

# Poiesis e Serendipidade – cativar o acidente na investigação em artes

FERNANDO ROSA DIAS

«Tudo está cheio de deuses»  
(Tales de Mileto)

«A solução do mistério é sempre inferior ao próprio mistério»  
(Borges, *El Aleph*, 1952)

A valorização da *poiesis* (ποίησις) na investigação em artes, em que temos insistido, não de afasta da tendência para a revalorização teórica do artista na arte actual<sup>1</sup>, além de se des- centrar da obra final para valorizar o processo, atenuando uma visão romântica do artista genial fechado sobre si e a sua inspiração. A *poiesis* artística implica uma caminhada que tem tanto de individual como de interações várias:

«A ideia do artista como recluso social ou um iluminado cultural de génio é uma representa- ção inadequada nos nossos dias e era. (...). A imagem do artista como criador, crítico, teórico, professor, ativista e arquivista em parte atende a gama de práticas artísticas de hoje. Muitos artistas contemporâneos movem-se facilmente sobre o terreno de outras disciplinas à medi- da que absorvem, adaptam e optam um modo de investigação»<sup>2</sup>.

O que propomos é a *poiesis* como o centro agregador dessa abertura na construção de um «conhecimento artístico». A *poiesis* é para nós o lugar de cativação dessas relações no seio do próprio processo criativo e entendemos este processo a partir de uma dimensão investigativa: ou seja, a criação *poiética* como palco de um modo próprio de investigação.

1 «What is apparent is the reemergence of artist-theorists as important sources of vision and voice within the cultural politics of these tomes, and the approaches they use that require different ways of thinking about artistic inquiry». Graeme Sullivan, *Art Practice as Research. Inquiry in the Visual Arts*, Thousands Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 2005, p.150.

2 *Ibidem*, p.151 [tradução nossa].

A teoria surge nessa interação que tem como centro a *poiesis* enquanto prática, sendo um potencial eixo crítico a partir da sua força de separação conceptual, permitindo uma distância que pode animar o processo *poiético*. Concordamos assim que «a aliança entre o visual e o verbal é tanto crítica como possível» a partir do que elas têm de irredutíveis entre si enquanto linguagens<sup>3</sup>.

## Limite e transgressão – *hubris* e *nomos*

«41. Contra o Remorso. O pensador vê em seus próprios actos pesquisas e perguntas para obter esclarecimentos sobre alguma coisa.

O sucesso e o fracasso são, para ele, antes de tudo, *respostas*.»

(Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, 41)

Jean-Claude Guillebaud considera que a transgressão é simultaneamente uma marca de modernidade, redefinidora dos limites, e individualista, ao abrigo da liberdade subjectiva<sup>4</sup>, definindo-se num jogo entre o social e o individual: «*c'est la limite qui me fait homme mais c'est la transgression qui me fait individu*»<sup>5</sup>. Para Freud é a proibição de matar o pai que faz nascer a civilização<sup>6</sup>; para Claude Lévi-Strauss é o interdito do tabu que permite a passagem da Natureza à Cultura<sup>7</sup>. A cultura alimenta-se da interdição, da limitação, que define a sua moral.

É através de uma *interiorização do limite* que a vida social é possível, mas também é através da transgressão que o individual se manifesta e o jogo social se anima, uma sinergia negociável entre regra e desobediência<sup>8</sup>. O limite não define o que está fora dos seus limites como o *impossível*, mas o que *transgride*. A lei não impede que ela não se cumpra, apenas define tal incumprimento como transgressão. Neste sentido, a transgressão traz algo que irrompe perante a ordem, perante o estabilizado e comum (no próprio sentido comunitário).

«C'est ordinairement par la transgression qu'un homme manifeste son autonomie, son énergie, sa créativité; c'est en assumant ce risque que l'individu se construit. En traversant la frontière, il quitte l'unanimité routinière de la communauté pour s'aventurer dans l'inconnu. Pour la plupart des mythologies, des plus anciennes aux plus actuelles, *le héros est celui qui désobéit*»<sup>9</sup>.

3 *Ibidem*, p.181 [tradução nossa].

4 «Or, dans le même temps, la culture dominante est celle de la *transgression*, au point que nous identifions cette dernière à la modernité elle-même. (...). Notre liberté individuelle est transgressive par définition, par essence et par choix; du moins est-ce ainsi qu'elle se perçoit et s'affiche». Jean-Claude Guillebaud, *Le Goût de l'Avenir*, Paris: Éditions du Seuil, 2003, p.84.

5 *Ibidem*, p.88.

6 Cf. Freud, Sigmund, *Civilization and Its Discontents*, London: Penguin, 2002.

7 Cf. Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship* (revised edition), Boston: Beacon Press, 1969.

8 Cf. Jean-Claude Guillebaud, *Le Goût de l'Avenir*, Paris: Éditions du Seuil, 2003, p.92.

9 *Ibidem*, p.91.

A transgressão entra em processo dialéctico com a medida e a lei, a partir da qual se posiciona e define. Portanto, a transgressão é um motor de modificações, pontuais ou estruturais, um agente de transições, de mediações equilibradas de diferentes momentos. A modernidade, mais do que o desequilíbrio dos polos deste binómio, por suposta valorização da transgressão, é sobretudo uma aceleração do próprio processo dialéctico enquanto agente necessário de mudanças e uma pluralização de modos de negociação com a transgressão – culminando no avanço *automobilizador* ou *auto-cinético* da modernidade<sup>10</sup>.

As próprias vanguardas artísticas precisaram das tradições para se dinamizarem. Mesmo os movimentos *anti-arte* (como Dadá) precisaram dos limites da arte para se afirmarem – ou só o puderam fazer porque existiam esses *lugar(es) ou mundo(s) da arte*. Esses conceitos fundamentais (limite/transgressão) produzem ainda outros desdobramentos que podem ser expressos também em pares antinómicos, como «estático/dinâmico» ou «simétrico/assimétrico». Ele faz parte de um jogo entre *hubris* (descomedimento; que ultrapassa os limites ou a medida) e *nomos* (lei, estatuto e normas; segundo divindade com esse nome, filho de Eusébia, deusa da piedade, e Dice, deusa da justiça e castigadora das violações da lei; normalmente oposto a *physis*, natureza), em dialéctica necessária entre um e outro. Esse jogo define o lugar de cada um dos termos antagónicos nos momentos de transformação e como se manifestam culturalmente de modo mais diverso ao longo da história da cultura: no platonismo, o devir do mundo sensível é corrupção da verdade eterna do mundo das ideias a que se opõe; a loucura contrapõe e subtrai-se à razão; a deriva situacionista opõe-se à ordem do urbanismo controlador; o *princípio de Eros* do *Id* sofre o contraponto do princípio da *realidade* gerido pelo *ego*; na estética nietzschiana, a serena ordem contemplativa de Apolo opõe-se (e articula-se) ao êxtase dionisiaco; na historiografia da arte, os *Conceitos Fundamentais da História de Arte* por Heinrich Wölfflin, cuja antinomia formal entre *linear* e *pictórico*, alimentava uma série de dicotomias base (multiplicidade/unidade; forma aberta/ forma fechada; unidade/múltiplo; estático/dinâmico; simétrico/assimétrico; planar/recessional; claridade absoluta; contraste claro-escuro) que atravessariam todos os grandes movimentos artísticos – e seriam incontáveis as hipóteses de binómios dialécticos, tantas vezes coevos, na história da arte: renascimento e barroco, *poussinistas* e *rubenistas*, cubismo e expressionismo, abstracção geométrica e abstracção expressionista, etc.

Ao mundo da arte, sobretudo com a arte moderna e as vanguardas, foi conferido um lugar particular de transgressão, associado ao *mito da originalidade*, assente na defesa da subjectividade e liberdade individual relativas ao *mito do autor*, tudo sempre salvaguardado nos *limites* do próprio *mundo da arte*.

Pierre Bordieu observa como as ciências sociais perdem uma relação realista à sua herança teórica, devido ao modo como os «valeurs d'originalité» dos campos literários, artísticos e filosóficos continuam a orientar os julgamentos, desacreditando a inscrição na tradição<sup>11</sup>, crise que a pós-modernidade sublinharia. A pós-modernidade da década de 1980 abria espaço às teorias do cansaço das vanguardas e da sua superação, tal como da inutilidade da reivindicação do «direito à originalidade» por parte do artista moderno,

10 «(...) dans la modernité les automouvements du monde naissent de nos automouvements qui s'additionnent progressivement jusqu'à entretenir le mouvement du monde». Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la politique*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 2000, p.31.

11 Pierre Bordieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, 1998, p.296.

lançado por Rosalind Krauss<sup>12</sup>. De facto, a pós-modernidade associou-se a um tempo de declínio das vanguardas, que o seu tempo diagnosticou em vários efeitos: a superação do sentido histórico das vanguardas (Octavio Paz)<sup>13</sup>; o imprevisível da arte moderna tornado previsível (Suzi Gablik)<sup>14</sup>; a sua superação e desnecessidade (Luc Ferry)<sup>15</sup>; a sua entropia numa cultura mergulhada numa *quotidiana expectativa do imprevisível* (Matei Calinescu)<sup>16</sup>; a passagem de uma arte moderna exclusiva para uma pós-moderna «inclusiva» (Gilles Lipovetsky)<sup>17</sup>; a vanguarda oferecida como sucesso para turismo cultural (Marie-Claire Uberquoi)<sup>18</sup>; uma vanguarda que perde a sua exceção e singularidade, sem «exceção estética nem privilégio da Arte, nem sequer pelo negativo» (Jean Baudrillard)<sup>19</sup>. O profissionalismo, a burocratização e a economia de mercado «privaram a vanguarda da sua capacidade de rebelião e paralisou os seus efeitos»<sup>20</sup>. Sem novidade, só restava «misturar de novo o que já se conhece e a reorganizar de novo»<sup>21</sup>. A vanguarda tornara-se história e tradição, citada e até parodiada.

## Limite e transgressão no método

«Só os pensamentos que surgem em movimento têm valor».  
(Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos*, «Sentenças e setas», 34)

Antes de reflectir sobre as possibilidades transgressoras do método, precisemos algumas questões. O *Método* difere da *Análise* (mais usual nas ciências naturais) por ser mais aberto. A análise tem a expectativa condicionada a algo que se quer demonstrar. A análise pode ser fase ou exercício de um método, mas faz a sua procura por retrocesso, ao encontro do princípio do que se quer demonstrar<sup>22</sup>. Há um alvo de referência e orientação, a comprovar, que retira do seu caminho outros momentos, tidos como empecilhos ou desvios. Ao método convém ser mais plural de hipóteses.

O método, no seio da *poiesis artística*, não se reduz nem a um modo exclusivo (como um *estilo*), tal como não é a aplicação de um modo universal. É entre elas que se abre a possibilidades no seio do seu próprio caminho, permitindo pontos de desvio no seu interior. Pode considerar-se que o *estilo*, com forte tradição no mundo da arte, ao escapar à ordem dos conceitos, não é método. Embora sendo uma «estratégia» não é método porque «estilo» significa «organizar e pôr em obra aquilo que, numa vivência individual, escapa

12 Rosalind E. Krauss, *La originalidade de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp.171, 174.

13 Octavio Paz; *Los hijos del limo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974, p.138.

14 Suzi Gablik, *Le Modernisme et son ombre*, Paris: Thames & Hudson, 1997, p.11, 69.

15 Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'Invention du Goût à L'Âge Démocratique*, Paris: Grasset, 1990, sobretudo ultima parte: «Le déclin des avant-gardes: la postmodernité», pp.269-342.

16 Cf. Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidade. Modernismo, vanguardia, decadência, kitsch, posmodernismo*, Madrid: Editorial Tecnos, 1991, p.145.

17 Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1989, p.113.

18 Cf. Marie-Claire Uberquoi, *¿El Arte a la Deriva?*, Barcelona: Random House Mondadori, 2004.

19 Jean Baudrillard; *O Paroxista Indiferente*, Lisboa: Edições 70, 1998, p.126.

20 Suzi Gablik, *Op.cit.*, 1997, p.70. Posição semelhante é defendida por Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'Invention du Goût à L'Âge Démocratique*, Paris: Grasset, 1990, sobretudo ultima parte: «Le déclin des avant-gardes: la postmodernité», pp.269-342.

21 Wolf Lepenies, *Ascensão e Declínio dos Intelectuais na Europa*, Lisboa: Edições 70, 1995, p.101.

22 G.-G. Granger, «Método», in *Enciclopédia Einaudi. Volume 21: Método-Teoria/Modelo*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992, p.60.

à rede tecida pelos conceitos para recortar os factos genéricos segundo um método»<sup>23</sup>. O estilo define um modo único, justificando o ser único de uma obra. Daí retirarmos a investigação em artes de uma dependência da obra, que deixa de ser o seu corolário: para nós, a investigação em artes não é redutível à concepção de uma obra. A investigação em artes ultrapassa não só a concepção da obra como o estilo enquanto *modo poético individual*. Se o método na *poiesis artística* tende a privatizar-se, ele não se refugia para aí se dissolver enquanto investigação. Assim, a investigação em artes é onde o modo de caminhar no método (estilo) se questiona para lá da mera concepção de uma obra, para tomar consciência de (um) método e se posicionar perante ele. Daí que, mais do que aplicar métodos, e muito menos modelos, porque os tende a pluralizar e individualizar, a investigação em artes inqueira-os. Mergulhando na *poiesis* enquanto processo, a investigação em artes afiança-se a problematizar sobre o método, definindo não tanto uma *prática da teoria*, mas, sobretudo, uma *teoria da prática*.

Portanto, consideramos que a produção artística, enquanto processo, está no centro de uma investigação em artes (e não a obra finalizada), tal como consideramos que há sempre um método no processo artístico (mesmo que de tendência privada e, em certos casos, pouco ciente de si). Podemos pensar que não será tanto uma *metodologia*, com pressuposições de método e de uma estratégia «global» um «sistema explicativo mais geral de teoria e prática» com certos métodos, mas um *método* enquanto processo mais, específico e relativo a técnicas individuais<sup>24</sup>. Assim, e por tendências gerais, enquanto a investigação científica tende a uniformizar *processos metodológicos*, a investigação artística tende a pluralizar-se em *métodos* específicos. Uma necessita que a sua repetição seja rigorosa (podendo, caso contrário, significar que seja errada ou falsa), legitimando a sua objectividade e eficácia; a outra faz da repetição um espaço de variação ou mesmo divergência. Daí também que a reflexão sobre a metodologia na ciência tenda a ser *metateórica*, alheia ao domínio da sua aplicação, enquanto na investigação em artes a reflexão se *implique no método*, ou seja, mergulhe no próprio processo de produção ou *poético* onde, no seu próprio entendimento, uma *metaprática* vai fatalmente coincidir voluntária e espontaneamente com a sua *metateoria*. Se defendemos que a investigação em artes obriga à conjugação com uma conceptualização de actos de uma prática, ela torna-se também uma reflexão sobre ela, tornando-se simultaneamente uma *teoria dessa prática* tal como dos seus métodos.

Eis o aparente paradoxo do método: se por um lado ele limita ou condiciona, por outro o seu resultado pretende ser algo de novo, de criativo e revelador (mesmo para as ciências mais objectivas cuja historicidade se dá nesses momentos). O método, científico ou artístico, será um jogo entre o que *limita* e o que se *transgride*. O que de seguida vamos propor é a serendipidade enquanto figura de uma emergência pura que escapa à dialéctica dessas duas dimensões.

## Serendipidade

«(...) par hasard, diriez-vous, mais souvenez-vous que, dans les sciences de l'observation, le hasard ne favoris que des *esprits préparés*» (Louis Pasteur)

<sup>23</sup> *Ibidem*, p.69.

<sup>24</sup> Cf. Morrow, *Critical theory and methodology*, Thousands Oaks, CA: Sage, 1994, apud Graeme Sullivan, *Art Practice as Research. Inquiry in the Visual Arts*, Thousands Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 2005, p.38.

«Alto, anão! — disse. — Ou eu ou tu! Eu, porém, sou o mais forte dos dois: tu não conheces o meu mais profundo pensamento. Esse... não mo poderias tirar!» Nisto se me aliviou a carga, porque o indiscreto anão me saltou dos ombros. Acaçapou-se numa pedra diante de mim. No sítio em que paramos, encontrava-se como por casualidade um pórtico. «Anão! — prossegui. — Olha para este pórtico! Tem duas caras. Aqui se reúnem dois caminhos: ainda ninguém os seguiu até o fim. Esta rua larga que desce, dura uma eternidade... e essa outra longa rua que sobe... é outra eternidade... Estes caminhos são contrários, opõem-se um ao outro, e encontram-se aqui neste pórtico. O nome do pórtico, está escrito em cima; chama-se “instante”» (Friedrich Nietzsche, *Assim Falou Zarathustra*— XLVI. Da Visão e do Enigma)

« Se dissermos sim em um único instante, então teremos dito sim não só a nós mesmos, mas a existência como um todo. Pois nada se sustenta por si, nem em nós mesmos, nem nas coisas: e se só por uma única vez nossa alma vibrou e soou de felicidade como uma corda de um instrumento, então todas as eternidades foram necessárias para condicionar esse único acontecer – e toda eternidade foi abençoada, libertada, justificada e assentida nesse único momento do nosso dizer Sim»

(Friedrich Nietzsche, *A Vontade de Poder*, II. Dionísios – 1032)

## 1. O «encontro» da serendipidade

O termo serendipidade tem as suas origens no conto persa infantil do século XIII, *Os Três Príncipes de Serendip*. Contudo, o conto refere mais a capacidade para ler índices, melhor ajustada à famosa noção de «índice» proposta por Charles S. Peirce<sup>25</sup>. Na narrativa os três irmãos são acusados de terem roubado um camelo ao descodificarem características do animal que não tinham visto. O conto seria retomado por Voltaire em *Zadig* ou *La Destinée* (1747), mantendo a mesma lógica e o seu princípio *indiciático*.

Também se apontam aproximações ao método proposto por Giovanni Morelli para a história da arte («método Morelli»), que defendia que se procurassem as autorias e escolas artísticas de pintura nos detalhes menores e menos significativos, nos «pequenos e inadvertidos gestos» representados, tais como no desenho de uma unha do dedo ou do lóbulo de uma orelha. Esta «interpretação de indícios» como método de atribuição de autoria na pintura já foi colocada em analogia com os processos do famoso Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, com o método psicanalítico ou com o modelo da semiótica médica ou sintomatologia, que permitia «estabelecer o diagnóstico mesmo que a doença não possa ser directamente observada, na base de sintomas ou signos superficiais, quase sempre irrelevantes aos olhos do leigo»<sup>26</sup>. O fascínio deste «modelo cognitivo» das «disciplinas conjecturais» assenta na sua capacidade de inferir a partir dos efeitos, nessa capacidade de ver a partir do que já só está enquanto resíduo, resto ou fragmento.

25 «2.248. Um índice é um signo que se refere ao seu objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto. Portanto, não pode ser um quali-signo, uma vez que as qualidades são o que são independentemente de qualquer outra coisa. Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, tem ele necessariamente uma qualidade em comum com o objeto, e é com respeito a estas essas qualidades que ele se refere ao objeto». Cf. Charles Sanders Peirce, *Elements of Logic* [1903], in *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960.

26 Cf. Carlo Ginsburg, *Morelli, Freud e Sherlock Holmes: Indícios e Método Científico*, Porto: Deriva Editores, 2016, p.25. A história persa é referida nas páginas.27-28. Este método de interpretação de índices, que tem em Sherlock Holmes o seu grande antepassado, é a base de funcionamento de várias séries de decifração de crimes que têm dominado o recente mundo televisivo (*Criminal Minds*, *Castel*), algumas com articulações fortes com a medicina legal (NCIS, *Bones*, *Forever*).

Horace Walpole, em meados do século XVIII, abria a primeira oscilação do conceito para a via que nos interessa destacar, ao considerar o neologismo «serendipity» para designar descobertas felizes e inesperadas, surgidas graças ao *acaso* e à *sagacidade*, conotações estas que vão sinalizar-se nos processos metodológicos científicos onde o conceito iria seguir um rumo próprio.

Umberto Eco fascinou-se pelo termo enquanto valorização de descobertas no seio do erro e como este se revelava posteriormente correcto e verdadeiro com uma justeza que emergia com tanta força quanto a falta de credibilidade anterior, ou seja, «esses erros levaram a novas descobertas significando apenas que mesmo os erros podem produzir efeitos colaterais interessantes»<sup>27</sup>:

«(...) Eu queria mostrar como uma série de ideias que hoje consideramos falsas realmente mudaram o mundo (às vezes para melhor, às vezes para pior) e como, nas melhores instâncias, falsas crenças e descobertas totalmente sem credibilidade poderiam então levar à descoberta de algo verdadeiro (ou pelo menos algo que consideramos verdadeiro hoje). No campo das ciências, este mecanismo é conhecido como serendipidade. Um excelente exemplo disso é dado por Colombo, que - acreditando que ele poderia alcançar as Índias navegando para o oeste - realmente descobriu a América, que ele não tinha a intenção de descobrir. Mas o conceito de serendipidade pode ser ampliado. Um projeto equivocado nem sempre leva a algo correto: (...)»<sup>28</sup>.

A serendipidade revelava assim uma expressiva marcação heurística, que deriva de «eu encontro ou acho», indo em direcção das mesmas origens etimológicas da famosa expressão de Arquimedes: «Eureka!» (que significa: «achei!»). É neste sentido que entendemos a famosa expressão de Picasso: «eu não procuro, eu encontro!». Observamos esse sentido heurístico no caso de Picasso enquanto *encontro* com algo que vem ter com o sujeito a partir da sua própria *poiesis artística*. Decidir o que fica é mais um *encontro* assente numa aceitação de algo que vem de fora e não programado do que uma escolha a partir das vontades do sujeito. Se o programado me faz ir ao encontro do que previamente se pretende, aqui é algo que vem ao nosso encontro e que nós reconhecemos como adequado ou certo. A *escolha* é a forma ilusória daquilo que funciona mais como um *encontro* porque, afinal, não foi o sujeito que foi ter com algo nem foi o seu caminho que o levou até lá. Fintando a *vontade*, a serendipidade manifesta-se num *encontro* que emerge do *desencontro entre o que quero e o que aparece*. Neste sentido, o que queremos tem que estar aberto para além da sua própria espera: só assim cativará o inesperado como encontro vindo de fora das suas expectativas e o torna *encontro*. Este *encontro* implica essa *sagacidade* que já se verificava no conto dos príncipes de *Serenpid* e que Horace Walpole também sublinharia. Mas o que se destaca é que a *serendipidade não se planifica*.

Contudo, embora aceitando que não se planifica, também se pode considerar que não se revela sem alguma planificação. Ela não se planifica, o que não implica que não exista um plano, uma expectativa, que ela surpreende com a estranheza em que se sustém a sua aparição ou emergência:

27 Umberto Eco, *Serendipities. Language & Lunacy*, Columbia University Press New York, 1998, p.52 [tradução nossa].

28 *Ibidem*, pp.VII-VIII.

«En pratique une vraie découverte, invention, création est toujours la combinaison d'un élément étonnant et d'une vérification pertinente. Nous pensons que la recherche systématique et la sérendipité ne s'excluent pas, au contraire elles se complètent et même se renforcent. En science et en général dans l'action, il faut planifier, mais un plan n'est jamais sacré: des milliers d'événements inattendus ou d'effets non anticipés interviennent dans le cours d'une expérience ou d'un projet dont un bon chercheur doit savoir se servir. Il en est de même pour tout type de création»<sup>29</sup>.

Popper recusava a ideia de um observador da natureza neutro; há sempre expectativas e antecipações<sup>30</sup>. Também Gadamer insistiu nessa impossibilidade, valorizando noções como tradição e preconceito (ou *pré-conceito*), necessárias à produção de sentido e de interpretação. Recusando a ingenuidade do objectivismo histórico de poder prescindir de «si», Gadamer valorizou o *pré-conceito*, que não é algo estranho e exterior, mas o que nos liga às coisas, cujo poder antecipador sustenta tanto o sujeito da compreensão como a novidade emergente – ou seja, não há novidade sem um vasto caudal de tradição do qual emerge o desejo e direcção da compreensão. O *pré-conceito*, enquanto *pré-compreensão*, é tanto limite como possibilidade de qualquer compreensão, situando também o sujeito na história como agente de compreensão. Enquanto estrutura de antecipação da compreensão fornece ao problema hermenêutico a sua verdadeira direcção. O *pré-conceito* não implica tanto o *pré-concebido*, para ser, sobretudo, necessário à própria possibilidade de *conceber*. O que estas ideias sublinham é que não há sujeito totalmente neutro. Mas, por seu lado, a serendipidade não age nessa neutralidade: a marca da sua acção é constituir um *sujeito surpreendido*.

Propomos que não há o efeito de serendipidade sem o lugar histórico do sujeito que lhe constata – e exclama «Eureka!». Mas, se sublinhamos as teses de Gadamer, é para verificar como a serendipidade é um dos mais impressionantes casos de finta ao *pré-conceito*, num encontro que se faz menos numa fusão de horizontes<sup>31</sup> para se concentrar num tempo curto e pontual, e de emergência repentina e inesperada – um tempo pontual que surpreende o sujeito no próprio momento que intersecta o seu horizonte de expectativas, mas que não podia surgir sem esse *sujeito que encontrou o que simultaneamente o surpreende enquanto ele o constata como descoberta*. A serendipidade é o encontro repentino com o que, imediatamente antes, estava integralmente alheio.

## 2. O tempo pontual da serendipidade

Com tais constatações consideramos decisivo reflectir sobre a dimensão temporal do funcionamento da serendipidade. No caso dos príncipes de Serendip, a sua interpretação, apesar de funcionar num presente, resultava da capacidade de ler sinais do passado. Mas a pergunta surgira antes, perante o drama do sujeito que perdera o camelo. Os príncipes apenas surpreendem com a sua sagacidade, sabendo pelos sinais indirectos, através dos

29 Pek van Andel, Danièle Bourcier, «Pourquoi un colloque sur la sérendipité? Histoire d'une notion» (résumés), *La sérendipité dans les sciences, les arts et la décision - Colloque de Cerisy* Actes, 2009. p.8, pdf in : [http://www.cersa.cnrs.fr/IMG/pdf/Actes\\_Colloque\\_Serendipite.pdf](http://www.cersa.cnrs.fr/IMG/pdf/Actes_Colloque_Serendipite.pdf)

30 Karl Popper, *The Rationality of Scientific Revolutions*, 1975, apud M. Piattelli Palmarini, «Antecipação», in *Enciclopédia Einaudi. Volume 21: Método-Teoria/Modelo*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992, p.15

31 O *pré-conceito*, a tradição e a fusão de horizontes são noções essenciais ao pensamento e método hermenêutico de Gadamer. Cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996. 4

traços ou índices, que o camelo é branco e cego de um olho. A serendipidade que falamos (derivada de Walpole) surge sem pergunta, ou fora da cena da nossa questão – ninguém pergunta por um camelo perdido. O próprio sinal é aparição sem questão. Daí a necessidade do encontro que referimos.

Na horizontalidade do nosso caminhar metodológico, a serendipidade é uma intersecção vertical, oposta, repentina, que ilumina como um relâmpago para surpreender a nossa caminhada. Essa luz emerge e desaparece se a não sinalizarmos (ou seja, se não exclamarmos «Eureka!»). Podemos considerar esse clarão como um «tempo vertical» (próximo do «temps de la poésie» de Bachelard que, no caso, reúne a ambivalência antinómica da razão e da paixão<sup>32</sup>) que intersecta o «tempo horizontal» do método, como um instante imóvel e solitário, à espera de ser encontrado na sua razão inusitada. Não se trata de reencontrar esse *tempo-fragmento* através de uma brutalização directa do tempo horizontal, tal como Bachelard observa na poesia de Mallarmé<sup>33</sup>, mas de escapar ao tempo sucessivo, ao devir onde se inscreve, como que se elevando e suspendendo sobre ele, detendo-se como fragmento concentrado de tempo. A questão é a sua *detenção*, momento solitário da afirmação do seu reconhecimento ou achamento.

Na linha de Bachelard, poderemos dizer que estamos mais perto da filosofia do instante de Roupnel, que valoriza o *acte*, que da *durée* de Bergson, que valoriza a *action*. A *durée* é uma continuidade da *action*, um vivido entre uma decisão e o seu efeito, sendo já a sequência ou seguimento do *acte*, pelo que nega o instante. O *acte* é uma descontinuidade instantânea de decisão actual e activa que faz a doutrina de «*l'accident comme principe*»<sup>34</sup>. Para Bergson, a *action* é indivisível porque é uma síntese intensiva, enquanto o que é divisível, porque quantitativa, é a representação extensiva da dimensão espacial e temporal onde decorre a *action*<sup>35</sup>. A *durée* ultrapassa cada momento, sendo irredutível ou divisível à simultaneidade, porque é mais síntese do *continuum* móvel de um intervalo (mesmo que curto), havendo nela mais duração que tempo e mais movimento que deslocação. Se a *action* é sempre intervalo e *durée*, o *acte* é um ponto concentrado, uma dimensão do instante que condensa em si a *durée* como *noyaux d'action*<sup>36</sup>. É neste «absoluto do instante», que surge como ataque ou golpe accidental, liberto das intenções da duração, sem comunicação com o passado nem com o futuro, que conjuga descontinuidade e corte vertical de pontualidade no devir horizontal da temporalidade, como quem detém Cronos, ao qual Bachelard chama de «instante criador»<sup>37</sup> – mas que preferiremos chamar «instante de encontro ou descoberta» – que consideramos operar a serendipidade enquanto evento puro.

Relativamente ao tempo pontual, que se suspende e que quer deter Cronos, encontramos analogias com algumas imagens do tempo nas famosas *Teses sobre a Filosofia da*

32 Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris : Éditions Stock, 1992, p.104.

33 *Ibidem*, p.106.

34 Cf. *Ibidem*, pp.15-27.

35 Henri Bergson, *Ensaio sobre os dados imediato da Consciência*, Lisboa: Edições 70, 1988, pp.79-82. Note-se que o autor desenvolve nestas páginas uma crítica à ciência, sobretudo a matemática e a física, porque lidam com uma dimensão abstracta e quantitativa do tempo.

36 Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris : Éditions Stock, 1992, p.27.

37 *Ibidem*, p.18.

**História.** Walter Benjamin (1892-1940). Na tese XV surge a singular imagem revolucionária de se «ter disparado contra os relógios murais» no desejo de refundar o movimento da história:

«A consciência de fazer explodir a continuidade da história é própria das classes revolucionárias no momento da acção. A grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia em que começa o novo calendário funciona como um compilador histórico do tempo»<sup>38</sup>.

Este ponto de suspensão, aqui mais de detenção, adquire uma espessura própria, fornecendo a esse momento uma dimensão fundadora. Além do vazio hermenêutico perante as referências anteriores, da ausência momentânea de significados, a analogia com a serendipidade está nessa paralisação dos relógios. Contudo, Walter Benjamin criticava o tempo racional e instrumental da modernidade, esse imparável tempo vazio e homogéneo do progresso, sempre em fluxo e sem retorno.

O *progresso*, criticado na tese IX através da figura alegórica do «anjo da história», é um *tempo de produção* que assenta num tempo homogéneo e vazio, cujo êxito está fora das obras e dos acontecimentos, numa *desvalorização do tempo pontual em favor do linear*, numa *despontualização do acontecimento* (e da sua força revolucionária) como momento exclusivo. Para Walter Benjamin torna-se necessário «fazer saltar o conteúdo da história» e «fazer explodir a continuidade histórica» através de um presente que deixe de ser passagem e se apresente «imóvel»<sup>39</sup>. Tal momento apresenta-se como um «messiânico agora» que condensa o resumo da história numa promessa de redenção, um intenso presente onde está inscrito um tempo de suspensão, que contém um tempo que sustem *cronos*: um momento de redenção, simultaneamente revolucionário e messiânico.

Este é um tempo de «detenção» e «experiência única». Afirmando-se como um *tempo-de-agora-não-transitivo*, tal *presente* apresenta-se como «tempo em ponto», de «detenção» e «fundação» e, portanto, ao mesmo tempo «originário» (origem) e «revolução» (ruptura). Só este *tempo pontual*, que é tanto *labirinto* como *fenda*, possibilita a realização do passado como «redenção». Por isso, nenhum tempo está fechado e perdido no seu próprio tempo – os momentos de suspensão são de uma densidade que abre diálogos inter-temporais que corrigem a história. Em Walter Benjamin há uma dialéctica entre os tempos pontuais e de detenção, um apelo mútuo de uma responsabilidade histórica, obrigando a um compromisso entre tempos distintos.

Em Walter Benjamin a revolução é messiânica porque era esperada, como um desejo íntimo, carregado de esperanças que ligam distintos tempos pontuais diferidos. Por seu lado, consideramos que a serendipidade é um tempo de corte sem esse jogo dialéctico. Mais que deter o tempo linear, o tempo pontual da serendipidade inscreve nele um tempo único concertado com a sua própria aparição. Não há uma expectativa clara, tal como não há essa esperança íntima e profunda de Walter Benjamin. A espera que a recebe não vem do passado; antes coincide com o momento de encontro e está inculcada de surpresa no seio da própria afirmação que reconhece o sinal da serendipidade.

38 Walter Benjamin, «Teses sobre a Filosofia da História» (tese XV), in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p.167.

39 *Ibidem* (teses XV-XVI), p.167-168.

A sincronia da serendipidade também não a de *kairós* (καιρός), o tempo da oportunidade ou momento propício – *Kairós* ou *Caerus* é o Deus grego do momento justo ou o gênio da ocasião favorável – embora lhe seja associada várias vezes. *Kairós* é um tempo único da ocasião, também pontual, de tal modo que só no interior de *cronos* é que pode haver o *kairós*, mas para acontecer o *kairós* tem de haver sempre um pouco de *cronos*<sup>40</sup>. Contudo, *kairós* é como um tempo concentrado de ricochete, que o sujeito simultaneamente acolhe e decide para alterar o curso das coisas através de uma circunstância única e que nesse acolhimento não se perde. Em *kairós* o tempo subjectivo grego (*aiôn*)<sup>41</sup> relaciona-se para fora de si, para um curso do tempo exterior de *cronos*. O sujeito está no momento certo para fazer o destino seguir determinado caminho, como se estivesse numa bifurcação temporal para inclinar o destino numa opção. Ele cola-se ao momento (*momentum*) favorável que não se pode perder.

A serendipidade tem esse movimento vindo de fora, de um tempo não controlado, mesmo quando dentro de um esforço de controlo. É na diferença perante esse esforço de controle, que a serendipidade tem a sua maior manifestação, correspondendo ao sujeito não a deixar escapar, para a suspender. A serendipidade é um tempo curto como *kairós*, mas que se fecha sobre si, enquanto *kairós* está implicado nos seus efeitos. O encontro da serendipidade é exclamativo e afirmativo, tempo único em que o sujeito reconhece algo que o surpreende vindo de fora. Não é o reconhecimento de uma oportunidade, com a qual tem que se agir no *momentum*, mas de um reconhecimento que nele se suspende, um encontro de revelação. A dimensão pontual do tempo da serendipidade como que está em estado bruto e para além do *momentum*. O que se pode depois fazer com o que se encontrou é outro plano, outra história que já não lhe pertence.

Se *Kairós* promove «momentos únicos, extraordinários, autênticas singularidades», ele não deixa de ser um tempo do acaso, que não aproveitado enquanto se passa logo se perde, actuando como «um momento oportuno, pronto a mudar o curso dos acontecimentos»<sup>42</sup>. Mas este tempo tem algo de providencial e não depende totalmente do homem. Este apenas lhe está atento, prevendo e acolhendo. *Kairós* não é a relação de domínio do tempo subjectivo (*aiôn*) sobre o exterior, na linha do tempo de produção da modernidade, que permite as construções de tempos de decisão humana, como o de redenção dialéctico e messiânico de Walter Benjamin ou os tempos de «revolta» e revolução enquanto mitos do novo começo da história<sup>43</sup>, mas também não é redutível ao tempo pontual exclusivo da serendipidade. *Kairós* promove a decisão do homem perante contingências exteriores. Há uma dimensão de oportunidade vivida para o sujeito que o legitima, solicitando o sujeito a estar à altura de um ponto que é mais encruzilhada e oportunidade única, um momento de oportunidade de ligação do tempo subjectivo (*aiôn*) com o tempo de *cronos*.

A serendipidade é mais um encontro, não responsabilizando o sujeito pela sua ausência. Não há culpas de extravios nem de oportunidades perdidas: há apenas o fascínio afirmativo do encontro sem o qual não há serendipidade. O sujeito está lá, mas sem impor a vontade do seu tempo subjectivo, apenas constatando o sinal. Daí ser visto como uma

40 Cf. Giorgio Agamben, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2004, p.121.

41 Cf. Julián Serna Arango, *Somos tiempo. Crítica a la simplificación del tiempo en Occidente*, Barcelona: Anthtopos editorial, 2009, parte 3: «Aiôn y Kairós en Grecia», pp.39-54

42 *Ibidem*, pp.42-43.

43 Cf. Hans Robert Jauss, «Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración», in *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: Visor, 1995, pp.25-61.

surpresa feliz. Nada fica perdido quando não acontece, porque só o encontro positivo a define e justifica, não o seu contrário. Nesse sentido, sem antinomia negativa (e, portanto, escapando à dialéctica), poderíamos encontrar na serendipidade um tempo pontual bem próximo da difícil caracterização de um *puro tempo originário e fundador*. A serendipidade funda, sem melancolias nem culpas, porque emerge inesperadamente liberta de dívidas a qualquer outro tempo pontual que não seja o seu. Podendo projectar novos processos históricos com a sua aparição, o facto é que a sua marca é ser alheia a qualquer projecto e consciência histórica.

Outra dimensão associada à serendipidade é o *acaso*, que nos interessa precisar. O acaso caracteriza-se por contradizer as lógicas de causalidade: o «acaso é um evento que não somos capazes de prever, não porque indeterminado, mas porque não temos informações suficientes sobre os factores que o determinam»<sup>44</sup>. O acaso conjuga-se como expressão de uma carência de previsibilidade. Surge segundo *causas* que não conhecemos ou não dominamos. Vimos que a serendipidade se define num ponto de encontro, de achamento, então ela obriga a um reconhecimento afirmativo do sujeito. Imputar-lhe alheamento a causas (acaso) é referir ainda algo como *resultado* (mesmo que não controlável), o que contamina o *efeito de pura serendipidade*. Por isso, sugerimos que o *acaso* é tão exterior à serendipidade como a *causa*. Vejamos o exemplo do acaso no lançamento de dados: o que aqui acontece é que os resultados escapam à expectativa de um programa. A serendipidade está fora de qualquer programa: a sagacidade encontra um resultado mas não houve dados lançados, pelo que não se esperava nenhum resultado ou desenlace. É neste sentido que achamos que o *acaso* pode retirar tanta densidade ao momento de encontro que a define como a *casualidade*. Na intersecção pontual entre *cronos* e *aiôn*, a serendipidade não tem dados lançados à espera de um desfecho, nem nada perdido a achar (como o camelo dos príncipes de Serendip). Mais do que *descoberta ao acaso* preferimos o *encontro acidental*. A serendipidade dá-se quando o *evenemencial* (de evento) se cruza com o *acidental* e dele se liberta um *encontro* como acontecimento puro, sem causas nem efeitos. Se esse tempo curto não emergisse ele não existia; por isso, ele não é adiável nem esperado, não é recuperado nem projectável. A serendipidade está liberta tanto da *memória* como do *oráculo*.

Portanto, a serendipidade gera-se em função de uma imprevisibilidade, não sendo nenhum ponto de ruptura, nem dialéctico, mas de genuína emergência, como um novo sinal que não tem leitura segundo os paradigmas em situação, para antes emergir colocando estes fora de jogo, pelo que consideramos também estar para além da transgressão, além de *hubris* e *nomos*. Em analogia com os processos das vanguardas artísticas, diríamos que não há nem o confronto com a tradição (*futurismo*) nem ultrapassagem e transgressão de limites (*dada*).

Resumindo, e devolvendo à investigação, a serendipidade é uma emergência criativa no seio de um processo (método): não uma ultrapassagem dos limites, mas algo que irrompe no seu interior sem se enquadrar. A serendipidade efectua uma corrupção das estratégias de antecipação porque lhe é exterior, embora seja acolhida por um olhar subjectivo (não há serendipidade sem sujeito, daí a nossa referência a *aiôn*), em abertura e disponibilidade para além das expectativas e no seio da própria estranheza do pasmo da sua aparição

44 Stefan Amsterdamski, «Acaso», in *Enciclopédia Einaudi. Volume 33: Explicação*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1996, p.87.

repentina. O que nos interessa é que a serendipidade emerge fora de qualquer método, para ser acolhido neste como plena surpresa. O falhanço (e perigo) de um método fechado e controlador é, no centro da sua própria afirmação transparente e positiva, tornar-se *cego à faísca da luz de encontro de serendipidade*.

### 3. Serendipidade e Método na Investigação em Artes

O interesse deste fenómeno da serendipidade para a investigação em artes, e sobretudo no seio do seu processo *poiético*, é exactamente pela sua dimensão de encontro que sublinhámos. Há nela a surpresa da constatação. Ela ajuda-nos a ver aí a possibilidade de verificar o nó entre o autor que percorre o seu caminho de *prática poiética*, de dimensão horizontal, como um método privado, e a intersecção vertical do encontro inesperado com algo que emerge no interior da sua prática. Este encontro interessa-nos porque consideramos ser o potencial para uma extracção conceptual a trabalhar.

Deleuze oferece-nos alguns instrumentos para discorrermos o que pretendemos expor. Sem nenhum privilégio de uma das disciplinas, Deleuze diferencia a *filosofia*, como fundadora de conceitos, da *ciência*, elaboradora de funções, e da *arte*, organizadora de sensações, considerando todas elas acções criativas do pensamento ligadas através de conexões e integrações das funções cerebrais do sujeito<sup>45</sup>. A obra de arte «é um ser da sensação, e nada mais», que «existe em si»<sup>46</sup>. Todas retiram planos do caos: constituem um *chaosmos* (termo que Deleuze pede emprestado a Joyce). Se a ciência actualiza a virtualidade do caos num plano de referência, a filosofia afronta um plano de caos através da virtualidade que extrai uma realidade virtual. É por isso que a filosofia *desterritorializa*, subindo dos actuais aos virtuais. Por seu lado, o artista arrancaria variações de afectos e perceptos, que não reproduzem simplesmente o sensível, mas que oferecem um *ser do sensível ou da sensação*<sup>47</sup>.

O que propomos é que a serendipidade é uma particular e pura emergência do conceito que vai ao encontro da noção deleuziana, enquanto algo *singular* (não individual) que se liga ao acontecimento, a uma aplicação particular. Para Deleuze a filosofia faz emergir o conceito, oferece a sua consistência sem perder o infinito ou abertura do horizonte de um *plano de imanência*. Se defendemos que a *ironia*<sup>48</sup>, por inversão dos paradigmas, e o *absurdo*<sup>49</sup>, por seu esvaziamento, são dimensões operativas que facilitam a instalação de um plano de separação do sujeito com a sua produção criativa, a serendipidade é o lugar de um *encontro* no qual se constata uma força conceitual no seio da produção. Tal poderia ajudar a entender o fascínio de Deleuze com a estética, no encontro ou «zonas de indistinção» entre o plano das sensações e o dos conceitos, em que a arte mostra à filosofia modos de fugir

45 « Le véritable objet de la science, c'est de créer des fonctions, le véritable objet de l'art, c'est de créer des agrégats sensibles et l'objet de la philosophie, créer des concepts » Gilles Deleuze, *Pouparlers*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1990, p.168. Para esta questão, apreciamos a síntese de Sousa Dias, *Lógica do Acontecimento. Deleuze e a Filosofia*, Porto: Edições Afrontamento, pp.43-47.

46 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991/2005, pp.154-155.

47 « Distinct du plan de référence, qui caractérise la science, [lequel] est formé d'actuels et renonce à l'infini, et du plan de consistance, qui caractérise l'art, [lequel] est formé d'affects et de perceptos, et [qui] crée du fini qui redonne l'infini, le plan d'immanence caractérise la philosophie, est formé de concepts et sauve l'infini ». Maurice Elie et Arnaud Villani, « Plan d'immanence », in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), in *Les Cahiers de Noesis* n° 3, Printemps 2003, p.272.

48 Cf. Fernando Rosa Dias, « Tempos da Investigação em Arte – caminhar no método entre a dúvida, a crítica e a ironia », in *Investigação em Artes – Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos* (coordenação de Fernando Rosa Dias, José Quaresma, Alys Longley), Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema; The University of Auckland: Creative Arts and Industries Dance Studies, 2015, pp.44-58.

49 Cf. Fernando Rosa Dias, « Roteiros de uma caminhar no opaco », in *Investigação em Artes e Absurdo – Métodos Informais e Institucionalização do Conflito* (coordenação de José Quaresma; co-coordenação de Alys Longley, Fernando Rosa Dias, João Maria Mendes), Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema; The University of Auckland: Creative Arts and Industries Dance Studies, 2016, pp.127-140.

à teoria e ao dogma do pensamento<sup>50</sup>, no próprio momento em que os conceitos emergem em estado bruto. Mas, ao *plano de imanência* de Deleuze, enquanto «condição interior da criação de conceitos»<sup>51</sup>, que é o do filósofo, propomos um *plano poiético* da investigação em artes. Trata-se de colocar a *poiesis* como o húmus da fertilização (rizomática) de conceitos que lhe são próprios no seu modo de aparição. O encontro, em efeito de serendipidade, é uma extracção do conceito no seio da *poiesis*. Esta extracção que defendemos na investigação em artes consiste em extrair (criar) do processo *poiético* um conceito (pensado) sem com isso perder o plano aberto do seu horizonte (não pensado); nesse momento em que o conceito emerge sem pertencer à teoria. Agarrar esta aparição conceitual, fazer dela um encontro, entender esse modo de aparição e as suas interações enquanto emergência da *poiesis*, são imediatas especificidades da investigação em artes.

Deste modo, defendemos que a investigação em artes *não lança nem projecta* categorias sobre a obra (como faz o historiador ou mesmo o filósofo da estética na aproximação à obra); antes, *extrai* do processo de concepção um conceito (extracção que é separação), saca-o da eventualidade *poiética* em que está mergulhado. Nesse sentido, e ainda à maneira de Deleuze, o momento de extracção do conceito é aquele em que se funda uma alteridade que aqui consideramos de dupla face: por um lado o conceito emerge como estranheza (semelhante ao de Deleuze) que não lhe pertence; por outro afasta de si a obra em produção, porque o conceito é também «autopoiético»<sup>52</sup>, sobrevovendo as coisas e o vivido. Não se trata de um discurso de categorização ou de proposição sobre o processo ou a obra, mas de extracção e separação simultâneas do *processo poiético*, abstraindo-se *sobre* esse processo de *poiesis artística* (mas que assim se virtualiza) mas em função de um conceito que só dela deriva e que tem raízes no seu *plano poiético*.

É esta tensão que queremos encontrar na serendipidade enquanto *encontro*, enquanto momento em que o conceito despoleta entre um *plano poiético* próprio da produção artística e um *plano de imanência* próprio da filosofia: mas emerge ainda bruto, num pré-sentido ou um sentido por vir, sem meio nem mediação, sem significado nem proposição referencial, mas aberto na dupla virtualidade dos horizontes desses planos aí intersectados – momento pontual de dobra e ligação dos mesmos. Esta extracção no seio da *poiesis* só pode ser feita por quem a pratica (ao que tradicionalmente chamamos de *artista*), reconhecendo no esforço desse encontro e extracção de conceito, a potência da investigação em artes. Esta confia-se ao facultar a emergência pura do conceito, antes da obra (*ergon*) e antes do plano de reflexão que anima a investigação (*theòrein*).

«Dégager toujours un événement des choses et des êtres, c'est la tâche de la philosophie quand elle crée des concepts, des entités. Dresser le nouvel événement des choses et des êtres, leur donner toujours un nouvel événement : (...)»

(Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p.36)

## Serendipidade, método e sustentabilidade: em modo de considerações finais

50 Cf. John Rajchman, *As Ligações de Deleuze*, Lisboa: Temas e Debates, 2002, pp.122-124.

51 Sousa Dias, *Lógica do Acontecimento. Deleuze e a Filosofia*, Porto: Edições Afrontamento, p.48.

52 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991/2005, p.16. Cf. Sousa Dias, *Lógica do Acontecimento. Deleuze e a Filosofia*, Porto: Edições Afrontamento, p.71.

A serendipidade utilizada como instrumento histórico da história do saber, da ciência à arte, na sua pluralidade, encontra vários exemplos, pelo que podemos reconhecer nela um espantoso elemento cultural. Com esta premissa, defendemos não só a sua necessidade como a sua importância em três planos de sustentabilidade que consideramos implicados e que enquadram as nossas reflexões.

### **1. A sustentabilidade do método de investigação**

Como vimos a serendipidade é um modo de aparição (e iluminação) exterior ao método que pode emergir no seu seio. Quando presenciamos um domínio de estruturação metodológico cada vez mais uniforme (nas normas científicas, na estruturação dos métodos, inclusive na língua, com o domínio do inglês), seja nas faculdades, institutos ou em estruturas de estado ou privadas de apoio à investigação, observamos um perigo de instrumentalização redutora da abertura e horizonte a que, consideramos, a investigação científica e artística deve estar atenta. Por exemplo, a definição intransigente de objectivos prévios, seja assente no desejo de uma eficácia tanto tecnológica como económica (o lucro), colocam todos os momentos de investigação ao serviço desse fim. Esta uniformização da história recente e global das universidades, tem invertido tradições das artes e humanísticas, deslocando-a dos modos naturais dos seus funcionamentos, e da real construção das suas qualidades enquanto *ciências*.

A *serendipidade* (como a *ironia* ou o *absurdo*, por outros modos) é um tempo pontual de libertação no método de causas e efeitos prévios, como de objectivos teleológicos, permitindo ao método não ficar refém nem da eficácia nem do lucro, e disponibilizando um espírito livre, aberto, crítico e com mecanismos de distanciação às conduções do próprio método. Não uma investigação apenas obcecada em apresentar resultados, mas também em formular novas questões e problematizações. Trata-se de tornar o método de investigação sustentável na sua própria abertura, disponível à surpresa de uma serendipidade que, pelo seu próprio modo de aparição, o intersecta num ponto cego das suas orientações.

### **2. A sustentabilidade (humanística) na história da cultura e do saber.**

Desenvolvendo aspectos atrás adiantados, trata-se de salvaguardar tradicionais funcionamentos das humanísticas na construção do saber e cultura humanas e, portanto, da sua sustentabilidade. A crítica às metodologias universitárias dominantes nas últimas décadas, tal como se têm confinado na *universidade global*, vai na direcção do que desejamos apresentar. Esta questão vai ao encontro das grandes descobertas feitas a partir do *erro*, que Umberto Eco reconheceu, numa perspectiva histórica da serendipidade, como uma das suas forças. Diríamos que o saber não se pode fechar na eficácia, na acumulação de dados e na quantificação, tornando-se cega e descartando esse *erro*. Há uma dimensão qualitativa que *deve* estar presente e próxima. Byung-Chul Han aponta como a matriz da quantificação, na nudez do número e na transparência da informação e acumulação de dados, escapa à narrativa. Sem cena nem transcendência, a transparência por si só constrói uma cultura fria e objectiva, subtraindo a discussão e a problematização através do controle da sua eficácia e operacionalidade<sup>53</sup>. O perigo de tal desequilíbrio cultural é a dimensão acrítica da sua própria positividade; ou seja, a ausência de um equilíbrio com uma necessária negatividade e opacidade. Tem que existir um espaço para a dúvida perante

53 Byung-Chul Han, *A Sociedade da Transparência*, Lisboa: Relógio d'água, 2014, pp.57-62.

tudo o que nos surge como verdade e definitivo, e o seu anverso (na linha plural de autores do pensamento crítico como Hegel, Marx, Nietzsche, Heidegger, Adorno, Foucault, Alan Badiou, entre outros).

As artes e humanísticas privilegiam o lugar do sujeito, o tempo subjectivo de *aîôn*. Tradicionalmente o filósofo é um solitário, um eremita que se fecha num estranho lugar. Sloterdijk pergunta onde está Sócrates quando está «perdido em pensamentos»? visto que nem a física nem a geografia posicionam o ser real que pensa, porque não se define o lugar do acto de pensar com dados da topologia: e este *não-lugar*, entre *algures* (*Anderswo*) ou  *nenhures*, não pode ser aniquilado pela eficácia e o lucro<sup>54</sup>.

### 3. Na (meta-)sustentabilidade do planeta.

Mais conhecida pela sua globalidade e pelo carácter activista que implica, esta é uma dimensão de sustentabilidade que tem forte tradição (e bibliografia) na área do design e mais raro das artes, embora já tenha algumas décadas a agnição de uma *eco art*<sup>55</sup>. É um equilíbrio mais radical e decisivo, que coloca em causa a sobrevivência do planeta. Eis alguns dos seus centros de entropia, qua anunciam o fim do equilíbrio da *aldeia global*:

- a. a **crise energética**, com a mitigação da produção dos combustíveis fósseis (especula-se se atingimos o seu pico da produção e que o declive é agora de perda até ao esgotamento, sobretudo do petróleo e urânio, em queda). Este factor afecta muitos outros, começando com os transportes, seja nas suas passagens por mar, terra e ar, seja civil ou militar – para logo se propagar em efeito dominó.
- b. a **crise ambiental** derivada do item anterior e do hiper-consumo e seu meta-desperdício. A pilhagem do planeta transforma-o em lixo. Deriva da entropia das reservas de energia e centra-se na mudança climática. Depois dos desastres locais do ambiente (rios poluídos; desertificações) seguiu-se o desastre global<sup>56</sup>.
- c. A **crise económica**, na constante dificuldade em continuar a crescer, em manter animadas as dinâmicas de produção/consumo e de lucro. Alguns autores defendem um *descrescimento económico* como modo de regulação.

Afinal o apocalipse não vem da transcendência divina, nem de fenómenos exteriores adversos (como a teoria do meteoro que extinguiu a era dos dinossauros), mas de dentro e da *humanidade* naquilo que ela tem simultaneamente de separação e domínio da natureza: «Os padrões de nossa existência (os insustentáveis) estão incorporados no mundo que criamos. A contribuição física para esses padrões é óbvia; a alocação de recursos, materiais, energia, água, e assim por diante, é estruturada no tecido do ambiente artificial.

54 Peter Sloterdijk, *Morte Aparente no Pensamento. Da filosofia e da ciência como prática*, Lisboa: Relógio d'Água, 2014, pp.44-46.

55 Cf. Linda Weintraub, *To Life! Eco Art in pursuit of a Sustainable Planet*, London: University of California Press, 2012.

56 Paul Virilio refere a passagem do acidente local e histórico para o acidente global e instantâneo. Cf. Carlos de Oliveira, «Global Algorithm 1.7: The Silence of the Lambs: Paul Virilio in Conversation», *Frankfurter Rundschau*, September 2, 1995, translated in [http://ctheory.net/ctheory\\_wp/global-algorithm-1-7-the-silence-of-the-lambs-paul-virilio-in-conversation/](http://ctheory.net/ctheory_wp/global-algorithm-1-7-the-silence-of-the-lambs-paul-virilio-in-conversation/)

Grande parte de nossa vida diária é dependente de estruturas e produtos sobre os quais temos apenas uma escolha ou controle limitado»<sup>57</sup>. Como um *Big Bang* invertido, é a ameaça de um apocalipse laico e sem transcendência.

A sustentabilidade surge como modo de retardar ou controlar tal *hubris* (excesso) cega do progresso (para outra via, mais radical, a sustentabilidade é apenas um adiamento que vai mantendo as estruturas do capitalismo global). Trata-se de impor limites ao progresso e à sustentabilidade *autocinética* do capitalismo avançado, que se habituou a um crescimento constante, na afirmação de uma necessidade de abrandar e de questionar os seus limites. Mas, retomando aspectos da sustentabilidade que chamámos humanística, uma cultura demasiado assente na positividade da eficácia e na transparência dos dados, esquiva-se a uma voz que critique a sua imagem de *transparente positividade*. A voz alheia e crítica, sendo bastante activa (por exemplo, os movimento da *green revolution*), também facilmente se transforma num *complexo de Cassandra*, em que estão a cair os resíduos funcionais das artes e humanísticas. A questão torna-se política: «A “Cultura” foi representada pela escalada do sector industrial, resultando na rápida expansão da abundância», e a «“Contracultura” foi unificada pela oposição à desnorteada conformidade e à vacuidade espiritual da cultura dominante»<sup>58</sup>. Mas o problema é de fundo cultural: «O verdadeiro desafio reside na alteração do comportamento das pessoas» precisando de uma «sustainability [of] communication»<sup>59</sup>.

Não sua liberdade perante genealogias e desígnios, a serendipidade escapa às *teorias da suspeita*, como muitas vezes cai ou aparenta o pensamento crítico; mas, ainda menos é regulado pelos diferentes mecanismos de controlo e instrumentalização. A serendipidade, na sua decisiva irrupção, não se reifica. Ela coloca-se fora de qualquer lugar quotidiano e previsível. Se a serendipidade pode ser profícua é por estar de fora tanto das expectativas dos diferentes patamares de sustentabilidade que referimos, como dos seus censores. Se tanto a sustentabilidade como os seus opositores se legitimam numa apreensão de causas e efeitos, onde se inscrevem distópica ou utopicamente, então a serendipidade surge como elemento alheio e fora do seu jogo – ou dos dados que estes lançam. Se atendermos que o próprio discurso da Sustentabilidade já é tido como uma parte da mesma lógica, um modo de adiar e ajustar, mantendo o global sistema capitalista, percebemos melhor a necessidade dessa força pontual vinda de fora.

57 Chris Ryan, «Towards a new manifesto for sustainable design», in *Imaging Sustainability* (Edited by Helen Lewis and Chris Ryan), Melbourne: RMIT University Press, 2006, pp.15-16 [tradução nossa].

58 Cf. Linda Weintraub, *To Life! Eco Art in pursuit of a Sustainable Planet*, London: University of California Press, 2012, p.3 [tradução nossa]

59 Stephan Bohle, in «The Eighth Wonder of the World», in *Cause and Effect - Visualizing Sustainability*, Berlin: Gestalten, 2012, pp.2-3.