/false values; it's more like an arithmetic operation with a continuous domain and codomain. But its stake on *being in existence* is what makes it a fact for art theories to elaborate on.

Nelson Goodman lists four conditions necessary to the occurrence of art (Goodman, 1968). He lists *semantic* and *syntactic density* as symptoms of the presence of art. These are absent from propositional logic by design. Scientific syntax is finite. Scientific semantics aims at finitude by the precise delimitation of concepts.

Goodman also adds *syntactic repleteness* and *exemplification*. Again, propositional logic tries to be contrary to *syntactic repleteness* as it aims at the simplification of the individual concepts and the invariance of other variables not under study. *Exemplification* will be discussed below as it is the central concept for artistic research.

8.1. Artworks as exemplification

Elgin (1991) draws epistemic parallels between art[17] and science focusing on *exemplification* and the ways it enhances understanding in arts, the sciences, and elsewhere. Here she follows Nelson Goodman (1968) and his symbolic theory of art. They clarify the use of examples as denotation metaphors of properties to be exemplified and state that "Not all exemplification is expression, but all expression is exemplification" (Goodman 1968, p. 52).

An exemplar serves to exemplify the feature that is instantiated. One exemplar can exemplify one feature and not another. Thus, a Brillo Box exemplifies the ability of an object to be considered art without having any technical brilliance in the traditional sense associated with its execution, but not as an exemplar of figurative sculpture. An exemplar becomes a symbol of the characteristic that is exemplified. This symbol, or sign, has the signifier as the exemplar, and the signified is what is meant to be exemplified. Thus, Michelangelo's *Pietà* is an exemplar of the pain of the mother after the child's death: it is an example of sculpture, a sign whose meaning can instantiate maternal pain. However, this relation is not univocal because an object can be exemplary of several characteristics. For example, the *Pietà* may still be an exemplar of realism or humanism. However, it is not an exemplar of the depth of field even if we can speak about it relating to this work.

The exemplar provides an epistemic access to the characteristic to be exemplified. It is a representative instance of this characteristic. The exemplars are vehicles of exploration of the dense universe of possibilities. But not all instantiations are epistemically relevant as exemplars. For example, the *Pietà* is not an epistemically relevant instantiation of medical anatomy. Although this sculpture may be anatomically correct, it has no value as a basis for the study of medical anatomy (but may have such value in artistic anatomy). Constable's clouds do not offer epistemic access to weather phenomena.

The exemplars require interpretation that makes evident the characteristic exemplified and the way in which this exemplification operates. This interpretation can be done by the artist, or by someone else. It may not be evident when the work is produced and only becomes evident in another historical context. The artistic concept is the statement of the proposed interpretation done by the artist herself that clarifies the *artistic realness* of the work by stating how the exemplification is operating in the art work. Thus the Artistic Concept is the explanation, the clarification of the *artistic-heavy-lifting* being done by the art work and how it operationalizes its *exemplification*. By being written it can be fixated, and submitted to scrutiny, and can be accepted, rejected or revised by others.

The epistemic validity of an exemplar is not given as being 'true' in some sense, or because it is the fruit of 'a justified true belief', but because it is a fact brought to light, taken from the obscurity of the infinite field of possibilities, which is paradigmatic of the characteristic that is intended to be given attention.

[17] Elgin is referring to Literature, but the comparison can be enlightening when applied to visual arts.

As Elgin (1991) puts it:

> An exemplar affords epistemic access to the features it exemplifies. (...) *It presents those features in a context contrived to render them salient*. This may involve unraveling common concomitants, filtering out impurities, clearing away unwanted clutter, presenting in unusual settings.(...) What is wanted then is not just an instance or an obvious instance, but a telling instance - one that reveals, discloses, conveys aspects of itself. And it is by referring to those aspects that an exemplar points them up, singles them out, focuses on them. *It thereby presents them for our scrutiny*. (...) Exemplars, being symbols, require interpretation. To understand a painting, an experiment, even a paint sample, requires knowing which of its aspects exemplify and what features they refer to. (Elgin 1991, p. 5, emphasis added)

So, exemplars present those features in a context contrived to render them salient for our scrutiny. They allow us to assess the accuracy and adequacy of its background assumptions. By going to extremes, exemplars bring features to the fore, delineating their characteristics, demarcating their boundaries, disclosing patterns of concurrence and independence. In Art, the adequacy of an aesthetic 'experiment' is tested not by trying to produce exactly the same effect in exactly the same way, but by trying to project the exemplified feature or family beyond the work that first exemplifies it.

In a dense field the artist making artworks is really working in the *exemplification* effort and thus contributing to the exploration of the relevant field, as long as she demonstrates that she is not merely repeating previous work. The research will be good as long as it demonstrates that the works produced are a contribution to the field. It is sufficient to establish the distance from the artist's work to the work of others. The degree of success in this endeavour is directly relevant to the quality of the research.

Exemplars, being symbols, require interpretation. The artist should provide her own as artistic sanction, be it doing her main activity of creating artworks, or by other accessory means, like texts. This should be the output of the artistic research structure and the result of the evolution of the artistic concept from initial hypothesis to end result.

9. Establishing the contribution and taking back control

The last step in artistic research should be based on the results, as stated above, and with the background established as to the state of the art. The artistic concept should be assessed so as to make the case for the results being a contribution to the field. This is where the taxonomic zeal will pay off, as limiting the boundaries and setting a basis for comparison. This assessment cannot be done in the strict scientific way of falsificability[18],

[18] The problem is clearly stated by Popper (2002, p. 18). The aim of science is to demarcate itself from metaphysics. The falsifiability test he proposes is such a 'demarcation' criteria: "(…) it must be possible for an empirical scientific system to be refuted by experience". Here, Popper is referring to empirical statements like "It will rain here tomorrow" that are susceptible of being falsified by future facts. Interestingly the statement "It will rain or not rain here tomorrow" is not considered by Popper as an empirical one and is not fit to be studied within the scientific method.

as the universe of possibilities is *dense and replete* (Goodman 1968) but in a continuum aiming at persuasion.

One effect of art research would be for the artist to attain a more-in-control position over her own art and engaging in a meaningful discussion with other agents in the artworld (critics, curators, theorists), not just producing an item and sitting back expecting it to be interpreted and framed by others-in-control of the artworld. The omission by the artists to locate themselves within the parameters of the artworld gives the power to others. In fact, it is the artworld that makes or breaks a candidate work. Artists are relinquishing the control over their works and giving it to critics and curators because they fail to provide explicit evidence for their claim that the object ***x*** is an artwork.

But there are certain aspects and predicates of the object/candidate that can only be assessed first hand by the artist himself, and this puts him in a privileged position to discuss the artwork within the artworld framework.[19]

Artistic research can be a tool to take control of the effects of their artistic practice and the narrative the artworld has about them. Hermann Pitz (2004) sees this very clearly when writing about PhD research programs:

> In that sense a PhD degree could be an interesting sort of emergency exit for young artists who decide by themselves - or through their work as it happens to be – to be an artist for artists only i.e. outside of the tribal success system. For those artists it could be interesting to say 'why don't I try to invent a new artistic personality.' Those new personalities could indeed be *people who reflect on the work they make themselves* or what they see in their community. (Pitz 2004, p. 27, emphasis added)

10. Conclusion

In this paper I argued that artistic research has epistemic value on its own. The epistemic value of the results is derived from the concept of *exemplification* as a retriever of value from a dense universe of artistic possibilities. Artistic research is a tool for empowering the artist if it is done within a set of parameters that gives it epistemic value. I propose that it must comply with a minimal set of requirements, some expressed via textual discourse others via artwork production. These are the development of an artistic concept, which acts as a center for building a state of the art which in turn will be the background against which the specific contribution of the artist-researcher is assessed. The contribution is the result of the research which is embodied by the artworks expressing artistic concept.

[19] This is not *intentionalism* as its emphasis is on the construction of the artistic concept and not on the critical reception.

References

Beardsley, M. (2012). An aesthetic definition of Art. In P. Lamarque & S. H. Olsen (Eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art.* Oxford: Blackwell.

Benjamin, W. (1996). The task of the translator. In M. J. M. Bullock (Eds.), *Walter Benjamin – Selected Writings,* Vol. I, 1913–1926. London: Harvard University Press.

Biggs, M. A. (2002). The rhetoric of research. *Common Ground, Proceedings of the Design Research Society International Conference at Brunel University* (pp. 111–118). Stoke-on Trent, UK: Staffordshire University Press.

Bologna (1999). *The Bologna Declaration of 19 June 1999.* Education, Joint declaration of the European Ministers.

Bunge, M. (1983). *Treatise on basic philosophy 5: Epistemology & methodology I – exploring the world.* Dordrecht/Boston/Lancaster: D. Reidel Publishing Company.

Carroll, N. (2004). Art and the Moral Realm. In P. Kivy (Ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics* (pp. 126–151). Oxford: Blackwell.

Dickie, G. (2012). The new institutional theory of Art. In P. Lamarque & S. H. Olsen (Eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art.* Oxford: Blackwell.

Durrant, A. C., Vines, J., Wallace, J. & Yee, J. S. (2017). Research through Design: Twenty-First century makers and materialities. *DesignIssues, 33*(3), pp. 3–10.

Elgin, C. (1991). Understanding: Art and Science. *Midwest Studies in Philosophy 16*. 196–216.

Feyerabend, P. (1993). *Against method* (3rd ed.). London: Verso.

Frayling, C. (1993). Research in Art and Design. *Royal College of Art Research Papers, 1*(1), 1–5.

Freeland, C. (1997). Art and moral knowledge. *Philosophical Topics 25*, 11–36.

Friedman, K. (2008). Research into, by and for Design. *Journal of Visual Arts Practice*, 153–160.

Gibson, J. (2003). Between thruth and triviality. *British Journal of Aesthetics, 43*(3), 224–237.

Goodman, N. (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols.* Hobbs-Merrill Company, Inc.

Gould, G. (1994). Forgery and imitation in the creative process. *Grand Street, 50*, 53–62. doi:10.2307/25007782

Green, M. (2010). How and what we can learn from fiction. In G. L. Hagberg & WalterJost (Eds.), *A Companion to the Philosophy of Literature* (pp. 350-366). Chichester, West Sussex: Blackwell.

Irvin, S. (2005). The artist's sanction in contemporary Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 63*(4), 315–326.

John, E. (2005). Art and knowledge. In B. Gaut & D. M. Lopes (Eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 329–340). London: Routledge.

Jones, T. (1978). A discussion paper on research in the visual fine Arts prepared for the Birmingham Polytechnic. *Leonardo, 13*(2), 89-93.

Karmel, P. (1999). *Jackson Pollock: Interviews, articles, and reviews.* New York: The Museum of Modern Art: Distributed by H.N. Abrams.

Kuhn, T. S. (1970). *The structure of Scientific revolutions* (2nd enlarged ed.). Chicago: The University of Chicago Press.

Lamarque, P. (2010). Literature and truth. In G. L. Hagberg & W. Jost (Eds.), *A Companion to the Philosophy of Literature* (pp. 367–384). Chichester, West Sussex: Blackwell.

Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern.* (C. Porter, Trad.) Cambridge, MA: Harvard University Press.

Lesage, D. (2009). Who's afraid of artistic research? On measuring artistic research output. *ART&RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, *2*(2).

McAllister, J. (2004). Seven claims. In A. W. Balkema & H. Slager (Eds.), *Artistic Research*. Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory, vol. 18. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V.

OED. (n.d.). *Oxford English Dictionary*. Retrieved 12 2017, from Oxford University Press:

<https://en.oxforddictionaries.com>.
Okasha, S. (2002). *Philosophy of Science: A very short introduction.* New York: Oxford University Press.
Pitz, H. (2004). Seven remarks. In A. W. Balkema & H. Slager (Eds.), *Artistic Research*. Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory, vol. 18. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V.
Pollock, J. (1947). My painting. *Possibilities (Winter 1947-48)*. Wittenborn, Schultz, Inc.
Popper, K. (2002). *The logic of Scientific discovery.* Routledge Classics.
Read, H. (1944). *Education through Art.* London: Faber and Faber.
Simuforosa, M. & Wiseman, M. (2016). *A guide to conducting research: A student handbook paperback.* Strategic Book Publishing & Rights Agency.
Slager, H. (2004). Methododicy. In A. W. Balkema & H. Slager (Eds.), *Artistic Research*. Lier en Boog. Series of Philosophy of Art and Art Theory, vol. 18. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V.
Slager, H. (2015). *The pleasure of research*. Hatje Cantz Verlag.
Snow, C. P. (1998). *The two cultures.* Cambridge: Cambridge University Press.
Stolnitz, J. (1992). On the cognitive triviality of Art. In P. Lamarque & S. H. Olsen (Eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art; The analytic tradition: An anthology* (pp. 337–343). Oxford: Blackwell.
Uidhir, C. M. & Magnus, P. (2011). Art concept pluralism. *Metaphilosophy, 42*(1-2), 83–97.
Verwoert, J. (2006). School's out!-? In V. Abu Eldahab & Waldvogel, F. (Eds), *Notes for an art school* (p. 60). Nicosia: Dexter Sinister.
Vidmar, I. (2015). Literature and Philosophy: Intersection and boundaries. *Arts 4*(1), 1–22.
Vidmar, I. (2010). Against the cognitive triviality of Art. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 2., 516-531.
Vries, G. de (2004). Beware of research. In A. W. Balkema & H. Slager (Eds.), *Artistic Research.* Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory, vol. 18. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V.
Weitz, M. (2012). The role of theory in aesthetics. In P. Lamarque & S. H. Olsen (Eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art* (pp. 12-18). Oxford: Blackwell. [first publ. 1956]
Zimmerman, J. & Forlizzi, J. (2014). Research through Design in HCI. In J. Olson & W. Kellogg (Eds.), *Ways of Knowing in HCI* (pp. 167–189). New York: Springer Science+Business Media.
Zimmerman, J., Forlizzi, J. & Evenson, S. (2007). Research through Design as a method for interaction Design research in HCI. *SIGCHI conference on Human factors in computing systems* (pp. 493–502). ACM.

[Submitted on January 31, 2019 and accepted for publication on July 31, 2019]

diacrítica
REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
Vol. 33, n.º 1, 2019, p. 20-41. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.308

O BOBO, O SÁBIO, O BARDO (NA MÁQUINA): PROCESSOS AUTORREFERENCIAIS NA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA EM CIBERLITERATURA

THE FOOL, THE SAGE, THE BARD (INTO THE MACHINE): SELF-REFERENTIAL PROCESSES OF ARTISTIC RESEARCH IN CYBERLITERATURE

Diogo Marques*
mardiog@gmail.com

Recuperando parte da teoria da criatividade koestleriana que entende o acto criativo enquanto 'bissociação' de duas ou mais estruturas de pensamento, com o presente artigo propõe-se uma reflexão sobre o conceito de investigação artística à luz dos processos autorreferenciais gerados nas práticas de investigação-criação em ciberliteratura. Cinco décadas após a publicação de *The Act of Creation* (1964), a confluência entre os aspectos lúdico, científico e artístico que Arthur Koestler identifica no acto criativo humano poderá hoje ser entendida como ultrapassada. Sobretudo à sombra da era do digital e da sua influência em praticamente todas as esferas do conhecimento. Porém, *succisa virescit*, é na re-leitura da sua intenção inaugural — a crítica a uma dada tendência académica para a redução do ser humano ao *status* de autómato condicionado — que, de modo paradoxal, se torna possível a introdução de uma nova variável na famosa fórmula tripartida, *i.e.*, a máquina. Na tensão que existe entre programabilidade e criação, e que a (re)nova(da) fórmula pressupõe, pretende-se assim ilustrar a forma como as barreiras entre criação e investigação se esbatem de forma pluri-inter-transdisciplinar, abrindo-se caminho para a potencial concretização de um renovado paradigma científico.

Palavras-chave: Cibernética. Cibercultura. Ciberliteratura. Investigação criativa. Teoria do Jogo. Criatividade.

Recovering part of the Koestlerian theory of creativity that understands the creative act as a 'bisociation' of two or more structures of thought, this paper proposes a reflection on the concept of 'artistic research' in the light of its self-referential processes in Cyberliterature. Five decades after the publication of *The Act of Creation* (1964), the confluence between the playful, scientific and artistic aspects Arthur Koestler identifies in the human creative act are now understood as outdated. Namely, if taking into account the digital age and its influence on virtually every sphere of knowledge. However, *succisa virescit*, it is in the re-reading of its inaugural intention – the criticism of a given academic tendency in reducing the human being to the status of a conditioned automaton – that, paradoxically, it is possible to introduce a new variable in Koestler's famous tripartite formula: the machine. Moreover, regarding the tension that may exist between programmability and creation, and from a pluri-inter-transdisciplinary approach, it is also our intention to illustrate the ways in which barriers between creation and research become blurred, hence paving the way for the potential realization of a renewed scientific paradigm.

Keywords: Cybernetics. Cyberculture. Cyberliterature. Creative research. Theory of Play. Creativity.

* Universidade Fernando Pessoa (UFP), Porto, Portugal.

•

1. O Bobo

> That the Jester should be brother to the Sage may sound like blasphemy, yet our language reflects the close relationship: the word 'witticism' is derived from 'wit' in its original sense of ingenuity, inventiveness. Jester and savant must both 'live on their wits'; and we shall see that the Jester's riddles provide a useful back-door entry, as it were, into the inner workshop of creative originality.
>
> Arthur Koestler, *The Act of Creation*

"Era uma vez um Bobo que vivia feliz e contente...": Assim começa Ivan Turguéniev um dos seus mais afamados poemas em prosa. Porém, cedo se desvanece o estado de graça pois, ao ouvir rumores da sua idiotice, o Bobo rapidamente coloca em marcha um plano com o intuito de pôr fim à sua má reputação. Primeiro, desacreditando um amigo que lhe traz notícias da fama de um pintor; depois, negando reconhecer o talento de um dado escritor que outro amigo lhe indica; ambos, de forma tão convincente que, passado pouco tempo, é a sua verdade que acaba por vingar no meio social, fazendo assim do Bobo um homem de indisputável sabedoria entre os seus pares. Independentemente da moral da história, no poema de Turguéniev, o Bobo é sempre mais cínico do que propriamente 'kínico', para usar a distinção aplicada por Peter Sloterdijk em *Crítica da Razão Cínica* (1983). O primeiro, definido por uma falsa consciência iluminada, crítica do poder e das suas instituições, mas sem perceber que é esse mesmo poder que o faz refém, controla e decepciona; o segundo, consciente da falsidade, trabalhando em contra-estratégia, através da razão subversiva, fazendo uso do riso satírico, da ação desafiadora do corpo e do silêncio estratégico (Huyssen 2001, p. xvi).

É esta segunda tipologia de bobo que encontramos, por exemplo, nas peças de Shakespeare, em que o Bobo, apresentando-se como uma voz sábia e conselheira na corte do rei, facilmente assume o papel de sábio e de bardo. Seja enquanto 'cabeça' de Lear, ou sob forma de uma consciência perdida de 'infinito gracejo', em *Hamlet*, os Bobos de Shakespeare demonstram o papel da sátira enquanto agente significativo na moldagem de sociedades. Ou, no campo da pintura, Stanczyk, representado por Jan Matejko (1862), um bobo da corte preocupado com a perda de Smolensk, enquanto os demais se banqueteiam e dançam num baile oferecido pela rainha Bona (Fig. 1).

Talvez pela personagem-tipo que representa, também Arthur Koestler escolheu o Bobo enquanto arquétipo do carácter lúdico que faz parte da sua teoria geral da criatividade humana, publicada em 1964, no volume *The Act of Creation*. Nele, Koestler afirma que todas as actividades criativas, conscientes ou inconscientes, da originalidade artística à descoberta científica e passando pela inspiração cómica, compartilham o mesmo padrão primordial, 'pensamento bissociativo'. Assim, se, para Koestler, todo o acto criativo é uma 'bissociação' de pelo menos duas estruturas de pensamento aparentemente díspares — postulado que ilustra com uma alegoria tripartida da criatividade humana, assente, precisamente, nas figuras do Bobo, do Sábio e do Artista —, Humor, Descoberta e Arte são encarados enquanto domínios da criatividade que se imiscuem sem fronteiras exactas (Fig. 2).

Figura 1. ***Stańczyk durante um Baile na corte da Rainha Bona, na iminência da perda de Smolensk*** **(1862), por Jan Matejko. Museu Nacional de Varsóvia. Domínio Público.**

Figura 2. Frontispício de ***The Act of Creation*****, indicando os três domínios da criatividade e as possíveis relações entre si.**

Ainda que se encontrem regidos por uma série de transições representando uma tendência que vai de um certo grau de agressividade, por exemplo, encontrado na sátira, a um oposto coincidente de catarse, na figura, representado pela alegoria, sem esquecer a passagem pela posição 'neutra' que caracteriza a Descoberta, neste caso, a 'análise social' (Koestler

1977, pp. 88–89). Do absurdo que caracteriza o Bobo à lógica sensata procurada pelo Artista, Bardo ou Poeta, Koestler apresenta uma visão da criatividade humana que contrapõe em absoluto a tendência então dominante na academia, sobretudo na área da psicologia, para a redução do ser humano ao *status* de autómato condicionado.

Para Koestler, parte fundamental do que faz da afirmação de que os seres humanos são autómatos uma falsa verdade é, primeiro, a nossa capacidade de sonhar e, depois, a nossa intuição, perspectiva que, à primeira vista parece deixar já pouca margem de manobra para a introdução de uma nova variável: a máquina. Por um lado, ainda que sonhos e lampejos de intuição sejam influenciados por um processo de pensamento combinatório, diferente, claro, do processamento combinatório de máquinas, mas comparável, por enquanto, sonhar e intuir parecem ser incompatíveis com processamento computacional. Por outro lado, sendo a primeira edição de *The Act of Creation* coincidente com o ano de falecimento de Norbert Wiener, pai da cibernética[1], seria também nesses anos que viriam a surgir as primeiras tentativas de criação literária (lúdica, científica, artística) com auxílio de um computador. Por exemplo, os textos estocásticos de Theo Lutz, em 1959, ou, a partir de 1960, em França, as acções do grupo OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), cruzando literatura (Italo Calvino, Geoges Perec, Raymond Queneau) e matemática (François Le Lionnais e Jacques Roubaud), numa vertente assumidamente interdisciplinar (por vezes, até mesmo transdisciplinar), na qual lúdico, científico e artístico surgem, aliás, em evidência, de forma autorreflexiva. Dito de outro modo, "Será que Andróides Sonham com Ovelhas Eléctricas?", tal como questionou Philip K. Dick, em 1968.

Caos e ordem, não como dualismos, mas como elementos simbióticos, *ludos* e *ergos*, *pathos* e *bathos*, música e ritmo, poema e prosa, acção e pensamento, assimetria e simetria, dissonância e consonância, destruição e construção, lacuna e fechamento, cinese e estase, todos representados como tensões dialéticas que permeiam o conhecimento e a experiência dos seres humanos. Roger Caillois fala-nos de uma conexão entre *paidia*, que é "diversão, turbulência, improviso e despreocupada expansão", e *ludus*, associado a "regras convencionais, imperiosas e incómodas" contrariando a fantasia contida na primeira, "criando-lhe incessantes obstáculos com o propósito de lhe dificultar a consecução do objectivo desejado." (Caillois 1990, pp. 32–33). Afirma Caillois, que *jogo* "significa, portanto, a liberdade que deve permanecer no seio do próprio rigor, para que este último adquira ou conserve a sua eficácia". Poderá o Bobo ser, então, um 'jogador', jogando-se através de si uma totalidade composta por 'regra e liberdade?' (Caillois 1990, p. 12). É precisamente desta tensão que surge uma outra, ou um outro jogo, entre criatividade e constrangimento:

> Um dele associa a existência de limites à faculdade de inventar dentro desses limites. Um outro inicia-se entre os recursos herdados da sorte e a arte de alcançar a vitória, socorrendo-se apenas dos recursos íntimos, inalienáveis, que dependem exclusivamente do zelo e da obstinação individual. Um terceiro opõe o cálculo ao risco. Um outro ainda convida a

[1] Em termos gerais, o conceito de Cibernética consiste no pressuposto de que todos os sistemas, orgânicos e inorgânicos, contêm um processo de informação retroactiva. Seria a partir deste pressuposto que se começariam a lançar os primeiros alicerces no desenvolvimento dos computadores digitais (Aarseth 1997, p. 1).

> conceber leis imperiosas e simultaneamente sem outra sanção para além da sua própria destruição, ou preconiza a conveniência em manter alguma lacuna ou disponibilidade no seio da mais rigorosa economia. (Caillois 1990, pp. 12–13)

À luz destas tensões, da qual não se excluem aquelas entre tradição e inovação, e entre programabilidade e criação, Espen Aarseth viria propor, em 1997, o neologismo *cibertexto*, a partir da noção de *cybernetics* cunhada por Wiener, em 1948, no volume e disciplina homónimos. E, tal como o conceito de Wiener não se limitaria ao "mundo mecânico dos transístores e, mais tarde, dos microchips" (Aarseth 1997, p. 1), também, para Aarseth, o conceito de cibertexto não se limitaria à textualidade electrónica. Antes, pretende focar-se na 'organização mecânica do texto', salientando o meio enquanto parte da obra, ao mesmo tempo que se foca no leitor do texto que se comporta de forma 'extranoemática'. O que significa dizer que o leitor do cibertexto, durante o acto de leitura, leva a cabo uma 'sequência semiótica' que vai para além da leitura puramente visual. A este fenómeno Aarseth chama de 'ergódico', apropriando-se do termo da física que, derivado do grego, associa 'trabalho', *ergon*, e caminho, *hodos*, concluindo que, "em literatura ergódica, requere-se um esforço não trivial de modo a que o leitor possa atravessar o texto" (*ibidem*).

Não nos cabendo aqui fazer referência às influências que o texto seminal de Aarseth teve no que respeita à concepção, desenvolvimento e posterior disseminação daquilo que hoje se conhece, entre outras designações, como literatura electrónica[2] (influências que, de resto, se encontram muito bem documentadas por outros investigadores e/ou criadores da área), é porém relevante registar que a teoria aarsethiana se encontra inevitavelmente ligada ao termo 'ciberliteratura'. Cunhada por Pedro Barbosa em 1996 (portanto, anterior em cerca de um ano à publicação de *Cybertext*), no livro homónimo, o termo serviria sobretudo como modo identificativo e descritivo das relações entre criação literária e computador, que Barbosa começara a explorar ainda no decorrer dos anos 1970. Com uma particularidade: ao contrário de outras formas, ou géneros, mais abrangentes de literatura electrónica, a ciberliteratura assume-se como herdeira de uma tradição que se estende, pelo menos, desde o Barroco à Poesia Experimental Portuguesa, nomeadamente no culto de uma determinada poética da dificuldade, na qual se inclui o jogo e o enigma, não só na sua vertente claramente lúdica, mas também no que estes apresentam de científico e artístico.

Com mais ou menos consenso terminológico, certo é que a ciberliteratura, em termos gerais, é hoje um dos campos emergentes em que as fronteiras da investigação científica e da criação artística se esbatem, dado que na sua génese – a utilização artística de uma tecnologia sem uma função literária na sua matriz, ou seja, o computador –, já se pressupõe um certo esbatimento de barreiras. Mas, também, devido ao facto de

[2] Literatura Electrónica, também conhecida como Literatura Digital, Ciberliteratura, ou simplesmente E-Lit, entre outras designações. A este respeito, e dada a dificuldade dos investigadores e/ou criadores desta área em chegarem a uma definição consensual, veja-se o artigo de Talan Memmott, intitulado "Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading", em que Memmott propõe o termo de *taxonomadism* como forma de caracterizar a natureza nómada dos artefactos na cultura digital, quer no campo da investigação quer no campo da prática artística. De acordo com Memott, também ele investigador e criador, essa prática deve ser encorajada, de modo a que possa gerar novos termos, categorias e condições (Memmott, 2006, 304).

compartilhar com a ciência da cibernética a ideia de sistemas autogovernados enquanto cocriadores, o que faz do género da ciberliteratura um exemplo paradigmático de interdisciplinaridade entre diferentes áreas do conhecimento, nomeadamente no que diz respeito à ubícua e popular tríade composta pelos termos arte, ciência e tecnologia.

Na sequência genética dessa herança experimental, e dando continuidade directa ao trabalho de laboratório iniciado por Pedro Barbosa, encontra-se o poeta, professor e investigador Rui Torres.[3] Referindo-se, com frequência, ao seu trabalho artístico e/ou científico, na área da ciberliteratura, como investigações criativas, seja sob a forma de artigo científico, comunicação académica ou obra (ciber)literária digital, em Rui Torres, ludicidade e constrangimento surgem em associação como duas faces de uma mesma moeda. E, quase sempre, de modo autorreflexivo, isto é, pensando a investigação criativa ao mesmo tempo que se faz investigação criativa. É essa autorreflexividade que encontramos no artigo intitulado "<meta name="title" content="Humor & Constraint in Electronic Literature">" (Torres 2019), ou melhor, 'ensaio informal', tal como indicado pelo autor no resumo. Apresentando um título que brinca, desde logo, com as convenções da programação computacional e da literatura electrónica, fazendo relembrar a máxima de John Cayley de que "o código não é o texto, a não ser que seja o texto"[4], Rui Torres explica a informalidade contra o formalismo do discurso e da escrita científica, com o simples facto de ter 'muitas questões e poucas respostas' para o tema que pretende explorar. O que acaba por se justificar, dado que também (se) dá a saber que o dito 'ensaio informal' surge na sequência de uma série de notas criadas no âmbito de uma tentativa do autor em apresentar uma *keynote* feita 'apenas' de questões, no âmbito da mais reputada conferência dedicada à investigação e criação artística na área da literatura electrónica, a *ELO Conference and Festival*.[5] Nas palavras do próprio, "a tentative form of performing theory" (Torres 2019), com o objectivo de apresentar, de modo criativo, a forma como o humor se encontra relacionado com constrangimento em arte e tecnologia, e especificamente em literatura electrónica.

Seguindo a lógica do título, a estrutura do ensaio divide-se em quatro subtítulos 'codificados', de certa forma apelando à simbiose entre programabilidade e criação que assiste o código computacional em muitas obras de literatura electrónica. No primeiro, "echo intro >/dev/null 2>&1; read", Torres afirma que entende o humor e a literatura electrónica como "actos de resistência", como categorias da escrita em que é a apropriação, e não o simples emprego, de formas de expressão, que prevalece. Nesse sentido, o humor surge como "prática autorreflexiva" capaz de transformar "constrangimentos em actos de liberdade", ou seja, "liberdade para derrubar / desmontar /revelar o(s) actual(ais) código(s) da escrita" (Torres 2019, tradução nossa). É neste enquadramento que, segundo o autor, se situa a literatura electrónica, enquanto "resultado de trabalho criativo e engenhoso com recurso a suportes tecnológicos". Porém, apesar do esbatimento de barreiras, Torres alerta para o facto de o humor, mas também o absurdo, o peculiar, o insólito, na academia, e em particular na comunidade *e-lit*, nem sempre

[3] <https://www.telepoesis.net/>. Consultado em: 22 jul. 2019.
[4]<https://electronicbookreview.com/essay/the-code-is-not-the-text-unless-it-is-the-text/>. Consultado em: 22 jul. 2019.
[5] <https://sites.grenadine.uqam.ca/sites/nt2/en/elo2018>. Consultado em: 22 jul. 2019.

serem entendidos da mesma forma que foram utilizados pelas vanguardas artísticas (dadaísmo, surrealismo, etc.). O que, de certa forma, parece criar um paradoxo, na medida em que uma boa parte da comunidade *e-lit* é composta por criadores que são também investigadores, frequentemente gerando investigação sobre o seu próprio trabalho e as tecnologias que criam, utilizam e desenvolvem. É o caso de *Fakescripts* (2017, Rui Torres em colaboração com Nuno Ferreira)[6], que apresenta como exemplo. Consistindo na adaptação e apropriação a contextos poéticos de uma série de pedaços de código retirados de várias linguagens de programação, estes são classificados pelo próprio autor como "poesia programada", ainda que "inoperável", pois trata-se de "código preso no meio errado, uma operação de estranhamento em relação à "nossa condição digital", que transforma transparência em ilegibilidade, por meio de uma ideia de "materialidade inversa". Desta forma, e à semelhança do que acontece com a estrutura tripartida de Koestler, em que absurdo gera lógica, o constrangimento é então activado através do humor, entendendo-se humor enquanto "estratégia para levar a cabo os nossos actos de liberdade a partir de plataformas fechadas e regras de software", dando, então, lugar a uma poética da dificuldade. É também partindo desta acepção que Rui Torres entende que, entre a investigação e criação que nela se cruzam, a *e-lit* não deverá tornar-se uma "forma soberana de expressão", nem tampouco "operar em cumplicidade com os media já existentes." Poderá, pelo contrário, assumir a "resistência a discursos dominantes", "tornando-se literatura", já que "é literatura", razão pela qual Torres deixa um último convite meio sério meio a brincar: "esquecê-la, e inventar outra coisa que nos possa verdadeiramente ajudar a tornar o mundo num sítio melhor para se viver" ("maybe we should leave it to rest, and invent something else. Something that can help us change the world into a better place", Torres 2019).

[6] <http://p-dpa.net/work/fakescripts/>. Consultado em: 25 jul. 2019.

2. O Sábio

> All decisive advances in the history of scientific thought can be described in terms of mental cross-fertilization between different disciplines. Some of these historic bisociations appear, even in retrospect, as surprising and far-fetched as the combination of cabbages and kings.
>
> Arthur Koestler, *The Act of Creation*

Segundo Koestler, Max Planck, o pai da teoria quântica, terá afirmado que os cientistas deveriam possuir uma imaginação intuitiva vívida para novas ideias não geradas pela dedução, mas sim pela imaginação artisticamente criativa (Koestler 1977, p. 147). Nesse sentido, também Pedro Barbosa, no artigo "Aspectos Quânticos do Cibertexto", sugere que a "operacionalidade científica" da teoria quântica e a adopção dos seus "pressupostos epistemológicos" abrem caminho a uma "homologia entre o modelo quântico e a teoria do texto", sobretudo quando se trata de algo tão específico como textos gerados por computador (Barbosa 2006, p. 11). Assim, tal como "todas as micropartículas da matéria podem interagir entre si independentemente da distância a que se encontram no universo", também "todas as palavras se ligam entre si numa rede complexa de interacções progressivas durante o acto de leitura" (Barbosa 2012, p. 125). Seria também esta perspectiva que levaria Barbosa a designar as suas experiências literárias geradas por computador como 'ciberliteratura', através da qual o campo textual se torna potencialmente infinito, representando, desta forma, uma mudança de paradigma, em que o computador se torna um "extensor de complexidade" na sua manipulação de sinais (Barbosa 2012, p. 176).[7] Razão pela qual Pedro Barbosa encara a arte como contraponto complementar da ciência, na forma como a arte possibilita uma pluralidade de mundos alternativos, através da imaginação e da lógica simbólica, algo que a busca pela objetividade e verdades objetivas por meio de métodos científicos não permite (Barbosa & Torres 2017, p. 155)

Porém, e apesar da mudança de paradigma anunciada por Barbosa, a investigação académica de hoje depende exclusivamente de um modelo hegemónico enformado por uma visão positivista. Talvez por isso, no seu posfácio a *Thinking through Art: Reflections on Art as Research* (2009), James Elkins pondere se existirá uma relação mais complexa e menos resolvida do que aquela entre departamentos de arte e outros departamentos. Parte do problema advindo, na sua ótica, de más interpretações quando se trata de falar de "teoria, investigação, método, entre outros termos, no contexto de departamentos de arte" (Elkins 2006, p. 241–246). O que, por sua vez, parece derivar da dificuldade da academia em avaliar ou classificar a escola de arte como curso de nível universitário (*ibidem*). Já para Graeme Sullivan, o problema parece residir no modo como a ciência e a tecnologia influenciam politicamente os termos de referência nas

[7] A este respeito, não deixa de ser curioso que a cibernética, teoria dos sistemas e teoria matemática da comunicação tenham exatamente sido utilizadas para justificar a visão do ser humano autómato – na comunicação e nas relações sociais. Daí que que o *twist* de Pedro Barbosa seja ainda mais significativo, precisamente por assumir o erro, a interferência da máquina, não como variáveis a calcular e a evitar, mas sim como parte do processo criativo. Como toda a criação, aliás.

universidades, enfraquecendo, assim, formas específicas pelas quais a arte contribui com novo conhecimento (Sullivan 2009, pp. 45–46).

Mas quando se trata de resistências e oposições, as relações intradepartamentais no próprio campo das artes deveriam bastar para se obter uma imagem precisa da realidade, na maioria das vezes sem interferência directa de outros campos, por exemplo, na compartimentalização que é feita entre o que se constitui como teoria da arte e o que pode ser entendido como prática artística. Num inquérito lançado por Simon Biggs, investigador e artista na área dos *media* digitais, demonstra-se que, na maioria dos casos, os artistas preferem não ser vistos como investigadores, argumentando-se que tal identificação pode comprometer a identidade enquanto artista (Biggs 2009, p. 81). E, neste ponto, a questão torna-se a seguinte: como evitar a ideia tendenciosa de que a academia é, na terminologia escolhida por Christopher Frayling, uma "estranha camisa de forças para a criatividade", em que a palavra 'académico' se torna sinónimo de competência e proficiência e não necessariamente de inspiração. A solução de Frayling é bastante assertiva, ao afirmar que, para mudar o modo como as artes são vistas na/pela academia, será necessário uma redefinição e reavaliação da academia, começando-se por enfatizar a 'natureza radical' de alguns dos elementos da academia "rumo a uma academia radical" (Frayling 2006, pp. XIII–XIV).

O que Frayling não especifica é em que termos a academia deve ser radicalizada. E qual o tipo de academia? Toda a academia, no sentido de uma sociedade ou instituição de reputados investigadores e artistas ou cientistas que visa promover e manter padrões no seu campo particular? Ou apenas uma academia para artistas, portanto, distinta das universidades, como acontece com a "Royal Academy of Arts"?[8] E, a ser assim, como contornar determinados modelos hegemónicos e transversais, como sejam a escrita de uma tese enquanto parte central da avaliação de um curso, mestrado ou doutoramento? Por outras palavras, na arte como investigação, que percentagens ocupam o processo criativo e o resultado na avaliação?

A este respeito, vários investigadores demonstram que o dualismo 'fazer *versus* escrever' tem sido tema polémico, particularmente quando se trata de Doutoramentos em Artes, isto é, a complexidade que surge da adoção, e até obrigatoriedade, muitas vezes inapropriada, de um modelo de tese escrita em paralelo com desenvolvimento de projecto artístico. Para não referir situações evidentemente incompatíveis com processos criativos próprios das artes, como a perspectiva convencional de se escrever uma tese seguindo um processo individual, situação que, não raras vezes, costuma terminar com uma sensação de completo isolamento por parte do doutorando (MacLeod & Holdridge 2006, pp. 1–14).

Quanto à oposição entre teoria e prática, para Clive Cazeaux, esta não passa de uma visão redutora das complexidades que uma tal relação pode abarcar, indo muito além da comum ideia de que palavras servem para 'fazer' teoria e outros meios, ditos físicos, servem para 'fazer' prática. E essa 'oposição materialista' não fica por aqui, já que acaba por estender-se a 'categorias educacionais', em que "existem alunos que são bons com as mãos (ou olhos, ou ouvidos) em contraste com aqueles que conseguem apreender

[8] <https://www.royalacademy.org.uk/>. Consultado em: 30 jan. 2019.

operações abstratas e intelectuais realizadas na matemática e nas ciências." Razão pela qual Cazeaux propõe, numa perspectiva sartriana, que a escrita e a teoria sejam vistas, não como oposição à prática, mas como capazes de contribuir para a materialidade da prática artística, assim como "passos na direcção do reconhecimento dessa prática enquanto forma de conhecimento" (Cazeaux 2006, pp. 40–46).

Já para Iain Biggs, a forte resistência da autoridade académica face ao que se entende por "produção de conhecimento não científico", em comparação com o "conhecimento objetivo", é motivo suficiente para preocupação. Segundo Biggs, a produção de conhecimento não científico significa também novo conhecimento, ainda que por meio de práticas criativas e por vezes apenas alcançável por via do esforço interpretativo que a poética acarreta (Biggs 2006, pp. 190–200).

Independentemente das abordagens, e ultrapassando-se o lugar-comum, sabemos que arte é produção de conhecimento. Na investigação artística, tal como em qualquer outro tipo de investigação, existem processos e metodologias que podem ser seguidos (em muitos casos, já o são). De facto, damo-nos conta de uma crescente relevância de paradigmas teóricos e filosóficos no trabalho do artista contemporâneo. Disso mesmo dão conta Hazel Smith e Roger T. Dean, para quem existem mudanças no que respeita à aceitação gradual do trabalho criativo dentro do meio universitário, seja em conferências, como nos modos de avaliação, na escrita de artigos e na forma como os departamentos se vão formando, sem esquecer a crescente consideração das artes como forma de investigação. Portanto, em contraste directo com paradigmas em que as Humanidades, por exemplo, priorizavam "teoria, crítica e investigação histórica", ou seja, há também que perceber de que modo a investigação académica pode influenciar a prática artística, por exemplo, ultrapassando o pressuposto de que a investigação conceptual é a única metodologia possível (Smith & Dean 2009, pp. 1-7).

Já no que diz respeito à interdisciplinaridade, e a título de curiosidade, na maioria dos museus de arte contemporânea, quando se trata de preservação de artefactos, verifica-se uma demanda crescente de serviços prestados por diferentes sectores profissionais, como atesta a seguinte descrição do sítio em linha do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA):

> The artworks usually take the form of installations, objects, paintings, graphic material, multimedia art and photographs, but contemporary art is complex in terms of its morphology, make-up and reproduction, so it is very difficult to put together an exhaustive list. The conservation of an artwork often requires the participation of specialists from a wide range of sectors who do not really belong to the world of conservation per se.[9]

E isso inclui trabalhar, por exemplo, com o Departamento de Saúde Animal da Faculdade de Veterinária (veja-se, a título de exemplo, as experiências transgénicas e transdisciplinares de Eduardo Kac com Alba, o coelho fluorescente, artefacto canónico na área da bioarte[10]).

[9] <https://www.macba.cat/en/conservation>. Consultado em: 30 jan. 2019.
[10] <http://www.ekac.org/gfpbunny.html>. Consultado em: 30 jan. 2019.

Contudo, se o modelo tripartido do acto criativo proposto por Koestler permite a transversalidade de uma série de possibilidades pluri-inter-transdisciplinares, na academia e fora dela, com os avanços tecnológicos realizados a partir da segunda metade do século XX, o cenário é forçosamente alterado. Isto porque, com o digital, e a digitalidade, assistimos a um reforço do regime visual e da visualidade, quando o que se pressuponha, por exemplo, a partir dos estudos de Henri Bergson e das vanguardas históricas, seria uma tendência para uma perspectiva multisensorial. O que, por sua vez, e de modo um tanto ou quanto paradoxal, levou, em primeiro lugar, a uma compartimentalização das formas como se faz ciência, com as diferentes disciplinas a acabarem segmentadas por força da natureza simulatória dos computadores e, consequentemente, a um afastamento gradual do 'natural', com a quantificação dos dados a prevalecer sobre a observação do objecto-em-si-mesmo.

Por essa razão, fazendo uma vez mais uso dos arquétipos de Koestler, e centrando-nos na ciberliteratura, a utilização do computador como forma de criação literária, ou seja, numa função não prevista na sua matriz original, pode de facto constituir-se como uma (re)nova(da) forma de entender a investigação artística. É o que acontece com o seguinte exemplo de investigação artística no domínio da literatura electrónica, capaz de (re)definir os 'termos e condições' da prática artística e da investigação académica. Criada por Sandy Baldwin e Rui Torres, *e-lit jazz* (2016-2017) é uma espécie híbrida algures entre o ensaio improvisado, o artigo/*paper* artístico, a obra literária científica digital e/ou uma performance académica. Situada entre a teoria científica e a improvisação artística, *e-lit jazz* pode ser entendida a partir de três diferentes instanciações:

(1) uma primeira, projectada enquanto comunicação/performance académica, no contexto específico de uma das maiores conferências e festivais dedicados à literatura electrónica, neste caso, decorrida no ano de 2016, na Universidade de Victoria, Canadá[11]; (2) um artigo científico publicado numa revista *online*, com revisão cega por pares, e especializada em crítica dos novos *media*, literatura electrónica e *net art* – *Hypherriz* –[12]; (3) uma variação em linha, que funciona como obra literária digital *per se*.[13]

No centro destas três variações encontra-se um processo de combinatória, baseado na ferramenta *poemario.js*, da autoria de Nuno Ferreira e Rui Torres, pelo qual várias lexias-base, originalmente relacionadas com dezassete categorias, se misturam de modo contínuo com vista a um efeito poético, enquanto, ao mesmo tempo, dá-se lugar a um questionamento autorreflexivo dos princípios teóricos e práticos que governam esse campo de conhecimento relativamente novo e a sua actual busca pela estabilização. Na sua versão em linha, o projecto apresenta como interface principal, ou ponto de contacto, uma 'wheel_of_fortunAly', em que o título serve como 'homenagem' à componente de áudio desenhada por Luís Aly, engenheiro de som com quem Rui Torres colabora com frequência (Fig. 3).

[11] <http://elo2016.com/>. Consultado em: 31 jan. 2019.
[12] <http://www.hyperrhiz.io/hyperrhiz17/gallery/1-baldwin-torres-jazz.html>. Consultado em: 31 jan. 2019.
[13] <https://telepoesis.net/elitjazz/>. Consultado em: 31 jan. 2019.

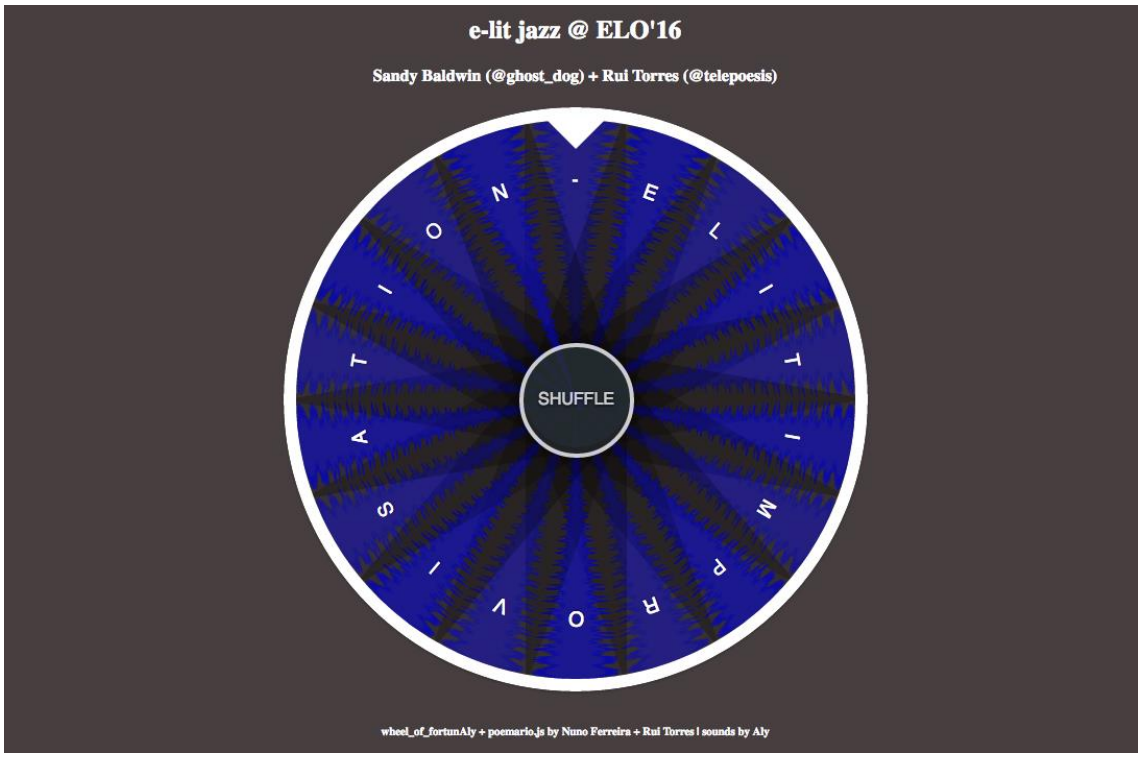


Figura 3. Interface principal de *e-lit jazz* (2016), da autoria de Sandy Baldwin e Rui Torres

Jogando com a ideia de 'roda da fortuna', *e-lit jazz* joga também com a ideia de circularidade[14], apresentando, por outra via, uma interface diferente para os mesmos procedimentos combinatórios presentes em (1) e (2), acrescentando uma nova camada rizomática, às anteriores camadas performativa (1) e textual ou enciclopédica (2). Ou seja, para além das camadas artística e científica que a obra já apresentava nas suas anteriores variações, dá-se um reforço do aspecto lúdico, pela componente de interacção física com a interface digital, em que o tacto se revela parte fulcral do processo de leitura (háptica).

Ainda, a este respeito, curioso notar a associação que é feita pelos autores entre o *jazz* e a *e-lit*, na combinação entre improvisação e rigor técnico que ambos os géneros abarcam. Ambos os géneros sem grande delimitação de fronteiras, fazendo lembrar a célebre frase de Thelonius Monk, de que todos os músicos são matemáticos, ainda que de forma subconsciente.[15]

> Think of the energy, think of the emergent form, think of the bodies in motion and communicating: eyes ablaze, fingers moving, breath through the instruments. What is like this in electronic writing? Can this provide a model for electronic writing? What if we look

[14] Tema caro a Rui Torres, sobretudo pela presença e relevância da ideia de Húmus, que Rui Torres trabalha a partir de Herberto Helder e Raúl Brandão. Veja-se a este respeito a obra *Húmus – Poema Contínuo* <https://telepoesis.net/humus/humus_index.html>, de 2008.

[15] Já em 1846, no ensaio "The Philosophy of Composition", Edgar Allan Poe negava a ideia de que os poetas seriam assistidos "por uma espécie de fina loucura". Afirmando que o público leitor certamente ficaria surpreendido ao dar-se conta do cenário que se encontra por detrás da elaboração e maturação de um poema, Poe ilustra o seu contraponto ao paradigma então vigente com a arte poética subjacente à criação do seu poema "The Raven". Acrescentando que, neste caso particular, "nenhum ponto da sua composição pode ser atribuído seja ao acidente ou à intuição", referindo, por fim, que "o trabalho foi executado passo a passo, até à sua completude, com a precisão e sequência rígida de um problema matemático." (Poe 2004, p. 36)

> for the equivalent of Sun Ra or Billie Holiday in e-lit? There is much talk of embodiment in e-lit but this deceptive or at least fleeting, bodies seen in their traces, their haptic interfaces, their encodings; bodies as terminal points. Sure, e-lit authors read their work, typically still and stiff, incanting off the screen; and if they are dynamic and mobile, it seem to avoid the e in the lit, returning to older forms of performance poetry. Jazz improv is carried through bodies, through and in the instruments, bodies as producers and produced, not as terminals. (Baldwin & Torres 2017)

3. O Bardo

> Without the hard little bits of marble which are called 'facts' or 'data' one cannot compose a mosaic; what matters, however, are not so much the individual bits, but the successive patterns into which you arrange them, then break them up and rearrnge them.
>
> Arthur Koestler, *The Act of Creation*

Uma das aplicações mais discutidas da Alquimia, também conhecida como 'Arte Real', e, tal como na 'Ciência' do Tarot de Marselha, completamente infundida de aspectos do lúdico, do científico e do artístico (observe-se a omnipresença da máquina em ambas situações, especificamente espelhada na complexidade dos seus cifrados mecanismos secretos e sagrados), portanto, entendível como arte, ciência, linguagem ou código, é a da busca pela pedra filosofal. Tratando-se efectivamente de uma busca, e não de uma descoberta, pois a operação e materialização da pedra dá-se pelo processo, ao compreendermos a sua geometria, reduzindo, fundindo e sublimando a sua composição, esta acaba por revelar-se. Encarado como fundamental, acontecendo de fora para dentro e novamente para fora, o processo sobrepõe-se ao contacto directo com a fonte, que é em si quimérico, pela impossibilidade e, consequentemente, pelo desafio que (nos) coloca. Como do mesmo modo se revela impossível o encontro com/de uma só pedra. Encontramos, em alternativa, a sua mediação e transmutação, pelo processo, a cada momento, connosco.

O método alquímico é igualmente usado por Koestler, não só como inspiração para a estruturação do(s) texto(s) de *The Act of Creation*, mas também como metáfora (e.g., no vocabulário utilizado, nas recorrentes intromissões de aspectos directamente relacionados com processos alquímicos em descrições científicas, entre outras). Talvez porque, para Koestler, a alquimia é um fenómeno transversal à divisão tripartida que é forçado a utilizar. Assim, num paralelismo evidente, todo o processo artístico é uma forma de mediação sobre uma dada realidade ou determinado objecto (de estudo). É, tal como a escrita, uma forma de codificação da 'realidade'. Podemos, de facto, comparar o artista (ou o escritor) ao alquimista; na tentativa de materialização de uma expressão individual que permita, no entanto, o acesso a uma expressão colectiva, a dos leitores. É possível inclusive dizer que, em certa medida, e em vários sentidos, que o artista está para a actual academia, como o alquimista estaria para a sociedade medieval? Ou será necessário acrescentar, de novo, o elemento mediador, isto é a tecnologia digital, aquela que permite a neutralização e esbatimento das fronteiras entre arte e ciência, ou, se quisermos, entre investigação científica e investigação artística?

Para José Augusto Mourão, a alquimia não pode ser excluída das novas tecnologias digitais de comunicação em linha.[16] Em "Alquimia Online", Mourão refere que a técnica substitui hoje o homem enquanto protagonista da evolução, dando para isso o exemplo de uma capa da *Time Magazine* que, em 1983, consagrara, como "Homem do Ano", um computador, e rematando que este último "goza hoje de um estatuto de meta-instrumento que, sem confundir o espírito e o cérebro, instaura a validade de um híbrido de um novo tipo" (Mourão 2000).

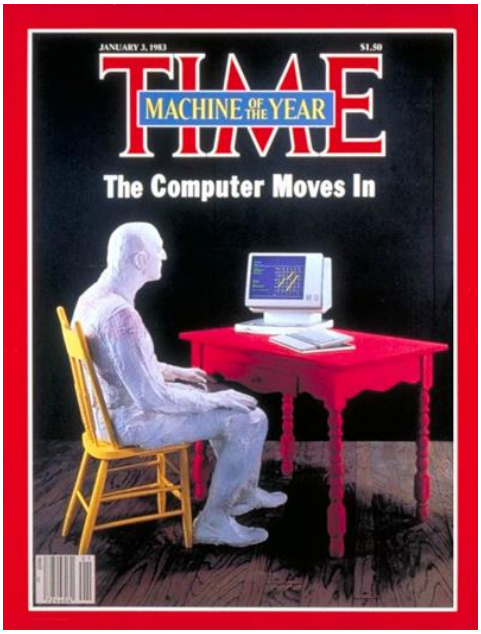


Figura 4. Capa da revista Time, com data de Janeiro de 1983, fazendo aqui uma paródia à sua publicação anual, na qual se elege uma personalidade relevante com referência a esse ano. Neste caso, alterando a designação 'Man of the Year (actualmente 'Person of the Year') para 'Machine of the Year', e anunciando assim a entrada oficial na Era da Informação Digital. Créditos da capa: Roberto Brosan e George Segal (escultura)
Fonte: Disponível em: <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19830103,00.html>. Consultado em: 30 jan. 2019.

Porém, já na década de 1960, a propagação de mitos relacionados com a criação artificial revelou-se profícua, tal como demonstrado por Pedro Barbosa, no ano de 1977, em *Literatura Cibernética 1: autopoemas gerados por computador*. Por exemplo, o mito do 'robot-poeta', com um dos surtos a ser identificado por Barbosa em setembro de 1965 — poucos meses depois da publicação de Koestler —, mais concretamente, no relato que faz, por via de Fernando Namora, das *Conferências Intenacionais de Genebra* (CIG). Dedicadas nesse ano ao tema "O Robot, o Animal e o Homem", as CIG viriam mesmo a tornar-se símbolo de um pânico generalizado no seio da academia de que o computador pudesse vir a substituir o homem na criação poética, nomeadamente na iminência de uma

[16] De algum modo, é também essa a ideia que a revista *Scientific American* denunciou, no final de 2013, com o titular "The New Alchemists: how supercomputers are transforming innovation in materials design". Para visualização de capa, *vd*. <https://www.behance.net/gallery/13556069/Scientific-American-Magazine-Cover-Janary-2014>, Consultado em: 30 jan. 2019; para artigo completo, *vd*. <https://www.scientificamerican.com/article/how-supercomputers-will-yield-a-golden-age-of-materials-science/>, Consultado em: 30 jan. 2019.

antologia de textos poéticos unicamente concebidos pela máquina. Fruto de um acto *tongue in cheek* por parte de um matemático e pioneiro da cibernética, um francês de seu nome Louis Couffignal, em termos concretos, o exercício de escatologia relatado por Namora consistiu na circulação de dois textos – um criado por uma máquina de nome *Calliope* concebida em Paris pelo Engenheiro Ducroz, outro produzido por Paul Éluard –, com o propósito de desafiar os participantes a adivinharem o seu respectivo autor. Segundo Pedro Barbosa,

> [O] mais inquietante não era o facto de uma máquina ter produzido um texto que pudesse ser considerado poético, era antes a premissa que a todos tinha sido implicitamente colocada: a de uma obra produzida por uma máquina poder ser posta em paralelo e, eventualmente, preferida a uma obra de criação humana (...). Mas o que é sintomático não é tanto o resultado obtido como o facto de ser possível, num meio culto, que trinta pessoas em oitenta tenham preferido o texto do computador aos versos de Éluard. (Barbosa 1977, pp. 11–14)

Não obstante, Barbosa também nos desvela o modo como o jogo se encontrava, à partida, viciado, pois, para além de uma selecção prévia de palavras por parte do programador com vista à produção de um determinado pendor poético-literário, houve ainda lugar a uma programação sintáctica de concordância gramatical que forçava os resultados, obtendo-se "sempre frases com sentido e sintacticamente correctas." (Barbosa 1977, pp. 16–17). Para além disso, segundo Barbosa, frases automáticas como "A eternidade dura uma hora" são já indicativas de uma selecção meticulosa por meio de mão humana, um fenómeno que também se explica pelo facto de o texto apresentado pela máquina Calliope conter cerca de 100 palavras das 300 geradas como base de dados, sendo esta última constituída essencialmente por versos de poetas contemporâneos. Por fim, o que dizer da comparação forçada com um poeta surrealista conhecido pela utilização de processos de escrita dita automática (Barbosa 1977, pp. 19–21).

Deste exemplo, podemos então retirar, pelo menos, três conclusões: primeiro, a de que a escrita automática assistida por computador é resultado de uma seleção prévia e programação feita por mão humana, ainda que as hipóteses sejam obviamente potenciadas pela máquina, por vezes em grau infinito, cumprindo assim a máquina o seu desígnio, a de assistir ao pensamento humano no que este não é capaz de executar; segundo, a de que determinados processos utilizados desde há séculos pelo homem na criação poética são agora transpostos para a máquina na tentativa de potenciá-los ao máximo e de assim dar continuidade a uma evolução que tem as suas raízes em vários períodos da nossa história, como sejam o barroco, o surrealismo ou a poesia concreta e a poesia experimental portuguesa (fenómeno que Alberto Pimenta, na sua obra "O Silêncio dos Poetas", identifica, não tanto como 'inovação', mas sobretudo, como 'recombinação' dos processos já existentes"); terceiro, o facto de ser sempre o homem quem lê e interpreta os possíveis resultados gerados a partir de um texto computacional, pois de outro modo não poderia existir espaço para a comunicação, neste caso entre homem e máquina e novamente homem, seja ele autor ou leitor, o que significa dizer que a palavra poética, partindo da aceção formalista de que "o fundamento universal da poesia reside na função especial com que ela utiliza a língua" ('função estética', por oposição às 'funções

práticas'), em poesia digital, encontra na máquina um elemento mediador entre as instâncias mutáveis e cambiáveis de autor e leitor.

Assim, nas palavras de Pedro Barbosa:

> Fundamentalmente, o que de novo surge na arte computacional é esta interposição, entre o autor e a obra, de um 'maquinismo cibernético' (isto é, de um maquinismo dotado de relativa autonomia ou liberdade maquinal, definida esta pelos parâmetros de indeterminação e de variação retroativa contidos no próprio programa). Mas se o dispositivo for dotado ainda de *interatividade* transfere-se também parcialmente para o fruidor da obra a capacidade de influenciar, com a sua liberdade decisória, a obra resultante. (...) Com efeito, o campo de leitura, fornecido amplamente pela máquina nos seus 'múltiplos variacionais', tanto pode ser explorado directamente pelo seu autor (...), como pode também ser explorado pelo destinatário final da obra potencial, o utente/leitor (...). Estabelece-se, em tal caso, um verdadeiro diálogo interativo entre o programa e o utente: os textos resultantes vão agora depender não apenas do autor do programa mas também dos elementos parcialmente fornecidos pelo leitor; o grau de abertura do programa leva assim a uma participação ativa do utente/leitor na feitura do texto. (Barbosa 1996, pp. 73–75)

Aparte a mediação feita pela máquina, a literatura feita a partir de um computador parte, muitas vezes, do que Pedro Barbosa considera como uma "partilha transindividual da autoria", não só com o computador, mas com "toda uma equipa de escritores e de teóricos da literatura, poetas, linguistas, matemáticos, técnicos de informática e programadores" (veja-se, a título de exemplo, o caso dos coletivos *OULIPO* e *ALAMO*). Dotando a máquina de um certo grau de interatividade, também o leitor passa a fazer parte desta autoria, participando ativamente na medida em que o 'Eu' que possa resultar da obra é-lhe imediatamente atribuído "e não mais aos seus autores/programadores originários". Mas é com a suposta autoria da máquina no processo criativo que a noção de criatividade exige uma diferenciação entre o que é o processo de criação humana e o que é do domínio da máquina. Socorrendo-se da distinção criada por Abraham Moles, entre criatividade absoluta e criatividade variacional, diz-nos Pedro Barbosa que a criatividade absoluta deve ser entendida como fundamental, porque exclusivamente humana, distinta, portanto, de uma criatividade variacional, secundária, derivada da primeira.

Precisamente, das intersecções entre criatividade absoluta e criatividade variacional, surge o último exemplo de investigação criativa por nós analisado. Pode parecer inusitado, à primeira vista, que investigadores do campo das Artes e Humanidades apresentem uma proposta de comunicação a uma conferência sobre "Criatividade Computacional em Linguagem Natural" promovida por um departamento universitário de engenharia computacional. É esse o caso de "A Strange Metapaper on Computing Natural Language" (2018a), da autoria de Manuel Portela e Ana Marques da Silva. À semelhança dos exemplos demonstrados nas duas anteriores secções, o que se segue é um jogo, tal como é um artigo científico e, porque não, uma obra de arte. Ou será apenas uma piada ("Is it just a joke?", tal como os autores o colocam)? Simplifiquemos: trata-se de um artigo sobre outro artigo escrito pelos mesmos autores e sobre o mesmo assunto, este último contendo um processo de escrita criativa baseado em técnicas de constrangimento. Naturalmente, um tal esquema de boneca russa, ou até, dir-se-ia, cavalo de tróia (que os

autores designam por "first-order or embedded paper") inclui um título próprio – "If then or else: Who for whom about what in which" –, bem como um resumo, palavras-chave, referências, mas também as três revisões cegas por pares realizadas aquando do seu envio à comissão da referida conferência (Portela & Marques da Silva 2018b).

De acordo com Portela e Marques da Silva (2018a), esses diferentes quadros textuais que compõem a estrutura do meta-artigo pretendem destacar a natureza constringente da escrita de artigos científicos, aqui utilizada como exemplo autorreferente na relação com as dificuldades e limitações no processamento de linguagem natural. No entanto, existem outras camadas por detrás do seu propósito aparentemente científico, a saber, a originalidade artística e a inspiração cómica. Por um lado, é difícil não o ver como uma assumida paródia rindo de si mesma, no sentido em que chama a atenção para certas instrumentalizações perpetradas pela investigação industrial e académica em tecnologia digital, em particular no que diz respeito à grande questão da Inteligência Artificial. Começando com a propagação em grande escala do mito do computador enquanto cérebro, uma analogia e metáfora com consequências evidentes no modo como nos relacionamos diariamente com os computadores. Dito de outra forma, é uma provocação simples e irónica voltada para a academia, denunciando as limitações reais impostas na redacção de um artigo científico sobre determinado assunto, regra geral, deixando transparecer um estado de quase completa exaustão. Daí que a questão principal seja: "Who for whom about what in which". Por outro lado, tendo em conta os seus mecanismos formais e conceptuais, parece haver ainda lugar para uma potencial reinvenção da escrita e da investigação científicas — "The whole metapaper is intended as a writing experiment on self-description and on linguistic creativity" (Portela & Marques da Silva 2018a) —, especificamente por meio da criatividade disruptiva e do experimentalismo subversivo na tradição das vanguardas.

Mas há outro aspecto que importa aqui salientar, e que diz respeito à relação entre criatividade e autorreflexividade, nomeadamente na criação literária assistida por computador. Sobre isso, dizem-nos os dois "geradores de linguagem humana":

> In programmed generativity, the question becomes: how does a computer-generated text talk about itself and how does it link itself to other texts? In other words, how can programmed generativity emulate the linguistic processes of reference and self-reference so that the particular syntactic cohesion and semantic coherence of a discursive field emerges? (Portela & Marques da Silva 2018b)

Sendo que a associação entre fala e afecto exclusiva dos seres humanos é justamente o que confere à linguagem uma natureza imprevisível, portanto experimental e criativa. Como tal:

> Language's performative existence is a creative one in the sense that it generates itself as it exists, and also in the sense that it generates things (words, concepts, mental images) as it is expressed, as it writes itself on the world and as it writes the things it names onto the world. This form of creativity is generative: it creates with no goal outside the creative act, indifferent to the value of what it creates. (Portela & Marques da Silva 2018b)

Mas é também neste ponto que se reconhece o aspecto generativo da criatividade, que, sendo indiferente ao valor do que é criado, acaba por validar a acção criativa da máquina, *per se.*

4. (Na Máquina)

> Thus, to heal the crack in the Grecian urn and to make it acceptable in this computer age we would have to improve on its wording (...): Beauty is a function of truth, truth a function of beauty. They can be separated by analysis, but in the lived experience of the creative act – and of its re-creative echo in the beholder – they are inseparable as thought is inseparable from emotion.
>
> Arthur Koestler, *The Act of Creation*

Em *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, a dado momento ouvimos HAL 9000 processar a seguinte ordem de frases:

> HAL – I'm afraid. I'm afraid, Dave. Dave, my mind is going. I can feel it. I can feel it. My mind is going. There is no question about it. I can feel it. I can feel it. I can feel it. I'm a... fraid. Good afternoon, gentlemen. I am a HAL 9000 computer. I became operational at the H.A.L. plant in Urbana, Illinois on the 12th of January 1992. My instructor was Mr. Langley, and he taught me to sing a song. If you'd like to hear it I can sing it for you.

Face à possibilidade real de encerramento permanente da sua atividade, algo que é provocado pela sua peculiar e famosa insurreição, HAL 9000 suplica agora a Dave, o astronauta sobrevivente, para que o mantenha em funcionamento. Porém, à medida que o processo de desactivação vai sendo realizado, por etapas, a memória de HAL vai ficando cada vez mais limitada, e com ela os recursos de que este poderia valer-se para argumentar contra a sua 'execução'. Pelo meio, não só HAL fala de uma mente e corpo próprios, uma vez que sente que a sua mente vai desaparecendo, denotando nesse ponto uma potencial emulação da percepção sensorial humana, como é também capaz de fazer um exercício de auto-referência – ainda que ao mesmo tempo denote uma paradoxal incapacidade de se libertar da sujeição humana. Neste sentido, HAL é perfeitamente capaz de criar, já que o que é criado, na insurreição, é uma situação nova completamente dependente da vontade do computador. De certa maneira, podemos inclusive afirmar que HAL 9000 parece incorporar na perfeição o modelo tripartido de Koestler, nas figuras do Bobo, do Sábio e do Artista, por exemplo, no convite que deixa a Dave para que este o oiça cantar (uma variação digital do Bardo, perguntamo-nos?).

Cinco décadas após a publicação de *The Act of Creation* (1964), a confluência entre os aspectos lúdico, científico e artístico que Arthur Koestler identifica no acto criativo humano poderá hoje ser entendida como ultrapassada. Com efeito, é o próprio autor que, nas páginas do prefácio à primeira edição, refere ter consciência dos riscos que a sua teoria apresenta à luz dos mais recentes avanços em psicologia e neurologia (Koestler 1977, p. xxx). Porém, tal como acontece com HAL9000, uma das particularidades de *The Act of Creation* é o facto de girar sobre si próprio, de forma autorreflexiva, encerrando em si a mesma beleza e verdade que o seu autor encontra noutros lugares. Este é o

aparente paradoxo revelado por Koestler: uma tensão dialéctica entre o objectivo e o subjectivo, para que o acto criativo aconteça, nomeadamente na ciência:

> A branch of knowledge which operates predominantly with abstract symbols, whose entire rationale and credo are objectivity, verifiability, logicality, turns out to be dependent on mental processes which are subjective, irrational, and verifiable only after the event. (Koestler 1977, p. 147)

Pelo seu enorme potencial enquanto mecanismos de sugestão, a máquina (o computador) é capaz de exponenciar esse choque de forças que é parte do "acto Eureka", o "caráter destrutivo-construtivo de todas as grandes revoluções na história do pensamento" (Koestler 1977, p. 169).

"[H]á retorno na diferença, não repetição na identidade", terá dito Roland Barthes. A criatividade disruptiva nas artes com recurso a *media* digitais é frequentemente utilizada como meio de reflexão sobre a própria tecnologia. No caso específico do campo dos estudos literários, sempre que passou a estar interligado com outros campos do conhecimento, ganhou novas leituras possíveis, como demonstra a criação literária assistida por computador. Os exemplos são prolíficos, como é o caso de práticas colaborativas utilizadas na criação de obras literárias digitais, nas quais os aspectos lúdico, científico e artístico da criatividade humana são reunidos através das competências combinadas de indivíduos com diferentes formações académicas e/ou profissionais, seja na forma de colectivos de artistas ou de colaborações temporárias específicas. Neste ponto, não só os papéis de investigador científico e autor/artista se (con)fundem, como as suas próprias práticas científicas e criativas se influenciam e expandem mutuamente. Combinando investigação científica e criativa, uma (re)nova(da) tipologia de investigador, na qual a alegoria koestleriana encaixa na perfeição, tem vindo a ser responsável pela diminuição da atual lacuna entre conhecimento teórico e prático na tradição intelectual ocidental. É a partir deste 'novo' modo de pensar que podemos inclusive falar do potencial derrube de determinadas 'torres de marfim', sejam estas teóricas, institucionais, ou até mesmo autorais /artísticas (cujas paredes não são tão permeáveis como possa transparecer numa primeira análise).

Um outro ponto: como não ver investigação científica sobre determinada tecnologia por parte do artista, se a prática artística com essa tecnologia é precisamente o que define as potencialidades desta última, também ela experimental, portanto? Perguntamo-nos, pois: quantas e quantas experiências artísticas acabaram por influenciar directamente aplicações sucessivas de uma determinada tecnologia noutros contextos de carácter mais comercial e de maior acessibilidade para um público mais vasto? Para não mencionar as ligações seculares entre ciência, arte/literatura e tecnologia, como acontece na democratização da produção editorial, trazida com a invenção da imprensa por Gutenberg. Por outro lado, é partindo da relação investigação-criação que, no caso específico da ciberliteratura, tem vindo a ser feito grande parte de um percurso de levantamento, análise e compreensão das formas como as novas tecnologias digitais e a sua natureza multimodal nos influenciam (e vice-versa), nomeadamente no que diz respeito a processos de escrita e leitura. Num momento crítico como o actual, nomeadamente em Portugal, com a inclusão de obras literárias digitais na lista de recursos

do Plano Nacional de Leitura[17] e com a programação de conferências em torno do Ensino da Literatura Digital[18], talvez a ciberliteratura venha a revelar, por fim, todo o seu potencial. Não tanto como género literário, por já ter provas dadas nesse campo (ainda que o seu reconhecimento seja a excepção, e não a regra, nas universidades portuguesas), mas sobretudo enquanto possível modelo para a tão exigida interdisciplinaridade oficial.

Contudo, embora pareça existir um consenso crescente entre os diferentes campos do conhecimento no que diz respeito aos aspectos intercomplementares da investigação criativa e científica (se é que os dois podem ser entendidos como distintos), um dos factores que constitui uma lacuna entre Artes e Humanidades e outros campos do conhecimento é, precisamente, a propensão do primeiro para a auto-referência. Não é que a natureza supostamente mais subjetiva da investigação em Artes e Humanidades permita uma acepção mais generalizada de liberdade no uso de certa dose de inventividade. A questão aqui em jogo é que, à primeira vista, são estes os departamentos que se constituem, em boa parte, como potencialmente melhor equipados para estudar o aspecto criativo na transmissão do conhecimento. Assim como são estes os departamentos cujos cursos deveriam à partida ser desenhados com um razoável investimento na análise da criatividade em artefactos artísticos, incluindo, mas não só, aqueles em que o computador faz parte do processo criativo. Na autorreferencialidade que, sem dúvida, caracteriza grande parte da investigação artística, nomeadamente aquela sobre o conceito, meio e suporte digitais, parece que (quase) tudo (ainda) se resume a um autêntico teatro anatómico. A partir do seu centro, poetas, artistas, cientistas, engenheiros, investigadores levam a cabo uma autópsia, enquanto, ao mesmo tempo, realizam um processo de autodissecção, num exame atento de si mesmos. Autópsia. Do grego *autoptes*, 'testemunha ocular', na junção de *autos*, o mesmo, o ego, de si mesmo, com *optos*, visto. Não é o que exemplos de investigação criativa como aqueles que demonstrámos representam? Testemunharmos, com os nossos próprios olhos, uma autópsia e, simultaneamente, um exercício de autodissecção? Talvez seja essa a definição possível de investigação artística.... Fica o aviso/conselho, premonitório, em jeito de conclusão, ou uma outra forma, ou função, mais bela, de verdade, por José Augusto Mourão, frei dominicano, e verdadeiro adepto, por via mística e esotérica, dos 'novos' caminhos digitais:

> Para a ciência moderna o universo não é vazio, mas quase. É ao físico que cabe dar um sentido a este 'vazio' e a este 'quase'. Desde a Antiguidade que os físicos se esforçam por dar a explicação mais simples e coerente do funcionamento global da matéria. Quatro forças primordiais foram evidenciadas. Falta ligá-las. A física contemporânea anda ainda à procura de unificação para responder à questão: que se esconde por trás daquilo que vemos? Nós somos uma temível mistura de ácidos nucléicos e de lembranças, de desejos e de proteínas. O século que acaba [século XX] ocupou-se muito de ácidos nucléicos e de proteínas. Ocupar-se-á o século que vem da memória, do global e do desejo? É a magia uma ficção inútil? Não denuncia Bentham em nome da utilidade um certo número de ficções, dizendo ao mesmo tempo que a utilidade é também uma ficção? (Mourão 1999)

[17] <http://www.pnl2027.gov.pt/np4/livrosdigitais.html>. Consultado em: 23 jul. 2019.
[18] <https://tdlic2019.home.blog/>. Consultado em: 23 jul. 2019.

Referências

Aarseth, E. (1997). *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. The Johns Hopkins University Press.

Baldwin, S. & Torres, R. (2017). e-lit jazz. *Hyperrhiz: New Media Cultures*, Spring 2017, <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz17/gallery/1-baldwin-torres-jazz.html>. Consultado em: 31 jan. 2019.

Barbosa, P. (1977). *A literatura cibernética 1: Autopoemas grados por computador.* Porto: Ed. Árvore.

Barbosa, P. (1996). *A ciberliteratura; criação literária e computador*. Lisboa: Edições Cosmos.

Barbosa, P. (2006). Aspectos quânticos do cibertexto. In *Cibertextualidades 1* (pp. 11–42). Porto: Ed. UFP.

Barbosa, P. (2012). Contributos para uma Teoria Quântica do cibertexto. In Manuel Portela (Ed.), *Revista de Estudos Literários. Literatura no século XXI, 2* (pp. 121–184). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ISSN 2182-1526. Disponível em <http://impactum-journals.uc.pt/rel/issue/view/121>, Consultado em: 30 jan. 019.

Barbosa, P. & Torres, R. (2017). Materialidade e transdimensionalidade nas novas textualidades electrónicas: Uma transição de paradigma? Entrevista de Rui Torres (RT) a Pedro Barbosa (PB), março de 2016. In *Cibertextualidades 8. Videojogos* (pp. 141–162). Porto: Ed. UFP.

Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso: Ensaios críticos III* (p. 198). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Biggs, I. (2006). Hybrid texts and academic authority: The wager in creative practice research. In K. Macleod & L. Holridge (Eds), *Thinking through art: Reflections on art as research* (pp. 190-200). London: Routledge.

Biggs, S. (2009). New media. The 'First Word'. In Smith, H. & Dean, R. T. (Eds.), *Practice-led research, research-led practice in the creative arts* (pp. 66–83). Edimburgo: Edinburgh University Press.

Caillois, R. (1990). *Os jogos e os homens: A máscara e a vertigem*. J. G. Palha (Trad.). Lisboa: Edições Cotovia. [1958]

Cazeaux, C. (2006). Interrupting the artist: Theory, practice and topology in Sartre's aesthetics. In K. Macleod & L. Holridge (Eds.), *Thinking through art: Reflections on art as research* (pp. 40-46). London: Routledge.

Elkins, J. (2006). Afterword: Beyond research and new knowledge. In K. Macleod & L. Holridge (Eds.), *Thinking through art: Reflections on art as research* (pp. 241–247). London: Routledge.

Frayling, C. (2006). Foreword. In K. Macleod & L. Holridge (Eds.), *Thinking through art: Reflections on art as research*. London: Routledge, XIII–XIV.

Huyssen, A. (2001). Foreword: The return of Diogenes as postmodern intellectual. In P. Sloterdijk (Trad.), *Critique of Cynical Reason* (pp. ix–xxv). Michael Eldred. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Koestler, A. (1997). *The act of creation*. London: Picador.

Kubrick, S. (1968). *2001: A Space Odyssey*. Stanley Kubrick Productions. Metro-Goldwyn-Mayer. 02h29m.

MacLeod, K. & Holdridge, L. (2006). Introduction. In *id* (Eds.), *Thinking through art: Reflections on art as research* (pp. 1–14). London: Routledge.

Portela, M. & Marques da S., A. (2018a). A strange metapaper on computing natural language. *Electronic Book Review*. (Feb. 2018). Disponível em <http://electronicbookreview.com/essay/a-strange-metapaper-on-computing-natural-language/>. Consultado em: 14 fev. 2019.

Portela, M. & Marques da S., A. (2018b). If then or else: Who for whom about what in which. *A strange metapaper on computing natural language*. *Electronic Book Review* (Feb. 2018). Disponível em: <http://electronicbookreview.com/essay/a-strange-metapaper-on-computing-natural-language/>. Consultado em: 14 fev. 2019.

Memmott, T. (2006). Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading. In Morris, A. & Swiss, T (Eds.). *New media poetics: Contexts, technotexts, and theories* (pp. 293-396). Cambridge, London: The MIT Press, 2006.

Mourão, J. A. (1999). O discurso alquímico: Um imanentismo transcendente? In J. A. Mourão *et al*. (Eds), *Actas do I Colóquio Discursos e Práticas Alquímicas.* Lisboa: Hugin Ed. Disponível em: <http://triplov.com/alquimias/alqjose.htm>. Consultado em: 28 jan. 2019.

Mourão, J. A. (2000). Alquimia online. *Actas do Colóquio Internacional II Discursos e Práticas Alquímicas.* Lisboa: Hugin Ed. Disponível em: <http://triplov.com/alquimias/jam1.htm>. Consultado em: 28 jan. 2019.

Poe, E. A. (2004). A Filosofia da Composição (1846). *Poética (Textos Teóricos).* H. Barras (Trad.). Gulbenkian: Lisboa.

Smith, H. & Dean, R. T. (2009). Introduction. In *id*. (Eds.) *Practice-led research, research-led practice in the creative arts* (pp. 1–7). Edimburgo: Edinburgh University Press.

Sullivan, G. (2009). Making space: The purpose and place of practice-led research. In Smith, H. & Dean, R. T. (Eds), *Practice-led research, research-led practice in the creative arts* (pp. 45–46). Edimburgo: Edinburgh University Press.

Torres, R. (2019). "<meta name="title" content="Humor & Constraint in Electronic Literature">". *Electronic Book Review* (maio 2019). Disponível em: <http:// electronicbookreview.com/essay/humor-constraint-in-electronic-literature/>. Consultado em: 20 jul. 2019.

[por opção pessoal de acordo com a antiga ortografia]

[recebido em 31 de maio de 2019 e aceite para publicação em 25 de julho de 2019]

diacrítica
REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
Vol. 33, n.º 1, 2019, p. 42-63. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.311

EXPERIMENTAR ARTAUD: SOBRE A CARTOGRAFIA COMO METODOLOGIA PARA A PESQUISA E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA EM ARTES CÊNICAS

EXPERIMENTING ARTAUD: CARTOGRAPHY AS AN ARTS-BASED RESEARCH METHODOLOGY AND CREATIVE ARTISTIC RESEARCH IN THE PERFORMING ARTS

Luciana da Costa Dias[*]
l.dias@ufop.edu.br

Tamira Mantovani Gomes Barbosa[**]
tamiramantovanigomes@gmail.com

Um dos aspectos mais importantes de uma investigação artística é a necessidade de utilização da metodologia de pesquisa mais apropriada a cada caso. Quando se trata das Artes Cênicas, que somente na segunda metade do século XX ganharam força enquanto campo independente do saber, essa necessidade se faz ainda mais fremente – e metodologias adequadas que deem conta do processo criativo do ator-pesquisador ainda estão em fase de consolidação. Neste trabalho, através de um estudo de caso, pretendemos investigar a Cartografia como metodologia possível para a pesquisa baseada em artes na área das Artes Cênicas. O Estudo de caso aborda alguns aspectos da *Oficina de Criação* realizada, ao longo de um semestre letivo, no âmbito da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/ Brasil). O referencial teórico utilizado engloba autores como Antonin Artaud, Gilles Deleuze Jacques Derrida e Sueli Rolnik. Nesta disciplina, ministrada pelas autoras, proposições artísticas para uso da voz e do corpo, extraídas do pensamento artaudiano para criação de um 'novo teatro' no século XX, foram experimentadas pelos alunos e mapeadas em sua evolução até a apresentação das cenas/performances finais, que encontram neste artigo a discussão de alguns aspectos observados.

Palavras-chave: Cartografia. Antonin Artaud. Artes cênicas. Metodologia de pesquisa-baseada-em-Artes.

One of the most important aspects of an artistic research is the need to use the most appropriate research methodology to each case. When it comes to the Performing Arts, which have gained strength in the latter half of 20th Century as an independent field of knowledge, this need becomes even more frequent – and the appropriate methodologies that take the creative process of the actor as researcher into account are still at a consolidation stage. In this work, through a case study, we intend to investigate Cartography as a possible methodology for research based on arts in the Performing Arts field. The Case Study addresses some aspects of the Creation Workshop held during a semester at the Federal University of Ouro Preto (UFOP / Brazil). The theoretical reference includes authors like Antonin Artaud, Gilles Deleuze Jacques Derrida and Sueli Rolnik. In this course, given by the authors, artistic propositions for the use of voice and body, extracted from the Artaudian thought for the creation of a 'new theatre' in the twentieth century, were

[*] Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil.
[**] Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil.

experimented by the students and mapped in their evolution until the presentation of the final scenes / performances. This paper discusses some observed aspects of the process.

Keywords: Cartography. Antonin Artaud. Performing arts. Arts-based-research Methodology.

●

1. Introdução

Neste artigo nos propomos a discutir a *Cartografia* não apenas como conceito filosófico, tal como apareceu pela primeira vez na obra de Gilles Deleuze mas sobretudo em sua forma 'aplicada', isto é, como uma 'nova' forma de metodologia possível para a pesquisa em ciências humanas (Maressi 2003; Rolnik 1989) em geral e artística em específico – tema que já foi, por exemplo, discutido precursoramente pela própria Sueli Rolnik (1989) e também por Amador e Fonseca (2009) e Kastrup e Passos (2013). Neste artigo, contudo, aplicaremos a cartografia como forma de investigação artística com relação a um 'tipo' específico de pesquisa artística, isto é, como forma de mapear o processo criativo em Artes Cênicas, usando, como estudo de caso o processo e os resultados obtidos em uma disciplina (Oficina de Criação A, com carga horária de 60 horas semestrais), ministrada pelas autoras na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/Brasil) para cerca de 20 alunos da Graduação em Artes Cênicas (a ser melhor detalhada e discutida mais a frente).

Refletir sobre a investigação artística enquanto pesquisa, processo e criação em artes cênicas em suas metodologias possíveis passa, sem dúvida, pela discussão atômica do que significa metodologia de pesquisa em artes propriamente e, mais especificamente, o que seria uma metodologia cartográfica aplicada às artes. Metodologia, ou melhor, método vem do grego *methodos*, palavra composta de *meta*: através de, por meio, e de *hodos*: via, caminho. Servir-se de um método é, antes de tudo, tentar ordenar o trajeto através do qual se possa alcançar os objetivos projetados. Desde 1637, quando o filósofo francês René Descartes publicou seu *Discurso do Método* (1974) pela primeira vez, a ciência se fundou como um campo específico do conhecimento humano, sujeito a regras e a um tipo de raciocínio calcado na clareza e na lógica, retirados do modelo da matemática, agora extensivo a outros campos. Na árvore do conhecimento, metáfora cartesiana, a matemática é o tronco, que sustentaria todas as ciências empíricas, que nascem de seus galhos. Como nos conta Tania Brandão, o método Cartesiano é "o método ocidental por excelência, das ideias claras e precisas" (2006, p. 105). E seguindo seu raciocínio, podemos também perguntar: este método (extremamente válido em seu campo original) pode ser considerado válido também para a pesquisa em Artes Cênicas? Seria ele capaz de atender às necessidades específicas deste campo?

Tradicionalmente, o trabalho em artes é associado à livre inspiração, mais do que a um objeto científico, ou a um saber construído. O pensamento artístico situa-se em campo, de certo modo, 'rebelde' ao impulso cientificista. Isso cria alguns problemas que

só seriam superados recentemente, nos anos 1970, quando se começará a discutir o paradigma emergente da 'pesquisa-baseada-em-artes' (*arts-based-research*), desde então em franco crescimento. Como a pesquisa (baseada em) artes abrange um tipo particular de objeto, expressivo, sensível e sensório, lidando com os processos de sua própria criação e que, mais do que isso, tem no artista enquanto agente criativo também a própria figura do pesquisador, temos de fato uma mudança radical aqui – relativa aos lugares tradicionais da pesquisa, que precisam e devem, assim, ser problematizados (Carreira 2006) .

Assim como a hierarquia entre as áreas ou campos do saber vem se descontruindo, também a separação radical entre sujeito e objeto da pesquisa é uma fronteira que se torna cada vez mais esgarça. A pesquisa baseada em artes não foca na arte enquanto obra de arte, acabada e estática ou produto, mas sim no entendimento do processo criativo que a gera. Vemos assim que há algumas dificuldades intrínsecas ao campo das Artes Cênicas: têm-se aqui um objeto de estudo altamente problemático, difícil de ser fixado – posto não se tratar apenas de um produto (o resultado: 'espetáculo' ou performance final) mas sim da investigação do próprio processo enquanto processo criativo. O cenário se torna ainda mais complexo quando se o sujeito do conhecimento é também o objeto a ser pesquisado (quando se tem a figura de um ator-pesquisador que investigue seu próprio corpo, seu próprio processo criativo, por exemplo). Como explica Oliveira & Charreu (2016), as concepções de conhecimento estão mudando, e é relevante que boa parte das instituições de ensino superior estão aceitando e explorando novas metodologias, na vanguarda da produção global de conhecimento e investigação, que tem a arte (a criação artística) como ponto de partida e referência, tornando assim possível e necessária uma metodologia (um caminho) que permita o mapeamento do próprio processo criativo.

Neste contexto, o pensamento rizomático e a cartografia apresentados por Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua obra *Mil Platôs* (2012) mostram-se um caminho interessante para pensarmos estas questões, uma alternativa possível para a pesquisa em artes. O rizoma é um dos conceitos mais estudados e difundidos dos filósofos Deleuze e Guattari, uma forma botânica escolhida porque se opõe radicalmente ao paradigma da arvore do conhecimento. Trata-se de um caminho/pensamento desenvolvido por meio da construção horizontal no qual, conceitos, ideias e experiências compõem um mesmo plano desierarquizado, entrecortado e, ao mesmo tempo, conectado e formado por multiplicidades. Nele não existe começo ou fim muito menos hierarquias, mas sim um emaranhado de semelhanças e diferenças. Os autores opõem o rizoma à árvore, como metáfora para o conhecimento, uma vez que a árvore apresenta uma forma e hierarquia muito bem traçadas e constituídas.

> Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades. (Deleuze & Guattari 2012, p. 31)

No rizoma o pensamento é múltiplo e, assim como todos os indivíduos, se transforma a cada instante. Essa ideia se encaixa perfeitamente ao caráter dessa pesquisa, ao seu conteúdo e principal referência: Antonin Artaud, anarquista declarado, e Jacques Derrida, filósofo que questionou a divisão do mundo em polos e suas dualidades. Além disso, o pensamento rizomático assemelha-se às ideias dos movimentos de vanguarda do início do século XX como o Dadaísmo, por exemplo, que se afasta do pensamento cartesiano ocidental, influenciado por autores como Alfred Jarry, admirado e estudado por Antonin Artaud. Ideias essas que também permeiam este artigo e as experimentações realizadas ao longo desse trabalho.

De acordo com Deleuze e Guattari, a árvore forma-se através de decalques criando uma série de reproduções e hierarquias do pensamento. Ela consiste em decalcar algo que se dá já feito, a partir de uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta. A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore (Deleuze & Guattari 2012, p. 20).

O rizoma, por sua vez, desenvolve-se através do mapa, dessa maneira, o pensamento torna-se cartográfico, uma vez que cartografar acaba por mostrar-se uma forma alternativa e aberta, capaz de estabelecer conexões e construir 'seu próprio caminho' – ou mapa.

> O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (Deleuze & Guattari 2012, p. 21)

Por outro lado, se Silvio Zamboni (2001, p. 43) define pesquisa como o método ou a "busca sistemática de soluções, com o fim de descobrir ou estabelecer fatos ou princípios relativos a qualquer área do conhecimento humano", não poderíamos dizer que metodologia, enquanto ciência do método, nos fala de um 'caminho' que deve necessariamente ser determinado a partir do *corpus* teórico já estabelecido sobre o tema? Este seria, de certo modo, a 'memória das práticas', processos e estudos até então vigentes – e estes devem funcionar não como 'amarras', mas como marcos ou guias estabelecidos, que constituem assim o 'estado da arte'. E neste sentido, como explica Denise Mairesse, a cartografia pode se mostrar útil pois

> remete o pesquisador a uma intensa reflexão sobre o fazer da pesquisa. Isto é, o que é a pesquisa, o que significa fazer pesquisa e quais as implicações do pesquisador neste ato. Desde esta reflexão, coloca-se em questão os fundamentos da pesquisa científica e de toda a tradição moderna que sustenta estes fundamentos como busca da constatação de fatos e sustentação da verdade. (Mairesse 2003, p. 259)

Se a cartografia acontece como um dispositivo, como defendido por Mairesse – dispositivo no sentido de uma montagem capaz de articular elementos heterogêneos, produzindo agenciamentos e efeitos, o que temos aqui é a busca pela desconstrução das

posições determinadas e não intercambiáveis entre sujeito e objeto. Neste sentido, a cartografia, hoje, vai além do conceito proposto pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari.

> A cartografia participa e desencadeia um processo de desterritorialização no campo da ciência para inaugurar uma nova forma de produzir o conhecimento, um modo que envolve a criação, a arte, a implicação do autor, artista, pesquisador, cartógrafo. Segundo este pensamento, marcado por um paradigma ético, estético e político, observa-se que, quando um pesquisador busca conhecer o seu pretendo objeto, este já está sendo inserido em novos processos que o transformam e o descaracterizam de sua forma original e isto se dando na duplicidade e no desdobramento da experiência que se vive (...). Neste encontro, não só o objeto, mas o pesquisador já não é mais o mesmo e assim a única compreensão que pode ser realizada é sobre os fenômenos, efeito do encontro destes, no instante mesmo em que ocorre, o que só pode acontecer ao ser aprendidos no espaço do entre. (Mairesse 2003, pp. 259–260)

A pesquisa se torna assim um ‘entre’, ou um processo aberto – assim como a vida. Dessa maneira, o pensamento e a pesquisa cartográfica estão abertos a mudanças, acasos e transformações. Artaud não concebia a arte separada da vida e colocou tudo em um mesmo plano. “Eu não gosto da criação separada. Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio” (Artaud 2006a, p. 207). Assim também se desenvolve o rizoma e a cartografia. A cartografia, como método, permite que nos movamos em um território de experimentos e conceitos ainda não mapeados e que será revelado à medida que o trabalho de pesquisa avançar.

Mas se essa é uma metodologia possível, a que objeto de pesquisa aqui se refere? Este artigo irá categorizar e problematizar, como estudo de caso, as ideias de transformação e reconstrução do teatro ocidental de Antonin Artaud, na medida em que, para tal, foi necessária a criação de um ‘método’ de trabalho, exercícios e experimentos criados a partir dessas proposições. Esse caminho foi desenvolvido por meio de rizomas, eixos ou platôs que, apesar de estarem conectados, poderiam ser pesquisados na ordem em que os estudantes ou professores preferissem. Esse trabalho passou por muitas modificações ao longo do processo já que as experimentações precisavam ser adaptadas à aceitação e ao desenvolvimento dos participantes. Assim a pesquisa foi desenvolvida de maneira cartográfica, ou seja, em conjunto, sendo modificada e transformada todo o tempo, uma vez que a “pesquisa cartográfica sempre busca a investigação da dimensão processual da realidade” (Kastrup & Passos 2013, p. 265).

Em outras palavras, nós ‘professoras / ministrantes da oficina de criação’ não fomos apenas observadoras especiais separadas do processo – sujeitos da pesquisa, nem foram os estudantes objetos inertes. A oficina, como lugar de passagem de experimentações, ocorreu nos afetando mutuamente, como espaço que duplicou a experiência e que ocorreu num entre lugar entre sujeito e objeto.

> A cartografia aposta na contração do coletivo compondo uma grupalidade para além das dicotomias e das formas hegemônicas de organização da comunicação nas instituições: para além da verticalidade que hierarquiza os diferentes e da horizontalidade que iguala e homogeneíza um ‘espírito de corpo’. (Kastrup & Passos 2013, pp. 265–266)

Como explicitado anteriormente, a cartografia é um processo horizontal, aberto a mudanças e múltiplo. De acordo com Kastrup, Passos e Escóssia (2009), outra característica da metodologia cartográfica é, justamente, não separar o sujeito e o objeto do conhecimento como de costume é realizado na ciência moderna. O objeto-processo requer uma pesquisa igualmente processual e a processualidade está presente em todos os momentos – na coleta, na análise, na discussão dos dados e também, como veremos, na escrita dos textos (Kastrup, Passos & Escóssia 2009, p. 59).

Através desse pensamento, o objeto torna-se parte fundamental e ativa da pesquisa em todos os momentos, transformando-a o tempo inteiro. Essa pesquisa não seria possível sem a colaboração e participação dos alunos e artistas que experimentaram as proposições artaudianas durante a disciplina ofertada em conjunto pelas autoras.

Tânia Brandão confirma a necessidade de orientar a reflexão 'a partir do teatro', destacando que

> a conquista recente, gerada a partir da busca de uma fundamentação científica [ou seja, acadêmica] em confronto com as práticas das ditas ciências exatas. (...) No caso do teatro, o método de subversão seria um recurso importante para a construção da identidade de um fazer, liberto dos fantasmas da cientificidade derivado do poder das ciências exatas. A partir dele é que poderia qualificar a pesquisa em Artes Cênicas, como o reconhecimento de sua multiplicidade. (Brandão 2006, p. 110)

Reconhecer a cartografia como forma de se acompanhar um 'entre', processual e criativo, que subverte os lugares tradicionais da pesquisa é o que está em jogo aqui. O ator experimenta seu próprio corpo e em seu próprio corpo, se tornando, assim, agente e agenciado, lugar de experimentações e multiplicidades, e se pensar a pesquisa baseada em artes aplicada às artes cênicas torna isso possível, é porque profundas mudanças atingiram as artes cênicas e seu fazer ao longo do século XX.

Assim sendo, buscaremos apresentar aqui a cartografia como um 'tipo de mapeamento' que permite a escrita e a reescrita do processo criativo ao mesmo tempo que este ocorre. Neste caso, cabe destacar, este processo será realizado em dois planos: individualmente, por cada aluno e *a posteriori*, pelas autoras, como forma de discutir o processo criativo da oficina de criação como um todo, e cuja discussão resultou na escrita do presente artigo em seu estudo de caso. Dentro deste escopo, escolhemos ainda, cabe destacar, apresentar o estudo de caso aqui discutido (item 3 do presente artigo) na forma de 'rizomas', na medida em que cada um aglutina elementos resultantes do mapeamento dos resultados experienciados e observados por nós: o primeiro (sub-item 3.1) objetivará mapear, por exemplo, experimentos no uso da voz e de sonoridades diversas; já o segundo (sub-item 3.2), por sua vez, intenciona traçar um caminho em direção às possibilidades de desconstrução do corpo em cena, tal como experimentado. Contudo, antes de prosseguirmos ao estudo de caso, algumas considerações sobre a obra de Artaud e sua influência no fazer cênico do século XX – que serviram de referencial teórico ao presente estudo – se fazem ainda necessárias.

2. Sobre Artaud e as transformações do fazer cênico no século XX como referencial teórico para a Oficina de Criação

Ao falarmos da multiplicidade de vertentes e correntes que cercam o fazer teatral, um nome se destaca no século XX: Antonin Artaud (1896–1948). Ele foi ator, diretor e pensador francês, propôs a modificação do fazer teatral ocidental do início do século XX. Suas ideias abraçam todos os elementos do teatro: do tema ao público, do porquê do teatro à linguagem teatral. Por isso, nossos estudos e experimentos estão voltados para essa vontade: o desejo artaudiano de transformação que, ao nosso ver, ainda não foi completamente concretizado, ao mesmo tempo que contribuiu para uma mudança radical no campo das artes cênicas, sua consolidação como tal e seu próprio estatuto. Artaud queria destruir o teatro textocêntrico francês e voltar ao que acreditava ser as origens do teatro: um fazer ritualístico e alquímico. Ideias como: não-representação, rejeição ao edifício teatral tradicional francês, a destituição da supremacia do texto e o caráter metafísico da cena foram preconizadas por Antonin Artaud. Artaud é um dos pensadores mais importantes do teatro e sua importância para teatro do século XX e XXI é indiscutível.

Como explicita Brandão,

> O primado ingênuo da literatura, revela muito da própria pesquisa em Artes Cênicas no mundo ocidental. Em larga medida, no interior da academia europeia, teatro se tornou sinônimo de literatura graças a uma forma específica de leitura do texto da Poética, leitura esta efetuada e erigida em norma a partir do Classicismo Francês. (Brandão 2006, p. 112)

O teatro ocidental do início do século XX caracterizou-se ainda como um teatro das palavras, da linguagem, *logos*, pensamento, como consequência do pensamento moderno. Teatro que evocou o mimetismo, o realismo, representação do real e em muitas instâncias esse pensamento ainda permeia o teatro realizado atualmente no ocidente. Nesse pensamento teatral a voz e corpo são carregados de significados – submetidos ao texto literário. Teatro de psicologismos, cenários realistas, diálogos e narrativa linear. Muitos atores, diretores, encenadores e pensadores do teatro seguem até hoje nesse fazer teatral e acreditam que o teatro se constitui a partir da tríade: ator, texto e espectador e que, sem esses três elementos, não existe acontecimento teatral (Guinsburg 2007). O ator desse teatro cria, ao interpretar um texto, uma personagem que representa as ações geradoras dos conflitos e enredo do espetáculo. Dessa maneira, o ator cria uma realidade no palco semelhante à vida ao buscar mimetizar o comportamento humano de maneira verossímil. O público, parte integrante dessa tríade logocêntrica, recebe a função de espectador que firma um pacto com os atores, 'fingindo' durante o espetáculo que está testemunhando fatos reais que se desenrolam perante seus olhos, como se ele olhasse através de um buraco de uma fechadura. Esses pensamentos foram reflexos de uma sociedade guiada pela hierarquia da razão sobre a emoção. No entanto, será que esses conceitos constituem o melhor ou único caminho para a construção e realização teatral?

O que caracteriza realmente o ato teatral? Como ele se constitui? É possível definilo? Segundo Antonin Artaud ele ainda nem sequer existe "(...) porque a dança e em

consequência o teatro ainda não começaram a existir" (Artaud *apud* Virmaux 2009, p. 332). Antonin Artaud propôs uma grande transformação do teatro ocidental. Seu pensamento pode ser apontado como estando no bojo das profundas mudanças que cercam o fazer cênico no século XX, como mencionado acima. O autor apresentou uma nova percepção do teatro. Artaud desejava destruir o teatro da palavra, do texto e do psicologismo. Ele buscava um teatro anárquico, poético, sombrio, misterioso e o efeito metafísico através do humor e do medo que tocasse o espectador. Artaud almejava um teatro que atacasse a sensibilidade do espectador e afetasse sua consciência. "Criticando o teatro realista de seu tempo, Artaud invoca um teatro poético" (Irlandini 2011, p. 114). Artaud se opôs ao teatro realista e sugeriu o rompimento dos princípios narrativos do drama.

> Com frequência as pesquisas teatrais se voltam para a dramaturgia e tratam o texto como se ele fosse um território natural da literatura, situação que [justamente] omite parte essencial da identidade do objeto de estudo, precisamente a sua fluidez. É muito recente entre nós o reconhecimento do texto como materialidade teatral [cênica] específica, o que já supõe uma metodologia de pesquisa no mínimo em atrito com a mera condição literária, que tenderia a fazer do texto uma entidade monumental. (Brandão 2006, p. 142)

É neste mesmo sentido que Tânia Brandão defende que rever a metodologia da pesquisa em Artes Cênicas hoje é uma necessidade urgente, uma vez que é ponto passivo o reconhecimento de que o campo supõe o espetáculo e a performance necessariamente como condição de possibilidade. Considerar suas especificidades requer sim tomar partido em direção ao espetáculo e à performance, atribuir estatuto à encenação mesmo que não se perca sua relação com a dramaturgia, que deve agora ser entendida como 'texto para se ver', isto é: que não se completa senão quando encenada.

Antonin Artaud é precursor da destruição e despedaçamento da dramaturgia aristotélica, como um lobo que estraçalha a carcaça de um animal, mas que não está satisfeito, e precisa ir à caça novamente. Artaud tinha fome de um novo teatro. O velho teatro já não mais saciava sua fome. E, de acordo com ele, as "maiores velharias" do teatro ocidental eram a palavra e o diálogo. Artaud se interrogava porque o teatro ocidental só conseguia se definir enquanto um teatro do texto, da palavra, da ordem e da lógica. "Cuidado com vossas lógicas, Senhores, cuidado com vossas lógicas, não sabeis até onde nosso ódio à lógica nos pode levar" (Artaud 2006a, p. 253).

A partir dessas ideias, empreendemos essa pesquisa, na qual teoria e prática se misturam a fim de realizar experimentos calcados nas proposições de transformação cênica apresentadas por Artaud ao longo de sua vida. Para burilar melhor essas propostas, foram associadas ao trabalho as discussões de Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Jacques Derrida, filósofo franco-magrebino pós-estruturalista, desenvolveu o conceito de *desconstrução* dentro da filosofia. Nessa pesquisa a ideia de mudança radical do teatro proposta por Artaud foi relacionada ao conceito de desconstrução e será, portanto, chamada de *desconstrução teatral*, assim como foi apresentado no começo do presente texto. Além disso, Derrida escreveu sobre teatro e se dedicou especificamente

ao trabalho de Antonin Artaud nas obras *A Escritura e a Diferença* (Derrida 2014): nos capítulos "A Palavra Soprada" e "O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação", e em *Enlouquecer o Subjétil* (Derrida 1998) durante todo o livro. Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari também desenvolveram teorias sobre o teatro e seu fazer. Os dois trabalharam juntos, e escreveram muitos livros nos quais discutiram conceitos e ideias revolucionárias sobre psicanálise, filosofia, política, educação e arte, sendo considerados filósofos pós-estruturalistas. Na obra *O Anti-Édipo* (2011c) iniciaram a discussão do conceito de *Corpo-sem-Órgãos* baseado na novela radiofônica *Para acabar com o julgamento de deus* de Antonin Artaud. Esse conceito é retomado em outras obras e aprofundado em *Mil Platôs* (2012, volume 3).

2.1. Qual teatro Artaud desejava desconstruir – ou poder construir?

Segundo Artaud, a origem ritualística do teatro foi perdida ao longo dos anos devido à fixação do fazer teatral em regras e da não compreensão do teatro como uma arte mutável e que é ligada ao tempo e à sociedade na qual se encontra. Artaud acreditava que a arte teatral precisava ser renovada, que a experiência cênica deveria alimentar a vida de seus profissionais e espectadores. De acordo com ele, a arte sagrada foi corrompida e posta de lado pelos valores burgueses. No seu entendimento, público e atores foram anestesiados ao longo dos anos para suportar a sociedade ocidental. Será possível despertá-los através do teatro? Artaud acreditava que sim. Artaud almejava um teatro em que todos os envolvidos fossem atingidos e abalados ao abandonarem seus lugares de conforto para habitarem o caos onde as incertezas são maiores que as certezas, mas que os levariam à busca desesperada pela vida. "Artaud dizia que só no teatro poderíamos nos libertar das formas limitadas nas quais vivemos nosso dia a dia. Isso fazia do teatro um lugar sagrado onde pudesse ser encontrada uma realidade maior" (Brook 1970, p. 52). Todas essas ideias revolucionárias propostas por Artaud – e outros – compõem o que mencionamos anteriormente como estando no bojo da *desconstrução do fazer cênico no século XX*.

Por exemplo, Artaud propôs que a voz e o corpo dos atores não fossem escravos da palavra, mas que suas nuances, formas e intensidades pudessem ser explorados para deixar de servir unicamente à comunicação de um texto. Os seus experimentos e suas ideias, rompem definitivamente com o teatro figurativo e sua voz, nos levando a um estado de intoxicação e alucinação, não mais através do sentido da semântica da palavra, e sim através do sensório da voz. (Irlandini 2011, p. 118).

Artaud desejava explorar o sensório através da destruição de uma cena psicológica estagnada. "No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que desperte: nervos e coração" (Artaud 2006b, p. 95). Voz e corpo não eram mais entidades separadas, mas deveriam ser exploradas da mesma maneira, a fim de criar imagens e sensações, não histórias.

Artaud propôs uma verdadeira *desconstrução* da arte teatral tal como era feita até então. O termo desconstrução aqui empregado foi elucidado pelo filósofo Jacques Derrida. Considerado pós-estruturalista, Derrida defendeu que o pensamento metafísico, também chamado por ele de *logocêntrico*, se desenvolve por meio de dicotomias e cria oposições que acabam por fazer com que um lado se sobressaia sobre o outro. Pois,

segundo ele, através dos antagonismos um dos opostos acabaria sempre sendo renegado ou demonizado. De acordo com o autor é preciso anular ou igualar as polaridades através da *desconstrução*, estratégia gerada a fim de inverter as hierarquias. Essa inversão possibilita a quebra da lógica do pensamento pré-concebido e ao mesmo tempo a abertura de novos caminhos e reflexões.

> Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando como uma coexistência pacífica de um face a face, mas como uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. (Derrida 2001, p. 48)

Derrida esclareceu que a *desconstrução* é um gesto duplo que se dá por meio da *inversão* e do *deslocamento*. A inversão possibilita a análise de um conceito por outra via trazendo à tona um novo olhar sobre ele. Já o deslocamento faz com que uma ideia se mova e não seja apenas consequência de seu oposto. Ao utilizar as ferramentas de inversão e deslocamento, pensamentos filosóficos pré-estabelecidos podem ser revistos fazendo com que surjam novas questões e desdobramentos.

> O abalo provocado por este duplo gesto libera o pensamento de seu enclausuramento na hierarquia de uma certa estrutura conceitual, desmistificando sua suposta naturalidade e apontando para seu caráter instituído. Derrida nos lembra a importância de se perceber que todos os conceitos são construídos e, por isso, também, passíveis de serem desconstruídos. (Freire 2010, p. 19)

Derrida se debruçou sobre a discussão da escrita e do discurso explicitando o conflito que existe entre esses conceitos. O autor acreditava que no pensamento ocidental a escrita é submetida ao discurso, sendo considerada apenas como registro da fala, exacerbando assim o *logos*. Essa é a grande oposição debatida por Derrida. Antonin Artaud também questionou o pensamento logocêntrico ocidental. Artaud por sua vez, acreditava que a fixação da arte como linguagem faz com que a cultura seja entendida como entidade diferente da civilização, que para ele é uma visão errônea. “Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e exercer a vida” (Artaud 2006b, p. 4). Além disso, segundo Artaud, a palavra ocupava o centro do teatro ocidental realizado no início do século XX. De acordo com ele, a fixação do teatro no texto e na palavra faz com que a arte e o teatro se separem da vida. Derrida enfatizou no texto “A Palavra Soprada” o grito de Artaud pela desconstrução do teatro através do fim da oposição entre pensamento e vida.

> Artaud quis destruir uma história, a da metafísica dualista que inspirava, mais ou menos subterraneamente os ensaios acima evocados: dualidade da alma e do corpo sustentando, em segredo sem dúvida, a da palavra, a da existência, do texto e do corpo etc.. (Derrida 2014, p. 257)

As palavras regiam o pensamento racional e faziam com que o teatro se afastasse da vida. Assim, o teatro servia unicamente à representação de um texto e fazia com que os outros elementos cênicos fossem apenas 'acessórios' do texto. Na medida em que o teatro desejava ser mera mimese da vida, ele se afastava dela e de sua força criadora, destruindo assim o próprio teatro. "O Ocidente – e essa seria a energia da sua essência – sempre teria trabalhado para a destruição da cena. Pois uma cena que apenas ilustra um discurso já não é totalmente uma cena" (Derrida 2014, p. 345). Dessa maneira, a proposta de Artaud, na análise de Derrida, também englobava acabar com a dualidade texto e encenação, promovendo assim, a equalização de todos os elementos de um espetáculo teatral, acabando com a soberania do texto no teatro ocidental. Vemos um impacto direto da proposta artaudiana no modo como a investigação artística em artes cênicas vem sendo concebida desde então, uma vez que sua desconstrução das hierarquias tradicionais do teatro possibilitou a fragmentação da cena e sua investigação a partir de novas e diferentes perspectivas.

3. A Oficina de Criação como Estudo de Caso e sua organização em Rizomas

A disciplina *Oficina de Criação Cênica A*, que teve por subtítulo *Desconstruções Artaudianas: do Teatro da Crueldade ao Corpo Sem Órgãos*, foi oferecida no Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais (Brasil), no segundo semestre de 2018 e contou com a participação de vinte alunos, tanto da licenciatura, quanto do bacharelado em artes cênicas. Caracterizou-se ainda como atividade de estágio docente, desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC / UFOP) pelas autoras deste artigo, que se utilizam deste espaço para discutir os resultados alcançados nos experimentos à luz da investigação artística e da pesquisa metodológica e cartográfica em artes cênicas.

A disciplina foi dividida em três partes ou momentos investigativos, que se complementavam e estavam inteiramente interligados: discussão de textos, exercícios e experimentos. A discussão de textos foi importante para apresentar aos alunos as obras e as principais noções artaudianas. Muitos deles nunca haviam lido nenhum material do Artaud. As discussões teóricas foram distribuídas ao longo do semestre e abordavam três grandes eixos: Artaud e seu contexto histórico, político, artístico e social; o Teatro da Crueldade; e o Corpo sem Órgãos. Após as discussões, os alunos realizavam exercícios sugeridos pelas autoras e criados a partir dos textos e questões levantadas – o que constituiu o segundo momento investigativo. As práticas foram por nós desenvolvidas a partir das indicações artaudianas e exercícios teatrais adaptados do nosso repertório construído ao longo de nossos estudos. Já o terceiro momento investigativo, que chamamos propriamente de experimentações criativas, possibilitavam criações individuais dos alunos desenvolvidas a partir das discussões e dos exercícios a fim de criarem pouco a pouco partituras cênicas. A cada experimentação eles testavam figurinos, ações, imagens, locais e dia após dia alimentavam seus trabalhos. Criar esse formato não foi tarefa fácil, uma vez que equivaleu a uma tentativa de organizar didaticamente o 'caos artaudiano'. No entanto, apesar das dificuldades e dos recortes os resultados foram

satisfatórios, geraram discussões riquíssimas e trabalhos artísticos inesperados. Ao longo do processo foi solicitado que os alunos registrassem seu progresso:

> Há uma prática preciosa para a cartografia que é a escrita e/ou o desenho em um diário de campo ou caderno de anotações [...]. Há transformação de experiência em conhecimento e de conhecimento em experiência, numa circularidade aberta ao tempo que passa. (Kastrup, Passos & Escóssia 2009, pp. 69–70)

Como parte da avaliação da disciplina, os alunos foram convidados a compor, ao longo do semestre, um *Memorial Afetivo* de seu próprio processo: espécie de 'diário de bordo', com memórias e relatos que poderiam desenvolver no formato que desejassem a fim de registrar o trabalho realizado ao longo do semestre, suas inquietações e criações – executando-se assim, eles também, uma prática cartográfica durante a pesquisa. E o caráter circular também se evidenciou, uma vez que não apenas as proposições eram alteradas a partir dos experimentos, como também nosso mapeamento dos resultados era alimentado pelo deles, em espiral e de forma transversal.

> pela transversalização realizada por práticas da participação, inclusão e tradução, afirmamos o paradoxo da inseparabilidade das ideias de comum e heterogeneidade. Somos levados, então, a ficar no limite instável entre o que comuna e o que difere; entre o que conecta os diferentes sujeitos e objetos implicados no processo de pesquisa e o que, nessa conexão, tensiona; entre o que regula o conhecimento e o que o mergulha na experiência. (Kastrup & Passos 2013, p. 266)

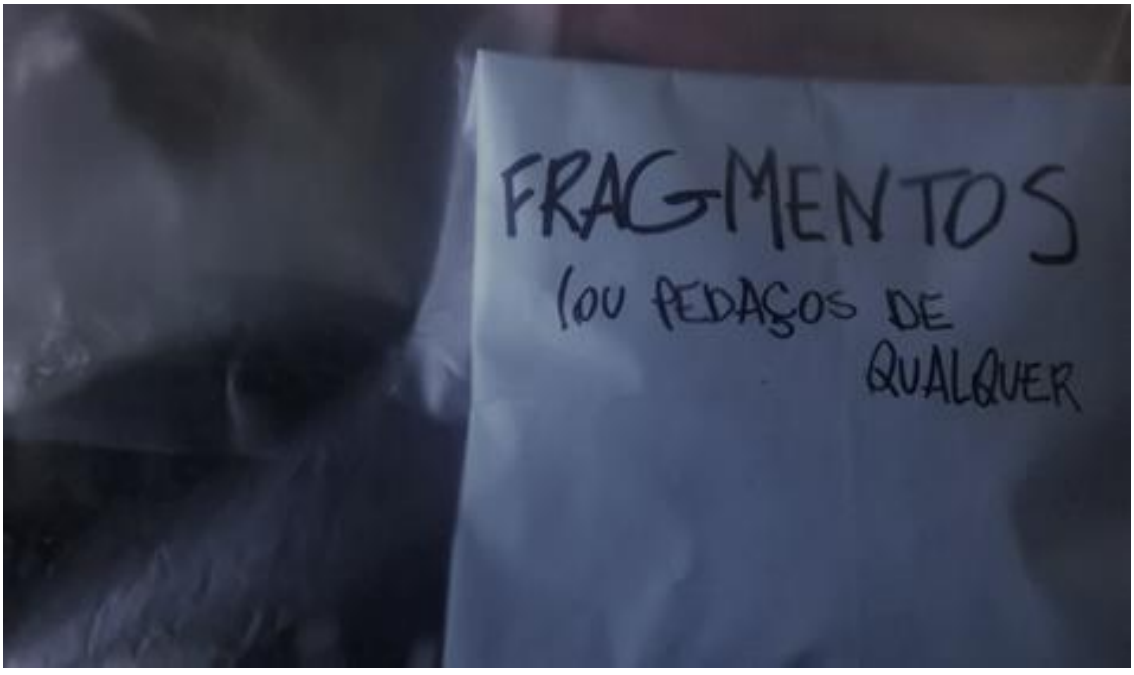


Figura 1. Memorial Afetivo do processo da aluna e atriz: K. N.
Fonte: Tamira Mantovani (Ouro Preto, Brasil, 2018).

O Memorial Afetivo funcionou como um mapa do trabalho ao cartografar o processo de maneira artística e sensível. Neste sentido, este material foi de extrema importância para a reflexão sobre a pesquisa por parte dos próprios alunos, para seu desenvolvimento criativo e crítico como um todo, bem como para o incremento qualitativo de seus resultados. Além disso, graças aos memoriais afetivos, para além da análise e reflexão sobre o funcionamento e o decorrer da disciplina, estes possibilitaram que se criasse um espaço 'entre', um espaço transversal e afetivo entre os alunos e seu próprio trabalho, e também entre nós (pesquisadoras e alunos), o que potencializou a criação artística, tensionada necessariamente entre conhecimento e experiência. "Esses relatos não se baseiam em opiniões, interpretações ou análises objetivas, mas buscam, sobretudo, captar e descrever aquilo que se dá no plano intensivo das forças e dos afetos" (Kastrup, Passos & Escóssia 2009, p. 70).

Justamente por isso, os experimentos tanto da disciplina quanto das oficinas foram também por nós mapeados, desde o seu desenvolvimento teórico até suas aplicações práticas. Dessa forma, foram analisados, refeitos e transformados ao longo da pesquisa reafirmando o caráter cartográfico (isto é: aberto, porém interconectado) da mesma. Para exposição e discussão dos resultados, os dois blocos temáticos mais relevantes e mais profundamente desenvolvidos e / ou aprofundados durante o semestre foram organizados em peças que denominamos, justamente, de rizomas. Cada rizoma funcionará aqui como um eixo aglutinador para discussão dos resultados mapeados. Neste sentido, enfatizamos aqui as palavras de Sueli Rolnik, observação que também se torna nossa: "as cartografias que se seguem trazem marcas dos encontros que as foram constituindo, (...) misturando-se e compondo-se de algumas paisagens contemporâneas" (Rolnik 1989, p. 24), a medida em que o próprio caráter processual e aberto da própria pesquisa em artes foi, também, se evidenciando e se fortalecendo.

Figura 2. Memorial Afetivo do processo da aluna e atriz: K. N.
Fonte: Tamira Mantovani (Ouro Preto, Brasil, 2018)

3.1. Rizoma 'Texto, Sonoridades e as Glossolalias'

A primeira desconstrução proposta por Artaud no plano cênico foi a quebra do texto, da língua e da linguagem teatral, como mencionamos anteriormente. Artaud propôs que o texto saísse da posição de destaque dentro do fazer teatral para que o teatro se tornasse mais horizontal, sendo assim reconstruído. "Reconstruir a cena, encenar finalmente e destruir a tirania do texto é, portanto, um único e mesmo gesto" (Derrida 2014, p. 345). Segundo Artaud, o texto deveria ser mais um dos elementos cênicos e não o ponto central da encenação. Como visto anteriormente, o texto dramático era o elemento mais importante do teatro francês do início do século XX e Artaud, contrapondo os encenadores desse período, propôs um teatro livre das amarras da palavra e desconstruído através da equidade dos elementos postos em cena

Além de retirar o texto do seu trono teatral, Artaud propôs outras mudanças dentro do campo fonético. Ele não queria que as palavras fossem completamente retiradas do teatro, mas que elas ocupassem posição igualitária em relação aos outros elementos e, ademais, possuíssem o mesmo valor que as palavras pronunciadas em nossos sonhos (ideia fruto de suas pesquisas surrealistas), ou seja, as palavras, os sons e fonemas não seguiriam uma lógica racional linear. Não ter a obrigação de representar um texto dramático faz com que o ator tenha liberdade para explorar seus inúmeros recursos vocais e sonoros para colocá-los em cena.

Artaud queria que seus atores explorassem seus corpos e vozes que, desde suas ideias sobre o Teatro da Crueldade, já não estariam dissociados. A investigação criativa e artística do Corpo e da Voz fazem parte da mesma esfera e não podem ser separados. Dessa maneira, o corpo torna-se sonoro e a voz gestual. Ambos possuem a mesma potência criativa. Experimentação é palavra chave para o ator do teatro sonhado por Artaud. Ele acreditava na decomposição e investigação artística das palavras, sonoridades e ritmos. "Toda palavra é física, afeta imediatamente o corpo" (Deleuze 2011b, p. 90).

Artaud então começou a empreender uma pesquisa dentro e fora de seus escritos sobre as sonoridades. Ele experimentava sua voz e sons em seus poemas, manifestos, atuações e o fez principalmente em sua novela radiofônica: *Para acabar com o julgamento de deus.* Dessa maneira, os alunos da disciplina foram instigados a experimentar suas vozes e sonoridades como parte integrante de seus corpos e não como elementos isolados.

Artaud experimentou sua voz e a sonoridade das palavras por meio de sua escrita compulsória desconstruindo as palavras, sendo um estrangeiro em sua própria língua, de acordo com Deleuze. Em seu processo criativo e investigação artística, Artaud criou palavras, valeu-se de cacofonias, sussurros, gritos linguagem poética – construção que realizou desde seus primeiros escritos e das chamadas glossolalias.

> Glossolalia: palavra ampla de sentidos, estranha, historicamente mutante, conceitualmente espessa, de muitas camadas, emanação de manifestações divinas e psiquiátricas, de transes, de contornos poéticos, contraditória, fugidia, obscura... Como prática de enunciação, ela se configura aqui, porosamente, como experiência possível no campo da performance vocal,

> no entanto, ela se relaciona e faz precipitar uma gama infinda, muitas vezes insondável, de aspectos que contribuem para uma visão sonoro-poética da vocalidade: cantos litúrgicos, fórmulas ocultistas, línguas inventadas, vaticínios oraculares, vozes de possessão, discursos ininteligíveis, jogos teatrais, transgressão linguística, ruídos de vozes... Façamos primeiramente uma viagem etimológica possível dentro de uma de suas muitas histórias, começando pelo termo em si. (Almeida & Lignelli 2016, pp. 74–75)

Falar em línguas, 'estar possuído' ou delirando, quando o sujeito foge do padrão racional e lógico de organizar as palavras e fonemas ele é posto à margem da sociedade e considerado louco. Artaud experimentou múltiplas vozes e sonoridades, além de criar palavras e atentar-se ao efeito causado por essas criações colocando a língua em variação contínua. Em qualquer contexto relacionado à prática glossolálica, ela sempre se relaciona com uma instabilidade, seja do discurso, seja da vocalidade, seja do texto escrito, sempre como transbordamento e excesso de um código, norma ou de uma estrutura (Almeida & Lignelli 2016, p. 76).

A glossolalia desestabiliza o *logos* uma vez que quebra com o controle e a ordem do discurso compreensível. Ela foge aos sentidos, não tem estrutura fixa, possui caráter heterogêneo. A glossolalia opera a desconstrução da linguagem falada, justamente o que desejava Artaud. "O que pode a voz em um corpo sugerido por Artaud? Isso implicaria um conjunto de práticas de desarticulação, dessubjetivação e a-significação, como apontam Deleuze e Guattari" (Almeida & Lignelli 2016, p. 82).

Durante o semestre letivo, os alunos puderam experimentar ao longo da disciplina um pouco destas ideias artaudianas. Muitos exploraram diversas possibilidades de variações da língua, linguagem e das sonoridades. No entanto, iremos destacar somente o trabalho da aluna J. O., que ao fim do processo de experimentação da oficina, criou o experimento cênico-performático POMOC. Desde as primeiras aulas, J.O. trabalhou com as palavras. Primeiramente escreveu muito: desejos, sentimentos e sensações. E em muitos experimentos espalhou papeis e escritos pelo departamento de artes cênicas. Então, uma ação se fixou: pedir socorro. Mas seu pedido parecia ser sempre ignorado, o que foi deixando a atriz cada vez mais frustrada. Ela passou a explorar possíveis sonoridades de um pedido de socorro. Em sua investigação artística, encontrou a palavra *pomoc* (que significa ajuda em polonês) e testou sua sonoridade, a visualidade da palavra e as sensações que a mesma causava nela e nos espectadores.

Figura 3. Experimento cênico POMOC, aluna e atriz J.O.
Fonte: Thiago Ferraz (Ouro Preto, Brasil, 2018)

Em uma das experimentações, após muitos pedidos de socorro ela disse: "Eu resolvi parar de falar" e decidiu integrar essa ausência de fala articulada ao experimento. Aos poucos outras camadas foram acrescentadas, como por exemplo, o uso das sonoridades produzidas pelo figurino que a atriz estava utilizando como a respiração ofegante causada pela sacola plástica que cobria sua cabeça a que foi acrescida de uma espécie de canto lírico, como o som dos saltos ao caminhar e a fricção dos balões que passou a usar ao redor do corpo, como forma de proteção. Temos assim que a palavra e o texto foram desconstruídos de diversas maneiras no experimento da J.O. Seja por meio da repetição, do canto, da utilização de um idioma pouco difundido, que para nós tornou-se uma glossolalia, dos sussurros ou dos gritos, formando uma tessitura de signos interconectados que puderam ser mapeados e compreendidos em sua interconexão.

3.2. Rizoma 'A desconstrução do Corpo rumo ao Corpo-sem-Órgãos'

Temos uma progressiva mudança na obra artaudiana em que o teatro da crueldade e seu 'desmanche' das hierarquias do palco conduz também a uma necessidade de recolocação do corpo neste horizonte, conduzindo à gênese do conceito de Corpo-sem-Órgãos na obra tardia de Artaud, um de seus conceitos mais férteis, por permitir tratar até mesmo o corpo humano não como 'algo dado' mas como um fluxo, destratificado e em processo.

Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari também discutiram as desconstruções teatrais propostas por Artaud, no entanto suas discussões não se limitaram ao plano artístico, mas também abrangeram a maneira como o pensamento de Artaud transformou a ideia de corpo e vida para além do teatro. A maior discussão gerada por esses dois autores sobre Artaud foi sem dúvida o conceito de Corpo-sem-Órgãos desenvolvido por eles a partir da novela radiofônica *Para acabar com o julgamento de deus* de Antonin Artaud. "O CSO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações" (Deleuze & Guattari 2012, p. 14).

Em sua novela radiofônica, Artaud propôs o fim da divisão do corpo em órgãos. O corpo com órgãos representava um corpo estruturado, setorizado e que servia ao sistema capitalista. Um corpo anatômico, perfeito, sem máculas, escravo do trabalho. Essa ideia surgiu também na modernidade quando o corpo foi comparado à uma máquina que funciona por meio de engrenagens, Deleuze e Guattari falaram como os corpos vitrificados, costurados e abjetos nos causam horror. Artaud causou esse horror, ele possuía um corpo desviante. Seu corpo destroçado foi causa e consequência dos anos de internação, os eletrochoques e o uso contínuo de medicamentos. O corpo de Artaud não possuía valor instrumentalizante, foi consequência de uma sociedade desgastada e desmantelada pela guerra. Artaud era contra a sociedade europeia e o sistema bélico no qual vivia. Por isso, ao reivindicar uma arte que não se separasse da vida, ele apresentou esse corpo abjeto, que queria ser esquecido e ignorado pela sociedade e pelo governo mas, Artaud não deixou, ele o apresentou em seus textos, em suas concepções artísticas e em sua própria existência, desconstruindo assim a noção de corpos ideais, perfeitos e padronizados. Construir um Corpo-sem-Órgãos é voltar-se diretamente para o corpo. O Corpo-sem-Órgãos é, portanto, um corpo livre das dicotomias e binaridades. O cérebro já não é mais a razão e o coração a emoção, o corpo é um só, um todo, conectado ao espírito.

Deleuze explicitou em seu texto "Para dar um fim ao juízo", encontrado em sua obra *Crítica e Clínica* (1993), que os homens passam por um processo de juízo e julgamento todo o tempo pela sociedade através de instâncias como o Poder e a Igreja. No Ocidente os homens assumem uma dívida com Deus: a vida, e são julgados por ele. Segundo ele, Artaud propôs a libertação do homem através da ideia de crueldade que se mostra oposta à chamada doutrina do juízo. "Artaud dará ao sistema da crueldade desenvolvimentos sublimes, a escrita de sangue e de vida que se opõe à escrita do livro, como a justiça ao juízo, e acarreta uma verdadeira inversão do signo" (Deleuze 2011a, p. 165).

É preciso lembrar que a inversão é um movimento pertencente à desconstrução derridiana. Além disso, Deleuze afirmou que corpos desviantes se desprendem do juízo. "É nos estados de embriaguez, bebidas, drogas, êxtases que se buscará o antídoto ao mesmo tempo do sonho e do juízo" (Deleuze 2011a, p. 167). Para Deleuze a doutrina do juízo invade e limita os corpos separando-os em órgãos. Um corpo setorizado é um corpo organizado. Dessa maneira as funções do organismo e seus sentidos são separados, polarizados, isto é, hierarquizados. E é só através de um corpo setorizado que o juízo pode agir.

Os alunos da disciplina foram convidados a experimentar novas possibilidades corporais e explorar seus corpos e vozes de maneira tanto uníssona quanto desarmônica, como forma inovadora de investigação artística, que era também, após cada aula, 'mapeado' ou melhor dizendo, 'cartografado' no diário / Memorial Afetivo, como forma de registrar e possibilitar a investigação artística de cada um.

Figura 4. Experimento cênico '(IN)CORPORAL', aluna e atriz: K. N.
Fonte: Thiago Ferraz (Ouro Preto, Brasil, 2018)

Dentro das experiências realizadas pelos alunos, a investigação e o processo criativo da aluna K.N. teve destaque. A aluna criticou os corpos padronizados pelo sistema capitalista através da criação de imagens compostas por um corpo cheio de amarras e ataduras. O corpo que aparentava estar doente tentava manter-se em uma cadeira de rodas, mas sempre caía. Além disso, ostentava em suas costas um manequim de plástico que sufocava aquele corpo tornado disforme e alquebrado. "Artaud apresenta esse 'corpo sem órgãos' que Deus nos roubou para introduzir o corpo organizado sem o qual o juízo não se poderia exercer. O Corpo-sem-Órgãos é um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta polos, zonas, limiares e gradientes" (Deleuze 2011a, p. 168).

A operação maior de desconstrução artaudiana e de sua investigação artística era o fim da distinção entre arte e vida e ela só poderia ocorrer através da igualdade de todos os elementos da encenação. Essa prática ocorreria, segundo Artaud, através de um teatro que retornasse a sua origem, ou utilizando termos deleuzianos: um teatro que recorresse ao seu *plano de imanência*: local originário onde estão suas verdadeiras ideias, gestos anteriores às palavras e a conexão com o cosmos ocorre. Para Artaud, seria preciso

desprender-se do texto, ferramenta maior do logos e da Razão. Artaud acreditava também que as mudanças e o desapego à palavra deveriam acontecer dentro e fora do teatro, pois sua teoria não é só uma teoria teatral, mas, de certo modo, pode também ser considerada uma teoria cultural. Sua polêmica é contra toda a tradição europeia da representação, que duplica o real no drama como forma fechada e hierarquizada. (Lehmann 2007). Apenas superando o paradigma da representação (*mímesis*) seria possível capturar o espírito e tocar todos aqueles que partilhavam o ato cênico, despertando a sensibilidade e encontrando o caminho entre o gesto e o pensamento.

4. Considerações finais

A vida de Artaud estava inserida em seus escritos. Em muitos de seus textos o autor fez referência a pessoas e acontecimentos que marcaram sua existência e influenciaram seu trabalho. Dessa forma, os alunos da disciplina foram, aula após aula, convidados também a trabalharem questões que lhe fossem urgentes e que alguma forma estivessem diretamente conectadas as suas vidas, desejos e questões pessoais, mapeando-as em sua própria investigação artística. No caso de Artaud, seu *pathos* é também seu caminho e sua 'loucura' (sua profunda crítica aos descaminhos da modernidade e sua tentativa de estabelecer uma nova possiblidade de se fazer teatro contribuiu de forma eloquente para a investigação artística no século XX).

Se o teatro dramático era aquele que obedecia ao 'primado' do texto, subordinado às categorias de imitação e ação, isso significava que nele predominava a esfera intersubjetiva que constrói a ação (o diálogo como lugar da oferta de sentido, totalidade narrativa, a serviço da qual os demais elementos da encenação eram postos) mas, sobretudo, como expressão de uma subjetividade, seja do diretor ou mesmo do autor. Esse é justamente um dos pontos sobre o qual a crítica de Artaud se tornou ferina, como Lehmann nos mostra:

> O ator é apenas um agente do diretor, que por sua vez, apenas 'repete' aquilo que foi previamente escrito pelo autor. E o autor já está ele próprio comprometido com uma representação, logo uma repetição, do mundo. Era com esse teatro da lógica da reduplicação que Artaud queria acabar. De certo modo, o teatro pós-dramático é consequência disso: ele quer que o palco seja origem e ponto de partido, não o lugar de uma cópia. (Lehmann 2007, p. 50)

A partir de Artaud, e em um trabalho que depois seria fortalecido por outros como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, em direção à radical transformação do trabalho do ator e do que seja a pesquisa em artes cênicas. Sobretudo na segunda metade do século XX, o ator assumiria o papel de pesquisador de sua própria prática – ao que perguntamos: acabaria por se tornar 'cartógrafo de si mesmo'? A posição assumida por Artaud em prol da construção de uma cena cuja poética não dependa (apenas) das palavras, e a sinalização de que ainda antes a razão e o discurso, bem como o sujeito, entraram em crise, mostram uma tendência, uma virada na maré que se mostrará dominante ao longo de todo o século

XX. Essa percepção será ainda ecoada por muitos outros artistas e pensadores, mas décadas seguintes. Essa é apenas a ponta do *iceberg*.

Como destaca Sueli Rolnik, a cartografia não estabelece um mapa, no sentido de um todo estático e imutável. Ela não se propõe definitiva, território ou estrato estabelecido. Ao contrário "é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação" ocorrem. E neste sentido, permanece aberta ao mesmo tempo em que é particularmente útil para momentos de perda ou crise de referências – como este, de crise do sujeito e das referências, que vivemos.

> A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (Rolnik 1989, p. 23)

O mundo dramático, nascido na modernidade (assim como o pensamento cartesiano e o método científico convencional) estaria se 'desmanchando' – ou pelo menos perdendo seu primado – no teatro a medida em que este se consolida dentro do conceito, mais amplo, de Artes Cênicas? Para Lehmann (2007), o projeto de Artaud pode ser entendido como aquele que antecipou e anunciou as mudanças fundamentais por que passariam as Artes da Cena e sua investigação artística no século XX, na medida em que anteciparia alguns elementos de sua estética em crise. Sobretudo na busca por uma linguagem teatral outra que não a do drama, calcado no diálogo, mas sim calcada no corpo, sua expressividade e movimento: o corpo como um hieróglifo que precisava ser decifrado. Na compreensão de Lehmann as vanguardas são um passo importante para o rompimento com a tradição ocidental, para a tentativa de superação da modernidade e suas formas de arte, ainda que esta fosse uma tarefa que não conseguiram realizar totalmente. Isso significa que as contribuições da obra de Artaud para a construção do teatro contemporâneo são marcantes, fazendo parte da revolução que teria tornado este possível, mas não são ainda sua plena realização: antes servindo de marco para as transformações ainda mais radicais que viriam a medida em que o 'mundo dramático' do teatro tradicional entra em crise, naquilo que Lehmann chama de 'pós-dramático'. Pensar então a (pré-) história do pós-dramático, como Lehmann pontua, é retroceder à aurora do século XX, identificando nas vanguardas artísticas, em seu caráter de inovação e experimentação, a origem das muitas tendências, da fragmentação e do pluralismo da cena contemporânea, naquilo mesmo que ela tem de múltipla, de indômita, de física e de intensa.

É possível fazer assim uma retrospectiva como fundamento para compreender a superação (ou tentativa de superação), ou melhor, a desconstrução da modernidade e de seus valores que terá lugar ao longo de todo século XX, inclusive tocando as artes cênicas e alçando esta ao status de campo independente do conhecimento em artes, detentora de sua própria linguagem física e de formas de experimentação e investigação artística próprios, alguns extremamente ricos, e de infinitas possibilidades – aos quais o método cartográfico se mostrou aderente e extremamente contemporâneo, uma vez que põe o

caráter processual e circular do processo criativo contemporâneo, aqui investigado, em evidência.

Finalizando, enfatizamos assim que a cartografia, como metodologia para a pesquisa baseada em Artes, aplicada ao campo das Artes Cênicas hoje, justamente por seu caráter múltiplo e processual, se mostrou aplicável. Esta foi aqui, como observado de início, realizada em dois planos: individualmente, por cada aluno ao registrar e mapear seu próprio experimento e, em um segundo momento, pelas autoras, como forma de discutir o processo criativo da oficina realizada como um todo – discussão que culminou em seu registro na forma do presente artigo. Com isso, enfatizamos, que o ponto central desta investigação se confirmou: a cartografia como processo circular, aberto e intercambiável apresenta características que se coadunam e complementam perfeitamente o caráter tipicamente processual, de ensaio e reensaio, de experimentação contínua, inerente ao campo das artes cênicas. Dentro deste escopo, observamos que cartografia e pesquisa baseada em artes se complementam e potencializam, mostrando-se, portanto, o método cartográfico como ferramenta válida para a pesquisa e trabalho do ator em seu processo criativo.

Referências

Almeida, G. R. & Lignelli C. (2016). No marulhar das glossolalias em Artaud. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, *6*(1), 71–93. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/55254>. Consultado em: 20 maio 2017.

Amador, F. & Fonseca, T. M. G. (2009). Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa-considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. *Arquivos brasileiros de psicologia*, *61*(1), 30–37.

Artaud, A. (2006a). *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva.

Artaud, A. (2006b). *O teatro e seu duplo.* São Paulo: Martins Fontes.

Brandão, T. (2006). Por uma metodologia de pesquisa histórica. In A. Carreira, *et al.* (Eds.), *Metodologias de pesquisa em artes cênicas* (*Memória ABRACE IX*) (pp.105–119), Rio de Janeiro: 7Letras.

Brook, P. (1970). *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes.

Carreira, A., *et al.* (2006). *Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas* (*Memória ABRACE IX*). Rio de Janeiro: 7Letras.

Deleuze, G. (2011a). *Crítica e clínica.* São Paulo: 34.

Deleuze, G. (2011b). *Lógica do sentido.* São Paulo: Perspectiva.

Deleuze, G. (2011c). *O Anti-Édipo*. São Paulo: 34.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2012). *Mil Platôs.* Vol. 3. São Paulo: 34.

Derrida, J. (2014). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.

Derrida, J. & Bergstein, L. (1998). *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê, UNESP e Imprensa Oficial.

Derrida, J. (2001). *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica.

Descartes, R. (1974). *Discurso do método.* São Paulo: Abril cultural.

Freire, M. C. (2010). *Escritura: Desconstrução da linguagem em Derrida* (Dissertação de mestrado, PUC Rio).

Guinsburg, J. (2007). *Da cena em cena: Ensaios de teatro.* São Paulo: Perspectiva.

Irlandini, I. A. (2011). Do sentido ao sensório: Jarry e Artaud, dois visionários do teatro. *Revista da Pesquisa*, 7(9), 107–120. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13950>. Consultado em: 21 ago. 2018

Kastrup, V. & Passos, E. (2013). Cartografar é traçar um plano comum. *Fractal. Revista de Psicologia, 25*(2), 263–280. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v25n2/04.pdf>. Consultado em: 18 set. 2018.

Kastrup, V., Passos, E. & Escóssia, L. (2009). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.

Lehmann H. T. (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify.

Mairesse, D. (2003). Cartografia: Do método à arte de fazer pesquisa. In T. M. G. Fonseca & P.G. Kirst (Eds.), *Cartografias e Devires: A construção do presente* (pp. 259–271). Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Oliveira, M. O. & Charreu, L. (2016). Contribuições da perspectiva metodológica 'investigação baseada nas artes' e da A/R/Tografia para as pesquisas em educação. *Educação em Revista*, *32*(1), 365-382. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/0102-4698140547>. Consultado em: 23 out. 2017.

Rolnik, S. (1989). *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.

Virmaux, A. (2009). *Artaud e o teatro.* São Paulo: Perspectiva.

Zamboni, S. (2006). *A pesquisa em Arte: Um paralelo entre Arte e Ciência.* Campinas: Autores Associados.

[recebido em 2 de fevereiro de 2019 e aceite para publicação em 31 de julho de 2019]

diacrítica
REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
Vol. 33, n.º 1, 2019, p. 64-76. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.300

A DUALIDADE ARTÍSTICA DO COMPOSITOR-INTÉRPRETE

THE ARTISTIC DUALITY OF THE COMPOSER-PERFORMER

Ricardo Barceló*
ricardobarcelo@ilch.uminho.pt

A obra de arte vive apenas nas interpretações que dela são feitas, um facto que ganha maior dimensão no caso da música e outras artes performativas, sendo essas interpretações infinitas perante uma infinidade de personalidades interpretantes. A interpretação supostamente exige fidelidade ao significado da obra, mas a obra também deixa uma margem de liberdade, inevitavelmente, para a visão do intérprete. Composição e *performance* musical implicam interação com uma realidade física que impõe limitações, perante as quais as personalidades dos artistas tomarão diferentes decisões para superar os obstáculos, revelando um estilo, que deixará transparecer na obra o espírito da pessoa. Consideramos que na situação especial do compositor-intérprete, ou seja, o compositor que compõe uma peça que o próprio executa, o artista passa por um *diálogo com a matéria* mais de uma vez, lidando com a realidade física, primeiro durante a composição e depois na *performance*, comunicando dessa forma a obra e a sua maneira de ver a obra ao mesmo tempo. Neste caso não há duas personalidades intervindo na mesma obra, mas uma única pessoa em diferentes situações e lapsos temporais, a interagir com a forma em distintos aspetos, representando um desafio pouco divulgado, que analisamos neste artigo.

Palavras-chave: Compositor. Intérprete. Guitarra. Música. Performance. Arte.

The work of art lives only in the interpretations that are made of it, a fact that have greater dimension in the case of music and other performing arts; besides that, these interpretations are infinites before a multitude of personalities. The interpretation supposedly requires faithfulness to the musical work, but the work also inevitably leaves a margin of freedom for the interpreter's view. Composition and musical performance imply interaction with a physical reality that imposes limitations, in which the personalities of the artists will make different decisions to overcome the obstacles, revealing a style that will show the spirit of the person in the work. We consider that in the special situation of the composer-performer, that is, the composer who write a piece that he himself performs, the artist goes through a dialogue with the matter more than once, dealing with physical reality, first during the composition and later in the performance, thus communicating the work and its way of understanding the work at the same time. In this case there are not two personalities intervening in the same work, but a single person in different situations and time lapses, interacting with the form in different aspects, representing a little-known challenge, which we analyze in this article.

Keywords: Composer. Performer. Guitar. Music. Performance. Art.

* CEHUM – Universidade do Minho, Braga, Portugal.

•

1. Introdução

Ainda há pouco conhecimento sobre as diferentes fases criativas que vive o compositor-intérprete no âmbito da música chamada de erudita ou clássica. Nesse sentido, é positivo entender melhor qual o trabalho do intérprete que toca as suas próprias composições e seu diálogo criativo interior, pois, entre outras razões, esse conhecimento pode derivar em novas abordagens do fenómeno musical e pode ser um recurso útil do ponto de vista prático para o intérprete. Por causa da amplitude do tema, mas também por ser um assunto próximo do autor, optamos por nos focar apenas nos desafios enfrentados pelos compositores-guitarristas no seu labor artístico, para tentar entender o seu diálogo interno e como eles conseguem por fim obter um produto musical ambivalente.

2. Factos históricos

Até finais do século XIX ainda era bastante habitual que os músicos executantes instruídos compusessem as suas próprias obras musicais, continuando uma antiga tradição, embora eventualmente pudessem executar peças de outros autores em versões mais ou menos livres. Aliás, durante os séculos XVIII e XIX viveram numerosos músicos que hoje são recordados, sem surpresa, como compositores-instrumentistas, por exemplo Mozart e Liszt, entre os pianistas, Boccherini e Paganini, entre os executantes de corda friccionada, e Sor e Mertz, entre os guitarristas, embora estes últimos sejam menos mediáticos.

No entanto, a partir do século XX houve uma grande mudança no paradigma do músico concertista que, paulatinamente e de forma praticamente inadvertida, foi abandonando a sua faceta de compositor para se tornar principalmente um músico executante, especializando-se na parte técnico-musical da interpretação artística (Suárez-Pajares 1997).

Poderíamos inferir que essa mudança de modelo foi a consequência do acúmulo de composições ao longo do tempo, que criou um rico acervo de obras valiosas para tocar, tornando menos necessária a produção de novo repertório. Também seria possível elucubrar que as composições dos últimos séculos se tornaram cada vez mais complexas e difíceis de executar, fazendo com que as atividades de compor e tocar fossem quase incompatíveis e, consequentemente, que os concertistas tenham preferido dedicar-se exclusivamente à execução instrumental. Mas, no fundo, observando determinados acontecimentos históricos, essa mudança parece radicar primordialmente nas alterações sofridas pela sociedade ocidental na passagem do século XIX para o século XX, que deram lugar a uma nova mentalidade de especialização profissional, privilegiando a monotarefa para propiciar a produtividade industrial, e nessa viragem estaria incluída a produção musical.

Antes de continuar com esta ideia, vamos centrar-nos em outros fatos importantes para a história da interpretação guitarrística, que estão ligados

estreitamente com a temática que abordamos. Por essa razão, faremos uma breve viagem a América do Sul, a princípios do século passado.

No início do século XX, a região do Rio da Prata (principalmente Buenos Aires e Montevideu) era um refúgio de paz para um mundo conturbado, com bom nível cultural e uma situação econômica favorável, que atraiu muitos artistas espanhóis para suas costas, entre outros estrangeiros. As condições para o desenvolvimento da guitarra de concerto e para a composição de novas obras tinham sido criadas anteriormente, graças à chegada ao Uruguai, no final do século XIX, de dois grandes guitarristas-compositores espanhóis: García Tolsa (1858–1905) e Jiménez Manjón (1866–1919).[1] Tudo isso também atraiu outros grandes músicos para essa zona, como o paraguaio Agustín Barrios (1885–1944), e no período entre guerras, os famosos guitarristas espanhóis Miguel Llobet (1878–1938) e Andrés Segovia (1892–1987), a princípios do século XX (Escande 2005; 2009).

Para se ter uma ideia de quão especial esta região foi para a guitarra clássica, vale ressaltar que os primeiros guitarristas do mundo que gravaram um disco de gramofone foram o uruguaio Julio Otermin (1912) e o já referido Agustín Barrios (1913). Portanto, com estes antecedentes, não deve admirar que *Mozartiana*, do ano 1903, a primeira obra conhecida escrita para guitarra por um compositor que não dominava a técnica guitarrística, tenha sido composta pelo autor uruguaio Eduardo Fabini (Suárez-Pajares 1997; Fornaro 2000). A seguinte peça escrita para guitarra por um compositor não-guitarrista foi "Tombeau de Claude Debussy" (Homenagem a Claude Debussy), de Manuel de Falla, um músico espanhol exilado na Argentina. Esta obra, composta num canto de América do Sul, publicada em 1920 e estreada na sua versão original por Llobet[2] em Burgos, em 1921, foi amplamente divulgada a nível mundial e marcou um antes e um depois na história recente da guitarra, pela sua qualidade musical, e pelo facto de ter sido escrita por um famoso compositor não guitarrista. A partir de tais acontecimentos, mudou mundialmente o paradigma do guitarrista-compositor, quando este começou a especializar-se na *performance* musical.

Coincidentemente, houve uma eclosão de novas obras para guitarra de compositores generalistas que não dominavam este instrumento, beneficiando de um facto importante acontecido mais de um século atrás: o abandono gradual da tablatura, que antes era de uso geral na escrita tradicional para guitarra, na transição do século XVIII para o XIX (Barceló 2015). A tablatura é um sistema que codifica graficamente diferentes gestos como meio de transmissão, mas que não indica a altura das notas executadas, cujo resultado musical depende da afinação convencional do instrumento ou da sua *scordatura*. O seu uso obrigava os autores a dominar perfeitamente a guitarra para compor para este instrumento de forma adequada. A adoção da escrita ortocrônica – ou seja, a notação musical habitual de hoje – na guitarra, por via dos instrumentistas de corda friccionada que 'emigraram' para a guitarra no período mencionado (Barceló

[1] É importante destacar que depois do declínio da *Guitaromanie* pan-europeia, a época dourada da guitarra, que se pode situar no primeiro quartel do século XIX, Espanha era o último baluarte de este instrumento.

[2] Miguel Llobet também viveu vários anos na Argentina.

2010), deixaram uma porta aberta para os compositores que antes podiam haver estado limitados pelo obstáculo que representava a tablatura.

Seguindo esse caminho, no segundo quartel do século XX vários compositores não-guitarristas começaram a introduzir alguns elementos novos, ou pouco usuais, nas suas composições para guitarra, que logo se revelaram menos idiomáticos que os utilizados nas obras anteriores de estilo tradicional, como era espectável. Por outra parte, nos repertórios dos guitarristas tornou-se habitual a inclusão de transcrições de obras originais para outros instrumentos, principalmente do piano. As mudanças ligadas com a especialização dos intérpretes e com o novo repertório para guitarra estimularam seguramente tanto o crescimento intelectual de tais músicos como a sua modernização técnica e destreza. Neste caso, podemos colocar como exemplo o concertista Andrés Segovia, que realizou numerosas apresentações públicas e gravações, mas apenas compôs algumas obras breves para guitarra. A sua fama internacional fez dele um modelo a seguir para outros guitarristas, favorecendo uma nova tendência que normalizaria a figura do guitarrista não compositor.

Como mencionamos anteriormente, houve também uma mudança de pensamento na sociedade da época. Embora seja verdade que o ambiente era propício para que isso acontecesse, especialmente pela proliferação de guitarristas exímios que chamaram a atenção de muitos compositores, houve também muito provavelmente uma grande influência da ciência, representada pela figura do cientista estado-unidense Frederick Taylor (1856–1915), e do fenómeno socioeconómico que hoje é conhecido como a Segunda Revolução industrial, que se desenvolveu aproximadamente entre os anos 1870 e 1920. O *taylorismo* desenvolveu um sistema de organização racional do trabalho, exposto na obra "Princípios Científicos da Gestão" (Taylor 1911).[3] Este sistema baseia-se na aplicação de métodos científicos apoiados no empirismo, a fim de otimizar a eficiência de um determinado coletivo. A organização do trabalho *taylorista* transformou a indústria aumentando a habilidade dos trabalhadores através da especialização e do conhecimento prático, dando importância ao individualismo técnico e à mecanização, uma tendência que se mantém até os nossos dias. Um exemplo famoso de esta inclinação é o sistema chamado linha de montagem, com uma alta capacidade de produção, que ganhou popularidade graças a Henry Ford[4], no primeiro quartel do século XX.

Assim, consideramos que a especialização também entrou sub-repticiamente no mundo da música a partir das mudanças socioeconómicas que ocorreram nos inícios do século XX. Cremos que esta conjunção de fatores provocou mudanças históricas em torno da composição para guitarra que evoluíram até chegar ao modelo atual. Na segunda metade do século XX iniciou-se uma etapa muito enriquecedora para o acervo guitarrístico, na que vários compositores generalistas começaram a escrever profusamente para guitarra, propiciando a recuperação da sua dignidade como

[3] No original inglês, *Principles of Scientific Management.*
[4] Tomando uma ideia de Ransom Olds que materializou a linha de montagem em 1901.

instrumento de concerto.[5] Quase ao mesmo tempo, os guitarristas assumiram um papel praticamente exclusivo de executantes, talvez imitando o que já acontecia com os intérpretes de piano, o instrumento de referência naquela altura. Na mesma linha, era necessário que o repertório guitarrístico incluísse obras de Bach, Chopin, Beethoven, etc., bem como novas composições de compositores não-guitarristas prestigiados, para que um brilhante guitarrista desse momento histórico pudesse obter o mesmo respeito que o público tinha por intérpretes de piano ou violino de alta craveira (Gilardino 1988).

Atualmente, um bom número de guitarristas tem bastante facilidade de acesso à formação académica e, na verdade, hoje em dia é mais fácil encontrar executantes de guitarra clássica com preparação específica em composição do que no passado relativamente recente. Com efeito, Fernando Sor, um dos grandes compositores-guitarristas da história afirmava, no seu método de 1830, que os guitarristas deviam ter estudos sólidos de harmonia e composição, para serem músicos completos (Sor 2008).

3. Pontos de encontro entre o músico-compositor e o músico-instrumentista

Não é raro que o compositor-guitarrista do século XXI faça a estreia das suas próprias composições para guitarra, no caso de ter preparação suficiente também na área da *performance*, visto que tocando, gravando, e difundindo publicamente as suas obras por diferentes meios, pode brindar a outros potenciais intérpretes uma mostra mais imediata e acessível do seu trabalho do que a partitura musical. A *performance* de uma obra realizada pelo próprio compositor-intérprete pode ser, inclusive, a primeira versão de essa peça ouvida publicamente, e que provavelmente servirá de referência para outros músicos, embora estes possam sentir a obra de maneira diferente do que o próprio autor.

Pensamos que o público geral, sem formação especializada em música, possui normalmente uma perceção pouco clara do que realmente significa para os executantes atuar no universo da música chamada de erudita ou clássica, talvez por causa da coexistência efetiva de diferentes vertentes dentro da música em geral. Os intérpretes e seguidores de cada um dos diferentes estilos musicais outorgam naturalmente maior valor a algumas das características do fazer musical do que a outras e, por esse motivo, não é conveniente generalizar neste terreno, porque os seus objetivos e públicos são diferentes. Para ilustrar esta afirmação daremos alguns exemplos a seguir.

Na música erudita é valorizada a execução de uma obra pré-existente, preferentemente conhecida pelo público para a sua fruição. Neste caso, é a abordagem artística particular de um intérprete, além da sua realização técnica impecável, que agrega valor ao trabalho escrito. A criatividade dos músicos de essa vertente está na sua maneira particular de entender a obra musical, normalmente a partir de uma

[5] A interpretação guitarrística entrou em decadência quando começou a época gloriosa do piano, na segunda metade do século XIX, em detrimento da guitarra hoje chamada de *romântica*, ou *clássico-romântica.*

partitura, e na forma em como ela é interpretada e comunicada aos ouvintes, oferecendo uma versão alternativa que traz algo de novo. Por esta razão, na música erudita tradicional tem sido muito importante a 'cristalização' da música em forma de partitura como forma de fixar a composição, sobre a qual o compositor poderá refletir e providenciar pontos de referência interpretativos, já que ela servirá de 'interface' para outros músicos.

De forma contrastante, uma banda de *Pop*/*Rock* pode eventualmente receber críticas negativas pelo facto de realizar versões de peças musicais criadas e gravadas por outros músicos (*covers*), talvez pelo facto de alguns sectores do público não considerarem que aquele seja um ato criativo valioso, mas *apenas* uma imitação, mesmo que a sua versão de tal composição[6] possa, casualmente, ser mais elaborada e interessante do que a original.

Todavia, na esfera do *jazz*, embora não exclusivamente, a criatividade do intérprete reside em grande parte na sua capacidade de improvisar e, porventura, na recriação de obras famosas, que, do ponto de vista histórico, tem pontos de contato com a forma musical conhecida como *tema com variações*, que é uma das mais antigas da música erudita, não obstante ainda cultivada por diferentes compositores.

Tendo em conta esta diversidade e para focar melhor o nosso objeto de estudo, centrar-nos-emos apenas no tipo de música chamada de clássica ou erudita. Muito provavelmente, os leigos acreditam que o compositor-instrumentista que interpreta as suas próprias composições neste âmbito é uma figura comum atualmente. Mas, na verdade, esta é uma personagem com pouca representação nos cenários de hoje que, no entanto, se encontra numa situação artística particular.

Não é descabido considerar que no desempenho do compositor-intérprete existe um verdadeiro desdobramento funcional, já que ele realiza duas tarefas interligadas, mas intrinsecamente diferentes. Esse músico enfrenta um auto-desafio, e em determinado momento se poderia perguntar 'como posso fazer uma boa versão da minha obra musical?', ou 'quão fiel devo ser à conceção original de minha composição?' Achamos que fica patente que este músico dual deve tomar decisões artísticas em pelo menos dois campos diferentes: como compositor, numa área em que é o arquiteto da sua obra musical, criando um plano de estruturas sonoras, e como intérprete, onde também estabelecerá um diálogo criativo interno. Ainda, ele interagirá com a realidade física que representam o domínio técnico do instrumento e o controlo dos diferentes parâmetros sonoros, concluindo com a elaboração de uma versão específica da sua própria composição durante a sua realização prática.

Analisaremos, em seguida, diferentes considerações sobre o tema que abordamos, por parte de vários investigadores.

Concordamos com a visão do investigador português Vieira de Carvalho (2007), relacionada com o nosso tema, quando, falando sobre a teoria da *performance musical* de Adorno, sustenta que

[6] Quase sempre não escrita e aprendida de forma auditiva.

> Não há texto musical algum, nem mesmo o mais minucioso (como os saídos das mãos dos compositores contemporâneos), tão inequivocamente legível que ele decorra de imediato, ou sem mediação (*unvermittelt*), a sua interpretação adequada (*angemessene Interpretation*);
> Não há determinação ou disposição (*Verfügung*) do executante, quanto a abordagem do material, que baste para conferir à interpretação 'aquele carácter de verdade, que enquanto ideia, rege necessariamente qualquer realização musical'. (Vieira de Carvalho 2007, p. 16)

Do nosso ponto de vista, isto acontece igualmente quando compositor e *performer*, embora em momentos diferentes, são a mesma pessoa, especialmente considerando que "a composição e a performance são ambas modos de *'performar'* (*modes of performing*) (…), pois é só através da performance que a obra musical ganha vida; como disse Small: *música é performance*" (Correia 2007, p. 67).

Também é muito interessante a contraposição que faz o filósofo italiano Umberto Eco no livro *A definição da arte*, entre o conceito de arte como uma forma e a conceção idealista da arte como uma visão. Para Eco (2001) o termo 'forma' significa organismo, ou formação física, considerando que a pessoa que forma só forma para formar, e pensa e age para formar. A forma seria então uma coisa estruturada influenciada por sentimentos, pensamentos e realidades físicas, coordenados por um ato que tenta criar um todo coerente. Nesse sentido, a pessoa que forma está na obra como estilo, ou maneira específica de formar.

No ensaio referido no parágrafo anterior, Eco explica que o musicólogo Luigi Della Croce assume uma posição diferente à sua, porque Croce entende a arte como a concretização de uma figuração totalmente interior, cuja realização física seria um simples aspeto complementar, como se fosse possível que uma obra de arte pudesse surgir espontaneamente com determinados sons ou cores sem a existência de uma interação real e precisa com a estrutura física. Eco também refere que outros estudiosos viram o problema do *diálogo com matéria* na arte, como um facto indispensável numa produção artística, aderindo a este ponto de vista. Neste caso, a matéria, a realidade física, apresenta resistências e limites que podem encaminhar o artista em diversas direções durante a sua ação formativa, o que deriva numa certa 'interatividade' entre artista e obra, como se infere também das observações de Karl Popper:

> Em uma grande obra de arte o artista não tenta impor as suas pequenas ambições pessoais na obra, mas usa-as para servir o seu trabalho. Desta forma, ele pode crescer como pessoa, através da interação com o que faz. Graças a uma espécie de *feedback*, pode ganhar habilidades e outras capacidades que fazem a um artista. (1976, p. 68) [7]

Segundo Eco (2001), o filósofo italiano Luigi Pareyson analisa claramente esse diálogo com a matéria, através do qual o artista encontra a liberdade lidando com

[7] Traduzido do inglês: "In a great work of art the artist does not try to impose his little personal ambitions on the work but uses them to serve his work. In this way he may grow, as a person, through interaction with what he does. By a kind of feedback he may gain in craftsmanship and other powers that make an artist". (Todas as traduções são do autor deste artigo)

diferentes obstáculos. A matéria pode então ser fundamental para a realização da obra de arte, sendo o obstáculo escolhido para iniciar a ação.

Portanto, na produção artística o artista procede através de tentativas, mas as suas tentativas são guiadas por um impulso para criar a obra como ele acha que deveria ser, que emana de uma exigência intrínseca. Como sustenta Eco (2001), o artista desenvolve inicialmente um germe que traz possibilidades de expansão de uma certa forma, um rebento que só se torna frutífero apenas no caso de ser assimilado. Um motivo musical, por exemplo, poderia ser considerado como um rebento de formação, a partir do qual é possível desencadear um desenvolvimento orgânico coerente; mas esse rebento só crescerá se o artista o aceitar como seu. O artista irá escolher aquele com o que mais se identificar, sendo, dessa forma, o único viável para ele. O estilo é pessoal, inimitável e característico, de tal forma que acaba por ser o traço reconhecível que a pessoa deixa de si própria na obra; o que Viera de Carvalho chamaria de "espírito sedimentado".

Diz-se que uma pessoa tem um estilo quando não pode fazer as coisas naturalmente de outra maneira. Na obra de arte surge o estilo do artista, da pessoa que tem uma espiritualidade inimitável, sob a influência do período histórico em que vive, e, do nosso ponto de vista, das suas *afinidades eletivas*. O significado deste conceito é explanado pelo pesquisador Michael Löwy da seguinte maneira:

> A expressão afinidade eletiva (*Wahlverwandtschaft*) tem uma longa história […] que vai da alquimia à literatura romântica, e de esta às ciências sociais. É na alquimia medieval que se começou a usar o termo afinidade para explicar a atração e a fusão de corpos. [...] Para Goethe, há afinidade eletiva quando dois seres ou elementos 'buscam-se um ao outro, atraem-se, apropriam-se um do outro, e depois ressurgem dessa união íntima de uma forma renovada e imprevista'. (2004, pp. 93–94) [8]

Consideramos que tais afinidades eletivas terão um peso apreciável nas escolhas que o compositor fizer. Como durante a criação da obra o músico normalmente vai alternando as *funções* de escritor e de revisor, entendemos que as tendências do compositor podem ir mudando quase inadvertidamente ao longo do tempo, incluindo durante a mesma composição, lembrando aquelas catedrais começadas num estilo arquitetónico e acabadas noutro estilo diferente, embora de forma não tão evidente, o que está vinculado a uma série de mudanças psicológicas da sociedade ao longo do tempo, evidenciadas e gravadas no seu reflexo estético. Da mesma maneira, o intérprete será afetado pelo tempo que decorre desde a primeira vez que toca uma obra musical até ao presente, sendo esta da sua autoria ou não. O passo do tempo revelará mudanças no espírito do músico, como quando voltamos a ler um livro depois de

[8] Traduzido do francês: "Le terme affinité élective (Wahlverwandtschaft) a une longue histoire […] qui va de l'alchimie à la littérature romantique, et de celle-ci aux sciences sociales. C'est dans l'alchimie médiévale qu'on commence à utiliser le terme affinité pour expliquer l'attraction et la fusion des corps. […] Pour Goethe, il y a affinité élective quand deux êtres ou éléments 'se cherchent l'un l'autre, s'attirent, se saisissent l'un l'autre et ensuite ressurgissent de cette union intime dans une forme renouvelée et imprévue'."

alguns anos e, através dessa ação, reparamos que já não somos a mesma pessoa a ler: a nossa interpretação do texto será diferente, revelando o grau da nossa evolução interior. Portanto, uma mesma pessoa poderá fazer diversas leituras de uma obra musical em diferentes momentos da sua vida, e as múltiplas interpretações poderão ser ocasionalmente fatores de influência recíproca para os diferentes intérpretes.

Eco (2001) defende que a polaridade de duas personalidades concretas, a que forma e a que interpreta, permite a permanência da obra através de infinitas interpretações; sem esquecer que a obra vive apenas nas interpretações que dela são feitas, o que ganha um sentido extra no caso da música por ser uma arte performativa. E se dizemos que essas interpretações são infinitas, não é só pela *fecundidade* própria da forma, mas porque frente a ela poderá haver um número indeterminado de personalidades interpretantes, cada uma com o seu modo de ser.

Subentende-se que a interpretação musical exige um certo grau de fidelidade ao significado da obra, porém, também existirá, inevitavelmente, uma janela aberta para a personalidade do artista, que a partir da escrita original poderá manifestar-se concretamente mediante a introdução de 'desvios expressivos' mensuráveis durante a execução musical, apoiando-se nos seus próprios critérios interpretativos. Nesse sentido, o investigador argentino Favio Shifres (2002, p.57) sustenta que

> Quando um computador «executa literalmente» uma partitura, o resultado é uma realização fria e mecânica que revela a sua natureza não humana. Não possui Naturalidade, Expressividade e Individualidade, três elementos característicos das execuções de especialistas. O performer transmite mais do que está inscrito na partitura e percecionamos como expressiva a sua execução porque este se consegue afastar do que a partitura indica em sentido estrito. Esse desvio da norma estabelecida na escrita é chamado de desvio expressivo e o conjunto dessas variações constitui a microestrutura da execução (Clynes 1983).[9]

Os atos de compor e tocar são frequentemente realizados por diferentes personalidades, com as suas características particulares. Se estivermos perante a uma obra fechada definitivamente não seria possível uma nova interpretação, mas a personalidade do intérprete apresenta visões alternativas que dão abertura a obra, aportando novas perspetivas. O intérprete, neste caso, se torna um meio de acesso à obra, projetando a sua personalidade nela, e o compositor é apenas um dos possíveis intérpretes quando toca a sua própria obra.

[9] Traduzido do espanhol: "Cuando una computadora «ejecuta al pie de la letra» una partitura, el resultado es una realización fría, mecánica, y que revela su naturaleza no humana. Carece de Naturalidad, Expresividad e Individualidad, tres rasgos característicos de las ejecuciones expertas. El ejecutante transmite más de lo que dice la partitura y la ejecución nos resulta expresiva en tanto logra apartarse de lo que aquella estrictamente indica. Esta desviación respecto de la norma establecida por escrito es denominada desviación expresiva y el conjunto de estas variaciones constituye la microestructura de la ejecución (Clynes 1983)". Tais afirmações sobre a falta de capacidade expressiva de um *executante informático* poderão ser válidas enquanto o advento da Inteligência Artificial, que recentemente tem mostrado grandes avanços, como é do conhecimento comum, não consiga folgadamente o objetivo de interpretar livremente uma obra, e expressar-se de forma artística como um indivíduo independente, fazendo as suas próprias escolhas.

Consequentemente, o compositor-guitarrista passa pelo diálogo com a matéria mais de uma vez e comunica a obra que compôs, assim como a sua forma de a ver ao mesmo tempo. Tal artista exerce primeiro como compositor, lidando com as limitações da escrita para o instrumento e, em segundo lugar, como intérprete e performer, quando desenvolve a sua ideia dando-lhe vida sonora no seu instrumento, recriando-a enquanto se confronta com uma realidade técnico-mecânica, adaptando as suas abstrações a um meio físico: a guitarra. Aqui não há duas personalidades intervindo na mesma obra, mas só uma pessoa exercendo funções artísticas diferentes, em distintas situações e momentos, nos quais essa pessoa percebe a obra composta como uma dicotomia. Existem composições nas que o intérprete participa, em certa medida, como colaborador do compositor, sendo encorajado a criar ou a improvisar dentro de uma obra musical, mas essa é uma questão que ultrapassa os objetivos de este artigo.

Chegamos a um ponto em que podemos estabelecer certas diferenças entre as características do compositor-não-guitarrista, com formação teórico-prática centrada noutra área da música, e o compositor-guitarrista, que, pela sua vez, pode possuir diferentes graus de conhecimento e de domínio técnico do instrumento. É importante lembrar que Hector Berlioz, um compositor que possuía bastante conhecimento da execução guitarrística, escreveu no seu *Tratado de Instrumentação e Orquestração* (Berlioz 1843, pp. 83–86) que era necessário saber tocar a guitarra para escrever de forma adequada para este instrumento, porque a música escrita podia estar além das possibilidades mecânicas da guitarra, não sendo funcional do ponto de vista técnico, ou também que o resultado prático fosse diferente do esperado; consequentemente, alguns autores tiveram alguns receios na hora de compor para música para guitarra. Mas, pouco a pouco, os compositores generalistas foram obtendo maior informação e apoio dos músicos guitarristas, o que afortunadamente fez cair essa barreira virtual. Por que 'afortunadamente'? Porque o pensamento artístico do compositor não-guitarrista é, obviamente, mais *isento* do ponto de vista musical, pelo facto de desconhecer supostas delimitações técnicas da execução guitarrística, permitindo ampliar, eventualmente, as fronteiras do que antes era considerado possível, enriquecendo assim o panorama artístico e performativo da guitarra (Barceló 1995, p.8). O compositor-guitarrista também pode ter uma rica imaginação composicional quando escreve para o seu próprio instrumento, mas resulta-lhe mais difícil fugir dos esquemas, das ideias preconcebidas em relação às possibilidades da execução guitarrística e, inclusive, da consciência das suas próprias limitações técnicas.

Na experiência pessoal do autor, quando surge uma ideia para uma nova composição, geralmente um breve fragmento, pode ser conveniente escrever este *germe musical* no papel ou no computador sem experimentar previamente como *se sente* na guitarra, tentando evitar autolimitações imediatas na escrita e preocupações com o problema do *idiomatismo* ao registar esse novo 'rebento'. Este é um aspeto principalmente intuitivo. Mais tarde é desenvolvida a composição, tocando as diferentes partes para comprovar se estas são guitarrísticas, ou seja, se tudo é exequível e funcional, corrigindo tudo o que possa não ser orgânico. Pela sua vez, isto pode dar lugar ao surgimento de novas ideias composicionais durante um novo *diálogo com a matéria*. E esse é um aspeto mais racional. Logo a seguir é escolhido o tempo mais

adequado, assim como as *nuances* dinâmicas e tímbricas que a obra deveria ter, entre outros elementos, entrando já numa fase de interpretação prévia à *performance*. Segundo o compositor e guitarrista Jorge Cardoso[10], quando colocamos na partitura os termos que definem os diferentes matizes expressivos já estamos interpretando a música que escrevemos, mesmo antes de tocá-la. Por outra parte, mediante a partitura, que, como antes dissemos, serviria de *interface* para comunicar com os intérpretes, o compositor poderá favorecer através da notação e outras indicações, certos elementos que lhe parecem essenciais, os quais podem ser rececionados pelo performer inclusive em instantes independentes do tempo real da execução, como afirma o investigador José López-Montes:

> (…) a partitura não é apenas o *script* de uma sequência de sons: a sua imagem também altera a escuta da música representada. […] a mera visão da partitura altera o sentido do tempo e da forma, pelo facto de esta poder ser observada num só olhar e de antecipar o que vai suceder em momentos futuros. (López-Montes 2014, p. 253)[11]

Segundo o mesmo investigador, cujas observações subscrevemos, o título e as indicações escritas colocadas na partitura são também aspetos importantes na interpretação, assim como outros elementos gráficos que possam exercer algum tipo de influência no intérprete:

> Já antes da primeira nota, o título é uma intervenção substancial que atua como um modificador da receção. A importância do nome de uma composição tem sido evidente para os editores. [...] As indicações da partitura também têm importância, desde uma instrução neutra como '*forte*' até as mensagens poéticas e surreais com as quais Satie interpela o intérprete, como *'munissez-vous de clarividence'* [...] Ocasionalmente, as exigências técnicas extremas da partitura tornam a informação puramente visual mais importante que o detalhe. (López-Montes 2014, p. 253) [12]

Existe uma última fase que consiste em obter uma versão presumivelmente definitiva da obra, quiçá já com o seu título estabelecido, o qual pode inclusivamente ter precedido a composição[13], antes de a lançar para a sua execução instrumental. Do nosso ponto de vista, o facto de um autor considerar uma determinada obra sua como acabada é apenas uma decisão artística baseada fundamentalmente em elementos

[10] Informação recebida em conversa pessoal.
[11] Traduzido do espanhol: "la partitura no es sólo el guion de una secuencia de sonidos: su imagen también altera la escucha de la música representada. […] la mera visión de la partitura trastoca el sentido del tiempo y de la forma, al poder ser observada en un golpe de vista y al anticipar lo que va a suceder en momentos futuros."
[12] Traduzido do espanhol: "Ya antes de la primera nota, el título es una intervención sustancial que actúa como un modificador de la recepción. La importancia del nombre de una composición ha sido evidente para los editores. […] Las indicaciones de la partitura juegan también su papel, yendo desde una instrucción neutra como "forte' hasta los poéticos y surreales mensajes con que Satie interpela al intérprete, tales como 'munissez-vous de clairvoyance' […]. En ocasiones las demandas técnicas extremas de la partitura hacen que la información puramente visual sea más importante que el detalle."
[13] Mesmo se este for *Peça sem título*, como foi intitulada uma das obras para guitarra compostas por Leo Brouwer em 1982.

subjetivos e, tal decisão, dependerá provavelmente do conhecimento e mestria do compositor, das suas intenções estéticas e do seu nível de exigência.

Curiosamente, algumas pessoas por vezes perguntam aos compositores guitarristas: '*Necessita estudar essa obra, mesmo sendo sua...?!*' Na realidade, como o trabalho do compositor-guitarrista é ambivalente, a sua responsabilidade é bastante importante, pois o performer quer deixar o melhor possível ao compositor, embora ambos sejam representados pela mesma pessoa. Porém, o compositor-guitarrista deseja transmitir ao público uma versão da obra que ele considera ser, no mínimo, correta e artisticamente interessante. Portanto, o autor deve ensaiar a sua própria peça como qualquer outro intérprete. O compositor-intérprete pode ser comparado, em certos aspetos, ao poeta que escreve os seus próprios poemas, mas que também recita os seus versos em público. Escrever poesia requer certas habilidades artísticas, mas declamá-la com a expressão e gestualidade apropriada requer outras capacidades, pois é um ato que se desenvolve sequencialmente no tempo, que é a identidade das artes performativas. No caso da música, o performer também deve possuir certa dose de *atletismo*, de boa forma física, para poder transmitir as suas ideias com rigor e valor artístico, graças a um domínio mecânico adequado às exigências musicais da obra.

Para finalizar, parece-nos evidente que quando o autor toca a sua própria música depois de ser escrita e difundida, recai sobre ele certa responsabilidade, porque a composição já deixou de ser só sua. O autor poderá querer talvez fazer pequenas correções ou alterações, mas a composição já está estabelecida e não seria correto 'atualizar' tal publicação à vontade, mesmo sendo uma obra aberta, porque há um valor moral por trás da composição e da interpretação. Normalmente, o criador deve honrar a sua própria obra musical da mesma forma que quando está perante a uma composição de outro autor. Por conseguinte, quando o autor executa as suas próprias composições, existe um compromisso perante a partitura publicada, por respeito a si próprio e aos intérpretes das suas obras.

Referências

Barceló, R. (1995). *La digitación guitarrística. Recursos poco usuales*. Madrid: Real Musical.

Barceló, R. (2010). Del violín a la guitarra: Influencias en la técnica, escritura, organología y expresión. *Roseta*, *5*(2), 48–59. Madrid: Sociedad Española de la Guitarra.

Barceló, R. (2015). *O Sistema Posicional na guitarra. Origem. Conceitos de Posição*. Saarbrücken: Novas Edições Académicas.

Berlioz, H. (1843). *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes. Op.10*, (VIII). Paris: Schonenberger.

Brouwer, L. (1982). *Pieza sin título I.* La Habana: Ediciones del Patrimonio Musical de Cuba.

Eco, H. (2001). *La definición del Arte.* Barcelona: Ediciones Destino.

Escande, A. (2005). *Abel Carlevaro. Un mundo nuevo en la guitarra*. Montevideo: Aguilar – Fundación BankBoston.

Escande, A. (2009). *Don Andrés y Paquita. La vida de Segovia en Montevideo.* Lulu.

Fabini, E. (1903). *Mozartiana* (para guitarra). Paris: Max Eschig (1934).

Falla, M. de (1920). *Tombeau de Claude Debussy* (para guitarra). Paris: Durand et Cie.

Fornaro, M. (2000). La guitarra popular y académica en Uruguay: Una historia de encuentros. In E. Rioja (Coord.), *La guitarra en la historia XI* (pp. 13–54). Ediciones de La Posada.

Gilardino, A. (1988). *Manuale di Storia della Chitarra* (2). Ancona: Bèrben.

López-Montes, J. (2014). El papel de la partitura. In M. José de Córdoba, Dina Riccò *et al*. *Sinestesia. Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos.* Granada: Ediciones Fundación Internacional Artecittà.

Löwy, M. (2004). Le concept d'affinité élective chez Max Weber. *Archives de sciences sociales des religions 127,* 93–103. Disponível em: <http://journals.openedition.org/assr/1055>. Consultado em: 13 jun. 2019.

Popper, K. (1976) *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*. London & New York: Routledge.

Correia, J. (2007). Um modelo teórico para a compreensão e o estudo da performance musical. *Interpretação musical* (pp. 63-104). Teoria e prática. Lisboa: Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa.

Shifres, F. (2002). Lo común y lo personal. Un estudio sobre la individualidad de la ejecución musical desde la perspectiva interpretativa. *EnIAD 2002 (Encuentro de Investigación en Arte y Diseño). Livro de Atas* (pp. 57–61). La Plata, Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Secretaría de Ciencia y Técnica. Bachillerato de Bellas Artes.

Sor, F. (2008). *Método para guitarra*. E. Baranzano & R. Barceló (Trads.). Fafe: Editora Labirinto / Paris: L'auteur. Imp. de Lachevardiere.

Suárez-Pajares, J. (1997). *Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27. La Guitarra en la Historia*, *8* (pp. 35–57). Eusebio Rioja (Ed.). Córdoba: Ediciones de la Posada.

Taylor, F. (1911). *Principles of Scientific management.* New York: Harper & Brothers Publishers.

Vieira de Carvalho, M. (2007). *A partitura como Espírito Sedimentado: Em torno da Teoria da Interpretação Musical de Adorno*. Interpretação musical. Teoria e prática. Lisboa: Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa.

[recebido em 31 de janeiro de 2019 e aceite para publicação em 29 de julho de 2019]

diacrítica
REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
Vol. 33, n.º 1, 2019, p. 77-86. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.302

ABSTINÊNCIA DE PURPURINA: A PRÁTICA E A INVESTIGAÇÃO

ABSTINÊNCIA DE PURPURINA: PRACTICE AND RESEARCH

Cátia Faísco[*]
cfaisco@uminho.pt

Roberta Preussler[**]
betapreussler@gmail.com

Abstinência de Purpurina é um espetáculo teatral desenvolvido pelo *coletivoCASA* com o propósito de conjugar a prática cénica com a investigação artística. Desde a sua génese, o projeto visou explorar em palco um pensamento teórico, bem como observar e desenvolver de que maneira é que o mesmo era integrado no corpo da atriz e na sua relação com o público. O espetáculo parte do conceito literário de autoficção (Doubrovsky), como forma de explorar três tipos de relação: atriz *versus* personagem; personagem *versus* espectador; espectador *versus* indivíduo. Através desta experiência teatral, a investigação teórica procurou revelar de que modo a atriz e o público se tornam (ou não) vulneráveis e reflexivos ao participar do evento. Numa perspetiva de multiplicação da fala dos seus interlocutores, *Abstinência de Purpurina* foi pensado e concretizado com base num processo de criação coletiva. Partindo do desenvolvimento do texto para a conceção do cenário, o *coletivoCASA* explorou a aplicabilidade da noção de hierarquias flutuantes. Procurando uma adequação à realidade do tecido teatral português, a investigação deslocou-se para o conceito de *site specific*, explorando espacialmente alternativas que conjugassem a visão estético-plástica do espetáculo.

Palavras-chave: Autoficção. Prática como investigação. Criação coletiva. *Site specific*.

Abstinência de Purpurina is a theatre performance created by coletivoCASA that aims to intertwine artistic research with practice. Since its origin, the project seeked to explore a theoretical thought on stage, as well as to observe and develop in which way it could be integrated in the actress's body and in her relationship with the audience. The performance establishes a connection with Doubrovsky's autofiction literary concept as a way to explore three kind of relationships: actress *versus* character; character *versus* spectator; spectator *versus* self. Through this theatrical experience, the theoretical research intended to reveal in which way the actress and the audience would become (or not) vulnerable and reflective by becoming a part of the show. Enabling the multiplication of its interlocutors' speeches, *Abstinência de Purpurina* was designed and developed with a specific focus on a collective process. The coletivoCASA also constructed the play and the scenery while trying to explore the applicability of the fluctuating hierarchy concept. Trying to fit itself in the reality of the contemporary Portuguese theatre, this practical research incorporated the notion of *site specific*, whereas uncovering spatial alternatives that reconciled the aesthetic and plastic vision of the show.

Keywords: Autofiction. Practice based research. Collective process. *Site specific*.

[*] Bolseira FCT – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal.
[**] Atriz, Portugal

●

1. Introdução

> *It becomes interesting when artistic forms of knowledge do not restrict themselves to applications of theory, but rather begin to develop into hybrid formations of knowledge, or when they intervene in theoretical discourses, or have an impact on them, and thus contribute to theory construction*. (Busch 2009, p. 5)

Aliar a prática à teoria tem sido uma das grandes preocupações da comunidade artística contemporânea. Até há pouco tempo, o artista procurava focar-se essencialmente na conceptualização da sua obra, mas, com a aproximação da academia ao mundo artístico e vice-versa, a fronteira entre o conceptual e o teórico tem vindo a ficar cada vez mais ténue. No entanto, esta diluição não é estanque, ela estimula a produção de conhecimento e amplia as possibilidades cénicas. Ao recorrer a uma base teórica, a produção artística fortalece o seu core conceptual, permitindo a ramificação para outras áreas e tornando o objeto artístico mais plural, uma vez que se expõe à experimentação. Com um enfoque nesta perspetiva, o presente artigo parte da investigação e dos pontos de vista da dramaturga Cátia Faísco e da atriz Roberta Preussler, fundadoras do *coletivoCASA*[1], e expõe, deste modo, o processo teórico-prático da construção do espetáculo *Abstinência de Purpurina*.[2]

Com o intuito de trabalhar a apropriação das noções acima referidas e de as consolidar, o *CASA* explorou o conceito de autoficção e a sua repercussão em três tipos de relação: atriz *versus* personagem; personagem *versus* espectador; espectador *versus* indivíduo. A autoficção é um termo que foi criado por Serge Doubrovsky, em 1977, como provocação às delimitações impostas pela literatura. O conceito mistura os gêneros de autobiografia e ficção e tem sido muito utilizado nas artes como forma disruptiva da realidade. O ato de rebeldia do autor francês tem funcionado como ponto de partida para que se explore e se espreite o autoficcional em diversos campos artísticos. Ainda que muitas vezes não esteja explicitamente assumida, a autoficção está bastante presente nas encenações contemporâneas portuguesas, como é o caso de *Moçambique* (2018), espetáculo da companhia m*ala voadora*, em que o autor e encenador Jorge Andrade (nascido em Moçambique) reconstrói, de maneira autoficcionada, a sua própria história, bem como recria e ressignifica a história daquele país. Outro exemplo é o espetáculo *Todo o mundo é um Palco* (2017), em que os encenadores Beatriz Batarda e Marco Martins criam uma dramaturgia singular a partir da adaptação do texto *As You Like it*, de Shakespeare, e das histórias de vida dos seus atores.

[1] O *coletivoCASA* surgiu em 2017 pelas mãos das artistas-investigadoras Cátia Faísco e Roberta Preussler, com o intuito de criar espetáculos que veiculem a singularidade de um pensamento e que se debrucem sobre a memória, a sexualidade e a questão do Eu em diálogo direto com a comunidade. Paralelamente à atividade artística, o coletivo pretende englobar a investigação teórico-prática em todas as suas criações. O cenógrafo Henrique Margarido e a atriz e produtora Cidália Carvalho juntaram-se mais tarde ao coletivo quando criaram o espetáculo *Abstinência de Purpurina*. Estreado em junho de 2018, na Galeria Monumental (Lisboa), a performance parte de uma premissa autoficcional.

[2] Ficha técnica de *Abstinência de Purpurina:* Texto: Cátia Faísco; Encenação: *coletivoCASA;* Interpretação: Roberta Preussler; Cenário: Henrique Margarido; Movimento: Ana Dora Borges; Desenho de luz: Henrique Margarido; Produção Executiva: Cidália Carvalho; Produção: *coletivoCASA*.

A vontade de trabalhar esta noção junto do público e de provocar um questionamento acerca do que é ou não real, são reafirmadas pelo paradoxo do teatro proposto por Erika Fischer-Lichte (2013, p. 14) quando defende que

> Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. (Fischer-Lichte 2013, p. 14)

Esta tensão é essencial, precisamente, para a utilização e exploração do conceito de autoficção. E é por isso que em *Abstinência de Purpurina* se assume outro ponto de vista igualmente relevante, à semelhança do que Jacques Rancière (2010, p. 23) defende quando afirma que os espectadores são "ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto". Desse modo, no espetáculo do *CASA* procura-se desmistificar a ideia de que o espectador é apenas um recetor da arte que lhe é oferecida. Ou seja, trabalha-se com o intuito de assegurar que a posição e a função do público no jogo autoficcional sejam, então, repensadas, para que se abram múltiplas possibilidades e que o espectador possa construir um entendimento do universo ao qual é voluntariamente submetido.

Para a escrita do texto de *Abstinência de Purpurina*, a dramaturga apropria-se de momentos da vida da atriz, para criar uma personagem em que a ficção se mescla com factos reais. Como uma recolectora de memórias, ela arquiva, de uma forma quase jornalística, os processos de crescimento e de descobertas da atriz e, através de uma manipulação consciente, seleciona-os para criar, propositadamente, uma narrativa sem precisão cronológica.

> Me chamo Roberta, mas, na verdade, aqui vocês me vão conhecer como Paloma. A Paloma é uma personagem de autoficção que criei para vocês. Paloma contará a minha história. Haverá fatos que poderão não ser reais, mas não terão forma de os comprovar. Aí, a minha pergunta para vocês é: será que conseguem conviver com isso? No final, não darei entrevistas, não falarei de como construí isto para vocês, entendeu? (Faísco 2017)

Tal como é demonstrado no excerto do texto supracitado, ao criar uma personagem que divide as histórias com a própria atriz, a dramaturga oferece a possibilidade de ver em palco uma imagem dupla, como um jogo de sombras. Qual é a imagem real e qual é a sombra? E qual assume o protagonismo? É a atriz ou é o público quem escolhe qual permanece como uma sombra e qual ganha destaque? No entanto, ao contrário do que uma primeira leitura do texto poderá sugerir, a atriz não expõe a sua vida, mas apresenta uma outra versão criada através do filtro da autoficção. Ao contar uma história, ela não reflete o real, mas sim uma reprodução de uma representação criada pelo cérebro para memorizar um momento. Desta maneira, para *Abstinência de Purpurina*, decidiu-se que a dramaturga seria a responsável por (re)escrever a história da atriz, uma vez que, mais facilmente, se distanciaria daquilo que era próximo e que, por isso, cuidaria da seleção factual de um modo mais imparcial. Quando o outro é o responsável por manipular essas 'verdades', ele reproduz, de modo explícito, o que o próprio indivíduo faz quotidiana e intimamente. Contudo, e porque o faz de forma inconsciente e

automática, também tem dificuldade em criar um distanciamento, pois acredita, na maioria das vezes, que a sua memória capta o que de facto ocorre, tal como António Damásio[3] explica:

> Quando falamos em memória em relação à criatividade, em relação à arte, tem muito a ver com a capacidade de representar memórias. (...) Muitas vezes a palavra imagem dá uma ideia automática de imagem visual, mas, na verdade, as imagens são representações. Ora, a possibilidade de recuperar imagens e a possibilidade de manipular imagens, são a fonte principal da execução criativa (...) Aquilo que acontece com as imagens é que podem ser cortadas aos bocados e, portanto, aquilo que se fala quando nós falamos de montagem, é precisamente (...) juntá-las diferentemente no tempo. E é essa, verdadeiramente, a base fundamental da criação artística. Portanto, criatividade, memória e imaginação são capacidades interligadas. (Damásio 2014)

Gerir a criatividade, a memória e a imaginação de modo consciente, faz com que o texto de *Abstinência de Purpurin*a revele, de uma forma explícita, as opções dramáticas e dramatúrgicas do espetáculo, deixando para o público a tarefa de descodificação das histórias ali contadas e o modo como assimila a compreensão do objeto artístico. E, se numa primeira fase do processo houve um trabalho mais solitário, a sua continuação dependeu fundamentalmente de uma organização da sua conceção. Com o intuito de pluralizar as possibilidades estéticas do espetáculo, optou-se então por adotar um processo de criação coletiva, em que a realização de *Abstinência de Purpurina* foi desenvolvida a partir de hierarquias flutuantes. Para o *coletivoCASA*, isso significa que os artistas participam em todos os momentos do processo, mas que em algumas etapas são liderados por um deles, em função das suas competências profissionais. Numa primeira fase, por exemplo, a cenografia foi idealizada através da construção estética, que partiu da visão pessoal do cenógrafo, acerca de palavras chave avançadas na construção do texto. No entanto, essa primeira abordagem foi desconstruída e reelaborada em coletivo, quando se avançou para questões mais espaciais e de necessidades dramatúrgicas.

Procurando utilizar esta lógica, em que se recorre a uma base de dados humana, a criação das cenas também captou as diferentes experiências pessoais e profissionais de cada artista, a partir de um sistema de composição, que, segundo Anne Bogart e Tina Landau (2017, p. 31), é "a prática de selecionar e arranjar componentes separados da linguagem teatral em um trabalho de arte coeso para o palco". A composição é, então, utilizada para alimentar o grupo com ideias e imagens, a fim de, posteriormente, as lapidar e as transformar em cenas finalizadas. Neste sentido, o *CASA* procurou aliar as competências dos seus artistas às de artistas convidados, para um enriquecimento das potencialidades estéticas do espetáculo. Essa combinação promoveu um choque de opiniões e de abordagens à materialidade temática presente no texto, e ao modo como isso se transpôs fisicamente no corpo da atriz. Por exemplo, a questão do nu em cena, que é também abordada no texto, foi um dos pontos mais trabalhados pela coreógrafa, já que o corpo da atriz era visto como uma ferramenta a ser explorada e não como um objeto moral ou de censura. Esta ideia, que até à chegada da coreógrafa ainda não tinha sido explorada, gerou um pensamento alternativo ao cenógrafo, que optou por utilizar o corpo como uma tela, que ora recebe informações externas, como projeções, desenhos e aplicação de purpurina, ora expõe a alquimia interna através de gestos e expressões.

[3] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n_g5vhzKaZQ>. Consultado em: 18 de jan. 2019.

Outro aspeto relevante para a realização de *Abstinência de Purpurina* foi a afirmação do *CASA* como agente mobilizador de uma mudança ativamente política, através de, por exemplo, a escolha do espaço onde apresentou o espetáculo. Após deparar-se com a dificuldade em aceder aos espaços teatrais convencionais na cidade de Lisboa, o coletivo refletiu sobre a forma como uma companhia emergente se pode integrar numa estrutura já tão consolidada como é a da cena teatral na capital portuguesa. Teoricamente, essa dificuldade levou o coletivo a repensar a espacialidade e a cenografia do espetáculo, (re)conduzindo as primeiras ideias para uma premissa mais próxima ao *site specific*. Na medida em que o termo se refere a trabalhos artísticos criados fundamentalmente para uma localização e para a sua relação com esse espaço, o CASA procurou mapear sítios na cidade que correspondessem a esta ideia, permitindo que o espetáculo ficasse com uma nova roupagem. *Abstinência de Purpurina* foi preparado, então, para ser apresentado em galerias de arte. A sua estreia teve lugar na Galeria Monumental, incorporando no seu cenário e na sua encenação as características do espaço e das exposições vigentes.

2. A relação com o espectador

Abstinência de Purpurina vive também, de um modo essencial, do contacto permanente com o espectador e das suas reações, que provocam alterações, ora subtis ora mais intromissivas, no próprio espetáculo. Antes mesmo de começar o espetáculo, através da sinopse e do vídeo promocional[4], oferece-se ao espectador a informação de que a decisão de encarar as histórias postas em palco como reais ou ficcionais caberá unicamente a ele:

> Paloma. Roberta. Roberta. Paloma. A mesma pessoa, a mesma personagem ou uma versão polida entre as duas? Paloma quer falar acerca da mãe. Paloma quer falar acerca do SEF. Paloma quer falar acerca de castings. Paloma quer falar acerca do nu. Paloma quer morrer. Paloma surge para contar histórias – verdadeiras ou não – da atriz brasileira Roberta, que 'sofre' de abstinência de purpurina desde que trocou o Rio de Janeiro por Lisboa. Ou será que é Roberta quem conta as histórias de Paloma?
> Num constante regresso às memórias, Paloma cria uma espécie de jogo consigo própria, tentando reencontrar-se ou redescobrir-se através das suas vivências. Entre o movimento compassado da ficção e/ou realidade, o espectador é convidado a descobrir a verdade por detrás das palavras. (Faísco 2017, sinopse)

Em *Abstinência de Purpurina*, o espectador é convidado a baixar barreiras, num ato de partilha e de vulnerabilidade. Tal como citado anteriormente (*cf.* secção 1), a personagem Paloma apresenta claramente a intenção de se libertar de dizer a verdade, enquanto o público também está livre para acreditar ou não nessa premissa. Este é o jogo central do espetáculo. E por isso mesmo, a experiência de cada espectador é única e intransponível.

Numa fase posterior ao espetáculo, por exemplo, alguns espectadores aceitaram responder a um breve questionário, que pretendia compreender qual o impacto das

[4] Vídeo promocional de *Abstinência de Purpurina*, disponível em: <https://bit.ly/2UoQLu1>. Este vídeo também foi usado durante o tempo de espera entre a chegada do público e o início do espetáculo.

metodologias usadas na construção do objeto artístico, bem como observar a sua relação com as temáticas abordadas em palco. Neste sentido, alguns dos espectadores frisaram o desejo de ver em *Abstinência de Purpurina* um aprofundar da questão política no Brasil, já que, para eles, uma atriz imigrante brasileira, que leva para cena aspetos reais da sua vida, tem a responsabilidade cívica de abordar esse assunto. No entanto, o espetáculo reflete mais a individualização do manifesto político relacionado com o 'eu', como ser único e que habita o corpo social, do que o 'eu' que representa o pensamento de uma sociedade inteira.

> Estava tudo rolando/ Batendo certo,/ As datas, os sítios, você, eu, a Cidália, o Henrique, o laboratório incrível./ E aí você falou:/ Paloma, me interessa o nu/ Vamos explorar?/ E o que está acontecendo no Brasil, querida?/ Proibindo o nu?/ Cátia, eu disse para você que os assuntos estavam sempre mudando/ Porque só desse modo o povo esquece/ E se vai entretendo com a revolta de coisas diferentes./ Mas isto, aqui, agora,/ Não é sobre o Brasil!/ É sobre mim,/ é sobre mim/ é sobre mim! (Faísco bloco, p. 10)

Mas este é apenas um dos exemplos acerca das vontades manifestadas pelos espectadores relativamente à ação em palco. A mais comum acontecia, precisamente, no final do espetáculo, em que o público se dirigia à atriz ou à dramaturga solicitando a resposta para a definição de quais eram os momentos verdadeiros e quais eram os ficcionais. Na visão de Erika Fischer-Lichte (2005, p. 74), são os espectadores, juntamente com os artistas, que dão origem ao espetáculo, descobrindo como influenciam o comportamento uns dos outros. Em *Abstinência de Purpurina*, o público é estimulado a interferir na ação, a partir de convites lançados pela atriz, sejam eles mais explícitos, ou mais subtis. Por isso, a sua participação torna-se mais ativa e faz com que este responda como um cocriador.

Um dos pontos fulcrais para o desenvolvimento desta ideia foi, precisamente, o aprofundar da pesquisa acerca da possibilidade, tal como mencionado anteriormente, de ter três relações dentro do espetáculo: atriz *versus* personagem; personagem *versus* espectador; espectador *versus* indivíduo. Esta tríade funcionou como base para a criação de uma partitura de movimentos, de aproximação espacial dos objetos cénicos e de construção de uma narrativa dentro de um texto que se caracteriza pela inconstância da mesma. Tendo em conta a primeira das três relações, a atriz contempla a possibilidade de se desdobrar não só na personagem Paloma, como numa versão dela própria, aquela que ela escolhe para dar a conhecer ao público. A cena final de *Abstinência de Purpurina*, em que a atriz apresenta ao público a "Breve Carta aos Leões", foi pensada para se transformar numa última possibilidade de se questionar acerca da identidade de Paloma e Roberta, pois apresenta uma profunda crueza textual e uma interpretação mais contida. As palavras do espectador Roberto Bern traduzem esse estado de vulnerabilidade:

> Fiquei rendido, com olhar atencioso e a cabeça a fervilhar. Fiquei despido de toda aquela armadura clássica dos espectadores sentados escondidos no escuro da plateia a assistir uma ficção. Fiquei desconfortável, exposto, na dúvida o tempo todo. E isso foi ótimo porque isso é a provocação inerente da boa arte. Ou será que é a provocação inerente da realidade? (Roberto Bern)

A partir de escolhas dramatúrgicas, o texto, até então dito na primeira pessoa, assume um tom narrativo e a atriz relata uma história vivida por Paloma, descolando de si a ideia de personagem:

> Paloma morreu/ Não sei quando aconteceu / (...)Paloma tinha medo/ E um dia o medo venceu ela/ A segunda vez que chegou do Brasil/ O policial do SEF checou ela de cima abaixo/ Levou ela para uma sala/ Mandou ela tirar a roupa toda/ Perguntou se tinha droga/ Perguntou se trazia dinheiro/ Paloma teve medo/ E mostrou todas as notas que tinha cuidadosamente escondidas no livro (...)/ O cara começou a contar as notas/ (...) Paloma estava nua/ Em frente a ele/ Sabia que ele não ia fazer nada com ela/ Que não ia estuprar ela/ Mas o seu corpo dizia: Foge! Vem aí leão!/ Foge! Vem aí leão!/ Foge! Vem aí leão!/ Ele chegou perto dela/ Bem perto/ Cheirava a cigarro/ Cheirava a suor (...)/ Paloma sentiu frio/ Perguntou se podia vestir de novo/ Ele se afastou (...)/ Bateu com a porta/ E deixou ela sozinha (...)/ Quando saiu do aeroporto,/ Já era de noite (...)/ Caminhou não mais de 200 metros/ Quando sentiu alguém perto dela/ Não teve tempo de se virar (...)/ Paloma teve medo/ Não sabia se ia morrer (...)/ E depois uma luz branca/ E um homem de bigode/ Fala que está tudo bem/ Ela pergunta pelo livro/ Ele responde que ali só tem a bíblia/ Ela tenta abrir mais os olhos/ Mas dói p'ra caralho/ Está numa cama/ Não consegue mexer os pés (...)/ O leão/ O leão está em cima da colcha (...)/ Paloma pede o seu celular ao homem de bigode/ Ele dá para ela/ Paloma liga para Fernando/ Paloma ouve o medo na voz dele. (Faísco 2017)

E, precisamente, para gerar esse questionamento, o texto é alterado no final do monólogo, e a atriz, em vez de dizer "Paloma", assume a história como um relato próprio e utiliza o pronome "eu": "Eu peço o celular ao homem de bigode/ Ele me entrega/ eu ligo para Fernando/ eu ouço o medo na voz dele". Essa densidade permite à atriz trabalhar num domínio mais próximo do real e do confronto com as suas vivências pessoais, bem como no campo das hipóteses, sugestionando, deste modo, o público. É realmente significativo reforçar que o importante não é a veracidade dos factos, nem se estes são um reflexo da vida da atriz. Conforme defende Deirdre Heddon (2007, p. 5), o objetivo do trabalho autobiográfico não é contar histórias acerca de si próprio, mas sim enfatizar detalhes da própria vida para iluminar ou explorar algo mais universal.

Desta maneira, avança-se para a segunda relação, em que se trabalha a ligação entre personagem e espectador. O material entregue ao espectador, através das palavras, coloca este último dentro de um jogo no qual ele se compromete a participar. A espectadora Anabela Dantas, explica resumidamente, como foi essa experiência para si:

> A dinâmica realidade-ficção numa peça tão pessoal como a apresentada comunica diretamente com as próprias perceções de realidade do espetador. No meu caso, comoveu-me especialmente a forma como eu duvidei de realidades que estão mais do que comprovadas na sociedade portuguesa, como o preconceito ou a violência (...) mas deixou a certeza de que conheço tão pouco algumas realidades (ou presto tão pouca atenção) que o meu primeiro instinto é duvidar, mesmo quando estão à minha frente. Esta incerteza sobre o que é verdadeiro e falso joga com as crenças do próprio espetador e isso é muito interessante. (Anabela Dantas)

O exemplo acima descrito transpõe uma conexão entre as escolhas dramatúrgicas e a percepção dos espectadores, que são convidados a desenvolver as suas próprias ligações entre verdade e mentira, dando sequência à terceira e última relação proposta por *Abstinência de Purpurina*: espectador *versus* indivíduo. Ao encerrar o espetáculo, por exemplo, a atriz regressa à frase inicial:

> Me chamo Roberta, mas, na verdade, aqui vocês me vão conhecer como Paloma. A Paloma é uma personagem de autoficção que criei para vocês. Paloma contará a minha história. Haverá fatos que poderão não ser reais, mas não terão forma de os comprovar. Aí, a minha pergunta para vocês é: será que conseguem conviver com isso? (Faísco 2017)

Segundo Hans Thies-Lehmann (2017, pp. 143–144), o ponto fulcral do teatro do real é, justamente, o incómodo provocado pela indecisão entre o que é realidade ou ficção, tendo em conta que tanto o 'efeito teatral', como 'efeito na consciência' são um produto desta incerteza. Dessa forma, em *Abstinência de Purpurina*, o espectador é deixado a sós com a sua consciência, experienciando, de algum modo, o confronto com a vulnerabilidade e a resistência ou cedência ao medo. À semelhança do que Erika Fischer-Lichte (1997, pp. 57–58) sugere, "os espectadores são livres para associar tudo com qualquer coisa e extrair suas próprias semioses sem restrições e à vontade, ou até mesmo recusar-se a atribuir qualquer significado em absoluto". No entanto, avança-se na mesma com o convite para que o espectador se identifique com o que a personagem Paloma experiencia ao longo do espetáculo: fugir do leão, ou ser apanhado por ele. Ou seja, encarar o que é apresentado como ficcional, ou absorver como parte da realidade, firmando na sua mente o conceito de autoficção.

3. A prática e a investigação

Após assimilados os procedimentos desenvolvidos ao longo do processo de criação de *Abstinência de Purpurina*, regressa-se ao propósito central deste artigo: aliar a prática à investigação. Esta noção, tal como contemplada por Dieter Lesage (2009, p. 5), implica um processo de pesquisa artística e atual, que, no seu final, apresente a visão do artista relativamente ao objeto conceptual que se propôs a analisar. Transpondo esta ideia para este trabalho, desejou-se representar o posicionamento do *coletivoCASA* relativamente ao conceito de autoficção e à sua aplicabilidade em cena, bem como perceber, o seu impacto, ou não, junto do espectador.

O compromisso com o público e com a forma como se jogaria com ele, quer em termos epistemológicos, quer em termos artísticos, foram sempre duas das principais premissas desta investigação com base na prática artística. Nas palavras de João Teixeira Lopes (1997, p. 6), "os artistas têm igualmente um papel a desempenhar, num esforço de descentração, de abertura, de desvendamento do trabalho de construção das suas obras e das técnicas utilizadas. A criação não pode permanecer, para o público, um processo ininteligível, distante e misterioso". Acrescentar-se-ia ainda que, na visão do *CASA* e na perspetiva de uma criação baseada na investigação, o processo também não deve parecer "ininteligível, distante e misterioso" para o próprio artista. Em cada objeto artístico, ele deve procurar refletir acerca do que se propõe a fazer, acerca do que está a fazer e acerca do que fez. Sendo assim, uma composição baseada em três tempos distintos permite-lhe uma visão mais abrangente do seu trabalho e daquilo que ele ambiciona e programa para a sua prática cénica, desenvolvendo, desta maneira, uma estrutura e um mapeamento contínuo do seu trabalho.

Ao desenvolver uma linha de conhecimento que acompanha o procedimento estético e artístico, os artistas-pesquisadores não só contribuem para com a academia, como abrem

possibilidades para os seus próprios projetos. A existência desta colaboração não significa necessariamente que a criação artística tenha de obedecer aos critérios científicos, ou seja, esta liberdade permite ao artista-investigador expandir o seu campo de experimentação. Esse pensamento já havia sido defendido por Foucault, que sublinhava que a arte seria válida independentemente das metodologias pré-estabelecidas pela comunidade científica, conforme apresenta Kathrin Busch:

> According to Foucault, art is valid as an independent form of knowledge without obeying the criteria of scientific methods. From the philosophical perspective, the appeal of artistic forms of knowledge consists of their ability, because of diverse forms of presentation, to evoke other knowledge. (Busch 2009, p. 4)

Desta maneira, pode-se afirmar que, por exemplo, um espetáculo, ao ter uma base de pensamento teórico pode, precisamente, evocar outras abordagens à prática artística e gerar novos conhecimentos. Esta relação assume o formato de um círculo interminável que não só é auto gerador de pensamentos, como impulsionador de outras criações dentro e fora do âmbito em que um projeto é pensado. Em *Abstinência de Purpurina*, por exemplo, os conceitos de criação coletiva e *site specific*, e todos os que a eles se associam, só foram encontrados e desenvolvidos, pelas necessidades artísticas, cénicas e espaciais do espetáculo. Ou seja, a partir destas pistas que surgiram ao longo do processo e do próprio projeto, houve a oportunidade de aprofundar esses campos teóricos.

Por fim, verifica-se que a prática como investigação é um recurso inesgotável e de um valor inquestionável para as artes, de um modo geral, e para a própria academia que se renova e se abre ao mundo. Ao ancorar os seus trabalhos em pensamentos já desenvolvidos, os artistas beneficiam de uma sustentação teórica que consegue encontrar a sua (re)afirmação na prática. Com *Abstinência de Purpurina*, o *coletivoCASA* solidificou o seu interesse pelas possibilidades de desdobramento do conceito de autoficção em termos práticos e iniciou um caminho de investigação que abriu portas para o futuro dos seus artistas-investigadores. Aliás, quando o *CASA* surgiu, em 2017, as suas principais premissas declaravam, precisamente, o intuito de criar espetáculos que veiculassem a singularidade de um pensamento e que se debruçassem sobre a memória, a sexualidade e a questão do eu em diálogo direto com a comunidade e paralelo com a academia. O artista, hoje em dia, já não precisa de avançar com os seus projetos de modo solitário. Tal como diz a personagem Paloma durante o espetáculo, "antigamente tinha medo de estar sozinha./ Hoje em dia não tenho mais disso", porque a academia e o mundo artístico estão cada vez mais interligados e abertos ao diálogo, contrariando os valores de uma sociedade que tem vindo a promover o isolamento do indivíduo dentro e fora da sua esfera pessoal. A partir de imediatismos que não promovem uma reflexão mais positiva e propositiva, acredita-se que a arte pode, efetivamente, ser um veículo provocatório. A união entres estes dois mundos será sempre vista como desejável para que não só a sociedade, mas todos os investigadores e artistas, possam desenvolver a capacidade de estimular um pensamento (auto)crítico.

Referências

Busch, K. (2009). Artistic Research and the Poetics of Knowledge. *Arts & Research – A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, *2*(2), 1–7.

Faísco, C. *Abstinência de Purpurina* [texto não publicado]

Fischer-Lichte. E. (1997). Discovering the Spectator. In E. Fischer-Lichte (Ed.), *The Show and the Gaze of Theatre – A European Perspective* (pp. 41–60). Iowa City: University of Iowa Press.

Fischer-Lichte. E. (2005). A Cultura como Performance – desenvolver um conceito. Trad. de M. Helena Serôdio, *Revista Sinais de Cena*, *4*, 73–80. Porto: Campo das Letras.

Fischer-Lichte. E. (2013). Realidade e Ficção no Teatro Contemporâneo. M. Borja (Trad.), *Sala Preta- PPGAC, 13*(2), 14–32. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Consultado em: 12 out. 2017.

Heddon, D. (2007). *Autobiography and performance: Performing selves*. Macmillan International Higher Education.

Lehmann, H-T. (2017). *O Teatro Pós-dramático.* Trad. de M. Gomes & S. Seruya. Lisboa: Orfeu Negro.

Lesage, D. (2009). Who's afraid of artistic research? On measuring artistic research output. *Arts & Research – A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, *2*(2).

Lopes, J. T. (1997). Os públicos do Teatro e a Inocência dos Criadores. *Observatório das Atividades Culturais*, *OBS*, nº 2 (outubro de 1997), 15–19. Disponível em: <www.gepac.gov.pt/gepac-oac/obs-n-2-4-pdf.aspx>. Consultado em: 28 jan. 2018.

Rancière, J. (2010). O Espectador Emancipado. J. Miranda Justo (Trad.). In J. Rancière (Ed.), *O Espectador Emancipado* (pp. 5–36). Lisboa: Orfeu Negro.

[recebido em 31 de janeiro de 2019 e aceite para publicação em 31 de julho de 2019]

diacrítica
REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
Vol. 33, n.º 1, 2019, p. 87-103. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.298

A CARTOGRAFIA E A ARTOGRAFIA COMO MÉTODOS VIVOS DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE E EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

CARTOGRAPHY AND ARTOGRAPHY AS LIVING METHODS OF RESEARCH IN ART AND ART EDUCATION

Leonardo Verde Charréu[*]
leonardo.charreu@gmail.com

Pretende-se abordar dois métodos que têm vindo a ser utilizados por investigadores recentes na escrita das suas dissertações e teses, com particular destaque para as que têm sido implementadas (não sem resistências) em algumas instituições universitárias que têm ousado romper com os métodos tradicionais de investigação, não só em áreas como as artísticas, como também naquelas que pertencem ao que se convencionou chamar de humanidades. A dimensão performativa e assumidamente 'artística' destes trabalhos, afasta-se dos critérios avaliativos e respetivos parâmetros de análise correntemente utilizados na investigação qualitativa. Esta tem claras limitações para avaliar o *artístico*, e o que implicam de inefável e fenomenológico, sobretudo se nos posicionarmos a partir do lugar do investigador-artista consciente da própria natureza única e irrepetível do seu trabalho e da sua prática.

Palavras-chave: Métodos artísticos de investigação. Cartografia. Artografia. Investigação viva.

It is intended to address two methods that have been used by recent researchers in the writing of their dissertations and theses, with particular emphasis on those that have been implemented (not without resistance) in some university institutions that have dared to break with traditional methods of research, not only in areas such as the arts, but also in those that belong to what has been called the humanities. The performative and undeniably 'artistic' dimension of this work escapes from the evaluation criteria and respective parameters of analysis currently used in qualitative research. It has clear limitations to evaluate the artistic, and what imply ineffable and phenomenological, especially if we position ourselves from the place of the researcher-artist aware of the unique and unrepeatable nature of his work and practice.

Keywords: Artistic research methods, Cartography. Artography. Living inquiry.

[*] Escola Superior de Educação de Lisboa; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA); Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais (CIED), Portugal.

●

1. Introdução

Cada método é uma linguagem, e a realidade
responde na língua em que foi perguntada.
(Boaventura de S. Santos 2002, p. 48)

Que função para os artistas de hoje senão a de (também) fazer perguntas incómodas ao mundo, em particular as que saem da esfera daquilo que se pode (e se espera) apreender pelo que é cognoscível, logo dizível e verbalizável e, numa segunda análise, verificável, podendo (eventualmente) ser aceite ou refutado pela comunidade académica. Extrapolando a citação inicial de Boaventura Sousa Santos, com que decidimos abrir o nosso texto, podemos dizer que um(a) artista visual que *pergunta* ao mundo com formas, cores, linhas, manchas, volumes, sons, bits, os movimentos do seu corpo, etc. obtém uma resposta nessa *linguagem* que conforma uma *realidade* que frequentemente não é aquela que se enquadra nos eixos cartesianos que, desde a revolução científica do século XVII, determinam metaforicamente tudo o que pode ser conhecido. À semelhança do artista plástico, o(a) músico(a), o(a) bailarino(a) o(a) ator (atriz) /performer que indaga o mundo com o som e o silêncio, ou com o movimento e o próprio corpo, recebe (e concebe) uma resposta que, em parte, faz parte dessa realidade (assim) respondida e, nesse sentido, o objeto artístico (o que é produzido material e/ou imaterialmente) não está ontologicamente separado do artista/performer.

Torna-se assim difícil conceber um campo de conhecimento em arte em que a obra de arte, minimamente cognoscível (para ser considerada enquanto tal), esteja separada do artista e, por extensão, de outros entes cognoscentes, sejam eles o crítico de arte, o simples fruidor/apreciador de arte, ou até, no limite, qualquer académico na difícil função de participação num júri académico (de dissertação ou tese) numa qualquer área artística. Por isso, a universidade, tradicionalmente tão marcada pela sobreposição do *logos* sobre o *aesthesis*, da razão sobre a sensibilidade, tem dificuldade em lidar com a especificidade de um campo – o artístico – que tem sido obrigado, por várias razões, a utilizar metodologias de investigação subsidiárias ou inspiradas nas que são usadas nas ciências sociais.

Se é certo que nem toda a experiência humana pode ser racionalizada e captada (e capturada) pela linguagem, a arte parece surgir da necessidade de um preenchimento desse espaço (por via expressiva e não verbal) que pode ser até significante, se só recorrermos e nos limitarmos aos tradicionais dispositivos disciplinares cognitivos. Uma determinada ambiguidade e, até, de certo modo, algum paradoxo, que acompanharão (não sabemos por quanto tempo) o debate sobre a investigação em arte, e daquilo que profundamente essa indagação pode significar para a academia e para o indivíduo, radica-se na constatação de que, afinal, há um *discurso mínimo* que é tão necessário quanto inevitável. A habilidade de fazer com que não interfira em demasia na intensidade e expressividade da investigação que se serve da obra de arte, parece ser o desafio assumido por alguns investigadores-artistas ao escolherem os métodos que neste texto estão sob análise: o cartográfico e o artográfico.

2. Uma resenha (muito) breve das metodologias emergentes de investigação em artes

Durante algum tempo, os investigadores nos campos artísticos pensavam que bastava transferir para as áreas das artes visuais (e por extensão para as outras áreas artísticas) os mesmos procedimentos tradicionalmente validados e experimentados noutros campos do conhecimento para aferir validade e fiabilidade à investigação

> (…) porque os métodos que se tomam como modelo demonstraram noutros campos do conhecimento a sua utilidade e eficácia, (...) parece bastante razoável esperar resultados interessantes quando são extrapolados para os domínios visuais. (Roldán & Marín-Viadel 2012, p. 121)

Fruto do enorme incremento das artes nos sistemas de ensino superior no espaço lusobrasileiro e anglosaxonico, em particular nas duas últimas duas décadas, a produção científica (no que respeita à vertente *escrita*) tem crescido exponencialmente. Tal advém, naturalmente, da consequente necessidade de investigação para fazer face e dar sentido às inúmeras dissertações e teses dos programas de mestrado e doutoramento que enxameiam nas instituições de formação de artistas, ou que formam educadores de arte no âmbito da educação formal e informal. Por conseguinte, coloca-se então a questão de qual método seguir, e qual o mais adequado para investigar um campo de conhecimento tão específico e sui generis como é o campo artístico na sua globalidade.

Por enquanto, e porque vivemos ainda num período de afirmação daquilo que parece ser um novo paradigma investigativo, não se vislumbra nenhum método ou metodologia que se afirme mais que todas as outras, ou que se posicione hierarquicamente num patamar que a torne mais adequada do que qualquer outra.

> Na verdade, a aparente diversidade de metodologias 'artísticas' de pesquisa, (...) é a prova da vitalidade que atualmente atravessa o campo metodológico de pesquisa de uma vasta área transdisciplinar que abarca a educação e as artes, em sentido lato, e que já não se revê inteiramente nas metodologias clássicas de pesquisa. (Oliveira & Charréu 2016, p. 366)

Se alguns autores, como Ephrat Huss e Julie Cwikel (2005), consideram a arte como um método, uma forma de análise, um tema, ou tudo junto, *dentro* da investigação qualitativa; outros autores, como Ricardo Marín-Viadel (2005), afirmam que estas metodologias artísticas já estão separadas das metodologias qualitativas e ainda muito mais das metodologias quantitativas e constituem, por direito e especificidade próprios, metodologias independentes e mais uma possibilidade que os artistas têm para investigar, narrar e expressar o seu campo de conhecimento.

Começamos então, desde há cerca duas décadas atrás, a assistir ao surgimento de uma constelação de metodologias e respetivos acrónimos que hoje já povoam uma boa parte dos estudos académicos recentes e a bibliografia que, entretanto, vai sendo lançada. É disso exemplo: as MAI (Metodologias Artísticas de Investigação) (Roldán &

Viadel 2012) ou, no espaço anglo-saxónico, as ABER (Arts-Based Educational Research) e as ABR (Arts-Based Research) (Barone & Eisner, 2006) que têm *nuances* diferenciadoras. Uma **I**nvestigação **E**ducacional **B**aseada nas **A**rtes (IEBA=ABER) não tem exatamente os mesmos objetivos, nem produz os mesmos resultados, da **I**nvestigação **B**aseada nas **A**rtes (IBA=ABR). Por isso, importa esclarecer um pouco os acrónimos. A Investigação 'Educacional' Baseada nas Artes terá, naturalmente, preocupações que pertencem ao campo da educação e ao amplo território educativo, aos seus atores (alunos e professores) e produtos, (manuais de estudo, recursos, didáticas, currículos, etc.). Já a Investigação (simplesmente) Baseada nas Artes poderá ter como foco outros campos e outras disciplinas do conhecimento que não concretamente a educação mesmo que, paradoxalmente, em muitas investigações estudadas, termos verificado alguma dificuldade de posicionamento conceptual para podermos afirmar perentoriamente quando nos situamos 'numa' (IEBA) ou 'noutra' (IBA) investigação.

Uma determinada dimensão *híbrida* e/ou *mestiça* parece caracterizar uma boa parte deste tipo de investigação, o que também a torna bem peculiar no seio da investigação universitária, tradicionalmente conservadora e defensora dos modelos 'clássicos', qualitativos ou quantitativos, até há pouco tempo hegemónicos no panorama investigativo universitário. O mesmo é dizer que, situando-nos nestes territórios cruzados, estamos já no campo da transdisciplinaridade que

> busca exatamente a perda da identidade de cada teoria, de cada prática, para ocorrer algo no 'entre', a partir da desestabilização das 'certezas' de cada disciplina, apostando ainda na criação de uma relação de intercessão com outros saberes/poderes/disciplinas, pois é nesse 'entre' que a invenção acontece. (Romagnoli 2009, p. 169)

E neste sentido, as Metodologias Artísticas de Investigação são 'inventivas' e esta característica, quanto mais apurada for nessa investigação, mais qualidade lhe aferirá. No limite, nenhuma (ou rara) investigação servirá de modelo a outra (como acontece com tanta frequência nas investigações qualitativas e quantitativas). Cada uma *soará* como algo singular, uma forma única de leitura/expressão/interpretação do mundo, não sem que tenha profundas implicações epistemológicas, as que advém da dificuldade de tornar claro os seus propósitos, em particular para uma forma de pensamento logocêntrico que tem sido dominante no seio da academia.

3. Numa Metodologia Artística de Investigação os dados não se recolhem, *produzem-se* (!)

Se existe uma característica bem própria das metodologias artísticas, ela diz respeito à questão do que vulgarmente se entende por *dados.* Podem ser 'tudo' o que pertence à realidade passível de ser verificável, qualitativa ou quantitativamente. Por conseguinte, podem ser recolhidos por intermédio dos chamados *instrumentos de recolha de dados* que podem assumir diversificadíssimos formatos (entrevistas, questionários, memorandos, listas de verificação, etc.). São fundamentais na investigação e na relação que tem com o sujeito investigador pois que

> (…) cada método possui sua explicação do que ocorre entre sujeito e objeto. O método experimental parte do pressuposto de que essa articulação é mediada por relações ordenadas entre fatos observados empiricamente. O objeto é exterior ao sujeito. (Romagnoli 2009, p. 168)

Ora, quando se investiga a partir das artes (ou com elas), os dados não existem previamente para serem posteriormente interpretados segundo a perspetiva teórica escolhida pelo investigador (definida *a priori* na chamada *revisão teórica da literatura*). Na investigação 'clássica' é esta perspetiva teórica que se espera ir servir de estrutura conceptual para a avaliação final da investigação que, em regra, é realizada pelos pares. O propósito deste tipo de investigação, segundo o paradigma dominante na academia, que poderemos considerar como *paradigma moderno*, é o de aferir se determinada noção ou conceção de realidade, está de acordo ou em consonância com a teoria que lhe serve de sustentação. O conhecimento assim gerado será tão ou mais *verdadeiro* quanto mais eficazmente for suportando as investidas da refutação, como sugeriu Karl Popper, de forma pertinente, na sua Teoria a Refutabilidade, segundo a qual, qualquer teoria científica se mantém como verdadeira até que seja refutada por outra melhor, uma nova perspetiva, ou um novo paradigma (Popper 1959, 1963).

A arte, enquanto produção emocional-expressiva humana, não é da mesma natureza da chamada produção racional-cognitiva, ainda que muitas correntes artísticas, sobretudo no campo das artes visuais, tenham feito uso de esquemas e estratégias mais racionais do que abstrato-expressivas. Não podemos refutar ações artísticas ou produtos (obras de arte) gerados pela criatividade humana, sobretudo quando é sujeita a forças que escapam a uma espécie de ordenamento, ou até a uma certa previsibilidade daquilo que é produzido seguindo tradições, fórmulas, procedimentos, repetições ou receitas, que é no fundo quase toda a restante produção humana. A arte não é produzida para ser refutada, mas para ser fruída. Podemos, eventualmente, verificar a incoerência de uma dada proposta artística face a um tempo, ou a um espaço, mas não podemos dizer que não é verdadeira. Mais do que 'representar', a arte 'presenta', isto é *torna presente*, de forma original, única e singular, determinadas dimensões da vida humana que não podem ser expressas ou veiculadas pelos outros dispositivos culturais e simbólicos que tem à sua disposição. No fundo, preenche necessidades humanas que, tal como as de ordem física, também merecem ser investigadas em busca de se tentar chegar à compreensão da extraordinária complexidade que constitui o sentido da vida humana que Paul Gauguin exprimiu romanticamente há mais de um século, traduzido nos célebres questionamentos: 'De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?'

A(s) arte(s), nas suas manifestações mais diversas, é(são) então o(s) *dado(s)* de toda a investigação que se considera 'artística' nos seus princípios e nos seus *modos*. As Metodologias Artísticas de Investigação distintivamente *produzem* dados, não *recolhem* dados. E estes, ao não se colocarem totalmente debaixo da Teoria da Refutabilidade Popperiana, tornam obsoletos e inadequados os parâmetros de análise e avaliação estandardizados muitas vezes utilizados, por exemplo, na avaliação de provas académicas.

De certa forma as Metodologias Artísticas de Investigação têm profundos pontos de contacto com o que tem vindo a ser designado como *método cartográfico*, que analisaremos mais à frente, no que diz a esta questão distintiva que tem a ver com os dados da pesquisa:

> O pesquisador-cartógrafo não vai ao campo para coletar os dados de pesquisa, como algo que já está lá, pronto e à espera de alguém que os colha e os analise. A questão que importa à cartografia é saber o que se analisa e não o que são os dados. Levando-se em conta a transversalização e a implicação, não se trata de ir ao campo para coletar os dados de pesquisa, mas de imergir no campo, interagir com ele, deixando-se envolver reflexivamente, sempre atento aos movimentos e intensidades, à espreita ao que vai sendo produzido como material de pesquisa. Mais do que focalizar e selecionar informações, a atenção deve se concentrar e se voltar para os processos em curso, buscando detectar signos e forças circulantes, mesmo que, aparentemente, desconexos e fragmentados. (Lima de Souza & Francisco 2016, p. 818)

Sob o ponto de vista morfológico, isto é, o ponto de vista da aparência física da investigação (tese, dissertação ou relatório) e sob o ponto de vista da apresentação dos seus *conteúdos*, é pois muito natural que uma investigação que siga uma metodologia artística contenha muitas imagens, no entanto estas não devem apenas ilustrar ou servir de decalque, razão pela qual se constituiriam como simples *dados*, idênticos, afinal, aos de qualquer outra metodologia. Nas metodologias artísticas de investigação, em particular nas de índole visual, as imagens, mais do que ilustrar ou representar o texto, *dialogam* com o que é escrito, *tensionam* essa escrita, por vezes estabelecendo ou assumindo-se como uma espécie de mapas e, enquanto imagens artísticas, não apenas documentais, devem ter essa capacidade peculiar de estabelecer ressonâncias com o leitor.

Isto significa que o leitor não encontrará na investigação um caminho a ser percorrido como, diligentemente, as outras metodologias procuram proporcionar. Nas propostas que seguem as metodologias artísticas, permite-se que o leitor construa também esse caminho e estabeleça os nexos que a investigação insinua ou convida a determinar.

> Nesse sentido, o que caracteriza a 'investigação baseada nas artes' não é a inclusão de imagens ou de textos literários, poesias, desenhos, etc., para compor a pesquisa, mas o modo como essas e outras formas de representação artística se inserem na pesquisa, onde se situam e, acima de tudo, onde nos situam como pesquisadores e leitores. Não se trata, portanto, de usar determinados métodos ou práticas 'artísticas', mas de nos relacionarmos de 'outro modo' com o que investigamos, de nos apropriarmos de um outro tipo de olhar que reconhecemos no 'artístico' e que nos permite vislumbrar aquilo que, mediante outras metodologias, seria impossível. (Oliveira & Charréu 2016, pp. 373-374)

E situar o leitor na pesquisa não consiste em, simplesmente, convidá-lo a conferir se qualquer hipotético propósito inicial da investigação foi cumprido ou não. As investigações resultantes da utilização das metodologias artísticas buscam mais a empatia do leitor do que a sua concordância com uma suposta verdade que a investigação procura desvelar.

4. A cartografia

Nos estudos geográficos e áreas afins, a cartografia assume-se como um campo de estudos fascinante. Os cartógrafos foram, talvez, as figuras mais relevantes do mundo a partir do século XVI, quando uma parte da Europa, em particular os países com costa marítima atlântica, e com os estados ibéricos à cabeça, lançaram as rotas e os princípios (para o bem e para o mal) do que hoje vulgarmente se designa como globalização. Os desenhos e os mapas, cada vez mais elaborados e rigorosos, dos 'novos' continentes, permitiram medir e calcular localizações precisas, distâncias e tempos de viagem que deram larga vantagem aos europeus no domínio quase absoluto do mundo.

Nestes últimos tempos, tem surgido, também, outras designações derivadas ou complementares da cartografia, como a *cartografia social* que tem sido definida como

> (...) a experiência desenvolvida no território mapeado, baseado na capacidade de acionar leituras e interpretações de realidades sociais por meio de práticas culturais, artísticas e educativas que articulam o âmbito investigativo e corporal através do mapeamento, observação e percepção do território. A cartografia se converte em uma representação artística da realidade que trabalha com o movimento e mudança. A cartografia social cria fluxos entre o visível e invisível, é um mapa de experimentação e de interpretação da realidade diária que opera simultaneamente em um campo local e global, real e virtual. (Amaral 2016, pp. 13-14)

Esta *cartografia* que tratamos aqui, e a que nos referimos nalguma investigação baseadas nas artes, estando mais implícita ou mais explícita nestas metodologias, se bem que ainda possa ter ténues pontos de contacto com a cartografia geográfica, refere-se sobretudo a um *método de investigação* muito singular. Na verdade, o termo é mais tomado de empréstimo da geografia do que, propriamente, roubado, como propõe Deleuze e Guattari (2011), isto porque, em nossa opinião, permanecem fortes pontos de conexão. Estes autores propõem o método cartográfico logo nos anos sessenta, mas só nos anos noventa foi colocado em livro e surge então detalhado nos *mil platôts* (a nossa fonte, reedição de 2011) designação pela qual os *Mil Planaltos* foi intitulada no Brasil (tradução original no Brasil de 1995). Os modelos de investigação vigentes à época foram considerados por Deleuze e Guattari como totalmente inadequados para fazer face à esquizoanálise. A produção de subjetividade, isto é, a forma como cada um se constrói enquanto sujeito, foi o grande centro de interesse destes dois filósofos franceses e os modelos de investigação demonstrativos-representacionais, de forte cunho empírico-positivista, falhavam completamente na forma de dar conta do teor processual do seu objeto de estudo.

Se para os geógrafos, a cartografia, e o mapa que dela emerge, se refere a uma representação de uma dada realidade estática, para os investigadores que a partir de inúmeros campos das humanidades (arte, educação, sociologia, ciências da saúde, etc.) buscam sentidos para determinadas dimensões que escapam aos métodos tradicionais qualitativos de pesquisar, a cartografia é um processo que implica, sobretudo na sua utilização por artistas e arte-educadores, a elaboração de desenhos e imagens inventivas

que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem, não só física, como (e sobretudo) humana e cultural. Segundo Suely Rolnik (1989), as paisagens psicossociais (não físicas) também são cartografáveis e desse modo, a cartografia acompanha e faz-se ao mesmo tempo que a perda de sentido de certos mundos até agora dados como certos, previsíveis e inamovíveis. Os artistas, em particular, têm percebido que a contemporaneidade e as pulsões vitais que a determinam, têm instigado a formação de outros mundos que são criados para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais, na opinião de Rolnik, os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Assim, a tarefa do investigador cartógrafo, ou do artista cartógrafo, seria essencialmente a de estabelecer uma nova linguagem para uma infinidade de relações e de afetos que 'pedem passagem' (Rolnik 1989).

Basicamente, a cartografia pode então ser o método mais adequado quando os objetos de estudo apontam para análise e *acompanhamento de processos* e de *produção de subjetividade*, como já foi referido atrás (Lima de Souza & Francisco 2016). A produção artística, como processo, consciencializável, em primeira mão, pelo artista, pode ser cartografada em pesquisa o que, na maioria dos projetos artísticos, ajuda a dar coerência a propostas que muitas vezes, comodamente, são qualificadas como 'non sense'. O que alguns artistas hoje fazem é dar um sentido sensível, estético e visual (ou corporal, ou musical ou dramático...) às *multiplicidades*, tal como Deleuze e Guattari as concebem:

> (...) as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, os processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. (Deleuze & Guattari 2011, p. 10)

O sujeito, a subjetividade e a noção de eu, são assim, e de forma crescente, à medida que entramos no que é designada por pós-modernidade, construídos e reconstruídos, sendo concebidos como devires, sempre em movimento e, ao mesmo tempo, produzindo-se na interrelação do sujeito com essas multiplicidades que atravessam a contemporaneidade. Gilles Deleuze e Félix Guattari definem multiplicidade como algo "que não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza" (*idem*, p. 10). Dão o exemplo concreto dos fios da marionete para entendermos melhor a ideia de *rizoma*, um dos conceitos mais popularizados pelo primeiro volume dos *Mil Planaltos*:

> Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta una de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. (Deleuze & Guattari 2011, p. 10)

Num mundo globalizado, fortemente marcado pela mobilidade de pessoas e ideias, há questões que importa responder a partir daquilo que sentimos, que a investigação, no fundo, nos faz 'sentir'. Daí que podemos chamar de 'viva' a uma

investigação que, pelo seu método, ao invés de nos separar do objeto de pesquisa, antes nos implica e nos compromete com ele próprio e com a própria investigação.

Por isso uma investigação cartográfica é naturalmente questionadora, fazendo-nos gerar perguntas fundamentais, tais como as que coloca Aline Nunes da Rosa numa interessante investigação doutoral de 2015:

> O que nos move a sair de nossos territórios? O que buscamos? O que aprendemos durante os percursos e pelo que somos afetados na nova experiência? O que deixamos pelo caminho? Em que outras partes nos reterritorializamos? O que produzimos e como somos produzidos nesta experiência de mudanças? (Rosa 2015, p. 31)

Portanto, quando falamos em investigação 'viva' no campo da 'investigação baseada nas artes', que pode apoiar-se no método cartográfico, significa que o que nos importa mais é o que está em progresso e em percurso durante o processo de investigação. Mais do que recolha e análise de dados, amostras, verificações, ou os cuidados, por vezes limitadores, relativos à própria materialidade da pesquisa, uma investigação 'viva', mais artística, ou menos artística, vai implicar a *criação,* a *invenção* e a consciencialização em como os espaços, as coisas, os objetos e as pessoas (pelo menos algumas) nos *atravessam*, e de algum modo, nos transformam, ou nos reconstroem. Por isso o tradicional capítulo metodológico das teses e dissertações deixa de fazer sentido numa investigação cartográfica, pois o método está frequentemente diluído no *produto* e isso torna estas investigações únicas. Os cuidados exagerados com o método podem tolher, inclusive, a originalidade da investigação como alertam Oliveira e Charréu (2016):

> Nossa experiência como examinadores de dissertações e teses tem nos mostrado que muitas vezes a obsessão pelo método é tanta que o pesquisador se detém longamente explicando o método e suas implicações com capítulos inclusive extensos que acabam por encobrir a materialidade. Não resta dúvida de que, em toda pesquisa, há um posicionamento epistemológico prévio, um marco de referência que inspira o modo de abordar e situar-se na investigação, mas ele não deve sobrepor-se à própria pesquisa. (Oliveira & Charréu 2016, pp. 373–374)

Consequentemente, há na singularidade deste tipo de investigações, uma determinada dimensão que podemos chamar de 'artística' *per se*. Em certa medida, em muitas teses e dissertações, ressalta uma certa dimensão poético-literária que nos obriga também a considerar outros modos de escrita que melhor deem conta do que se quer contar. E esta forma de escrita tanto é válida para a cartografia como para a artografia cujos traços gerais se exporá a seguir.

5. A artografia

A artografia é um aportuguesamento do termo anglo-saxónico artography e tem sido também referida com uma barra inclinada (/) separando as três primeiras letras da sua composição: a/r/tography. Apesar dos muitos pontos de contacto com a cartografia, trata-se de uma metodologia de investigação muito peculiar claramente derivada da

Investigação Educacional Baseada nas Artes (IEBA). Tal como a cartografia, assenta igualmente numa perspetiva narrativa. Parte do acrónimo original que é mais do que uma coincidência e um jogo feliz de palavras: a/r/t sintetiza 'a' de *artist*, 'r' de *researcher* e 't' de *teacher* (em língua portuguesa, respetivamente, artista, investigador e professor). Já o termo *graphy*, na sua etimologia grega (γράφειν = graphein), significa "escrever, representar graficamente" e trata-se de um sufixo muito comum na designação de áreas e campos de conhecimento (geografia, topografia, demografia...) que de certo modo implicam uma visualização gráfico-desenhativa dos conteúdos de conhecimento.

Na sua caracterização mais peculiar, a artografia (que preferiremos designar sem as barras a separar as suas primeiras letras) abarca toda a investigação que é levada a cabo por um investigador que, ao mesmo tempo, exerce também, na própria investigação, a função de professor e artista (sendo que o artista poderá ser músico, poeta, bailarino, ator, performer, escultor, pintor, cineasta, fotógrafo, gravador, etc.) com produção artística pessoal explícita na própria tese ou relatório de investigação.

A génese desta metodologia, crescentemente popular no mundo anglo-saxónico e em algumas universidades brasileiras, encontra-se na Faculdade de Educação da Universidade da Columbia Britânica (UBC), no Canadá. Os investigadores canadianos, e em particular os que orientavam investigação avançada (mestrados e doutoramentos) a partir do monitoramento e de uma *avaliação de conjunto* retrospetiva das cerca de trinta teses de doutoramento, realizadas entre 1994 e 2004 da Faculdade de Educação da (UBC) aperceberam-se que estavam em presença de uma metodologia nova, ainda não nomeada, apesar da extraordinária diversidade das pesquisas efetuadas. E dessa metodologia ressaltava, na própria morfologia e diagramação das teses, uma certa dimensão visual e artística, onde os próprios investigadores assumiam como *dados* o seu próprio trabalho artístico (visual, gráfico, fotográfico, pictórico, performativo, etc.) integrados nas temáticas e problemáticas eleitas para investigação. Por outro lado, apesar do aspeto peculiar dos formatos artísticos e 'vivos' destas investigações, importa lembrar que todas elas continuam a manter uma certa dimensão educacional, ao não esquecerem as vertentes e as dimensões idiossincráticas que pertencem ao ensino e aprendizagem das múltiplas práticas artísticas que, em determinados momentos da investigação, podem até assumir a centralidade. Em suma, uma investigação para ser artográfica, tem que ter evidências dos três papéis (artista-investigador-professor) assumidos sequencialmente ou de forma integrada na estratégia investigativa escolhida. "O ponto crítico da artografia é saber como desenvolvemos interrelações entre o fazer artístico e a compreensão do conhecimento" (Dias 2013, p. 10) o que não pode, portanto, deixar de fora a dimensão educacional, e até, julgamos nós, outras dimensões do conhecimento que escapam à esfera positivista.

A artografia também deve muito aos estudos de Elliot Eisner (1933–2014), nos anos setenta e oitenta, na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos. Estudos que depois foram ampliados mais tarde em parceria com Tom Barone, um dos seus mais aplicados e produtivos discípulos. Eisner teve a ousadia de pensar e considerar a arte como elemento básico no desenvolvimento das suas investigações. Tal como nas investigações baseadas nas artes, na artografia, a arte, nas suas mais diversas

manifestações, assim como o processo de escrita, não se separam, ao invés, complementam-se e misturam-se. Como podemos ver em exemplos práticos de investigações realizadas sob esta perspetiva, já estudados e divulgados (Charréu & Oliveira 2015), nas investigações artográficas a imagem e o texto não se duplicam um ao outro. Como na cartografia, a imagem não é 'desqualificada' em simples ilustração. O tensionamento entre a imagem e o texto geram novos *insights* que não poderiam ser captados numa mera relação passiva, identificativa ou ilustrativo-exemplificativa, entre imagem-texto, como a que é normalmente considerada nas restantes investigações qualitativas. A imagem artística tem uma espécie de corporalidade e gera narrativas que se interlaçam com o restante texto da investigação.

As inter-relações da imagem artística com o texto, e vice-versa, ensinam, portanto, algo de diferente, permitindo que nos questionemos mais profundamente a respeito das nossas práticas enquanto artistas e professores e também enquanto investigadores, posto que muitos dos *insights* gerados por estas investigações *processuais*, levam-nos também a pensar a investigação enquanto dispositivo que temos ao nosso dispor para conhecermos meta-cognitivamente determinados aspetos de uma dada realidade exterior, (sobretudo os estéticos e os sensíveis, entre outros) enquanto também nos conhecemos a nós mesmos e nos construímos subjetivamente (Irwin 2008; 2013).

Ultrapassando as reclamações de independência metodológica já referidas no início deste texto, em particular as de Marín-Viadel (2005), ao considerarem a existência de três perspetivas metodológicas: a quantitativa, a qualitativa e... a artística, já separada da qualitativa, achamos que ainda existe uma carência de estudos que afirmem definitivamente as Metodologias Artísticas de Investigação como processo autónomos de pesquisa. Por outro lado, importa aperfeiçoar certas dimensões epistemológicas que confiram mais seriedade e consistência intelectual a estas metodologias.

Preferimos antes considerar a artografia como uma metodologia que traz uma abordagem dinâmica à investigação de cunho qualitativo. Uma espécie de refrescamento. Por aquilo que já afirmamos anteriormente, parece-nos claro que esta metodologia, tal como a cartografia, desafia as noções naturalizadas e conservadoras de fazer investigação. Como a constituição de um *novo* colegiado académico se opera com muita lentidão no meio universitário legitimador, a desejada mudança de paradigma, a partir da qual, as investigações cartográficas e artográficas tenham mais possibilidade de realização e expansão, em muitos lugares, ainda é, na verdade, uma miragem.

A artografia parte da perspetiva crítica comprometida com o desenvolvimento de formas de conhecimento transdisciplinar, o que quase parece ser um sacrilégio, sobretudo num mundo académico que ainda é tão marcado por uma forte especialização, como ainda são muitos ambientes universitários. É prova disso o ritual das provas académicas para professor associado. Elas fazem-se, regra geral, numa disciplina ou conjunto de disciplinas, mas raramente numa área transdisciplinar.

A artografia oferece uma escala de métodos que permitem auxiliar os processos de questionar, refletir e fazer, ao mesmo tempo que incentiva novas maneiras de se pensar, abordar e interpretar questões teórico-práticas relacionadas com múltiplas áreas que gravitam à volta das artes e dos territórios artísticos (Dias 2009). Na artografia,

saber, fazer e realizar, fundem-se, criando uma linguagem mestiça e híbrida que, na maioria das propostas, tem como propósito entender como se poderá dialogar, por meio da investigação, entre o fazer artístico, a compreensão do que se fez, e a produção da profissionalidade do docente(-artista), numa área de conhecimento tão peculiar. É neste diálogo que se desenvolvem e interagem, numa só pessoa, os três papéis distintos: o do artista, o do investigador e o do professor de arte/educador. Colocados num plano horizontal, a investigação artográfica será tanto mais equilibrada, quanto mais equitativamente distribuído for o desempenho desses papéis.

A artografia procura então maneiras de acolher as imagens, em especial as artísticas, nos seus processos e produtos, não somente nas suas práticas de ensino/aprendizagem. Estas imagens, naturalmente cuidadas e elaboradas, são também consideradas na sua prática de investigação/questionamento, como forma de complementar ou romper com a ordem do texto escrito (Oliveira & Charréu 2016). Por isso esta metodologia oferece outra forma de escrita e criação dentro da própria investigação educacional com ênfase na imagem e numa morfologia de investigação que salta para fora da formalidade do frio relatório académico. E isto acaba por ser até uma forma de contrariar uma certa hegemonia do texto sinalizada pertinentemente por Pierre Bourdieu:

> Todas as produções culturais, a filosofia, a história, a ciência, a arte, a literatura, etc. são objetos de análise com pretensões científicas. Há uma história da filosofia, uma história das ciências etc. e em todos esses campos encontra-se a mesma oposição, o mesmo antagonismo, frequentemente considerados como irredutíveis – sendo o domínio da arte onde essa oposição é mais forte – entre as interpretações que podem ser chamadas internalistas ou internas e aquelas que se podem chamar de externalistas ou externas. Grosso modo, há, de um lado, os que sustentam que, para compreender a literatura ou a filosofia, basta ler os textos. Para os defensores desse fetichismo do texto autonomizado que floresceu em França com a semiologia e que floresce em todos os lugares do mundo com o que se chama pós-modernismo, o texto é o alfa e o ómega e nada mais há para ser conhecido, quer se trate de um texto filosófico, de um código jurídico ou de um poema, a não ser a letra do texto (...). (Bourdieu 2004, p. 19)

O investigador que adopta a artografia como método não está interessado em identidades, mas em construções e reconstruções subjetivas, só em papéis temporais e transitórios, onde frequentemente salta de um papel e de uma função, para outro papel e para outra função. Na realidade, o seu triplo papel (artista-investigador-professor) obriga-o a habitar intervalos, espaços limiares, terceiros espaços, 'entre-lugares', a maioria, como sabemos, em mudança galopante. Quando falamos da cartografia e da artografia como investigação 'viva' é precisamente tendo em conta os desafios que estes cenários mutantes colocam à investigação, mas também ao próprio investigador que se coloca também como objeto autoestudado, consciente das interrelações entre as três esferas, porosas, que habita no espaço-tempo que levará a investigação.

A artografia é então uma metodologia *viva* porque, na verdade, os artografos estão vivendo o seu trabalho investigativo-artístico-docente, estão procurando dar uma visualidade e uma textualidade particular à sua compreensão de uma problemática eleita para investigação e estão executando, numa qualquer instituição de ensino, as suas

práticas pedagógicas artísticas e, enquanto integram teoria, prática e criação através das suas experiências estético-artísticas, 'produzem sentido' com a sua intervenção artística (qualquer que seja a forma de arte utilizada) e com os textos, sejam de cunho mais crítico-reflexivo, sejam de cunho mais literário e poético, em substituição do registo de factos e dos tradicionais dados (Oliveira & Charréu 2016).

A produção artística é então o centro do processo de investigação na perspetiva artográfica (Irwin 2008) e essa centralidade a distingue da maioria das formas de Investigação Educativa Baseada nas Artes (IEBAs), que se limita a dar conta da investigação reduzindo a utilização da arte a meras 'representações' que apenas ilustram conceitos, sem terem nenhum tensionamento com o texto, que na artografia (tal como na cartografia) é, em regra, inventivo e quasi-literário, ou até mesmo literário, por se entender que esta forma de escrita (onde pode, inclusive, entrar a poesia, como dispositivo de compreensão) é a forma de narração mais coerente com o campo de conhecimento (emocional-expressivo-sensível) que circunscreve a arte e, por extensão, muitos campos da educação artística.

> A linguagem literária é concebida para estimular as faculdades imaginativas, convidando o leitor a preencher os interstícios do texto com significado pessoal. Na literatura as escolhas são mais expressivas e conotativas do que diretas e denotativas. Esta espécie de convite à participação ou à integração do leitor na pesquisa é, de certa forma, revolucionário. (Charréu 2018, p. 24)

A artografia não busca um resultado final inequívoco, mas sim uma espécie de consciencialização – do autor e também do próprio leitor - daquilo que, naturalmente, está *em processo*. Tal como muitas perspetivas atuais de ensino artístico, como a da *Compreensão Crítica da Cultura Visual*, por exemplo, a artografia, como a cartografia, (como vimos atrás, citando Rosa 2015) têm a peculiaridade de se sustentarem numa espécie *questionamento sistemático* com a convicção de que este pode, como sugere Stephanie Springgay (2008) estar *informado* por e através das artes.

Stephanie Springgay, com Rita Irwin e Sylvia Kind (2005), apresentaram seis formas de interpretar e de operar na investigação artográfica. Estes seis itens servem como uma primeira aproximação no momento da análise dos processos artísticos e do tipo de conhecimento gerado pela investigação (Springgay, Irwin & Kind 2005, pp. 900–908):

(1) *Contiguidade*: são os conceitos ou as ideias da investigação que nascem geminados, intrinsecamente juntos, ou que apenas se tocam ou existem numa presença e numa relação mútua, como as artes visuais e o texto e a grafia, (ou tipografia), por exemplo), razão pela qual estas investigações (em particular, as dissertações e teses produzidas pela formação avançada) costumam ser morfologicamente instigantes; não só nas diagramações como nos usos da cor e da imagem, apresentando algumas, até, texturas próprias, sobreposições de texto relevante e de tipografias inovadoras com imagens igualmente relevantes);

(2) *Questionamento vívido*: está completamente corporizado na experiência de quem investiga e do triplo papel (artista-investigador-professor) que é assumido, de tal modo que o fenómeno educativo e cultural que está sob o foco investigativo se encontra

entrelaçado com as nossas próprias perceções do mundo e de nós mesmos. Neste sentido, entendemos porque é este método tão apropriado à construção subjetiva do sujeito que investiga, faz arte e ensina;

(3) *Aberturas:* o método cartográfico é uma forma de pensar sobre como teorizar a multiplicidade como é definida por Deleuze e Guattari (2011) e já citada anteriormente. Não tem a ver com a definição de marcos ou compreensões pré-determinadas, ou a conferência de princípios que existem previamente à investigação, mas com possibilitar *encontros* que Deleuze e Guattari definem como 'inter-corporais'. Por isso esta dimensão permite as contradições e as resistências corporizadas no questionamento vívido que se desempenha e expressa na contiguidade e no que ela é capaz de inventivamente proporcionar a quem investiga. Essas aberturas produzem 'descontinuidades' que resistem à previsibilidade, ao conforto e à segurança de uma investigação clássica que 'adivinha' o resultado da investigação e é por isso que o método artográfico não encaixa com as exigências de muitos programas doutorais positivistas que requerem, à partida, um projeto de dissertação ou de tese que logo desvele ou pré-anuncie os propósitos e parte dos *findings* da investigação.

(4) *Metáfora e metonímia*: como consequência do que afirmamos no ponto anterior, a investigação artográfica não persegue a certeza da lógica positivista e a garantia da validação universal, por confirmação, ou conferência, dos resultados da investigação com uma (ou várias) teoria(s) contrastante(s). O método artográfico, pela *artisticidade* que corporiza, está completamente envolvido na inventividade e na imaginação, no risco, na experimentação, na singularidade daquilo que é único (incluindo o modo de escrever) e nas conjeturas que escapam às certezas que os métodos científicos clássicos buscam. São formas de abertura, ou de escape, que buscam provocar e gerar significados (frequentemente não expectáveis) através do uso frequente de relações metafóricas e metonímicas. No limite, o produto de uma investigação artográfica pode muito bem ser (e frequentemente é) ele próprio, uma obra de arte *múltipla*.

(5) *Reverberações:* são consciencializadas na investigação artográfica através de ligações/vínculos e conexões criativas que, em vez de seguirem uma suposta linha reta ascendente em direção a uma suposta chave de determinados aspetos do conhecimento que se acredita estar no final desse percurso, como preconizam as metodologias tradicionais de pesquisa, antes segue linhas sinuosas/ziguezagueantes, o que nos leva a outro conceito Deleuze-Guattariano: o de rizoma (Deleuze & Guattari, 2011) que metafórica e visualmente, (por oposição ao conceito de árvore, que tem um tronco de onde tudo parte) traduz esse espaço onde nada começa nem nada se conclui. O rizoma encontra-se sempre no meio e, nesse sentido, encontra-se entre-ser(es), 'intermezzo', e consequentemente as reverberações constroem o significado como um espaço 'entre' as partes, indicando variações, descontinuidades e complexidades. Por isso, uma investigação artográfica nunca estará verdadeiramente concluída.

(6) *Excesso:* por fim, talvez o item mais desafiante no método cartográfico, o excesso é evocação e, ao mesmo tempo, provocação. O facto de dar um uso, por vezes quase vibrátil às imagens e de utilizar, em muitos casos, a linguagem literária, onde a metáfora e metonímia encontram espaço livre, já de si pode dizer muito desta dimensão.

Também é a mais perigosa para uma aceitação académica (nem que seja tácita) da investigação, no sentido em que pode fazer resvalar uma investigação para o domínio de incompreensibilidade absoluta, se os itens anteriores e o próprio *excesso*, não encontrarem um ponto de equilíbrio. Ver o *excesso* como algo que cria estrategicamente um transbordamento que nos desafia a experimentar algo a partir do que nós ainda não podemos nomear, parece ser um bom guia para articular a investigação e escapar da lógica reprodutiva que costuma circunscrever boa parte da pesquisa académica. E o que ainda permanece inominável, depois de uma investigação cartográfica, pode muito bem ser um novo corpo de teoria que só posteriormente poderá ser batizado.

Por tudo o que estes itens-guia da artografia instigam, "podemos facilmente perceber que pesquisa artográfica não pode ser compreendida a partir de uma perspectiva científica tradicional, uma vez que traz no seu bojo muitos afluentes que a performam de uma maneira particular" (Oliveira & Charréu 2016, p. 378).

O método de pesquisa artográfico, como assinala Rita Irwin (2013) tem claras conexões com a conhecida investigação-ação. Reconhece-se em ambas um caráter intervencionista que percebe a própria investigação como uma prática 'viva' em que o próprio trabalho dos docentes e as propostas artístico-estéticas dos artistas se tornam, não só os cenários da investigação, como também os seus produtos.

Por fim, o método artográfico convida os educadores a repensarem as suas múltiplas subjetividades (como artistas, investigadores e professores) num mundo em que nada já está dado como garantido e em que a (adaptação à) mudança vai constituir, ou já constitui, o moto-contínuo da sociedade contemporânea. Estas subjetividades podem ser pensadas não como entidades separadas, mas como organismos que, como afirma Springgay (2008, p. 37) "podem entrar em colisão, a fim de explorar o modo como os significados, os entendimentos e as teorias geradas se multiplicam, se entretecem e complicam". Em suma, na investigação artográfica, assim como na cartográfica, não se tata de entender como funciona uma teoria num dado contexto, a aplicação de uma dada técnica artística ou o domínio enciclopédico de uma determinada simbologia ou iconografia. Não se trata de manipularmos ideias ou técnicas e artefactos exteriores a nós, antes pelo contrário, trata-se de mergulharmos de cabeça na investigação e esperar que, de alguma maneira, possamos sair dela transformados. Em certa medida, num determinado fragmento de espaço-tempo *nós* (também) *somos* a investigação e ela será tanto mais viva quanto mais nós nos pudermos rever nela.

6. Conclusão

Tratamos aqui de dois métodos de investigar que, em nossa opinião, têm um potencial enorme para inovarmos a investigação no campo das artes, da educação e de certas áreas das humanidades, em geral. Estes dois métodos, conhecidos como cartográfico e artográfico caminham e estruturam-se ao arrepio do que normalmente os manuais de metodologia de investigação qualitativa propõem.

Nas propostas investigativas que seguem as premissas cartográficas e artográficas, normalmente escreve-se na primeira pessoa, em regra não se recolhe dados, mas

produzem-se dados ao longo da investigação, adota-se com frequência uma certa perspetiva literária na escrita e, muito particularmente, faz-se um uso constante e inventivo de imagens e de artefactos artísticos, sejam eles, desenhos, fotografias, pinturas e, até, poemas. O que difere basicamente a artografia da cartografia é o facto da artografia fazer uso do próprio trabalho artístico do investigador, que também é professor, ou pelo menos tem alguma relação com o campo educacional.

Já a cartografia pode realizar-se sem que haja, necessariamente, uma dimensão educacional nos seus propósitos e muito menos uma dimensão artística. Por isso tem sido utilizada, por exemplo, na área das ciências da saúde e da enfermagem. A cartografia pode também fazer uso de materiais visuais documentais apropriados, colados, refuncionalizados e ressignificados, contudo não são considerados obras de arte, ou performances artísticas, sendo antes utilizados como elementos *tensionadores* do texto.

A construção subjetiva do sujeito, (o próprio investigador) as forças a que está submetido, no confronto e na 'colisão', com outros contextos, com outras pessoas, ou com outras ideias e experiências, constitui, em muitas investigações que seguem a perspetiva artográfica ou cartográfica, o próprio objeto do estudo. Estes métodos procuram construir uma alternativa aos métodos positivistas que, normalmente, separaram o objeto de estudo do sujeito cognoscente e buscam estabelecer uma pergunta inicial que deve ser respondida pela estratégia e dispositivos metodológicos da investigação.

Estando, a cartografia teorizada desde meados dos anos noventa (1995) e a artografia desde, pelo menos, meados da primeira década dos anos dois mil (2005), passadas quase duas décadas, não têm encontrado grandes ressonâncias nem 'espaço' nos cenários académicos de investigação em Portugal. Poderíamos apontar um extenso conjunto de razões para que tal aconteça, como o tradicional conservadorismo do mundo académico à cabeça e a necessidade de uma mudança de paradigma que confira à vida de cada um que investiga e ao modo como se constitui como pessoa, o mesmo interesse e dignidade que são conferidos a tudo aquilo que é normalmente investigado pelas metodologias quantitativas e qualitativas de investigação. Na verdade, tudo aquilo que tem sido investigado pelos processos tradicionais de investigação é todo *o resto* que não está em nós e sobre o qual julgamos ter domínio quando inventamos o conhecimento disciplinar. Investigar-nos a *nós* próprios e aos modos de *sermos* nos atuais contextos sociais e culturais extraordinariamente exigentes, onde a virtualidade e a realidade se confundem, onde o que pensáramos ser sólido, se desvanece, afinal, no ar, é a ousadia e a provocação proposta pelos métodos que estiveram sob análise. Haja então coragem para nos arriscarmos a utilizá-los.

Referências

Alonso-Sanz, A. (2013). A favor de la investigación plural en educación artística. Integrando diferentes enfoques metodológicos. *Arte, Individuo y Sociedad*, *25*(1), 111–120.

Barone, T. & Eisner, E. (2006). Arts-based educational research. In J. Green, G. Camille & P. Belmore (Eds.), *Handbook of complementary methods in educational research* (pp. 95–109). New Jersey: AERA.

Bourdieu, P. (2004). *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. S. Paulo: Editora UNESP.

Charréu, L. (2018). A pesquisa educacional baseada nas artes (PEBA): Os seus elementos de concepção segundo Elliot Eisner. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, *8*(1), 17–29.

Charréu, L. & Oliveira, M. O. (2015). A/r/tography in practice: reviewing three research projects at the Federal University of Santa Maria, Brazil. In AAVV, *2nd Encounter on practices of research in arts education: some texts* (pp. 63–75). Porto: I2ADS-NEA, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2011). *Mil platôs*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed.34.

Dias, B. (2009). Uma epistemologia de fronteiras: Minha tese de doutorado como um projeto a/r/ tográfico. In AAVV, *Anais 18. Anpap* (pp. (3173–3187). Salvador: ANPAP.

Dias, B. (2013). A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. In B. Dias & R. Irwin (Eds.), *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia* (pp. 6–12). Santa Maria: Edufsm,

Huss, E & Cwikel, J. (2005). Researching creations: Applying arts-based research to bedouin women's drawings. *International Journal of Qualitative Methods, 4*(4), 44-62.

Irwin, R. (2008). A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In A. M. Barbosa & L. Amaral (Eds.), *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação* (pp. 87–104). São Paulo: SENAC.

Irwin, R. (2013). A/r/tografia: uma introdução. In B. Dias & R. Irwin (Eds.), *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia* (pp. 13–23). Santa Maria: Edufsm.

Lima de Souza, S. & Francisco A. (2016). O método da cartografia em pesquisa qualitativa: estabelecendo princípios, desenhando caminhos. In A. P. Costa *et al.* (Eds.), *Atas do V*º *Congresso Ibero-americano em investigação qualitativa*, Vol 2: *Investigação qualitativa na saúde* (pp. 811–820). Porto: Edição Ludomedia.

Marín-Viadel, R. (2005). La "Investigación educativa basada en las artes visuales" o "Arteinvestigación educativa". In R. Marín (Ed.), *Investigación en educación artística* (pp. 223–274). Granada: Editorial Universidad de Granada.

Oliveira, M. O. & Charréu, L. (2016). Contribuições da perspectiva metodológica investigação baseada nas artes e da a/r/tografia para as pesquisas em educação. *Educação em Revista*, *31*(1), 365–382.

Popper, K. (1959). *The logic of scientific discovery*. New York: Basic Books.

Popper, K. (1963). *Conjectures and refutations*. London: Routledge.

Roldán, J. & Marín-Viadel, R. (2012). *Metodologias artísticas de investigación en educación*, Málaga: Ediciones Aljibe.

Rolnik, S. (1989). *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.

Romagnoli, R. C. (2009). A cartografia e a relação pesquisa vida. *Psicologia & sociedade*, *21*(2), 166–173.

Rosa, A. (2015). *Sobre mudar de paisagens, sobre mirar com outros olhos – narrativas a partir de deslocamentos territoriais* (Tese de doutoramento - não publicada, Universidade Federal de Goiás).

Santos, B. de S. (2002). *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento.

Springgay, S. (2008). *Body knowledge and curriculum. Pedagogies of touch in youth and visual culture*. New York: Peter Lang Publishing.

Springgay, S., Irwin, R. & Kind, S. (2005). A/r/tography as living Inquiry through art and text *Qualitative Inquiry*, *11*(6), 807–912.

[recebido em 30 de janeiro de 2019 e aceite para publicação em 04 de julho de 2019]

diacrítica
REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
Vol. 33, n.º 1, 2019, p. 104-122. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.288

CENA PRÍSTINA: CAMPO EXISTENCIAL DA INVESTIGAÇÃO ESTÉTICA

PRISTINE SCENE: EXISTENTIAL FIELD OF AESTHETIC INVESTIGATION

Deise Abreu Pacheco*
dedeista@gmail.com

Este artigo propõe, por meio da apresentação de uma modalidade de criação textual nomeada *cena prístina*, uma abordagem teórico-prática de pesquisa no âmbito das artes performativas. Esta perspectiva está situada no contexto do pensamento do autor dinamarquês Søren Kierkegaard (1813–1855), tendo em vista o confronto filosófico entre entendimento conceitual e conhecimento experiencial, pensamento e existência. A noção intitulada *cena prístina*, compreendida como campo existencial da investigação estética, é interpelada a partir de três tópicos centrais: a escrita, a leitura e o dizer (Bajard 2005), práticas fundadas na contradição entre as instâncias da imediatidade e da linguagem.

Palavras-chave: *Cena prístina*. Criação textual. Estética existencial. Imediatidade e linguagem. Poética do silêncio. Søren Kierkegaard.

Through the presentation of a modality of textual creation named *pristine scene*, this article proposes a theoretical-practical research approach in the field of performing arts. In view of the philosophical confrontation between conceptual understanding and experiential knowledge, thought and existence, this perspective lies within the context of the thinking of Danish author Søren Kierkegaard (1813–1855). The notion entitled *pristine scene*, taken as an existential field of aesthetic investigation, is addressed from three central topics: writing, reading and saying (Bajard 2005), practices grounded on the contradiction between the instances of immediacy and that of language.

Keywords: *Pristine scene*. Textual creation. Existential aesthetics. Immediacy and language. Poetics of silence. Søren Kierkegaard.

•

1. Introdução

O presente artigo interpelará o campo da investigação artística a partir da recepção de uma ideia peculiar de cena, elaborada por meio de um experimento de criação textual.

* Universidade de São Paulo, Brasil.

Essa modalidade cênica será qualificada de *prístina*, por sua remissão à idealidade estética de uma imagem primordial, cujo fruir desvela perspectivas existenciais, que serão abordadas por meio das instâncias da imediatidade sensível e da mediatidade da linguagem verbal.

No contexto brasileiro de pesquisa em artes cênicas, essa abordagem situa-se no âmbito da pedagogia do espectador (Desgranges 2003), que estabelece a relação do contemplador com a obra de arte, elaborando as possibilidades pedagógicas da experiência artística (Desgranges 2003, p. 17). Neste enfoque, a perspectiva pedagógica será tratada, por um lado, como prática autorreflexiva: o contemplador observa-se a si mesmo enquanto põe-se a observar a cena que investiga (Desgranges 2012, p. 213); por outro lado, como prática de criação textual: o contemplador é instigado a elaborar o que, imaginativamente, pode ser compreendido como uma apreensão primordial da sua ideia de cena.

Nessa ótica, autorreflexividade e criação textual abarcam uma atuação estético-pedagógica que envolve, por sua vez, regimes diversos de qualidade de atenção. Por conseguinte, a noção de qualidade de atenção enquanto modo de presença será abordada, no campo investigativo das artes performativas, no âmbito das "poéticas de transformação de si" (Quilici 2015). O ponto fulcral dessas práticas recai na ênfase conferida aos processos de formação do ator-performer que atrelam procedimentos criativos e artísticos à transformação dos modos de existência do próprio artista, intervindo radicalmente em sua relação com o mundo.

Com esse enquadramento, por conseguinte, partirei do pressuposto de que as posições de contemplador e de artista são dotadas de um potencial comum: o poder poético. Por meio dessa capacidade poética comum será, pois, enfatizado o aspecto contemplativo do processo criativo, enquanto uma ação de recuo (Quilici 2015, pp. 68–170) frente aos discursos *sobre* o fazer artístico para a investigação de uma escrita que, enraizada na experiência existencial (Quilici 2015, p. 20), evoque uma imagem prístina *do* próprio fazer artístico.

O anseio de imersão no âmago do fazer artístico expressa, portanto, a aspiração de fundo deste artigo que, partindo de um experimento de criação textual, situará a noção de *cena prístina*, primeiramente, como um recuo autorreflexivo frente à minha própria atuação artística enquanto encenadora e pesquisadora na área das artes cênicas.[1] À época que concebi esse experimento, há cerca de dez anos, começava a adentrar nos subterrâneos de uma indagação que vem ocupando-me nos últimos anos: por quais meios pode-se equacionar a esfera sensível e a esfera reflexiva da prática artística, tendo por enfoque o campo existencial da experiência estética? Essa questão recebeu tratamento específico em minha pesquisa de doutorado (*cf.* Pacheco 2018) a partir do estudo da obra do autor dinamarquês Søren Kierkegaard (1813–1855).[2]

[1] Sobre a minha produção artística e acadêmica acessar: <www.deisepacheco.com.br>, ou pelo canal brasileiro oficial do CNPq (Conselho Nacional do Conselho Científico e Tecnológico): <http://lattes.cnpq.br/>.

[2] A pesquisa de doutorado intitulada *Assistir e ser assistida: Vias e limites de uma estética existencial, tateando a obra de Søren Kierkegaard* foi realizada no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com orientação do Professor Doutor Flávio Desgranges. A investigação foi viabilizada em virtude do financiamento integral recebido

Neste artigo, contudo, proponho-me a avançar em face dessa indagação tomando a ideia de *cena prístina* como perspectiva inédita de abordagem. Trata-se de um convite para revisitarmos experiências sobre o fruir da existência e o prazer de criar. Tais experiências serão tratadas à luz do pensamento de Kierkegaard, particularizadas pelos autores-pseudônimos Johannes *de silentio*, autor da obra *Temor e Tremor. Lírica Dialética* (1843) e pelo jovem Johannes Climacus, protagonista da novela inacabada *Johannes Climacus, ou De omnibus dubitandum est. Uma história* (1842–43). Essas obras serão interpeladas tendo em vista meu interesse em sondar a relação entre imediatidade e reflexão, instâncias filosóficas fundamentais para a abordagem kierkegaardiana da noção de existência, compreendida enquanto contradição, isto é, não identidade entre pensamento e ser.[3]

A principal consequência desse enfoque existencial para a investigação artística perscrutada refere-se à aposta metodológica de que a criação textual de *cenas prístinas* instiga o enfrentamento entre as esferas sensível e reflexiva da experiência estética, instaurando procedimentos performativos que, ao problematizarem os limiares entre a realidade imediata e a mediatidade da linguagem, poderão evocar imagens privilegiadas associadas ao prazer de criar, desafiando, assim, convenções estabelecidas pelo próprio fazer artístico.

2. *Cena prístina*: Um experimento de criação textual

Mas quando um poeta moderno diz que
para cada um existe uma imagem em cuja contemplação
o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem
não se levanta de uma velha caixa de brinquedos?
(Benjamin 2002, p. 102)

Minha cara leitora ou leitor,

Caso estivéssemos frente a frente a esta velha caixa de brinquedos a que se refere nossa epígrafe, qual *imagem-brinquedo* se levantaria para você?

da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), incluindo a Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior – BEPE (FAPESP) para estadia de pesquisa no *Søren Kierkegaard Forskningscenteret* – SKC (Centro de Investigação Søren Kierkegaard), na Universidade de Copenhague (Dinamarca), em 2015, com supervisão do Professor Doutor Joakim Garff (Processos FAPESP: 2014/04101-9; 2015/00330-6).

[3] Sobre o assunto, Hannah Arendt (1993), no ensaio "O que é a filosofia da *Existenz*?", afirma: "A moderna filosofia da *Existenz* começa com Kierkegaard. Não há filósofos da *Existenz* sobre os quais sua influência não se faça sentir" (p. 24). Ainda sobre a questão da não identidade entre pensamento e ser: "Uma vez que Ser e pensamento não são mais idênticos, que através do pensamento não posso mais penetrar na realidade própria das coisas, que a natureza das coisas não tem nada a ver com sua realidade, então a ciência, seja lá o que for, em nenhum caso produz mais uma verdade que o homem possua, uma verdade que o interesse. Este dar as costas às ciências foi frequentemente mal compreendido – especialmente em função do exemplo de Kierkegaard – como sendo uma atitude derivada do Cristianismo. Para esta filosofia, apaixonadamente dirigida para a Realidade, não importa que, em vista de um outro mundo mais verdadeiro, a ocupação com as coisas deste mundo distraia alguém da salvação da própria alma (como *curiositas* ou *dispersio*). O que essa filosofia quer é *este* mundo, *este* mundo completamente, que apenas perdeu precisamente seu caráter de Realidade" (Arendt 1993, p. 19, ênfase do original).

> Você a vê? *Espere*. Não a nomeie. *Recue*. Não diga nada ainda sobre ela. Simplesmente a veja. Espere. Não me conte *o que* é. Simplesmente tente descrevê-la em todos os seus pormenores. Quais seus tons? Suas formas? Tem cheiro? Gosto? E som? É densa ou diáfana? Quente ou fria? Você se recorda de alguma experiência afetiva específica que circunde essa imagem-brinquedo? Como descreveria as sensações dessa experiência?
>
> Agora sugiro que você escreva tudo isso que ora está a contemplar. Espere. Escreva *continuamente*, sem intervalos, até finalizá-la.
>
> Escreveu? Agora, por favor, pode ler o que foi escrito para si mesma(o)? Leia de modo que possa ouvir-*se*. Espere. Leia devagar. Agora *repita pausadamente* essa leitura como um *dizer do texto para si*.
>
> Obrigada.

Ao levar em conta este singelo experimento, gostaria de partilhar três aspectos centrais que têm me interessado particularmente: o primeiro diz respeito fundamentalmente à *qualidade da atenção* gerada pelo efeito de minha interferência, ao sugerir-lhe *recuar* frente a certo automatismo (bastante plausível, é verdade!), em prontamente nomear, definindo conceitualmente *o que é* sua imagem-brinquedo; o segundo refere-se propriamente à prática da escrita que, não raro, suscita alguma *resistência* ao tornar a imagem contemplada objeto a ser enunciado pela linguagem verbal; e o terceiro vincula-se à instrução de *repetir a leitura* como um *dizer do texto para si*, que solicita um deslocamento da qualidade de atenção em direção à forma de dizê-lo, ou seja, pausadamente.

No primeiro caso, relaciono tal qualidade de atenção a um modo de presença, no qual se pressente algo *indeterminado*; no segundo, descobre-se uma *contradição*, que se inquieta por presumir-se *dúplice*.[4] No terceiro, vislumbra-se outra perspectiva da qualidade de atenção enquanto modo de presença, aquela relativa a fenômenos sutis ligados à expressão física e vocal, que transbordam o campo estritamente linguístico.

Assim, a noção que intitulo *cena prístina* associa-se existencialmente a esses três aspectos destacados, os quais serão discutidos nas próximas seções do artigo.

Há cerca de dez anos, concebi minha própria cena prístina, a qual resultou de minha participação em uma ação artística.[5] Na ocasião, a prática estético-pedagógica desenvolvida levou-me à elaboração de um texto, no qual expunha aos participantes da

[4] Esta duplicidade é composta, por sua vez, pelos conceitos de *imediatidade* (realidade) e *linguagem* (idealidade), conforme se verá na seção 3.1 a seguir, em que a categoria existencial de consciência será abordada enquanto contradição.

[5] Referente à prática desenvolvida em 07/05/2009 junto a alunos de graduação em Artes Cênicas, na disciplina de Improvisação Teatral do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, sob responsabilidade do professor Flávio Desgranges, quando de minha atuação no projeto "Peça aos Poucos, experiências de repouso sobre o texto *Timon de Atenas*, de Willian Shakespeare", idealizado e coordenado por Juliana Jardim (Programa de Ação Cultural – ProAC, da Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 2008/2009, Brasil). Cabe ressaltar que a noção de "ação artística", atribuída à prática realizada, tem sido objeto de investigação recente no campo dos estudos teatrais e performativos, tendo em vista o impacto estético e sócio-político de práticas artístico-pedagógicas e/ou parateatrais associadas à produção de projetos em artes cênicas, em que "a atuação dos artistas não se limita ou está necessária e prioritariamente centrada na concepção de espetáculos ou na apresentação de obras de arte, mas se transfere também para outras ações em sua relação com a vida pública" (Desgranges 2012, p. 219).

ação o modo como observava a mim mesma a observar, imaginativamente, àquilo que compreendia enquanto apreensão primordial de minha própria concepção de cena.

Essa ideia de cena pode ser metaforicamente associada ao que neste experimento designo por imagem-brinquedo, tomando de empréstimo a sugestão lançada pela epígrafe. Contemplá-la é deixar o mundo submergir; é um recuo frente ao 'mundo' dos afazeres habituais, e ao 'mundo' dos discursos e das convenções. Alude, igualmente, ao conceito arcaico de *cena* (em grego, *skené*) como barraca, ou tenda (Pavis 1999, p. 42), cuja finalidade era resguardar do olhar dos espectadores determinados procedimentos realizados pelos atores.[6] Nesse sentido, o *espaço da cena* no teatro grego antigo era efetivamente um lugar para *não* ser visto.

A noção de *cena prístina* evoca, portanto, um espaço de resguardo, de refúgio. Um retiro, uma *reserva*. Reserva entendida, em seu viés polissêmico, enquanto *introspecção* e *ambiente preservado*. Assim, como modalidade de criação textual, proponho-a nas acepções de estado de ânimo e de lugar (físico e simbólico) que, ao perscrutar aspectos recônditos do processo criativo, expõe perspectivas existenciais da prática estética.

Dessa forma, o texto de minha *cena prístina*, que apresento a seguir, invoca um recuo frente a meu próprio envolvimento com o fazer teatral, a partir da remissão à singularidade de uma imagem primitiva; espécie de marco inaugural de uma consciência poética (em grego, *poiesis*, criação, produção).[7]

Em 2018, retomei a escrita, a leitura e o dizer desse texto. Trata-se de uma imagem-brinquedo; frente a ela, todo *o que* das coisas segue lento a dissipar-se, esvanece. Contemplar a imagem-brinquedo é eternamente reescrevê-la, e silenciosamente esperá-la.

> Do fundo da minha velha caixa de brinquedos, ergue-se uma barraquinha de pano. O teatro para mim era esta barraquinha, iluminada com uma lanterna de acampamento. Eu fechava as venezianas do quarto, deixava tudo escuro, para ver brilhar a barraquinha ao longe. Eu a assistia. Quieta. Incerta.
>
> Em minha barraquinha não havia história. Só fantasia. Não uma fantasia que imagina coisas acontecendo dentro da barraquinha, ou fora dela. Mas uma fantasia que desfruta só daquilo mesmo; uma barraquinha iluminada no escuro de meu quarto.
>
> Criar é para mim, sobretudo, conseguir voltar a esta Cena. Estar presente nela.

[6] "A *skené*, na tangente da primitiva arena grega, foi o primeiro elemento estrutural introduzido no espaço cênico, seguindo-se, ao longo da história, por número crescente de recursos destinados à delimitação da área de representação. A *skené*, que significa 'barraca' e deu origem as palavras 'cena' e 'cenografia', tinha a função original de possibilitar ao ator a troca de máscaras e de indumentária fora do alcance de visão do público" (Souza 2003, p. 33).

[7] Do discurso de Diotima relatado por Sócrates: "De fato, tudo o que passa *do não-ser para o ser tem como causa* a *poiesis*..." (*cf.* Platão 2010, *O Banquete*, 205 c, ênfase minha). Segundo o tradutor Edson Bini: "... ποίησις... (*poiesis*), poesia, palavra geralmente empregada no seu sentido restrito e específico de criação literária sob a forma de versos métricos (poesia trágica, épica, idílica, lírica, etc., isto é, muitas das artes das musas), enquanto *no seu sentido original, lato e genérico, essa palavra significa simplesmente criação, produção*" (*cf.* Platão 2010, p. 81, nota do tradutor n. 151, ênfase minha).

> Minha história é de alguém que buscou a poesia da Cena, e que nessa busca fugiu do teatro para talvez reencontrá-lo um dia. Estar simplesmente presente; vestir os olhos que ainda podem ver 'barraquinhas'.
>
> Há uma música de Caetano Veloso que diz: "Com fé em Deus eu não vou morrer tão cedo...".[8] Desejo que a infância destes olhos insista em atravessar meus dias, os dias desta vida que passa. Velhos olhos primitivos.
>
> Fazer fugir o teatro – parafrasear pela metade uma ideia de Jean-Pierre Sarrazac (no caso, ele disse: "façamos fugir o drama à nossa frente")[9]; é me deixar soltar todo o teatro que faz perder o escuro daquele quarto, escuro donde se levanta a barraquinha na encosta da janela. Uma barraquinha que parece dizer:
>
> – Eu tô te esperando.[10]
>
> Com meu afeto, D.

3. Os dois Johannes: A escada, o silêncio e a linguagem

A obra do autor dinamarquês Søren Kierkegaard (1813–1855) inscreve-se, em grande medida, sob a peculiaridade da figura autoral de múltiplos pseudônimos que assinam uma robusta diversidade de textos estético-filosóficos. Neste sentido, seu pensamento caracteriza-se, de forma eloquente, polêmica e instigante, como a produção poética (Gr., *Poiesis*, criação, produção) de um autor de autores.

Dentre eles, mencionarei pontos específicos dos escritos de Kierkegaard relativos às figuras de Johannes Climacus e Johannes *de silentio*. Ao aludir a estes dois 'Johannes' – ou dois 'Joões' escandinavos – intenciono interpelar a relação entre as instâncias filosóficas da imediatidade e da linguagem com vistas a discutir a noção de *cena prístina*, segundo os aspectos destacados anteriormente, que serão ampliados a seguir, em diálogo com a apresentação desses autores kierkegaardianos.

Johannes Climacus, ou De omnibus dubitandum est. Uma história [11] é um texto inacabado, apenas publicado em 1872, cerca de dezessete anos após a morte de

[8] Da música *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, do álbum LP de mesmo nome. São Paulo: PolyGram; Philips, 1973.
[9] Sarrazac (2002, p. 236).
[10] Texto de minha autoria, concebido em 2009, nunca publicado, foi retomado como exercício de reescrita em 2018.
[11] "É preciso duvidar de tudo" é a tradução desta expressão latina. O subtítulo latino escolhido por Kierkegaard faz lembrar a formulação de Descartes na obra *Princípios de Filosofia* (1ª parte, 1), a qual Hegel citará como marco de uma "nova idade da filosofia" em suas *Lições sobre a História da Filosofia*, *cf.* Prefácio de Jacques Lafarce, em Kierkegaard 2003, p. XVII. Este escrito inacabado e não publicado em vida por Kierkegaard, a rigor, não é um texto assinado por Johannes Climacus, autor pseudônimo das obras *Migalhas Filosóficas* (1844) e *Pós-Escrito Conclusivo Não Científico às Migalhas Filosóficas* (1846); Kierkegaard não atribui a autoria do escrito nem a si mesmo, nem ao pseudônimo (*cf.* Barrett, 2015, p. 119). Contudo, ainda que incompleta, e não assinada por Johannes Climacus, a obra explicita perspectivas nascentes relevantes sobre o caráter desse autor pseudônimo que irá empreender, nas obras citadas acima, uma investigação profunda acerca das implicações da filosofia moderna frente à noção de *existência*; sobre o assunto, recomendo a pesquisa de Gabriel Ferreira da Silva (2015) sobre as relações entre *ser* e *pensar* no campo de uma ontologia kierkegaardiana, fundamentada no sentido de *ser* enquanto *atualidade*/*realidade efetiva* (*Virkelighed*) e, sob essa qualificação, correspondente ao âmbito da *Existência* como *Inter-Esse*.

Kierkegaard. É provável ter sido escrito entre os anos de 1842-43, período em que também veio à luz a obra *Temor e Tremor*. *Lírica Dialética* (1843), assinada por Johannes *de silentio*.

3.1. CLIMACUS (escada)

A obra, protagonizada por Johannes Climacus, pode ser considerada uma novela filosófica. Retrata de forma *sui generis* a história de um jovem estudante devotado a percorrer, com toda a substância de sua vida, as melindrosas escaladas do pensamento. Seu nome próprio alude a um monge cristão bizantino do século VI–VII d.C, que viveu como eremita no Monte Sinai; inspirado pela narrativa bíblica do sonho de Jacó (Gênesis, 28), escreve *A Escada para o Paraíso* (*Scala Paradisi*), de onde deriva a forma latinizada do nome 'Climacus' (em grego, *klimax*), que significa 'escada'. Para o enfoque pretendido, esta imagem nos é bastante fecunda. Podemos associar a frágil figura do jovem Johannes com a própria vulnerabilidade do movimento de ascensão ao conhecimento existencial, sugerindo sua escalada orientada à filosofia – no sentido forte do termo: *philo-sophia*, "amor pela sabedoria" (Hadot 2014, p. 262) – como uma espécie de *exercício espiritual* ou *meditação*.

Ao propor esta abordagem, remeto-me à noção de exercício ou meditação [Gr. *Askesis* ou *Meletè*] que Pierre Hadot (2014) reconhece como típico da filosofia antiga, na qualidade de "um desenraizamento da vida cotidiana: é uma conversão, uma mudança total de visão, de estilo de vida, de comportamento" (Hadot 2014, p. 58). Nesse sentido, a vida filosófica, enquanto exercício ou meditação, implica um comprometimento completamente diverso daquele empreendido tão somente pelo discurso filosófico, pois exprime um *modus vivendi*.

> Isso não quer dizer que a filosofia moderna não tenha reencontrado, por vias diferentes, certos aspectos existenciais da filosofia antiga. É preciso dizer, aliás, que esses aspectos jamais desapareceram completamente. Não é um acaso, por exemplo, que Descartes intitule uma das suas obras *Meditações*. São efetivamente meditações (*meditatio* no sentido de exercício) segundo o espírito da filosofia cristã de Santo Agostinho, e Descartes recomenda praticá-las durante algum tempo (...). Pode-se dizer que esse discurso, nutrido da filosofia antiga, ensina a transformar radical e concretamente o ser do homem, a fazê-lo alcançar a beatitude. (Hadot 2014, p. 270)

No contexto moderno da novela filosófica de Kierkegaard, recorre-se, assim, à noção de meditação, compreendendo-a como tributária da filosofia antiga enquanto exercício espiritual, ou seja, uma prática racional, imaginativa ou intuitiva (Hadot 2014, p. 245). Tal exercício está comprometido com um *viver* filosófico que é substancialmente diverso de uma filosofia acadêmica, concebida pelo *discurso* filosófico, "que se desenvolve nos cursos, que se consigna em livros, um texto do qual se pode fazer a exegese" (Hadot 2014, p. 269).

Sob este enfoque, as meditações de Johannes Climacus — enquanto exercício racional e imaginativo — começam desde cedo, quando o menino, em vez de se encantar com os contos de fadas, deslumbra-se com "a intuição e as reviravoltas da dialética. Estes foram seus divertimentos de infância, seus brinquedos de rapaz, seu

prazer da mocidade" (Kierkegaard 2003, p. 17; SKS 15, 21).[12] Em sua tenra juventude, silenciosamente percorre os largos e misteriosos caminhos do pensar, sendo descrito como alguém totalmente estranho ao mundo. Em sua estranheza, vive retirado, e de forma zelosa e metódica, dedica-se ao que parece ser a mais perigosa e fascinante aventura de todos os tempos: subir e descer os degraus de sua incrível 'escada para o paraíso'.

> Seu prazer consistia em começar por um pensamento particular, a partir dele seguir o caminho da consequência, escalando degrau por degrau até um pensamento mais alto; pois a consequência era a seus olhos uma *scala paradisi* (escada para o paraíso), e sua beatitude lhe parecia maior até que a dos anjos. Com efeito, tendo alcançado este pensamento mais alto, ele experimentava uma alegria indescritível, uma voluptuosidade apaixonada em mergulhar sob as mesmas conseqüências no raciocínio inverso, até chegar ao ponto do qual partira. (...) Nos períodos felizes seu caminhar era ligeiro, quase flutuante; em outros momentos, temeroso e inseguro. Com efeito, durante o tempo que ele se esforçava para escalar os degraus, quando a consequência lógica ainda não pudera abrir um caminho, ele se sentia acabrunhado, porque temia deixar escapar os múltiplos argumentos que tinha prontos, mesmo sem mostrarem sua clareza e sua necessidade. (Kierkegaard 2003, pp. 7–8; SKS 15, 17)

Com essa citação chamo a atenção à forma como o jovem estudante Climacus conduz suas escaladas investigativas pelo 'caminho da consequência', designadas, não obstante, por uma expressividade afetiva e lúdica. A contundência dessa expressividade da linguagem é flagrante ao longo de toda a obra, tornada patente, a exemplo do excerto citado, pela tonalidade afetiva de expressões tais quais: 'alegria indescritível' e 'voluptuosidade apaixonada'; e de estados de ânimo como: 'temeroso e inseguro', 'acabrunhado', 'a beatitude lhe parecia maior até que a dos anjos', 'andar flutuante', dentre outros. Essas formas expressivas, ao enfatizarem poeticamente os efeitos empíricos de um viver filosófico, sublinham, igualmente, o pendor irônico do empreendimento, se considerado a partir do enfrentamento existencial de fundo, cuja preocupação fulcral consiste em confrontar as noções de conhecimento conceitual e saber experiencial, isto é, pensamento e ser.

O caráter aparentemente ingênuo com que o rapaz debruça-se sobre o mérito filosófico de problemas avidamente ruminados, a partir do árido universo especulativo que o rodeia, instila especial beleza à narrativa.[13] O corolário irônico do esforço,

[12]Adotarei a norma internacional para a pesquisa da obra de Kierkegaard que exige a inclusão da referência ao texto original em dinamarquês, junto à tradução utilizada. Por conseguinte, utilizarei a referência às obras completas do autor designadas pela sigla SKS (*Søren Kierkegaards Skrifter*). Trata-se de 28 volumes de texto original e 28 volumes de comentários organizados por Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, Jette Knudsen, Johnny Kondrup, Steen Tullberg, Anne Mette Hansen e Tonny Aagaard Olesen para a publicação da quarta edição das obras do autor, principiada em 1997 pela editora G. E. C. Gads Forlag de Copenhague, tendo sido concluída em 2013, em homenagem ao bicentenário de nascimento de Søren Kierkegaard. Utilizaremos sua última versão (1.8.1, 2014) disponível pelo acesso eletrônico: <http://www.sks.dk/>. A referência constará dos escritos do autor pela abreviatura: SKS, seguida, em algarismo arábico, do número do respectivo volume e página da obra em questão (SKS 5, 21, por exemplo).

[13] Como exemplo, é de se apreciar o modo como o autor evidencia o afastamento do discurso filosófico moderno dos princípios de um autêntico viver filosófico: "Enquanto buscava ajuda de sua memória, sentiu-se completamente desconcertado ao constatar que, em seus discursos, nossos filósofos

todavia, recairá sobre o assunto central do projeto, enunciado desde o princípio: *De omnibus dubitandum est*, ou seja, 'é preciso duvidar de tudo'. Desse modo, o tema da *dúvida* é cirurgicamente extraído de uma perspectiva filosófica estritamente abstrata para ser investigado filosoficamente enquanto *modus vivendi*; Johannes Climacus escalará todos os degraus que o levam da especulação teórica desinteressada *sobre* a dúvida para um turbulento ingresso *na* dúvida enquanto *categoria da consciência*.

> Ele se perguntava qual seria a natureza da consciência quando tivesse a dúvida fora de si. Como é determinada a consciência na criança? Ela, propriamente, não tem nenhuma determinação, o que também pode ser expresso desta forma: ela é imediata. A *imediatidade* é precisamente a *indeterminação*. No imediato não há nenhuma relação, pois tão logo intervém a relação, o imediato é abolido. (...) A consciência não pode, então, permanecer na imediatidade? Esta era uma questão tola; pois, se o pudesse, não haveria simplesmente nenhuma consciência. Mas como pode ser suprimida a imediatidade? Graças à mediatidade que a suprime ao *pres*supô-la. O que é, então, a imediatidade? É a realidade (*Realitet*).[14] O que é a mediatidade? É a palavra. Como esta suprime aquela? Por enunciá-la; pois aquilo que é enunciado é para sempre *pressuposto*. A imediatidade é a realidade, a linguagem é a idealidade, a consciência é a contradição. No momento em que enuncio a realidade, surge a contradição, pois o que eu digo é a idealidade. (Kierkegaard 2003, pp. 105, 107–108, ênfases do autor; SKS 15, 54–55)

Por conseguinte, a categoria da consciência existencial é concebida enquanto *contradição*. Esta, por sua vez, é engendrada em virtude da *duplicidade* composta pelos conceitos de *realidade* e *idealidade*. Em face dessa duplicidade, a consciência exprime a *relação* entre eles.

> Na realidade, isoladamente, não há nenhuma possibilidade de dúvida; quando eu a expresso na linguagem, ocorre a contradição, já que não a expresso, *mas produzo outra coisa*. Na medida em que o dito deve ser uma expressão para a realidade, eu a coloquei em relação à idealidade, e, na medida em que *o dito é produzido por mim*, coloquei a idealidade em relação à realidade. (...) A realidade não é a consciência, a idealidade tampouco, e contudo a consciência não existe sem ambas, e esta *contradição* é o ser da consciência e sua essência. (Kierkegaard 2003, pp. 108–110, minhas ênfases; SKS 15, 55–56)

---

praticamente não haviam dito uma palavra a respeito das vicissitudes e aventuras às quais se expunha quem começava a duvidar de tudo. (...) Não era bem verdade que não ouvira uma palavra dos nossos filósofos a esse respeito, mas, refrescando em sua memória o pouco que ouvira, teve que admitir que não era nada, e que era normal, por sua vez, que a observação tivesse apenas lhe desanimado. Certo dia, ao se discutir o significado de se ter duvidado como preâmbulo para evolução da filosofia, soube da seguinte observação: 'Não de deve perder tempo duvidando, deve-se começar logo a filosofia'. Os ouvintes acolheram esta explicação com a mesma alegria que os católicos acolhem o anúncio de uma indulgência. Johannes, porém, ficou tão envergonhado por estas palavras, que se desejou bem distante a fim de que ninguém o notasse. (...) Johannes despediu-se de uma vez por todas desses filósofos. Mesmo que, aqui ou ali, ouvisse alguma observação solta, resolveu não mais atentar a elas, dadas tantas experiências entristecedoras que tivera, de como eram enganadoras estas palavras. Seguiu, então, o método que fora habituado a seguir, o de tornar tudo tão simples quanto possível" (Kierkegaard 2003, pp. 100–102; SKS 15, 52–53).

[14] De acordo com os tradutores e comentadores Howard V. Hong e Edna H. Hong, nesta obra, Kierkegaard usa os conceitos de 'realidade' (*Realitet*) e 'atualidade/realidade efetiva' (*Virkelighed*) de forma sinônima (*cf.* Kierkegaard 1987, p. 331, nota 17).

A asserção do jovem Climacus de que a contradição resultante da relação entre realidade e idealidade é a essência da consciência indica, portanto, a impossibilidade da linguagem verbal em enunciar a realidade *qua* imediatidade. Ademais, ao longo de sua argumentação, Johannes Climacus diferenciará nitidamente as noções de *reflexão* e de *consciência* enquanto *dicotômica* e *tricotômica*, respectivamente. Essa distinção aprofundará, por sua vez, o entendimento do autor de que a enunciação da imediatidade pela linguagem, ao fundar-se em uma contradição, resultará na *produção de outra coisa* que, por seu turno, é produzida por alguém concreto, isto é, um *indivíduo singular* (*den Enkelte*).[15]

> Estabeleceu neste sentido a seguinte definição: a reflexão é *a possibilidade da relação*, a consciência é *a relação cuja forma primeira é a contradição*. Ele também notou que é daí que provém que as determinações da reflexão sejam sempre *dicotômicas*. Assim, as determinações seguintes: idealidade e realidade, alma e corpo, conhecer – o verdadeiro, querer – o bem, amar – o belo, Deus e o mundo, etc. – são determinações da reflexão. Na reflexão elas se tocam mutuamente, de tal modo que uma relação torna-se possível. As determinações da consciência, ao contrário, são *tricotômicas*, o que a língua também demonstra, pois quando digo: *eu* tomo consciência *desta impressão sensorial*, eu formulo uma tríade. (...) Caso não houvesse nada mais do que dicotomias, não haveria a dúvida; pois a possibilidade da dúvida consiste justamente neste terceiro, que coloca os dois em relação recíproca. (Kierkegaard 2003, pp. 110–113, ênfases do autor; SKS 15, 56–57)

Essas premissas são relevantes à proposta experimental de *cena prístina*, visto que explicitam o método de abordagem das instâncias da imediatidade e da linguagem associadas aos dois primeiros aspectos centrais enfatizados no experimento de criação textual descrito na seção 2.

O primeiro aspecto alude à qualidade de atenção resultante do efeito sugerido pela *ação de recuo* frente à tendência de definirmos conceitualmente o objeto-brinquedo contemplado. Nesse caso, relaciono tal qualidade de atenção a um modo de presença que, por sua vez, vincula-se à experimentação de algo *indeterminado*. Sugere-se, nessa situação, que a ação de recuo frente ao campo conceitual, ou seja, à instância da idealidade da linguagem, favorece um modo de presença que, embora de caráter tênue e fugidio, tende a aguçar a *percepção sensível* do participante do experimento acerca da natureza indeterminada da instância da imediatidade. No exato momento em que, durante a instrução do experimento, eu sugiro ao participante que *espere* e *recue* diante da imagem-brinquedo contemplada, interpõe-se um limite que, por um lado, fortalece a qualidade da atenção em manter-se presente frente à imagem contemplada, e, por outro, propõe ao participante que destitua essa imagem de determinações conceituais para

[15] A concepção de "indivíduo singular", uma das principais categorias do pensamento de Kierkegaard, apresenta-se nesta obra, de forma abrangente, pela rica caracterização da personalidade e da maturação de seu protagonista Johannes Climacus ao longo da narrativa, e de forma específica, no caso do excerto citado, pela ênfase ao recurso narrativo em primeira pessoa: "Na medida em que o dito deve ser uma expressão para a realidade, *eu* a coloquei em relação à idealidade, e, na medida em que o dito é produzido *por mim*, *coloquei* a idealidade em relação à realidade" (Kierkegaard 2003, pp. 108–110, minhas ênfases; SKS 15, 55–56). O termo dinamarquês *Den Enkelte* é usualmente traduzido para a língua portuguesa por 'indivíduo singular' para destacar o sentido de 'único' presente na língua de partida. Essa escolha tradutória, por sua vez, está em consonância à forma consagrada pela recepção do autor em língua inglesa que habitualmente traduz o termo por *single individual*.

perscrutá-la sensorialmente. Logo, tais efeitos estéticos convidam ao refinamento da sensibilidade acerca de percepções do indefinível e do indeterminado.

O segundo aspecto trata da prática de escrita, que desafia o participante a lidar com a dificuldade de transfigurar a imagem contemplada em linguagem verbal. Em tal caso, constata-se a manifestação de que a *consciência* é uma *relação*, cuja forma primeira é a *contradição* (Kierkegaard 2003, p. 111; SKS 15, 56). Sob a ótica da criação textual proposta, essa *relação contraditória* é, por conseguinte, compreendida pela tarefa do participante em ter de pôr em palavras justamente àquilo que fora então perscrutado segundo uma orientação eminentemente sensorial, aproximando-se da tênue e fugidia percepção do indeterminado. Além disso, essa etapa do experimento conduz o participante a embrenhar-se poeticamente em sua própria concretude enquanto indivíduo singular; por meio da criação textual fundada na contemplação de uma imagem prístina, explicita-se a categoria da consciência enquanto *dimensão tricotômica*, ou seja, evidencia-se a contradição constitutiva da própria existência, pois 'o dito é produzido *por mim*', fazendo emergir da relação entre a imediatidade e a idealidade (*i.e.*, reflexão), uma contradição que *me* concerne.[16]

Assim, baseando-se nessas premissas filosóficas, a noção de cena prístina situa-se enquanto campo existencial de investigação estética.

3.2. *de silentio* (*sobre* o silêncio ou *do* silêncio)[17]

Johannes *de silentio* é o autor kierkegaardiano que assina *Temor e Tremor. Lírica Dialética* (1843). Seu nome indica que o tema do *silêncio* deve ocupar um lugar de grande importância nessa obra, cujo assunto central versa sobre o enfrentamento entre especulação filosófica, existência poética e a experiência na fé: "Apesar de se encontrarem reunidas as condições para transpor todo o conteúdo da fé para a forma de conceito, tal não levou que se entendesse a fé, a que se entendesse como se entrou na fé ou como a fé entrou em cada um" (Kierkegaard 2009, p. 52; SKS 4, 103).

No manuscrito final da obra, o nome do autor é referido por Kierkegaard como "uma pessoa poética, como apenas existe entre os poetas" (Kierkegaard 2009, p. 46,

[16] O jovem Climacus explicitará que enquanto a reflexão é *desinteressada*, a consciência situa-se enquanto *interesse* (Lat. *Inter-esse*, ser entre, ser intermediário): "A reflexão é a possibilidade da relação. Isto também pode ser expresso da seguinte forma: a reflexão é *desinteressada*. A consciência, ao contrário, é a relação e, portanto, o interesse, dualidade que se exprime inteiramente e com concisa ambiguidade na palavra 'interesse' (*interesse*)" (Kierkegaard 2003, p. 113, ênfases do autor; SKS 15, 57). Em dinamarquês, os termos *interesse* (com grafia e sentido idênticos ao termo utilizado em português) e *interessere* (em português, o verbo interessar), que derivam do latim, são motivo de jogo de palavras com a etimologia de *inter-esse* (*cf.* Kierkegaard 2003, p. 113, nota dos tradutores). Gabriel Ferreira da Silva, cuja tese de doutorado aborda a noção de *inter-esse*, dentro do pensamento de Kierkegaard, como princípio ontológico do conceito de Existência, e sua implicação para uma "Ciência ou saber existencial" (*Existentiel videnskab*), assim se refere a esta ocorrência textual em *Johannes Climacus ou De Omnibus Dubitandum Est*: "Kierkegaard pretende estabelecer a relação entre Interesse (*Interesse*, no original dinamarquês) e a expressão latina '*interesse*' captando, com isso, uma 'dualidade' (*Dobbelthed*) ou uma 'fecunda ambiguidade' (*prægnant Tvetydighed*). (...) A tese aí expressa é que a diferença fundamental entre 'reflexão' (*Reflexion*) e 'consciência' (*Bevisthed*) se dá pelo fato de que, se na primeira pode haver tratamento de um objeto a ser conhecido sem que o sujeito cognoscente com ele se relacione, por consciência, Climacus entende o estado de implicação necessária do sujeito que pensa *qua* presente a si mesmo enquanto maneja os objetos mentais dos quais dispõe" (Silva 2015, p. 74).

[17] *Cf.* Oxford Latin Dictionary (1968), verbete "silentium".

nota da tradução). Em *Temor e Tremor*, Johannes *de silentio*, por sua vez, definirá o poeta como o gênio da recordação, cuja tarefa é louvar fielmente os feitos do herói. Nesse sentido, tomará para si a tarefa de recordar a obra de uma personalidade que, em suas palavras, é a maior que já existiu: o patriarca bíblico, Abraão.

> Houve quem fosse grande pela sua força e quem fosse grande pela sua sabedoria, e houve quem fosse grande pelo seu amor; *mas Abraão foi o maior de todos*, grande pela fortaleza cuja força é fraqueza, grande pela sabedoria cujo segredo é loucura, grande pela esperança cuja forma é insânia, grande pelo amor que é ódio para consigo próprio. (Kierkegaard 2009, p. 67, ênfase minha; SKS 4, 113)

Entretanto, como evidencia a citação, as qualidades da figura de Abraão destacadas pelo poeta enfatizam, dialeticamente, a peculiaridade de características nada heroicas: fraqueza, loucura, insânia e ódio. De fato, na concepção de Johannes *de silentio*, o patriarca não pode ser considerado herói; pois, classicamente, essa noção presume que, quais forem seus feitos, serão justificáveis do ponto de vista universal. Em outras palavras, a ação heroica implica um domínio *comunicável* e, portanto, *compreensível* aos partícipes comuns à narrativa, mesmo quando envolve dimensões trágicas, a exemplo de Agamêmnon, que deve sacrificar sua filha Ifigênia. Esse definitivamente não é o caso da narrativa que consta da passagem bíblica do Antigo Testamento (Gênesis, 22). Conhecida como "O sacrifício de Abraão"[18], conta-nos o momento em que o patriarca, posto à prova por Deus, aceita sacrificar seu amado filho Isaac; ao final, o ato não é consumado, em virtude da intervenção de um anjo. Para Johannes *de silentio*, a fé de Abraão não pode ser justificada eticamente, isto é, no âmbito do universal. Com efeito, escapa ao pensamento, portanto, à linguagem verbal, inscrevendo-se sob o signo do indizível.

> Em momento algum, portanto, é Abraão herói trágico, é antes algo completamente diferente: *ou um assassino ou um crente*. Não tem a determinação intermédia que salva o herói trágico. Sou portanto *capaz de* entender o herói trágico, *mas não entendo Abraão*, embora *em sentido um tanto delirante o admire* mais do que todos os outros. (...) Por conseguinte, ao passo que o herói trágico é grande pela sua virtude moral, Abraão é grande por uma virtude puramente pessoal. (...) Fica aqui demonstrada a necessidade de uma nova categoria para entender Abraão. O paganismo não conhece uma relação desta espécie com a divindade. O herói trágico não estabelece qualquer relação privada com a divindade; contudo, o ético é o divino e o paradoxo aí existente é por isso passível de ser mediado no universal. Não se pode mediar Abraão, o que também é exprimível desta maneira: *ele não pode falar*. Assim que *eu falo, exprimo o universal e, se não o fizer, ninguém me entende*. (Kierkegaard 2009, pp. 115–119, ênfases minhas; SKS 4, 150–151, 153)

Por conseguinte, nota-se uma das perspectivas pelas quais o pendor ao silêncio está enunciado no nome próprio de Johannes. Neste caso, o poeta dialético estará a falar *sobre o silêncio* como limite da linguagem. Contudo, haverá o autor de instaurar outro artifício para que o problema seja apresentado como exercício francamente poético, em

[18] Do capítulo 22 do Livro de Gênesis, consta o título: "O sacrifício de Abraão" (*cf.* Bíblia de Jerusalém 2013, p. 61).

que sua admiração — algo delirante, como admite — pelo ato de fé abraâmico possa ser pristinamente posicionada. Assim, *de silentio* convidará o leitor a ingressar neste paradoxo por meio de um capítulo de *Temor e Tremor* intitulado *Stemning*, cuja tradução para a língua portuguesa remete a *afinação*, disposição, atmosfera, tonalidade afetiva, dentre outras. Na língua dinamarquesa, este termo está associado à voz (*Stemme*), à prática de afinar instrumentos, podendo também implicar uma dimensão perceptiva sincrônica entre interioridade e exterioridade, como no caso da interação entre clima atmosférico, sensações de ambiência e estados de ânimo, por exemplo: um clima pesado, um sentimento nebuloso, etc. No pensamento de Kierkegaard, a noção de *stemning* se situa em meio ao anseio filosófico a uma forma de comunicação que sintonize a *afinação* entre *o que* e *como*; entre aquilo que é pensado e o modo como é expresso; entre conhecimento e existência; pensamento e ser. A principal decorrência dessa concepção, no campo de nosso interesse, dirá respeito à relação entre a obra e sua recepção, uma vez que, para Kierkegaard, a poesia e a arte, assim como a ciência, devem pressupor uma afinação entre quem produz e quem recebe, entre autor(a) e leitor(a).[19] Esta exigência nos leva a considerar, então, que o grande desafio para Johannes *de silentio*, o poeta dialético, isto é, o poeta-pensador, será criar *outra* linguagem; não aquela que se estabeleça unicamente pela positividade do discurso, mas que se constitua, acima de tudo, por uma investigação sobre seu *esgotamento*: uma poética *do silêncio*.

Com isso, desdobra-se um revés adicional ao nome próprio do autor; como pensador, Johannes *de silentio* compromete-se a meditar *sobre o silêncio*, esquadrinhando os limites da linguagem; como poeta, envolve-se no exercício *do silêncio*, levando a linguagem ao seu limite. Desse entrechoque, observa-se que a própria obra *Temor e Tremor. Lírica Dialética* resulta da insistência de seu autor em experimentar – e oferecer em experimento – os limiares entre conhecimento e existência, idealidade e imediatidade, *palavra* e *gesto*.

> o nome do autor pseudônimo [Johannes *de silentio*] é explicado pelo fato da *própria obra* ser obcecada com a impotência da linguagem, com a comunicação não-verbal, com sinais, e com o profundo significado do gesto silencioso. (Garff 2005, p. 252, ênfase do autor, minha tradução)

A vastidão de um gesto desgarrado da palavra, mas encarnado na singularidade concreta da existência, está igualmente indicado pelo título mesmo da obra assinada por *de silentio*; o *tremor* é a reação física evidente para uma situação vivida em *temor* (Garff 2005, pp. 257-258). Neste caso, podemos assentir que, por vezes, um *gesto falará mais alto* que qualquer discurso.

> O não-rompimento do silêncio por parte de Abraão surge em *Temor e Tremor* como algo que não se prende apenas com a natureza dos laços que o unem a Deus e a Isaac, à humanidade e ao núcleo da casa de Abraão, mas antes se radicaliza na sua vivência da fé, pois a grandeza da fé de Abraão não está contida *no que ele é capaz de dizer*, mas *no que*

[19] *Cf.* Kierkegaard (2010, p. 17, nota 28). Em referência ao campo da recepção do efeito estético associado à prática artística em uma abordagem kierkegaardiana, (*cf.* Pacheco 2018, pp. 160–167).

> *ele é capaz de fazer*, nos seus 'movimentos'. Decide não falar, mas passa por uma provação terrível; consegue porém repetir-se exactamente como já havia sido antes dessa provação, ou seja, não tem que sacrificar Isaac, recebe novamente o filho da promessa e é feliz no cumprimento dessa promessa, *ao passo que nós nunca seremos capazes* de executar estes 'movimentos'. (Sousa 2009, pp. 18–19, minhas ênfases)

A realização da fé abraâmica está assim associada à plenitude de seu gesto; neste contexto, o silêncio identifica-se à própria fé. Contudo, para Johannes *de silentio* esta plenitude não está ao seu alcance, por mais que a admire. Portanto, na condição de poeta, será apenas capaz de *afinar-se* existencialmente ao ato de fé abraâmico de um modo *lírico*.

> Não consigo fazer o movimento da fé, não consigo fechar os olhos e precipitar-me cheio de confiança no absurdo; é para mim uma impossibilidade, mas não me orgulho disso. Estou convencido de que Deus é amor; este pensamento tem para mim uma *validade lírica prístina* [*oprindelig lyrisk Gyldighed*].[20] (Kierkegaard 2009, p. 88, ênfase minha; SKS 4, 129)

Desse modo, posicionando-se em *temor e tremor* frente à narrativa bíblica, o autor se lançará a refleti-la admitindo-a *impensável*, i.e., inimaginável, irrepresentável. Esta abordagem será a forma de expressão por excelência do esgotamento de seu próprio discurso *sobre o silêncio*, e, concomitantemente, seu desafio em criar outra linguagem, *do silêncio*.

O capítulo de abertura de *Temor e Tremor*, intitulado *Stemning*, investe precisamente em um exercício poético dessa magnitude: conta-nos a história de um homem que, com o passar dos anos, descobre que quanto mais se põe a pensar sobre a passagem bíblica do "Sacrifício de Abraão", menos a compreende.

> Era uma vez um homem que escutara em criança essa linda história acerca de como Deus tentou Abraão, de como ele resistiu à tentação, guardou a fé e pela segunda vez recebeu um filho contra a sua expectativa. Quando ficou mais velho, leu a mesma história com uma admiração ainda maior, *pois que a vida separara o que estivera unido na simplicidade inocente da infância*. Quanto mais velho ficava, tanto mais o pensamento regressava a essa história, tanto maior e mais forte era o seu entusiasmo e, contudo, *era cada vez menos capaz de entender a história*. (Kierkegaard 2009, pp. 55–56, ênfases minhas; SKS 4, 105)

Inconformado com a progressiva perda de entendimento, o homem se sentirá compelido a projetar-se como testemunha ocular do episódio, passando a imaginar outras versões da narrativa.[21] Contudo, sua imaginação se mostrará incapaz de representar a passagem bíblica tal qual descrita em Gênesis 22, ou seja, ele reiteradamente fracassará em retomar sua própria compreensão prístina da história: "pois que a vida *separara* o que estivera unido na simplicidade inocente da infância" (*ibidem*). Tal separação dramatiza, pois, o afastamento entre um saber vivido na 'simplicidade da infância' e um saber elaborado pelo pensamento, ou seja, o

[20] Associa-se à espontaneidade; à compreensão do gênero lírico como o campo mais imediato da criação poética, i.e., movido pela afinação (*stemning*) (*cf.* SKS 4, 129, comentário 18).
[21] *Cf.* Kierkegaard (2009, pp. 58–64; SKS 4, 107–111).

afastamento entre os âmbitos da imediatidade e da reflexão (*i.e.*, idealidade, linguagem verbal). Na perspectiva de uma poética *do* silêncio, portanto, a ênfase colocada no *afastamento* entre esses âmbitos convida a adentrarmos em dimensões não-verbais da linguagem.

No campo das artes cênicas e performativas, o silêncio tanto pode se referir ao limite da linguagem verbal, enquanto esgotamento discursivo, quanto às fronteiras entre outras linguagens expressivas.

> O silêncio pode guardar aquilo que *não é capturado no registro verbal*, reter uma intensidade que, por sua vez, é deslocada para um outro domínio de expressão (corporal, visual, etc.). (...) O teatro não oferece *apenas algo para ser visto* e interpretado pelo público, mas também *experiências de difícil decodificação*. O 'teatro dos signos', que se oferece a múltiplas leituras, *pode* conviver e confrontar-se com um 'teatro das energias', que mobiliza intensidades, sensações e fluxos *que resistem às leituras racionais*. (Quilici 2015, p. 64, minhas ênfases)

No contexto de nossa investigação, a dimensão não-verbal da linguagem, em consonância com a observação de Johannes *de silentio* de tão somente ser capaz de afinar-se à fé abraâmica por meio de uma 'lírica prístina', isto é, uma poética *do* silêncio, remete-nos ao afastamento entre os âmbitos da reflexão e da imediatidade que, por sua vez, tonifica a *distância* entre a *criação textual sobre uma imagem prístina* e a *própria experiência prístina* a que se refere essa imagem.

No tocante à proposta experimental de cena prístina, considerando-se os dois primeiros aspectos centrais discutidos na seção 3.1, o fortalecimento dessa distância, do ponto de vista metodológico, encontrar-se-á na parte final do experimento descrito na seção 2. Trata-se, assim, do *terceiro aspecto* apontado, que concerne à leitura para si mesma(o) de seu texto, em que se exercita uma qualidade de atenção associada a fenômenos sutis ligados à expressão física e vocal, que ultrapassam o campo estritamente linguístico.[22] No decurso da instrução proposta para esta etapa do experimento, é solicitado ao participante que leia de modo que possa ouvir-*se*, o faça *devagar*, e, a seguir, *repita pausadamente* essa leitura como um *dizer do texto para si*. Essa instrução enfatiza, por conseguinte, fatores eminentemente *performativos* em face do texto criado; referem-se a *práticas do dizer*.[23]

O linguista francês Élie Bajard diferencia o ato de ler e o ato de dizer um texto, pois compreende a ação de ler como uma atividade de apreensão cognitiva movida pela decifração e assimilação dos códigos gráficos, ao passo que a ação de dizer implica a vocalização, pela emissão sonora, de um texto já previamente assimilado, que pode assim ser socializado com outras pessoas (Bajard 2005). Em vista disso, no caso de nosso experimento, o participante é convidado a percorrer ambas as perspectivas, além do próprio ato de escritura de seu texto. Logo, a noção de cena prístina compreenderá

[22] Note-se a formulação do linguista Elie Bajard (2005) sobre o assunto: "A voz que diz o texto certamente leva em conta a função linguística, mas também uma outra, a musical. (...) O valor expressivo da matéria sonora, sua musicalidade, podem assim estar desarticulados de seu valor linguístico. Uma mesma palavra, um único pronome podem transmitir inúmeras mensagens. (...) Essa sensibilização à textura da voz procura explorar melhor sua musicalidade". (Bajard 2005, p. 98)

[23] *Cf.* Bajard (2005, pp. 74–106).

metodologicamente essas três atividades diversas: *escrever*, *ler* e *dizer*. Nessa ordem, primeiramente o participante lidará com a criação textual, e o reconhecimento cognitivo do que foi redigido — lembrando que na instrução é solicitado que escreva continuamente, sem intervalos — [24] para, em seguida, vocalizar seu texto para si. Com isso, neste experimento, a peculiaridade do dizer refere-se a seu alcance comunicativo: é um *dizer para si mesma(o)*, ou seja, é um *dizer autorreflexivo*.

Com essa orientação peculiar do dizer retomamos a separação entre os âmbitos da imediatidade e da reflexão, formulada poeticamente por Johannes *de silentio*, enquanto o afastamento entre um saber vivido na 'simplicidade da infância' e um saber elaborado pelo pensamento. Conforme citado, Johannes de *silentio* assim principia o *Stemning* de *Temor e Tremor*: "Era uma vez um homem que *escutara* em criança essa linda história (...)" (Kierkegaard 2009, pp. 55–56, ênfases minhas). A narrativa inicia, portanto, evidenciando a dimensão do *dizer*; aquela história havia lhe sido *dita por alguém*. Nesse caso, a metáfora da imagem-brinquedo apresenta-se, pois, por meio do sentido da audição; o entendimento prístino da história vincula-se, com isso, fundamentalmente ao *dizer* e sua *escuta*. Somente mais tarde essa história será lida com crescente interesse pelo homem que, então, passará a refletir sobre ela, sentindo-se, por isso, compelido a imaginar novas versões para a narrativa. Logo, tal processo designa a seguinte ordenação das três atividades associadas ao campo textual: *dizer*, *ler* e *escrever*.

> O encontro inicial da criança com a língua escrita se faz muitas vezes desde os primeiros meses, através das *histórias ditas* pela mãe. Durante um longo período, a criança terá acesso à língua escrita *apenas pela palavra ligada ao gesto* materno. Rapidamente ela poderá *ter contato com o livro, pelo tato, pelo olhar, pelo olfato e mesmo pelo paladar*. *A escrita, transbordando a audição, investe todos os sentidos*. (...) Mais tarde, o olhar ganha primazia e a criança, através das páginas que vira, faz suas primeiras explorações em meio às imagens, discriminando-as de outro material que a elas se mistura, o texto. É a primeira abordagem da leitura pela criança. Mais adiante ela será capaz de traçar suas primeiras garatujas. As três vias serão então abertas *nessa ordem: dizer-ler-escrever*. (Bajard 2005, p. 79, minhas ênfases)

Em vista do enfoque linguístico-pedagógico de Bajard, o percurso para a aquisição da escrita segue a ordenação do *dizer*, do *ler* e do *escrever*, em que as histórias *ditas por* aquela ou aqueles mais próximos da criança apresentarão o campo textual em sua forma performativa primordial: pela tessitura afetiva das expressões gestuais e vocais que o *dizer* convoca. Aos poucos, o infante passará a experimentar sensorialmente sua própria relação com o campo textual aproximando-se, paulatinamente, da *leitura* e da *escrita*.

Haja vista essa abordagem, a separação entre os âmbitos da imediatidade e da reflexão pode ser compreendida como a *distância* entre um texto mediado pelo *dizer* de outrem e a posterior *leitura* daquele que então o havia apenas escutado. Essa distância, todavia, no caso descrito por *de silentio*, é marcada por uma escuta situada na infância,

[24] Sobre uma abordagem da técnica de escrita contínua, em que não se interrompe a escritura para que seja lido o que está sendo escrito, ao contrário, põe-se a escrever, por um tempo determinado, sem que haja uma censura temática, ortográfica/gramatical ou lógica, sendo a leitura um processo posterior ao momento da escrita (*cf.* Goldberg 2005).

ou seja, em um tempo em que o campo textual fundamenta-se no âmbito afetivo do gesto e da voz de quem o profere. Nessa ótica, o sentido da audição, na relação dizer-escuta, pode ser considerado análogo a uma imagem-brinquedo, remetendo-se assim à compreensão prístina da história pelo homem em questão.

Em nosso tratamento sobre o campo textual, propusemo-nos percorrer, pois, o processo pedagógico referido na ordem inversa: escrever, ler e dizer. Em outras palavras, o experimento sobre a noção de cena prístina instigará primeiramente à escrita, em seguida, a sua leitura e, finalmente, o dizer do texto criado. Conforme salientado, essa última etapa consiste em um dizer do texto para si mesma(o), vocalizando-o *pausadamente*. Esse procedimento propõe, desse modo, um deslocamento do enfoque conceitual do texto para uma experimentação performativa, convidando o participante a uma pesquisa rítmica entre a emissão sonora e seus intervalos, que ultrapassa o campo estritamente linguístico. Com essa opção metodológica, sugere-se uma trajetória que, em meio ao campo textual, possibilite a retomada da dimensão performativa do dizer, enquanto atividade identificada com a instância da imediatidade, portanto, existencialmente afinada a experiências prístinas. Ainda, ao estabelecermos uma prática do dizer *para si mesmo* focaliza-se igualmente sua abordagem autorreflexiva que, por meio do campo estético, pode fazer conviver, e confrontar, a perspectiva conceitual do texto e sua dimensão sensível, "que mobiliza intensidades, sensações e fluxos que resistem às leituras racionais" (Quilici 2015, p. 64).

Dessa forma, aposta-se na expansão de uma criação textual que, ao instaurar procedimentos performativos de abordagem, suscite formas renovadas de experimentação poética, que ponham em jogo, esteticamente, as fronteiras entre conhecimento e existência, reflexão e imediatidade, palavra e silêncio.

4. Considerações finais: Recuo prístino ao prazer de criar

Ao longo do artigo, no terreno experimental da *cena prístina*, a noção de cena foi associada, por um lado, à retomada de uma imagem-brinquedo, ou seja, à contemplação imaginária de algo que o participante julgue primordial para si, e, por outro, ao conceito arcaico de *cena* (em grego, *skené*) que, no teatro grego antigo, consistia em um espaço resguardado da visão do público, designando, por isso, um lugar para *não* ser visto. Tais associações situam essa concepção de cena na qualidade de uma *reserva*, polissemicamente compreendida enquanto circunspecção (estado de ânimo) e ambiente preservado (físico e simbólico).

Na perspectiva existencial da investigação estética, enquanto criação textual, a noção de *cena prístina* foi interpelada, por sua vez, a partir de três tópicos centrais: como ação de recuo frente às possibilidades de nomeação da imagem-brinquedo; como prática de escrita e leitura sobre essa imagem; e enquanto prática do dizer o texto para si mesma(o). Assim, a dimensão autorreflexiva é instaurada performativamente, de tal modo que pode ser experimentada, no âmbito estético, sob a instância da imediatidade. Em outros termos, ao dizer o próprio texto para si mesmo, seu autor(a) é posto em meio à tessitura rítmica e sonora da escritura, sendo convidado a explorar "a carga expressiva

da matéria sonora, que o significado, evidente demais, pode ocultar" (Bajard 2005, p. 98). Não se trata, todavia, de subestimar a relevância do plano semântico da linguagem; ao contrário, o procedimento do dizer autorreflexivo, ao mobilizar aspectos não linguísticos, favorece a atualização do plano conceitual do texto em *convívio* e *confronto* com sua dimensão sensível, portanto, em virtude da concretude existencial de quem o profere. Dessa forma, o texto se mostra objeto de *contínua atualização*. Essa perspectiva é, aliás, recorrente na própria obra de Kierkegaard quando, por exemplo, o autor particulariza características da leitora ou leitor ideal para quem escreve seus textos.

> aquela pessoa benevolente que *lê alto para si mesma* aquilo que eu escrevo em silêncio que, *com sua voz*, desata os sortilégios dos signos escritos, que *revela com a sonoridade de sua voz* o que as letras mudas quase tinham nos lábios, mas que apenas conseguiam pronunciar com muita dificuldade, balbuciando e de forma entrecortada; que assim *afina-se aos pensamentos aprisionados que buscam liberação*. (SKS 5, 63, minha tradução em cotejo com Kierkegaard 2010, p. 77, minhas ênfases)

A liberação do pensamento do texto está, portanto, vinculada à atualidade de seu dizer, prática performativa já prescrita, sob outra terminologia, na obra do autor dinamarquês.[25] É, portanto, nesse contexto que, ao partilhar o texto da *cena prístina* de minha autoria, na seção 2, observo: "Em 2018, retomei a escrita, a leitura e o dizer desse texto, trata-se de uma imagem-brinquedo; frente a ela, todo *o que* das coisas segue lento a dissipar-se, esvanece. Contemplar a imagem-brinquedo é eternamente reescrevê-la, e silenciosamente esperá-la" (*cf.* texto da autora, seção 2). Com esse exemplo, salienta-se a dimensão concreta de minha presença enquanto indivíduo singular que, no decurso da existência, retoma *a escrita*, *a leitura* e *o dizer* de sua imagem-brinquedo. Dessa forma, investe-se em um recuo prístino ao prazer de criar, ou seja, àqueles momentos ou imagens primordiais que nos recordam de nossas primeiras percepções sobre a singularidade do poder poético. Essa é a questão central problematizada pela noção de *cena prístina*; voltarmo-nos à peculiaridade dessa *reserva*, à dimensão *sui generis* do estado de ânimo e da ambiência que tal cena nos evoca. É com essa atitude, que também fiz notar em meu texto, que a ideia de *criação* equivale ao anseio de retorno a um *recuo contemplativo*: "Criar é para mim, sobretudo, conseguir voltar a esta Cena. Estar presente nela" (*cf.* texto da autora, seção 2).

Com efeito, no âmbito existencial da investigação estética, o recuo contemplativo proposto pela noção de *cena prístina*, ao apresentar uma metodologia performativa para a escrita, a leitura e o dizer de imagens privilegiadas associadas ao prazer de criar, poderá contribuir para a ampliação do escopo de pesquisa do próprio fazer artístico.

[25] As observações de S. Kierkegaard sobre os procedimentos de leitura e dizer do texto incluem, além da leitura em voz alta (*i.e.*, dizer o texto para si mesmo), o ritmo vagaroso e a constante repetição do texto enquanto leitura e dizer ver p. ex. em *Três Discursos Edificantes* (1843), SKS 5, 63; em *Discursos Edificantes num Espírito Diferente* (1847), SKS 8, 121; na obra *A Repetição. Um ensaio em Psicologia Experimental* (1843), assinada pelo autor-pseudônimo Constantin Constantius (*cf.* SKS 4, 72–73).

Referências

Arendt, H. (1993). *A dignidade da política.* Rio de Janeiro: Relume–Dumará.

Bajard, E. (2005). *Ler e dizer: Compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo: Cortez Editora.

Barrett, L. C. (2015). Johannes Climacus: Humorist, dialectician, and gadfly. In K. Nun & J. Stewart (Eds.), *Kierkegaard research: Sources, reception and resources – Kierkegaard's Pseudonyms*, Vol. 17 (pp. 117–142). Surrey: Ashgate.

Benjamin, W. (2002). Brinquedos e jogos. Observações marginais sobre uma obra monumental. In W. Benjamin (Ed.), *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (pp. 95–102). Trad. Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.

Bíblia de Jerusalém. (2013). São Paulo: Paulus.

Desgranges, F. (2003). *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec.

Desgranges, F. (2012). *A inversão da olhadela: Alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec.

Garff, J. (2005). *Søren Kierkegaard: A biography.* Trad. Bruce H. Kirmmse. Princeton: Princeton University Press.

Glare, P. G. W. (1968). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.

Goldberg, N. (2005). *Writing down the bones*. Boston: Shambhala Publications.

Hadot, P. (2014). *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. Trads. F. F. Loque & L. Oliveira. São Paulo: É Realizações.

Kierkegaard, S. (1987). *Philosophical fragments. Johannes Climacus.* Trads. H. V. Hong & E. H. Hong. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Kierkegaard, S. (1997–2013). *Søren Kierkegaards Skrifter – SKS* (electronic version). Copenhague: G. E. C. Gads Forlag. Disponível em: <http://www.sks.dk/>. Consultado em: 5 jan. 2019.

Kierkegaard, S. (2003). *Johannes Climacus, ou É preciso duvidar de tudo*. Trads. S. Saviano Sampaio & A. L. M. Valls. São Paulo: Martins Fontes.

Kierkegaard, S. (2009). *Temor e tremor*. Trad., introdução e notas de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio d'Água.

Kierkegaard, S. (2010). *Escritos de Søren Kierkegaard* (vol. 5). *Discursos edificantes. Três discursos para ocasiones supuestas*. Trad. D. González. Madrid: Editorial Trotta.

Pacheco, D. A. (2018). *Assistir e ser assistida: Vias e limites de uma estética existencial, tateando a obra de Søren Kierkegaard* (Tese de dout., Universidade de São Paulo).

Pais, A. (2018). *Ritmos afectivos nas artes Performativas*. Lisboa: Edições Colibri.

Pavis, P. (1999). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Platão (2010). *Diálogos V: O Banquete; Mênon (ou da virtude); Timeu; Crítias*. Trad. E. Bini (Trad.). Bauru, SP: EDIPRO.

Quilici, C. S. (2015). *O ator-performer e as poéticas da transformação de si.* São Paulo: Annablume.

Sarrazac, J-P. (2002). *O futuro do drama – Escritas dramáticas contemporâneas.* Trad. A. M. da Silva. Porto: Campo das Letras.

Silva, G. F. (2015). *Em busca de uma Existentiel-Videnskab: Kierkegaard e a Ontologia do Inter-Esse* (Tese de doutoramento, Universidade do Vale do Rio dos Sinos).

Sousa, E. M. (2009). O salto para a eternidade. In S. Kierkegaard (Ed.), *Temor e tremor* (pp. 9–38). Lisboa: Relógio d'Água.

Souza, N. (2003). *A roda, a engrenagem e a moeda: Vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil*. São Paulo: UNESP.

Veloso, C. (1973). Araçá Azul. In C. Veloso (Ed.), *Araçá Azul* (álbum LP, faixa 4, lado 2). São Paulo: PolyGram; Philips.

[submetido em 26 de janeiro de 2019 e aceite em 20 de agosto de 2019]

diacrítica
REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
Vol. 33, n.º 1, 2019, p. 123-142. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.360

THE RESEARCHER-AS-DRAMATURG: LINGERING IN BETWEEN THEORY AND PRACTICE OR HOW ARTISTIC STRATEGIES ENRICH ACADEMIC RESEARCH. A MANIFESTO TO SWITCH GEAR

A INVESTIGADORA-DRAMATURGA: PERSISTIR ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA OU COMO AS ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS ENRIQUECEM A INVESTIGAÇÃO ACADÉMICA. UM MANIFESTO PARA MUDAR DE DIREÇÃO

Leonie Persyn*
leonie.persyn@ugent.be

What does the notion of the dramaturg add to the position of the researcher? In this manifest I explore the position of the researcher-as-dramaturg as an opening up of methodology with strategies from different fields. I propose the researcher-as-dramaturg as a necessary re-evaluation of the process within the realm of academic research.

Keywords: Researcher-as-dramaturg. Intimacy. Sound. Complexidence. Manifest. Listening.

O que é que a noção de dramaturga pode acrescentar à posição de investigadora? Neste manifesto, exploro o lugar da/o investigador/a-dramaturgo/a como uma abertura metodológica com estratégias de diferentes campos. Proponho a/o investigador/a-dramaturgo/a como reavaliação necessária dos processos no campo da investigação académica?

Palavras-chaves: Investigador/a-dramaturgo/a. Intimidade. Som. Complexidência. Manifesto. Ouvir.

* Ghent University, Belgium.

•

The Manifest of a researcher-as-dramaturg

(1) Define your position

(2) Be generous & greedy

(3) Create your own methodology while working as a researcher-as-dramaturg to re-evaluate the process

- **a. Listen, Register & Note**
- **b. Read & Remember**
- **c. Write & Search**
- **d. Make & Think**

(4) Remind yourself of (the value of) your methodology

(5) Be intimate with your own thoughts

(6) Slowing down does not equal a withdrawal, but a shifting of gear

(7) Don’t forget to play

Phenomenology, however, does not start with a theory, or with a consideration of theories. It seeks to be critical and non-dogmatic, shunning metaphysical and theoretical prejudices, as much as possible. It seeks to be guided by what is actually experienced rather than by what we expect to find, given our theoretical commitments. It asks us not to let preconceived theories form our experience, but to let our experience inform and guide our theories.
(Gallagher & Zahavi, The Phenomenologcial Mind, 11)

"I enter the studio as a dramaturg
by running away from the external eye. (…) I enter to find a new body.
That is the most important task of the dance dramaturg
– to constantly explore possible sensorial manifestos"
(Lepecki, in Delanhunta, Dance Dramaturgy: speculations and reflections)

1. Introduction

The pathway towards this manifest started on the 1st October 2017, when I started working as a PhD scholar at the S:PAM research centre (Studies in Performing & Media Art, Ghent University). As a new scholar with all possibilities still open and in front of me I struggled to locate, define and start my research "The sound of a shared Intimacy. A phenomenological-philosophical research into the heautonomous functioning of Sound in Contemporary Performing arts." Instead of isolating sound or approaching it as a side effect of the image, I aimed to study the function of sound and the possibilities it generates for artists and audiences by fully acknowledging its particular meaning-making potential in perception. In this struggle, I tackled problems quite intuitively and as a junior researcher I was barely reading 'theoretical' texts. This seemed to be a strange phenomenon in comparison with my fellow researchers. Because reading defines precisely what academics at the beginning of their research trajectory do in order to outline a state of affairs and to position themselves theoretically…

But what did I do instead, then? I joined students of EPAS (European Postgraduate in Arts and Sound) in their creative process, I talked with them about that process. I took notes, sketched and visualised sound patterns while listening. I was laying out my notes, ... I gathered thoughts and quotes from fields, which at first glance had nothing to do with performance studies. I ran against deadlines. I wrote applications. Occasionally, I re-joined the artists I worked with as a production manager, for rehearsals and shows. I listened to their questions. I brainstormed with new artists. I moderated. I dialogued. Having become an 'academic', I was reluctant to say goodbye to my dwelling place within performance practice. Thus, I lingered.

One of the dialogues gathered fellow researchers at the S:PAM research centre (in Stalpaert *et al.* 2018, pp. 110–155). All of us work with one foot in the field and the other in academia. We all refuse to say goodbye to practice completely, but we hesitate about how to incorporate our practice within the academic realm. We label our in-between research position with the concept of the researcher-as-dramaturg. But what does my research gain from such a concept, what does it mean? And even more important, how does it function? In the search for answers to these questions, I wrote a manifest to myself.

2. Why a manifest?

I approach this text as an exploration and legitimation of my way of working as a researcher-as-dramaturg. I chose to write a manifest, because a manifest is something we declare again and again. Sometimes before we have dinner, at other times to start our day. We mutter the manifest on several occasions and once in a while we scream it at the top of our voices. Sometimes we easily go along with it, other times it is a barrier we chance upon or hide behind. According to Johanna E. Vondeling a manifest embeds legitimation as one of its driving forces (2000, p. 128). She pinpoints how manifestos have often been about declaring your identity and your position within a certain field. For her, a manifest is about sharing a "program in order to indicate the more general and wide-ranging declarations, visions or overviews in order to address certain concerns" (*idem*, pp. 128-129).

With this text, I definitely want to outline some of my concerns about working in the academic field of Performance and Theatre Studies. But most of all I aim to legitimate my position, methodology and identity as a researcher-as-dramaturg. Unlike the manifests of the modernist, I don't forbid myself anything with this manifest. It certainly has nothing to do with "policing boundaries between truth and falsity" (*idem*, p. 129).

The format of the manifest enables me to tackle my struggle and gives me some rules of play to work with my newly developed methodology. The manifest of a researcher-as-dramaturg contains the rules I made up to remind myself to play with my thoughts, they define the tools I use to explore and incorporate a process of nuances, hesitations and doubts.

With this manifest I write a wake-up call to myself, to never neglect one of the diverse strategies too long. It stimulates my thoughts to change track. It demands the activation of the in-between. The repetition of diverse methods opens a toolbox in order to climb the mountains in between theory and practice. It helps me to get lost and to find my way in the valley. Maybe some things will get lost or replaced along the way. But when I repeat the manifest I internalise and externalise my methodology at the same time. Thoughts go out and come in. It activates my body and touches my awareness. It puts me at ease when I am nervous and at unease when I am all too comfortable on one track. It draws me closer and keeps me at a distance at the same time. Through the manifest, I become aware of a valuable second-person perspective, created by my way of working. The second-person perspective combines the distance of the researcher with the proximity of the dramaturg. It demands care towards the 'I' and the 'other'.

And although I am definitely not aiming to write an art manifesto, I still want to keep Marinetti's requirements of rigour, verve and style analogies between manifest and work (Danchev 2011, p. XIX) in mind while writing.

3. The Manifest of a researcher-as-dramaturg

(1) Define your position

My research is situated in the field of Performance and Theatre Studies. I question what happens if we approach performances through sound. Which new concepts, insights and possibilities do sounds generate? Due to that question, I constantly walk on the border between Theatre and Sound Studies, between office and rehearsal studio. It is a daily combination of theory, research and practice. As a result of this movement, I define my position as that of a researcher-as-dramaturg, because a researcher-as-dramaturg incorporates methodological characteristics from the field of academic research and dramaturgy. The overall methodology of my PhD-project combines philosophy with phenomenology.

Thinking about the transfers between artistic and scholarly practices Pil Hansen pinpoints the eclectic combination of theoretical concepts in theatre and dance studies as unique, because "scholars eclectically lift and combine theoretical concepts and methods from multiple disciplines while liberating them from the often-incompatible methodological criteria that qualify them." (Hansen 2018, pp. 38–39) The figure of the dramaturg embodies this transfer. Without context, one could read this quote as a characterisation of the work of a dramaturg. But what exactly does the addition of dramaturgy then bring to the notion of academic research in the field of theatre and dance studies?

Following Flemish dramaturg Marianne Van Kerkhoven, the dramaturg discovers "the borderland of theory and practice", while constantly balancing between *"*leaving something to play for and preservation or registration" (1999, pp. 67–69). How to discover this borderland completely depends on the creation because the "material dictates the tasks and the division of these tasks" among artists, dramaturg, production managers, etc. (*ibidem*). The notion of dramaturgy thus questions the relation of the academic researcher to their object of study. It challenges an outsider position and *objective* distance. It invites the researcher to fluctuate between different fields, positions and strategies (*ibidem*) and enforces the flexibility of the researcher. Next to insurance of multiple experiences and encounters, the notion of dramaturgy opens up what it means to write. Van Kerkhoven stressed the importance of writing for a dramaturg in her text "*The theatre is in the city and the city is in the world and its walls are of skin*" (Van Kerkhoven, 1994a). There she concludes with a quotation from John Berger with the thought that a repeated pattern of writing enforces the intimate dimensions of our relationship with experience (*idem*, p. 3). In other words, repeated writing patterns bring variation to thoughts, they discover and incorporate a process of nuances, hesitations, and doubts.

Because of the importance of such a repeated writing pattern, my work is first and foremost practice-led- and arts-informed-research (Barton 2018, p. 5). Its results can be fully communicated in written documentation (*ibidem*) and although it is not based in the arts it is highly influenced by the arts (MacCallum 2016) and the artists I am working with. My research incorporates multiple and diverse languages. During the process, I fully acknowledge and embed the imaginative qualities of an artistic practice (MacCallum 2016). The use of imaginative qualities closely relates to what Pil Hansen means by

dramaturgy, because these imaginative qualities involve creative strategies that facilitate the process (2015, pp. 124–125). They help me to understand how sound works within a specific performance constellation and they push at and cross the limits of what is possible when listening.

(2) Be generous & greedy

To be generous and greedy at the same time (Persyn 2019) characterises the attitude of a researcher-as-dramaturg. We play the game of give and take. The expression to be generous and greedy underlines the tendency of practice-led researchers to dive in (Lin 2019, 156). It communicates the urge embodied by the work of the researcher-as-dramaturg and immediately lays bare the tensions between the aim of advancing knowledge, generating new understandings (Candy & Edmonds 2018, pp. 63) and the required collaborative openness and curiosity.

This tension is fruitful because it forces the researcher-as-dramaturg to approach knowing as 'relating to the world around you' (Ingold 2011, p. 162). You share what you know and you are eager to follow the paths traced by others. You tell and listen, you engage in a dialogue.

(3) Create your own methodology while working as a researcher-as-dramaturg to re-evaluate the process

Based on the thoughts of Marianne Van Kerkhoven, the position of the researcher-as-dramaturg invites the researcher to create his/her own methodology based on his practices and object of study. Just as in practice-based research the process is an integral part of the method (Candy & Edmonds 2018, p. 65).

Looking back on my way of working over the last year and a half, the following method developed:

a. *Listen, Register & Note*:

The process starts with my listening. Listening defines my main practice, it "provides a new way to understand or describe a situation or interaction" (Carlyle & Lane 2013, p. 9). "The practice of listening can reveal a parallel reality" to the visual analysis within the field of Theatre Studies (*ibidem*). Listening is characterized as active, it creates meaning and drives on the force of the imagination (*idem*, p. 16). Due to these qualities, the listening practice equals a process of doubt, which demand the heard be more than a ghost of the visual (Voegelin 2010, pp. 10-13). Listening demands engagement and time. It is characterised as both subjective and intersubjective at the same time (*idem*, pp. 27-28). It's a shared practice between artist, researcher, dramaturg and audience member, which joins them in an ongoing and continuous process (*idem*, p. 31).

Field Notes register the listening experience I had during a rehearsal, a talk or a performance. They trace the process and map my path. In the developed

notation system, I compose a translation of the energies, intensities and movements of the encounter. I start with a general description (who, what, where and why) and an impression of the atmosphere. It functions as a kind of introduction, followed by pictures of the sketches I made throughout the encounter. I continue with a detailed description of my listening experience. On the right side of the page, I highlight certain concepts, questions and thoughts. Some of these appeared during the experience, some while writing, others are copies of remarks in after-talks. I conclude the notes by adding quotes from the most diverse fields, in order to interact with some of the highlighted concepts and questions. I don't give answers, but search for textures, I contrast, I hesitate, I reformulate, I stretch thoughts.

b. *Read & Dialogue*:
My field notes generate an amalgam of concepts and questions. In order to feed my own thoughts and the work of the artist, I start reading. The reading takes place across disciplines and in a thematic, associative way. Reading enables me to dialogue with the artist and myself. The dialogue embedded in listening, watching, reading, questioning and talking generates a philosophical becoming (Jurriëns 2009, p. 22) for both artist and researcher.

c. *Make & Think*:
Making and thinking join in what I call 'heautonomous thinking'. The simultaneity of both actions demands the incorporation of artistic strategies in academic research. Heautonomous thinking opens up the spaces between theory and practice. I materialize my listening experiences and my resonating thoughts in objects and drawings. I search for textures, I draw the experience closer again, I digest, I activate. Obstacles are worked through, coloured and ripped apart. I fail. I remake and refine. I feed my thoughts in order to refresh them. If I struggle with a certain concept or question I start doing whilst thinking. I fold, draw, cut, and rearrange the bricks of my listening experience. Even though I don't necessarily have to be aware of what I do, I think while doing. I fall back on a material thinking process that I developed during my training as a visual artist. At the same time, I use these artistic strategies to track down my thinking process. I label the different sensorial explorations and stages of my thinking with exhibition tags like artworks, although they are not. This way of thinking incorporates for me a never disappearing opening up toward unknown territories, thoughts and new questions. It is where I touch the core of my thinking and feel the richness of the tension between theory and practice.

d. *Write & Search*:
In my academic writing, I elaborate on questions developed in my field notes and search for answers based on previous dialogues and my heautonomous thinking (Fig. 1). While writing I try to understand certain concepts. I try to learn from my listening experience and the phenomena that occurred. I develop my own thinking and stretch my critical abilities. I deepen the relation with my listening experience. I analyse performances. I search for resonance. I work and massage the concepts

and questions I encounter myself in the hope of giving back some thoughts to the philosophy I use (and abuse) in my deep reading and hearing of the performances. I take seriously the critique of Pil Hansen about how little theatre and dance studies give back to philosophy (2018, p. 39). I name problems, concepts and questions.

While writing I not only search for answers but also for my own language. Article by article, I discover the language of a researcher-as-dramaturg. Each time, I uncover the possibilities of a poetic language which has the ability to name like storytelling (Ingold 2011, p. 165).

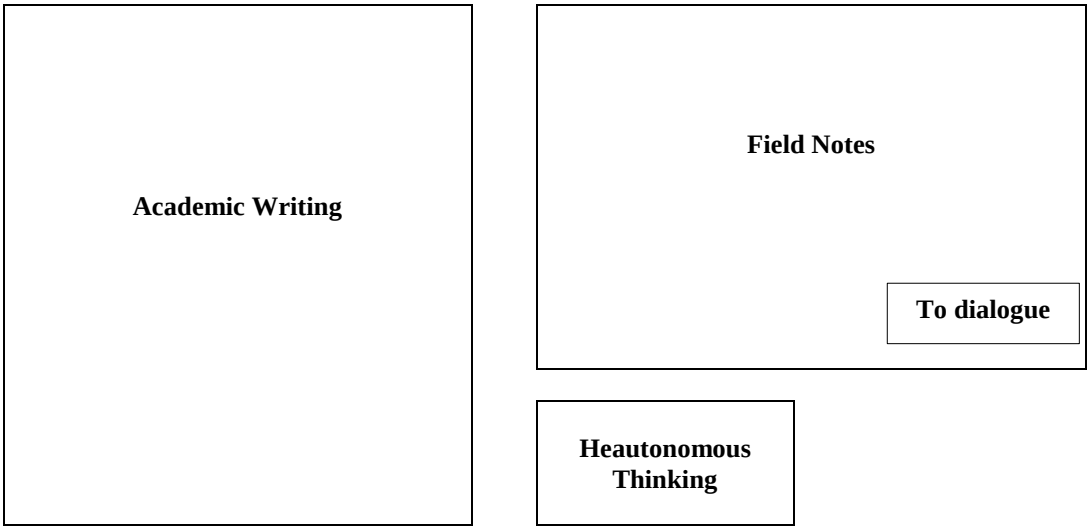
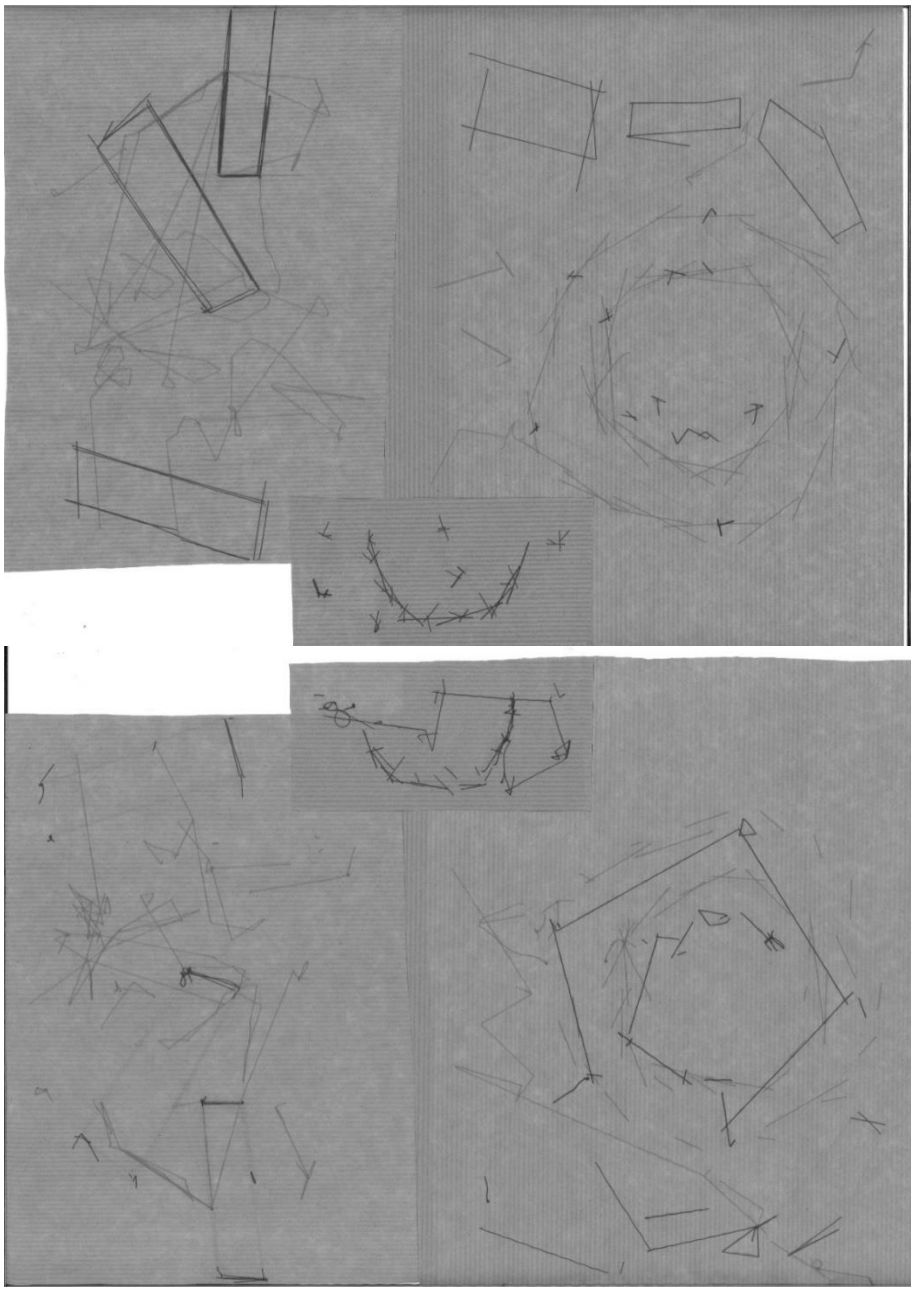


Figure 1. Heautonomous Thinking, one step in the process of academic research

Translating the thoughts of Hansen and Van Kerkhoven, I, as researcher-as-dramaturg, work with an eclectic methodology inspired by different fields. Its eclectic character resonates with my object of study, its central concepts and case studies. In order to discover what the possibilities in between theory and practice are, I combine the tasks of a researcher with those of a dramaturg. I engage my brain and my body. Only then, it becomes possible to read, write, look, listen, encounter, rehearse, talk, think, talk again, question, embrace, make choices, etc. My methodology enables questions, thoughts and dialogues, but meanwhile it grounds and registers. I create room in between theory and practice. I recognise the in-between as the place where answers hide. My methodology forces me to allow the unforeseen. It teaches me about resonances and dissonances in between theory and practice by creating mountains and valleys, where it can work and where I get lost. Through my methodology, the far away becomes the nearby, even though they are not the same (Solnit 2006, p. 35). To deal with the complexity of the living field (Van Kerkhoven 1994b) of contemporary performance, working through academic text no longer suffices. Because of that, I value and deploy all my senses in order to deal with the complexity of my research object. All facets of my methodology – academic writing, reading, dialoguing, field notes and heautonomous thinking – claim an equal importance

and value. The answers to my questions lie in between these fields. My methodology is a direct interplay between phenomenology and philosophy, it stimulates a thinking in and through sounds, images and words (Persyn in Stalpaert *et al.* 2018, p. 140). By using academic, dramaturgical and artistic strategies my methodology enables a revaluation of the process within academic research.



An Improvised Sound Composition
EPAS
3x20"

KASK Zwarte Zaal

LEONIE PERSYN

297 x 420 mm

Figure 2. An Improvised Sound Composition, (Stalpaert *et al.* 2018, p. 141)

(4) Remind yourself of (the value of) your methodology

Creating a bottom-up methodology from the material of study is one thing. Another thing is to stay convinced of the value of that particular method. On a regular basis, you have to remind yourself of your methodology. I thus need to remind myself of the value of phenomenology as a philosophy of experience and presence (Ihde 2007, p. 25), which fully incorporates the practice of listening.

Where do I place the value of phenomenology?

- Phenomenology starts where I as a Theatre scholar start: experience. I experience a performance, a rehearsal.
- A phenomenological methodology gives the opportunity to deal with an ever-changing and ephemeral context.
- Phenomenology enables me to challenge pre-conceived theories and concept within the field of performance studies.
- Phenomenology gives me the freedom to linger
- Phenomenology gives me the framework to get lost, to linger.
- Phenomenology keeps the object of study close and allows new thoughts to remain proximate to the researcher's being in the world.
- The understanding of phenomenology as a philosophy of experience (Ihde 2007, p. 25), enables me to be intimate with my thoughts.

(5) Be Intimate with your own thoughts

Being intimation starts when the knot of thoughts becomes too tight and the complexity too dense. Thomas P. Kasulis defines intimation as the most efficient, direct, and effortless form of human communication (Kasulis 2002, p. 29). Intimation combines intimacy with communication. It combines incorporation and sharing (*idem*, pp. 29-41), two movements with opposite directions. Intimation embodies tension and overlap. Therefore, intimation is the language spoken at the in-between of theory and practice. It is the language I use as a researcher-as-dramaturg, because to develop and understand my thoughts, I incorporate, communicate and embody them.

The highest level of intimation in my methodology is located in heautonomous thinking, there where I touch and texturize my thoughts. In other words, intimation manifests itself through an *affective imagination* (*idem*, p. 40) and develops an aesthetic of intensities, a dialogue of energies (Stalpaert 2014, p. 102). When I am intimate with my thoughts, I do not add to the complexity, but I allow it. Such moments of allowance often turn into complexidences, which are moments where incidental insights and understandings emerge. Complexidences are the encounters between our brain and our gut feeling. It's the moment where tensions spark, experience and thoughts are grounded. When complexidences occur, hesitation persists and prevails in the suggestion of an

intimate knowledge. Complexidences do not give answers or solutions. They slow down my (re)search, untangle my process and accelerate my thinking.

(6) Slowing down does not equal a withdrawal, but a shifting of gear

As a researcher-as-dramaturg I work in between theory and practice. The second-person perspective allows me to communicate without subjection to a unity or totality of theory and practice (Irigaray 2017, p. 46). Intimation is the language at this in-between and hesitation its form of movement (Han 2017, p. 37). When I allow a complexidence to occur, my hesitation peaks and movements of thought accelerate. Because of the (almost too) strong acceleration in an instant of time, meaning dissipates (*ibidem*) and new directions become visible. Complexidences activate my body; they demand I be present. But at the same time, visibilities of new directions make me curious and push me into a new distance. In those moments, I am practicing and theorising at the same time. Complexidences prevent me from getting stuck on one track of my methodology. The new directions, discovered through a hands-on materializing, an unfolding of my hesitation, present me with new questions, topics and concepts to read and write about. If "Both acceleration and the slowing down (…) result from a lack of a rhythmic pace" (Han 2017, p. 26), then complexidences generate rhythms and shifts.

The production of an in-between in my methodology, opens up the position of the researcher dramaturgically. Without such an opening I would persist in certainties in a field without direction. The combination of different strategies acknowledges the body of the researcher and the value of the process. It enables me to re-search, again and again….

(7) Don't forget to play

The rules of the game only have a function when I play with them. They have been my guideline over six years of research. They need to be tested and sometimes one has to cheat. Rules stated in a manifest enable me to give some air to my research. They prevent me taking myself too seriously as a researcher-as-dramaturg. They enable me to put thing in perspective and context. The rules help me not to get bored with my own PhD-project.

4. The manifest in practice: Lingering in between theory and practice

Writing a manifest is one thing, applying it another. Within the second part of this paper, I want to take you along the path of my re-search on *Hear*. This piece is an auditory choreography made by choreographer Benjamin Vandewalle and musician Yoann Durant in 2016. With a group of 25–40 amateurs, Benjamin and Yoann investigate how movements generate sounds rather than the other way around. They made all artistic decisions based on sound quality. The group of amateurs moves through the blindfolded audience while producing bodily sounds. The aim of Vandewalle and Durant in *Hear* is to install an auditory intimacy, where audience members negotiate reality and imagination. The performance thus unfolds around and in between the audience and

performers in search for the matter of sound; it's being, becoming and existence (Caravan 2016).

In 2016, I joined Yoann and Benjamin during the creation process and first tour of *Hear*. Not as one of the amateurs or a researcher but as production manager. At that time, my dissertation project only existed in a rudimentary form. I had just started the preparation for my application to FWO (Federatie Wetenschappelijk Onderzoek), the Flemish research fund. Amid this first scrambling of thoughts, I was still able to enter the rehearsal space with an open perspective. I was not yet searching for something. But that doesn't mean, I didn't take a critical position towards the performance. One could say that during rehearsals I functioned as a dramaturg.

On the one hand, my unprejudiced attitude triggered some unexpected questions and insights into the functioning of sound. But on the other hand, I now realise how due to this attitude, I lost a lot of my first impressions, questions, agitations and remarks. I was lucky, because due to the fact that in each cultural institution or festival *Hear* is programmed, Benjamin and Yoann, re-make the performance with a new group of local amateurs. This enabled me to re-join the project once I had developed my research method. In April 2018 *Hear* was re-made and performed in STUK, the house for dance, image and sound in Leuven (Belgium). This time, I entered the rehearsal space with a (hidden) agenda, but most of all with a heightened level of awareness.

Up until now, *Hear* is the first production where I fully practiced all the phases of my methodology. In other words, *Hear* helped me to discover the difficulties and possibilities of my methodology in practice. It enabled me to fully embody the position of a researcher-as-dramaturg.

(1) Define your position

Benjamin and Yoann start each new rehearsal and creation process of *Hear* with an introduction to all amateurs. During the first sessions (April 14th, 2018) of the rehearsals at STUK, they asked each amateur to introduce him- or herself to the others. One by one, the amateurs spoke up and shared their names and motivation for participating in *Hear*. I joined the circle in silence. When it was my turn to speak, I shared my hidden agenda and the past I had with the production up until then. Most importantly, I identified myself as a scholar in Theatre and Performance Studies. I explained how I would join the group without participating. Immediately after I spoke, I took up a position in between visible and invisible. I tried to remain as silent as possible.

(2) Be generous & greedy

This time I was greedy in the first place. Greedy to take notes, to collect information and experiences. My body functioned as a sponge. But the transparency about my history with the project and my agenda made it possible to be generous. Being the only audience member in the rehearsal space, Benjamin and Yoann, often asked me what I heard, what I thought about the sound and its functioning in space. When the group was paired up

during the last warm-up experience, it became clear there was an uneven number of amateurs. I stepped in and helped out the one person remaining. We stared into each other's eyes for 3 minutes.

(3) Create your own methodology while working as a researcher-as-dramaturg to re-evaluate the process

The practice of listening involves listening, thinking, imagining, relating, visualising, reading and writing. It is an active practice, informed by the performances I study and it makes use of artistic strategies. I approach both sound and image as independent actors with their own grammatical rules. Sounds are what are listened to, images are what I produce to remember, think and understand. I am particularly interested in the field in between both, where they start to dialogue: their heautonomous functioning. Over the different phases of my methodology the balance between phenomenology and philosophy changes.

a. Listen, Register & Note

As soon as the first rehearsal starts, I listen. I look, I write, I sketch, I concentrate. I try to keep track of my experience without thinking too much about it. My listening experience guides me (Gallagher & Zahavi 2012, p. 11) in taking field notes. The difficulty of field notes is how to balance writing and experiencing. In order not to get lost in the taking of the notes, I restrict myself to the use of a ballpoint pen and the paper of my notebook. I never write full sentences. My notes appear as a schematic chaos of words, lines, arrows and colours. Once in a while, a time indication appears. The structure that emerges after a full day is a highly intuitive gathering of movements, sounds, intensities, questions and thoughts.

What I am doing closely relates to what is known in ethnography and anthropology as participant observation, where the researcher takes part in the daily activities and interaction of a group of people (Musantee & DeWalt 2002, p. 1). Field notes embed a particular approach to the recording of observations which enhances the quality of the obtained data and the quality of the interpretation. (Musantee & Dewalt 2002, pp. 2-8). Participant observation functions both as a collective and an analytical tool, which encourages and stimulates the research process, because each time it generates a new hypothesis and questions. (Musantee & Dewalt 2002, p. 8). The history of participant observation in academia gives me confidence about the value of field notes, because if confirms their generative character.

Sharing time with my object of study and keeping track of my experience, incorporates my body in future understandings and shapes future interpretations and analysis. Through my field notes, I will be able to find the body of a researcher-as-dramaturg, which combines past experiences with new insights.

Due to its bodily demand, I feel sweaty after one day of listening and registering. Sounds and impressions fill my body. On account of this, the demand to maintain the same level of attention, awareness and openness throughout a full rehearsal period is impossible. It doesn't leave any room to play. To recreate such a room, for both performers and researcher, it is important to step in and out of the rehearsal

process as a dramaturg would do. The movement of coming together gives the researcher-as-dramaturg a tool to deal with hesitations, without losing its incredible value for the thought process. With *Hear,* leaving the rehearsal space after one day preserves the possibility to still enter the performance as an audience member. It prevents me becoming all too familiar and comfortable with the group, the performance space and the sonic material. It ensures a balance between distance and proximity to my object of study.

The performance of *Hear* in STUK takes place on April 17th, 2018. My field notes start from the moment I leave the house and continue till the moment I leave the performance space. For the validity of my notes it's important to sketch the general feel and mood of the day. Due to the incorporation of these descriptions I will be able in a later moment of the research to deal with the subjectivity of my experience:

> I take the train back to Leuven and bike to the Chapel where the performance will take place. I arrive too early. Sun touches my skin: the first scents of spring. I choose a bench in the garden in front of the chapel and wait in silence. I curiously watch the other audience members arrive, some in a group, some individual, duos and trios. The waiting takes a long time, till finally Benjamin enters the garden. I never take notes during a performance, even when I am not blindfolded. I am one of the last ones to enter the building. I think I know where they place me, but at the end of the performance, I will be surprised about my actual position within the chapel. The performance goes on for about 1hour. When the performance ends, I try to sneak out as soon as possible, in order to keep my experience as close as possible. I do not want create a bias through too much conversation. On the train back home, I sketch my experience: the sounds, the textures, the movement of air, the spacing, the energy, my imagination, my thought position and my actual position. (Persyn 2018)

With the production of my field notes, a first processing of the information takes place as I transfer them from my notebook to a digital file and fit them into a pre-edited layout. Landscape A4 pages contain a title, a general introduction such as the setting of the situation and the mood, some sketches, the description of my personal listening experience in full sentences, some highlighted concepts and questions and at the end some additional quotes from different fields of study. The quotes function as footnotes to my descriptions, questions and thoughts.

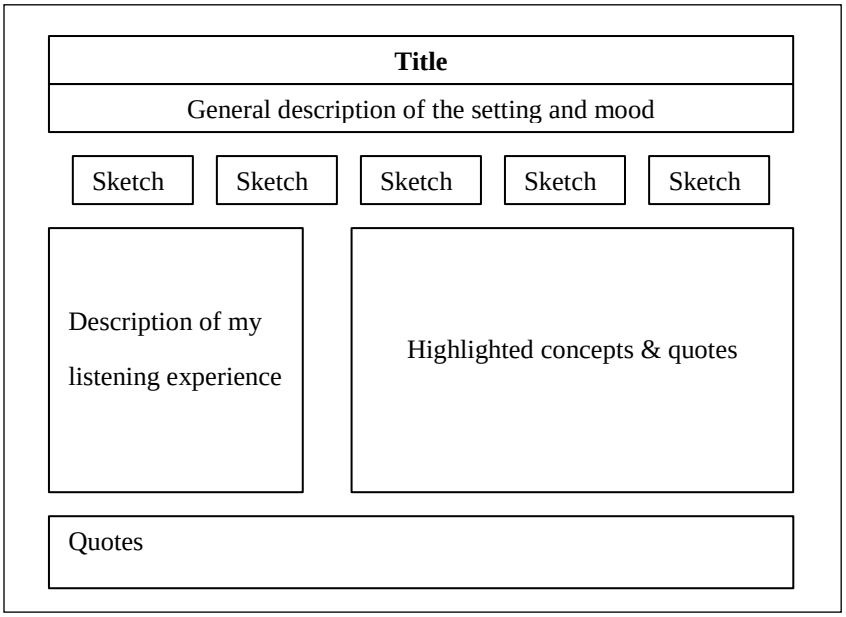


Figure 3. Field Notes

I give the notes on *Hear* the title *Hear, thoughts on a learning process.* This time I divide my notes into two main categories: the rehearsals and the performance. I subtitle the different phases of the rehearsals with word combinations that spark my imagination, for example *switching rooms* and *learning how to walk.* The concepts I highlight are a broad range from *professional performers* over *grounding gravity, a chapel, binocular view, groove, skin, orientation the collective* to *auditory Intimacy* and *when I slap my face* (Persyn 2018). In the short explanations of these concepts I question, I hesitate, I agree and disagree. Last but not least, I include 39 quotes, confirming, elaborating on or countering my thoughts.
Once I finished the transcription the most difficult part begins: digestion.

b. Read & Remember

Reading in the context of *Hear*, brought me back to several books I had been reading a few year ago. First of all, the concept of collectivity reminded me of *Together* by Richard Sennett. Through his approach to embodiment and gesture, I started questioning the relationship, similarities and differences between gesture, movement and action. I suddenly arrived at a place where I hadn't expected myself to be during the rehearsals of *Hear.* One could say that Sennett re-introduced me to Hannah Arendt's *The Human Condition*, while trying to get my head around movement, action and non-professional performers.
The writings of Sennett and Arendt already crossed my path during my Masters Degree, but I couldn't grasp their importance for my research. Due to *Hear*, the thoughts which I stored over the years suddenly find a new path to follow and develop.
I collect the title, some of the most important fragments and concepts of each book in one and the same document titled *Food for thought.*

c. Make & Think

Immediately after the performance of *Hear* at STUK in April 2018, I sketched my experience in my notebook. This first sketch is a constellation of blue and red ballpoint lines and position marks. During the digestion weeks after the performance, I copied this sketch several times, by hand. I redefined the forms and colours of the sounds. I enlarged the scale, because the first sketch didn't fit the dimensions of my listening experience and the imagined space. I made a copy in landscape and one in portrait orientation. The first captures the wideness and openness I imagined. The second reproduces the reflection game of the sounds in the dome of the chapel.

The sketches and copies are a means to communicate with my own experience, they relay the thinking that followed from the experience and suggest a tangible form (Edwards 1994, p. 1). The suggestion made for *Hear* distinguishes itself through soft colours and textures, but it lacks volume. The dialogue with my experiences needs to continue. The shortcomings of the series of sketches trigger a translation into three dimensions. I start cutting and folding and instead of capturing the full experience, I focus on some basic spatial elements and contrasting sounds. I construct several objects, but they remain too fragile in comparison to my experience and the first sketch.

I re-focus on the landscape orientation, the totality of the sketch and its textures. I try to give volume to the textures and make small-scale objects for the sounds and movement marks from the original sketch. Once finished, I start to play. I compose an architectural scale model of my listening experience, which results in a colourful, panoramic and decomposable representation. In parallel with the function of an architectural scale model, the idea arises to translate the representation of my experience on a human scale. The model is a stepping-stone towards the concept of an installation through which others can take a position in relation to my personal point of listening.

The concept of this installation triggers new and unexplored thoughts: What is the sonic counterpart of a viewpoint? An earpoint? What does such an earpoint embed? The formulation of this question pinpoints the moment where a complexidence occurs. Due to the reworking of the original sketch, my research slowed down. In the re-drawing and re-folding hesitation persisted. The resulting scale model made me understand how an installation, based on my own point of listening, reveals the proximity towards my object of study. It shows how due to the visualisation and modelling of my experience, I enable distance and other perspectives. Although the installation remains a concept, the insight occurred from the complexidence and accelerates my thinking. The acceleration is only possible through the engagement of my body and its remembrance of the experience. The complexidence make breakthroughs in my thinking tangible.

I incorporate and actualise some of these crucial thoughts in labels that go with each

translation of a sketch. A label resembles an exhibition tag and includes the title of the performance, the name of the artist, a date and its duration, the dimension of the sketch, its materials and a sharply formulated conclusion. The multiple and diverse thoughts triggered by one and the same sketch force me to make several labels for one sketch, in order to memorize the complexidence in all their facets and nuances. These complexidence are important to remember because they result from the heautonomous functioning of sound, image and thought. They improve the philosophical becoming I started while reading, they enable me to create and prolong my own path. Because of that, each sketch with its labels is equally important and relevant for my thinking about an academic article.

During this heautonomous work, the process becomes practice-based. The strategy of heautonomous thinking (re)evaluates the process within academic research. It makes art-informed research into practice-led research. The making-process generates the academic result. They become inseparable. With the combination of the visual residues of my thinking process and a full body of text, I aim to create an in between space where academics, artists and laymen can encounter each other.

d. Write & Search

Academic writing varies the thoughts gathered and triggered by field notes, readings, sketches and their translations. Because of that, writing academic papers only makes sense when style and content evolve from the process that generated them. In between the lines of an article, the reader should catch a glimpse of my original experience, its textures, volume and imaginations. The language needs to incorporate the different qualities of my research method. It needs to care for the I and the Other. A suitable language respects the original experience of the researcher and gives enough space to the reader without losing its readability.

The search for a suitable language while writing on *Hear* equals a search for balance between artistic, phenomenological and philosophical aspects. This balancing evolves in several steps:

- A non-academic and personal free writing in my field notes gathers loose thoughts and impressions.
- A first attempt towards academic writing raises my language to that of others in order to negotiate with their thoughts. This type of writing occurs when my experiences aren't fully digested. It is a rigid, slow and utterly dense language. But it often brings forth new discoveries. In my first article on *Hear,* the combination of my own thoughts with those of André Lepecki and Bojana Kunst helped me to find and verbalise the key to the performance. In the creation, Benjamin and Yoann inverted sound and movement, because they base their decision on the sound quality. It is no longer the movement that defines the pattern, form and intensity of the choreography but sound.
- Released writing often occurs with themes I didn't expect in the scope of my research. With *Hear,* for example, my field notes brought a lot of question on non-professional performers. Because of the unfamiliarity of the concepts, the writing tackles a new domain of thinking, which makes it both challenging and liberating

at the same time. Released writing gives me the opportunity to dive in to the fragile fields of my thinking and redirect my thoughts and sources.

- The academic process of peer-review generates a reworked writing. It's a slow process, with stretched interval between several versions of the same text. The pace accelerates and decelerates the thinking. The level of pressures changes over time.

In these steps, I diversify my writing patterns and bring variation to my thoughts. The switch between them helps to allow nuances, hesitation and doubts. Writing in all its forms deepens the intimate relationship with my listening experience and object of study. Each step focuses on a different aspect of the language I search for. After reading Laurence Louppe's *Poetics of Contemporary Dance*, it became clear that the language I search for is located between direct, academic and poetic, between first and third person, between objective and affective.

Switching the writing format brings play to the table. The format of a manifest for example embeds freedom of speech. It demands you look back and gives you the opportunity to think about how to work in the future. With each text I produce, I try to balance my language in a different way. I search for a readable language, which leaves space in between the lines for the reader.

(4) Remind yourself of (the value of) your methodology

To remind myself of the value of my methodology I share it with others who are dealing with sound. To share a methodology and a phenomenological-philosophical framework takes time. But when time is at hand, such moments of sharing are fruitful, because each person dealing with sound accentuates different aspects and highlights other nuances. Through sharing my methodology, it shows me its richness, possibilities and difficulties.

(5) Be Intimate with your own thoughts

Intimation combines incorporation and sharing (Kasulis 2002, pp. 29-41) which means I dialogue with the other and with myself. These dialogues are characterised by different tempos and themes. The dialogue with myself is situated in a re-working of sketches and translating of field notes. The sharing of my methodology stimulates intimation with others. When I share my methodology, we always start by listening together, because this creates a shared ground to refer to. It prevents the dialogue drifting off into abstract and hollow discussions. It makes talking without judgement easier and helps to allow disagreement and complexity.

Intimation is always situated between theory and practice, between listening, making, thinking and negotiating concepts. It needs both the body and the mind. It involves, artists, performers, researcher, dramaturgs and audience members in academic research.

(6) Slowing down does not equal a withdrawal, but a shifting of gear

Once in a while, the research process stagnates or gets ahead of itself. At these moments it is good to shift gear, to accelerate or decelerate the thinking. A shifting of gear implies a shifting of strategy, a rebalancing of phenomenology and philosophy. I go from reading to making back to reading. I experience, I listen, I write, I think and write again in ever-changing constellations.

Reading	---- - - -- - - - - - -- -
Writing	° °°° ° °°°°°
Heautonomous	( ) ()() ( )

Figure 4. Rhythmics of the research process

If I don't forget to play, I remain curious, greedy and generous. Playing keeps me close to my object of study, it gives me the opportunity to break the rules I set up. It involves others and pleasure in academic research.

5. Conclusion

This manifest remembers I should switch gear once in a while. It shows how the combination of different artistic and academic methods and strategies such as field notes, academic writing and heautonomous thinking, stimulate a researcher to decelerate and accelerate. Only through these varied tempos and rhythms can a researcher fully allow and acknowledge the process of his/her thinking. In the allowance of varied rhythms in-between and within methodological strategies, the researcher makes room for complexidences to emerge. S/he allows himself to play with his thought and spend time with hesitations.

The addition of the notion of the dramaturg to the position of the researcher makes it possible to approach academic research as an embodied practice. It opens up towards a second person perspective, distant but proximate, full of care for the I and the other. It recognizes methodology as a search and re-search, as a process which needs to groove and stutter. The glimpse of my methodology shows how academic research can involve and benefit from strategies, methods and aspects of art-informed, practice-led and practice-based research all at the same time.

References

Barton, B. (2018). Wherefore PAR? Discussions on 'a line of flight'. In A. Arlander *et al.* (Eds.), *Performance as Research: Knowledge, methods, impact* (pp. 1–19) Oxon: Routledge.

Candy, L. & Edmonds, E. (2018). Practice-based Research in the creative Arts. Foundations and Futures from the Front Line. *Leonardo, 51*(1), 63–69. DOI:10;1162LEON_a_01471.

Caravan Productions. *Hear.* Retrieved Jun. 20, 2019, from <http://www.caravanproduction.be/artists/benjamin-vandewalle/hear>.

Carlyle A. & Lane C. (Eds.) (2013). *On Listening.* Devon: Uniformbooks.

Danchev, A. (Ed.). (2011). *100 Artists' Manifestos*. London: Penguin Books.

DeLahunta, S. (2000). Dance dramaturgy: Speculations and reflections. *Dance Journal, 16*(1), 20–25.
Edwards, B. (1994). *Understanding Architecture Through Drawing.* Oxon: Taylor and Francis.
Gallagher, S. & Zahavi, D. (2012). *The phenomenological Mind.* Oxon: Routledge.
Han, B.-C. (2017). *The scent of time: A philosophical essay on the art of lingering.* Trad. D. Steuer. Cambridge: Polity Press.
Hansen, P. (2018). Research-based practice: Facilitating transfer across artistic, scholarly ad scientific inquiries. In A. Arlander *et al.* (Eds.), *Performance as Research: Knowledge, methods, impact* (pp. 32–49) Oxon: Routledge.
Hansen, P. & Callison D. (2015). *Dance dramaturgy. Modes of agency, Awareness and engagement.* New York: Palgrave MacMillan.
Hill L. & Paris H. (2014). *Performing Proximity. Curious intimacies.* Hampshire: Palgrave Macmillan.
Ihde, D. (2007). *Listening and Voice. Phenomenology of Sound.* New York: Suny Press.
Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description.* Oxon: Routledge.
Irigaray L. (2017). *To be born.* Cham: Palgrave Macmillan.
Jurriëns, E. (2009). *From monologue to dialogue: Radio and reform in Indonesia.* Leiden: KITLV Press.
Kasulis, T. P. (2002). *Intimacy or integrity: Philosophy and cultural difference.* Honolulu: University of Hawaii Press.
Lin, F. L. Y. (2019). Using thematic analysis to facilitate meaning-making in practice-led Art and Design research. *International Journal of Art & Design Education*, *38*(1), 153–167. DOI: 10.111/jade.12177.
MacCallum, L. (2016). Arts informed research. *Mount Saint Vincent University*. Retrieved Jun. 20, 2019, from <http://libguides.msv.ca/arts-informed-research>.
Manning, E. (2009). *Relationscapes: Movement, art, philosophy.* Cambrigde: The MIT Press.
Musante, K. & DeWalt, B. R. (2002). *Participant observation: A guide for fieldworkers.* Oxford: AltaMira Press.
Persyn, L. (2018). *Field Notes: Hear, a learning process.* Leuven [not published].
Persyn, L. (2019). *Field Notes: A traveljournal.* Berlin [not published].
Solnit, R. (2006). *A field guide to getting lost.* London: Penguin Books.
Stalpaert, C. (2014). The Distributive Agency of Dramaturgical Labour and the Ethics of Instability: Becoming the outside body, implicated in the life of others. In K. Pewny, J. Callens & J. Coppens (Eds.), *Dramaturgies in the new millennium: Relationality, performativity and potentiality*, Vol. 44 (pp. 97–110). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
Stalpaert, C., de Smet, S., Lievens, B., Persyn, L. & van Baarle, K. (2018). 'En plots ben ik een individu…': de fluctuerende functie van dramaturg-als-onderzoeker en onderzoeker-als-dramaturg. *Documenta*, *36*(1), 110–121.
Van Kerkhoven, M. (1994a). The Theatre is in the City and the City is in the World and Its Walls Are of Skin. *State of the Union speech*. Retrieved Jan. 18, 2019, from <http://sarma.be/docs/3229>.
Van Kerkhoven, M. (1994b). Kijken zonder potlood in de hand. *Theaterschrift 5&6 On Dramaturgy, SHARMA.* Retrieved Jan. 18, 2019, from <http://sarma.be/docs/3108>.
Van Kerkhoven, M. (1999). Van de kleine en de grote dramaturgie. *Etcetera jg 17*(68), 67–69. Retrieved Jan. 18, 2019, from <http://sarma.be/docs/3189>.
Voegelin, S. (2010). *Listening to noise and silence: Towards a Philosophy of sound art.* New York: Continuum.
Vondeling, J. E. (2000). The manifest professional: Manifestos and modernist legitimation. *College Literature*, *27*(2), 127–145.

[Submitted on May 15, 2019 and accepted for publication on July 31, 2019]

diacrítica
REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
Vol. 33, n.º 1, 2019, p. 143-157. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.280

BUILDING STRENGTH – A METHODOLOGICAL APPROACH IN A PERFORMANCE ART CONTEXT

BUILDING STRENGTH – UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA NO CONTEXTO DA ARTE DA PERFORMANCE

Telma João Santos*
tjfs@uevora.pt

This paper presents a performance art piece, *Building Strength*, as a case study for a relational model in performance art. This model was proposed some years ago within my artistic practice and also to connect with other artists' practices. In this paper, the model, instead of being used to create a performance art piece, is proposed as a research tool to connect with my *Building Strength* as a researcher.

Keywords: Performance art. Case study. Intersectionality. Relational model.

Este artigo apresenta uma performance, *Building Strength*, como um estudo de caso para um modelo relacional em performance. Este modelo foi proposto há alguns anos no contexto da minha prática artística e também na relação com práticas de outros artistas. Neste artigo, o modelo, ao invés de ser usado na criação de uma performance, é proposto como ferramenta de investigação em *Building Strength*.

Palavras-chave: Performance. Estudo de caso. Interseccionalidade. Modelo relacional.

•

1. Introduction

In 2009, as a PhD student in Calculus of Variations (mathematics) and a performer working mainly with movement improvisation tools in site-specific settings, I realized that I was using a similar approach in scientific research and performance art creation. In scientific research, I was searching for the validity of properties of solutions to minimize problems in a variational context. The conditions for the validity of these properties are mainly related with conditions of permanence (non-change). In performance art, I was searching for transitional moments (change) and changes in their representativity in landscapes which allowed them to reach conditions of permanence. At that time, I was reading José Gil's book *Movimento Total* (2001) and I decided to send an email asking Professor José Gil if he could suggest some references for how to deal with present moments, as if it was possible to freeze one moment and discuss it as

* Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA/UÉ) – Universidade de Évora, Portugal.

central in another context. I found the suggested book some days later in my email, *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*, by Daniel N. Stern.

Daniel N. Stern proposes, in the context of his ongoing research on empathy and mother-child interactions, the concept of the intersubjective matrix as the concept which best describes the landscape created within each human being and also with others, when empathy — the ability to connect with others' experiences — is developed and activated:

> We live surrounded by other's intentions, feelings and thoughts that interact with our own, so that what is ours and what belongs to others starts to break down. Our intentions are modified or born in a shifting dialogue with the felt intentions of others. Our feelings are shaped by the intentions, thoughts and feelings of others. And our thoughts are cocreated in dialogue, even when it is only with ourselves. In short, our mental life is cocreated. This continuous cocreated dialogue with other minds is what I am calling the intersubjective matrix. (Stern 2004, p. 77)

This concept is important in the sense that it needs also to be inscribed individually in order to generate the possibility of cocreation. As such, each of us develops an intersubjective matrix, a continuous matrix of connections between thoughts, feelings, memories and interpersonal connections with others. Therefore, I articulate a performance art piece as an intersubjective matrix where I research particular moments in order to amplify them. In other words, I was interested in one-dimensional points through continuous two and three-dimensional universes, which were not well formulated. I understood that I could not consider two different dimensional spaces with the same tools. A new concept arose, that of *in betweenness*. The concept of *in betweenness* is used to embrace what it is not possible to define through classical or established concepts. *Inbetween spaces* are new landscapes, continually changing to adapt to new ways of being *inbetween*. But between which spaces? These pre-established spaces are ones which are already established. The main problem of *in betweenness* is that it has to be described within each case study. It has general properties, but it can only be defined accurately in each contextual setting.

I created an encyclopedia of mathematical concepts to help me map performance art through case studies. This encyclopedia led me to propose a relational model. I ended up using *intersectionality* as a concept that is implicated in my artistic work, as well as interconnected research, using a new concept: *inbetween intersectional spaces*, made up of countless factors, features, and dynamic connections.

The first section in this paper is dedicated to the introduction of some definitions and characterizations of performance art as an artistic practice. The second section is dedicated to *inbetween intersectional spaces*, arguing that performance art is an intersectional practice. In the third section, I share an encyclopedia of mathematics, with some concepts of mathematical analysis, as a tool to introduce in the fourth section a relational model in artistic creation. In the final section, the performance art piece *Building Strength*, developed throughout 2017/2018, is presented as a case study. In this performance art piece, I searched for *inbetween intersectional spaces* and I applied the relational model at the end as a researcher. I have been using this relational model for

several years to create performance art pieces as an observer/researcher into other artists' performance art pieces. On this occasion, I proposed using this model as an observer/researcher in my own performance art piece.

2. Defining performance art

Following Erving Goffman, the word *performance* means "all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on observers" (1956, p. 13). Our daily actions are performative and most of the time we are aware of their performativeness: "While in the presence of others, the individual typically infuses his activity with signs which dramatically highlight and portray confirmatory facts which might otherwise remain unapparent or obscure" (*idem*, p. 19).

In the context of any work-life-research, Erving Goffman reinforces the validity of everyday life human performativeness as an artistic tool, as a natural feature that can be turned on in order to create meaning through the performing arts. Also, the presence of some kind of audience is necessary to consider a performance art piece. Of course, the audience can be virtual. Even if it is established that the audience's energy can change the course of the action's energy, or even the reason of its existence, the acknowledgement that some action, movement or state is being shared with someone else, even if in a virtual setting, brings a specific type of energy, especially when you interact with the audience's reactions and behaviors.

Performance art opens up the possibility that these established practices can communicate with everyday activities, exhibiting their performativity and discursive force. As Erving Goffman affirms,

> It does take deep skill, long training and psychological capacity to become a stage actor. But this fact should not blind us to another one: that almost anyone can quickly learn a script well enough to give a charitable audience some sense of realness in what is being contrived before them. (…) The legitimate performances of everyday life are not 'acted' or 'put on' in the sense that the performer knows in advance just what he is going to do. (…) But [this] does not mean that [the person] will not express himself (…) in a way that is dramatized and preformed (…). In short, we act better than we know how. (Goffman 1956, pp.70–74)

One of the main features of performance practice is contextuality. We have to consider the context from which the performance artist comes, since this raises important contextual themes. Nevertheless, as an embodied practice, it is a universal language that can be shared in different contexts, allowing for shared experiences, artistic viewpoints, and mappings, as well as collaborations and contaminations, as a way to search for spaces inbetween the universal and the contextual.

In a performance art piece, it is possible to find a personal perspective on the actual world surrounding the performer(s) and, therefore, a contextual perspective. However, not only the languages used are universal, but also some contextual elements, such as questioning society, ways of organizing it and, in particular, gender, race and

personal traumas. The integration of ideas, the perceptive work, communication tools, the 'here and now', are part of this artistic practice that, in this way, can be seen as a barometer of the way social, economic, political, anthropological, cultural, and technological issues are mapped, and their subjective interconnections. As this artistic practice is anchored in the use of diverse tools from diverse practices and fields of study, it can also be shared in less conventional places to connect with, or to reinforce the idea of multiplicity. As Roselee Goldberg writes,

> The work may be presented solo or with a group, with lighting, music or visuals made by the performance artist himself or in collaboration, and performed in places ranging from an art gallery or museum to an 'alternative' space, a theater, café, bar, or street corner (Goldberg 2011, p. 9).

Moreover,

> its practitioners do not base their work on characters previously created by other artists but on their own bodies, on their autobiographies, on their specific experiences in a given culture or in the world, that become performative in that practitioners are aware of them and exhibit them before an audience. (Carlson 2011, pp. 4–5)

It is also through the audience that performance takes place. Or, as Peggy Phelan writes,

> Performance approaches the real through resisting the metaphorical reduction of the two [representation and real] into the one. But in moving from the aims of metaphor, reproduction, and pleasure to those metonymy, displacement, and pain, performance marks the body itself as loss. Performance is the attempt to value that which is nonreproductive, nonmetaphorical. This is enacted through the staging of the drama of misrecognition (twins, actors within characters enacting other characters, doubles, crimes, secrets, etc.) which sometimes produces the recognition of the desire to be seen by (and within) the other. Thus, for the spectator the performance spectacle is itself a projection of the scenario in which her own desire takes place. (Phelan 1993, p. 152)

3. Performance art as an intersectional practice

I started to perform from a personal need to use dance techniques together with mathematics, personal-political viewpoints, edited and real-time video and sound. The main feature of my performance art projects is the crossing of several fields and the presence of *inbetween* spaces. From 2011–2013, I developed the project *On a Multiplicity*[1], and throughout 2013–2015 I developed *Inbetween Selves*.[2] Both projects cross artistic practice, artistic and scientific research. In 2016 - 2017, I created two more performance art pieces *We Are Us*[3] and *Unnamed Scroll*.[4] In the project *On a Multiplicity*, I improvised movement daily after spending at least five hours researching

[1] See www.telmajoaosantos.net.
[2] See www.facebook.com/InBetweenSelves/
[3] See https://www.youtube.com/watch?v=GCsO7V7qKIg
[4] See https://www.youtube.com/watch?v=i6672DREhr0

calculus of variations.[5] I had a maximum of 10 minutes between the end of daily mathematics research and improvised movement. Movement improvisation was video registered, academic papers were written and a constantly reconfigured performance art piece was developed. In the project *Inbetween Selves*, I decided to improvise movement focusing on the mathematics research I was undertaking at the time, and to produce academic research and a performance art piece.

I went back to documentary projects in 2018. I started by defining the starting day, the timing, body techniques, focus techniques and self-restriction techniques. Several questions arose: Does the manipulation of a body-memory relate to the present body in the eyes of the *other*? Does the introduction of scientific research in the discussion of my body as image mismatched as a stereotype of itself still valid? Does the writing of academic papers diminish my detachment? Does it diminish my desire to make myself fragile in specific moments in order to analyze them?

From the above state of art of my research-creation activity, I argue for its intersectionality. I develop my performances based on creating new environments where I can generate new ways of connecting differences: being a woman, being most of the time alone, being a mathematician, using nakedness as tool, being 'white', 'black' or 'brown' depending on the context, due to my North African ancestors.

3.1. What does intersectionality mean?

Intersectionality is a concept coined by Kimberlé Crenshaw in 1989, within women's studies:

> Because the intersectional experience is greater than the sum of racism and sexism, any analysis that does not take intersectionality into account cannot sufficiently address the particular manner in which Black women are subordinated. (1989, p. 140)

Discrimination is part of our daily lives. It is based on the idea of power, strength and the 'norm', working through means of comparison. One executes power over the other(s), one executes strength over the other(s), one dictates the 'norm' over the other(s). Relationships constructed through power, strength and the 'norm' characterize discrimination. The concept of intersectionality, coined within women's and gender studies, is considered in this paper in a broader sense, referring to methodologies that consider the intersection of different aspects which are apparently not connected, including always the intersection within identity's non-normative multiplicities.

Intersectionality can be seen as the process of being aware of issues of race, gender, sexuality, patriarchy, and to perform them as objects and subjects. As a performance artist and researcher, I cannot detach my self-construction from my performative selves in everyday life and how this informs artistic work, generating manifestos and mapping bodies displayed in underground spaces.

[5] See Goncharov & Santos (2011).

3.2. Inbetween intersectional spaces

In this section the concept of *inbetween intersectional spaces* is introduced. I start with the concept of *in-betweenness*, actualized through the term 'interstitial' from the cross-cultural studies context:

> Mixed or hybrid identities, resulting from experience of immigration or of growing up in two cultures, seem to challenge this Western bias toward allegiance. This 'in-betweenness' is a status that challenges the idea that 'belonging' to a nation can serve as a basis of art making and appreciation. This was a common thesis during the 1980s and 1990s. A more recent term, interstitial, has brought this concept into the new century. Interstitial means the spaces between; this can include the spaces between cultures, but also the spaces between artistic media (...) All of these interstitial spaces (in medium or genre) can become fertile ground for exploring spaces of cultural in-betweenness. (Leuthold 2011, p. 67)

I consider, in the context of this paper, *in-between* as *interstitial* and contextualize it in the performance art landscape as essential to its effectiveness. Inbetween radical, stereotyped, real/virtual and cultural spaces, lies the central question in performance art: how to negotiate inbetween spaces? I argue that the main difference between the concept of *in-between* and the concept of *intersectional*, and this is why both concepts are combined in this new expression of *inbetween intersectional spaces*, is that *in-between* spaces refers to new spaces, grey areas, situated inbetween known spaces that are usually the focus of research and artistic practice. *Intersectional* spaces are the ones resulting from the intersection of several different spaces at the same time. We have to take into consideration what and how different aspects are being identified and intersected. Beyond these differences, there is also the difference of identity as a multiple and layered intersectional centrality.

Inbetween intersectional spaces allow new spaces of intersectionality to fill in grey areas and to map artistic creation.

4. Encyclopedia of Mathematics

In this section, some mathematical concepts from mathematical analysis, a branch of mathematics which deals with notions of limit, convergence, continuity, and related theorems, are presented as an encyclopedia.

- **Definition:** An **axiom** is a proposition that is not proved, but considered either self-evident or subject to necessary decision. Therefore, its truth is taken for granted and serves as a starting point for deducing and inferring other (theory-dependent) truths.

An axiom can be of two different types: logical or non-logical. Logical axioms are statements that are taken to be universally true. For instance, the fact that $1=1$, or more generally, that for any number x, we have $x=x$. Non-logical axioms are defining

5. A relational model as a tool to search for inbetween intersectional spaces

The relational model approaches the construction and documentation of concrete performance art pieces. It is composed of several elements: theoretical, experimental, math-based, performance studies-based, and media-based.

This model studies and searches for *inbetween intersectional spaces* as its foundations come from mathematics, performance art, perception studies, movement and media studies. The introduction of mathematical concepts in the performance studies context is the central new tool in this model. It was first introduced (Santos, 2014) in a hierarchical and chronological way; that is, I started by finding an *Axiomatic Image*, characterizing it, identifying then several *Sub-Images* in order to work on the *Dynamics* inside each one. In the context of this paper, we will present these three concepts – *Axiomatic Image, Sub-Images* and *Dynamics* in a non-hierarchical and non-chronological way.

I start by introducing the notion of *Axiomatic Image*, which is connected with the main concept of a performance art piece. It has an axiomatic nature and needs to be part of a conscious and creative process of research. Then I introduce *Sub-Images*, concrete three-dimensional dynamical images, which result from a paradigm where mathematical notions, together with movement improvisation techniques and artistic research are present. This part of the construction is composed of experimentation tools, that may or not result from the initial *Axiomatic Image*, depending on the methodology used by performers.

I finally introduce the *Dynamics* inside each *Sub-Image*. The *Dynamics* are associated with the movement narrative of a performance art piece. The *Dynamics* may also result or not from the *Sub-Images*, depending on how performers work. I argue that it is possible to construct a model with three different parts, where the idea of an axiomatic origin and several mathematical definitions are present, and where it is possible to develop an artistic process combining the three parts, nonchronologically, converging in the performance, which can be seen as the *intersubjective matrix,* or as the *almost convergent* function that describes the respective artistic process.

5.1. Axiomatic Image

The aim now is to introduce the notion of *Axiomatic Image*, relating it with the notion of axiom.

- **Definition:** *Axiomatic Image* (AI) is an initial image which appears axiomatically, having as a sufficient condition the creation of consciousness and mental patterns' conditions on what surround an individual, and which allow for it to happen.

An *Axiomatic Image* is then a proposition that is not proved, which in any specific performance art piece can be seen as a concept, idea or bounded conceptual universe, which cannot be proved, as its truth is taken for granted. Since in the performance art context we deal mainly with subjective ideas, concepts and actions, we can accept that,

path associated with the function defined on some continuous subset, or to change direction so that this *cut* becomes a turning point for other possible directions. In this way, we have the definition:

- **Definition:** The *dynamics* are a set of almost continuous functions from the set of movement and perception techniques, as well as theoretical approaches of the performer in a back and forth movement between cuts and continuity.

The model presented above is a possibility within artistic creation, which I believe is general enough to be applied in many artistic areas. In fact, it characterizes three phases in any artistic process that are not chronological. In applying the model, we also find many points that are convergent or *almost* convergent, related to associated functions describing some specific circumstances. We deal with a final artistic object that is an *intersubjective matrix* of elements, *almost continuous* functions as well as cuts.

6. *Building Strength*, a case study

In 2018, I decided to research within a metamorphosing daily life, constructing a new project: *Building Strength*, from some initial questions: How can I define my physical effort? Where do movement and dance belong? How do I manage frustration? How do I manage research? How do I establish a connection with my own self as a teacher? The central issue is how daily life can be seen as a set of rules, each set matching a self and the set of sets/selves composing identity as a multiplicity in an intersubjective way. *Building Strength* was developed over a year and although it was not a documentary project like *On a Multiplicity* or *Inbetween Selves*, with daily videos and texts and rules, it had almost invisible strict rules: to endure daily training at the gym to strengthen muscles and to metamorphose my body, changing it to active and fit and searching for images and movement poses inspired by masculine fitness images on the internet.

6.1. *Building Strength* and the creation process

This project started in August 2017 when I was living in the countryside for three months. I was starting to have trouble breathing inbetween sadness, disappointment, regret, fragility and I decided to build strength. It was not enough to convoke it; I would build it from scratch. I lived for four more months in the countryside, in a new setting: daily gym training, Pilates and movement improvisation techniques, as well as a new research around contextualized and (auto)biographic ideas of strength.

Building Strength started with Instagram posts, reactions, debates on body strength and fragility and how this imagery was identified as ‘self-deplorable’ and ‘attention seeking despair’. Also, the problematization of women’s objectification became an issue: my body is privileged: I am thin, perceived in this area as white, I am becoming fit and when I perform, people recognize an ancestral and defiant body. I cannot separate myself from my privileged body. If we focus on it as an object, I have

back pain because of a herniation L5/S1, I have hip pain since I have a bad joint where the femur joins the hip, and I have knee pain, since I have a bad joint on both rotulas. It is not a good healthy body in its full potential, but it is a body perceived as white, thin, which equals being in a privileged place concerning the stereotypes under which bodies are governed in social dynamics.

I shared *Building Strength* for the first time in Gil Vicente Academic Theater's bar, in Coimbra, in the context of the scientific-artistic meeting "Neurological Landscapes #4", November 2017, organized by Isabel Maria Dos. The bar was an inspirational place and I was able to explore initial ideas on fighting/exposing fragility[6], The second time *Building Strength* was shared in the context of the event MU!, organized by Vaca Magra Cultural Association, in Palácio Pancas Palha, Lisbon, May 2018, where I presented a new version already informed by moving to a large cosmopolitan city.[7]

Building Strength was also shared in the Zaratán Gallery in Lisbon, June 2018, curated by Bruno Humberto, where I had to adapt the performance to the space, engaging in site specific content.[8] In July 2018, *Building Strength* travelled to the 4th anniversary of *Clandestine Poetry Tuesdays*, an event of poetry, performance and live music organized by Vasco Macedo, in *Desterro*, Lisbon.[9]

This performance art piece was presented for the last time in the context of *Performing Intimacy*, an international colloquium organized by the Research Group in Performance Studies (GIEP) at the Universidade do Minho, together with Teatro Oficina and Noc Noc Festival, at International José de Guimarães Arts Center, November 2018, in Guimarães, Portugal.[10]

6.2. *Building Strength* and the relational model

The final presentation of *Building Strength* was at the beginning of October 2018. Two months later, at the end of the year, I decided to go back to the relational model and use it to research my own work, without implying the model in the process explicitly. I am not separable and I am not a different person from myself, but I chose to highlight *varieties of presence*, as formulated by Alva Noë (2012).

The *Axiomatic Image* in this performance art piece is *On Strength, through fragility*: the performance is a journey through fragility as strength and empowerment. I found four *Sub-Images*:

1. *On Screen;*
2. *Undressing Fragility;*
3. *Showing Strength;*

[6] See <https://tagv.pt/public/uploads/2018/10/tagv.pt-paisagens-neurologicas.pdf> for the program. See also <https://www.youtube.com/watch?v=OufieN05LzY> for some video excerpts.
[7] See <https://www.facebook.com/events/827736350759569/> for the program. See also <https://www.youtube.com/watch?v=9u0otzax6II> for the video.
[8] See <https://www.facebook.com/events/2023030601358705/> for the program.
[9] See <https://www.comunidadeculturaearte.com/4-o-aniversario-das-tercas-de-poesia-clandestina/ > for the program.
[10] See <http://cehum.ilch.uminho.pt/intimacy/static/programme_en.pdf> for the program.

4. *Claiming Visibility.*

These *Sub-Images* come from several landscapes: the first has a person behind a screen, mutilating her/his/their imagery to convey attention seeking. The second is about what is behind the screen, when it is turned off. The third is about the strength that lies behind the apparent fragility of a naked and lonely body. The final *Sub-Image* is about a manifesto, I am reclaiming visibility for my fragility as strength.

Each *Sub-Image* is an *almost continuous function* and, in each *Sub-Image*, the *Dynamics* are made of several functions, *almost converging* to what is perceived by each member of the audience and a function of *almost convergent* functions is *almost converging* something that can be commonly perceived by all the members in the audience: a landscape, a breathing, an atmosphere, a sound, an experience.

The *Dynamics* inside the first *Sub-Image* are constructed under states of apathy, focused on image formulating and hidden despair, with a semi-awake body. Inside the second *Sub-Image*, the *Dynamics* are developed through isolated movement, staccato and with different textures, broken-robot inspired. Inside the third *Sub-Image*, I continue a personal movement research on poses, on image construction assumed as research. In the final *Sub-Image*, the *Dynamics* are where performative action emerges as endurance and manifesto.

I realized that the main challenge I had in this performance art piece was to work on transitions between *Sub-Images* and their *Dynamics*. I struggled between ideas of 'in and out' of non-character *personas*, ideas of smoothness and softening boundaries, allowing functions to be continuous everywhere, converging in known and safe places. In the end, accepting discontinuous points as part of everyday life, its performativeness becomes the object and subject, generating a research on *limbs* – or *neighborhoods* – of these points also labelled *cuts*. I accept the end of each landscape, I share the dramaturgical struggle with it, and I work on finding new landscapes to flow, with new *limbs* of new *cuts* to discover.

7. Final comments

Performance art is an interesting artistic practice/field to map, due to its openness and its contextual dependence. The conventional idea of a present body in performance art is also being dismantled through new ways and formats to display it, pushing the boundaries of its pertinence. I personally navigate within performance art context through concepts of *inbetween intersectional spaces* and *intersectional matrix*, with a relational model, inspired by mathematical concepts from mathematical analysis, to use as a researcher and as an artist.

In previous performance art pieces, I used the relational model to generate material and create a performance art piece. In other words, I used it as a methodology in artistic practice. In *Building Strength*, I decided to use this relational model as a researcher, after the creation process ended, since I am still struggling with a model's dependence on its contextual use. It is different to use this model as a methodology to

Estes objetos, embora arrumados junto das outras coisas ou serem em tudo idênticos, são insignificantes porque se desconhece a proveniência, porque perderam a etiqueta ou porque foram movidos do sítio onde estavam colocados originalmente.

O significado destes objetos é negligenciável, a linhagem de estudo foi perdida e a sua análise ou recuperação para a história é considerada como má aplicação dos recursos dos museus. É por isso melhor ficaram imperturbados.

Figura 2. Gabinete da Politécnica, MNHNC, Lisboa, 2011

Hoje, o principal trabalho dos museus e dos seus curadores e conservadores é impedir, por todos os meios possíveis, que o público esteja em contacto com as obras guardadas. Conservar uma coisa dentro do museu não é conservar a utilidade que a coisa teve fora do museu. As coisas dentro do museu só têm utilidade para o museu. O museu é o último reduto da não democracia porque o museu acaba quando o povo puder entrar livremente no museu.

A diferença entre uma experiência artística e uma experiência científica é que na experiência artística não há estatística nem método científico. O artista não está limitado pelo tempo. Na criação artística o tempo não existe. Na história da arte há tempo. Na ciência há tempo. Na arte não há passado nem futuro. A arte só tem presente e toda a arte é contemporânea.

Os historiadores e museólogos têm, por isso, uma tarefa muito difícil. Por um lado, são confrontados com a aparente incompreensibilidade do contemporâneo; o tempo é uma perda de tempo; a ignorância é cada vez mais especializada; a veracidade dos registos é sucessivamente posta em causa pela investigação e a tecnologia invade métodos. O que pode ser importante numa época pode não ser noutra e é por isso uma variável no presente e no tempo a que se refere.

O QUE É A INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA?: PRESSUPOSTOS, PRÁTICAS E PROBLEMATIZAÇÕES

1 **Introdução**
Francesca Rayner, Tiago Porteiro, José Eduardo Silva

2-19 **A defense of artistic research**
Pedro Alegria

20-41 **O Bobo, o Bardo, o Sábio (na Máquina) - Investigação Criativa Ciberliterária**
Diogo Marques

42-63 **Experimentar Artaud - Sobre a Cartografia como Metodologia de Pesquisa e Investigação Artística em Artes Cênicas**
Luciana da Costa Dias, Tamira Mantovani Gomes Barbosa

64-76 **A dualidade artística do compositor-intérprete**
Ricardo Iván Barceló Abeijón

77-86 **Abstinência de Purpurina - A prática e a investigação**
Cátia Ferreira dos Santos Faísco, Roberta Campos Preussler

83-103 **A cartografia e a artografia como métodos vivos de investigação em arte e em educação artística**
Leonardo Verde Charréu

104-122 **Cena Prístina - Campo existencial da investigação estética**
Deise Abreu Pacheco

123-142 **The researcher-as-dramaturg - Lingering in-between theory and practicer or how artistic strategies enrich academic research. A manifesto to switch gear**
Leonie Persyn

143-157 **Building Strength - A methodological approach in performance art context**
Telma João Santos

158-178 **Arte vs. Ciência - No plano da investigação e na experiência artística**
Pedro Portugal

VÁRIA

179-198 **Arte da memória e memória da arte em Baú de Ossos**
Maria Alice Ribeiro Gabriel

199-219 **Crisis discourses - Poland and Portugal in english language media**
Georgina Abreu, Marcin Kleban

RECENSÕES

220-222 **All Women Art Spaces in Europe in the long 1970s**
Maria Luísa Coelho

ENTREVISTA

223-229 **Um diálogo sobre a investigação artística em meio académico**
Tiago Mora Porteiro

FCT - UID/ELT/00305/2019
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
COMPETE
QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL
UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional