J. P. CACHOPO,
E. MARQUES,
F. PINTO,
E. P. ALMEIDA (ORGS.)

ESTÉTICA E POLÍTICA ENTRE AS ARTES

O que se joga *entre* as artes mais do que genericamente *nas* artes? E o que há de politicamente significativo nos fenómenos de cruzamento, interação ou mediação interartísticos que esse "entre" sinaliza? Considerando estas perguntas de diversos pontos de vista, os ensaios aqui reunidos concebem a política da(s) arte(s) na perspetiva da sua relação recíproca.

70
ARTE & COMUNICAÇÃO

PREFÁCIO

João Pedro Cachopo
Elisabete Marques
Filipe Pinto
Emília Pinto de Almeida

O volume que aqui se apresenta é uma antologia de ensaios resultante de uma série de encontros, realizados ao longo de três anos consecutivos, intitulados «Estética e Política *entre* as Artes». Enquadrados, em formato de seminário, no âmbito das actividades do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (em 2012 e 2013), e acolhidos, agora sob a forma de um ciclo de conferências, pela Culturgest (em 2014), estes encontros constituíram um fórum de debate, tanto quanto possível aberto à participação informal de quem nele quisesse tomar parte, sobre temas artísticos contemporâneos. Eis o seu propósito mais abrangente: promover um inquérito simultaneamente estético e político sobre o lugar, o uso e o poder das artes e das práticas artísticas – da música à literatura, passando pelas artes visuais e pelo cinema – nos dias de hoje.

Que o enquadramento dual do problema não equivalesse a uma tentativa de reduzir a estética à política, ou vice-versa, constituiu a primeira premissa daquele fórum. A esta se acrescentou uma outra, relativa ao desafio de pensar o que se joga especificamente *entre* as artes, mais do que genericamente *nas* artes. Na verdade, o intervalo que o «entre» sinaliza serviu-nos e serve-nos de fio condutor. Ele traduz a hipótese de que uma pesquisa sobre a «política da(s) arte(s)» possa encontrar um ponto de partida privilegiado numa meditação alargada sobre o intervalo que simultaneamente as separa e aproxima. Esta hipótese ganha expressividade tanto na discussão dos regimes

de identificação, hierarquização, diferenciação ou conjugação das artes, quanto na exploração do modo como a sua perturbação pode alterar as modalidades de experiência e apropriação prática, teórica, ou crítica de objectos e formas de expressão artísticos. Além disso, o seu interesse reside, antes de mais, na possibilidade de conceber a dimensão política da arte para além do âmbito restrito de uma arte explicitamente comprometida e da oposição entre «politização da arte» e «estetização da política».

Uma vez aberto um tal horizonte de problematização, noções como as de «mediação», «montagem», «tradução», «interpretação», «adaptação», «crítica», ou «*ekphrasis*», a par de problemas relativos ao lugar do espectador e à relação entre imagem, palavra e música foram objecto de análise e de discussão. Um leque de perguntas, envolvendo-os e mobilizando-os, ajudou-nos a circunscrever melhor o debate. Para dar alguns exemplos: como averiguar o potencial crítico de noções tais quais a de «leitura», «comentário» ou «tradução»? Como rever a consideração da autonomia e da heteronomia artísticas e considerar a especificidade de cada «citação», «alusão» ou «incorporação»? Ou qual a pertinência ou impertinência da circunscrição de áreas de saber e de competência? Que uma afinidade entre as artes possa ser avaliada politicamente e que possa ser entrevista sem nada ceder à habitual distinção modernidade/pós-modernidade, eis outro dos aspectos que quisemos ver discutidos.

*

Acreditamos que este volume espelha essas mesmas preocupações e propósitos de questionamento. Dado que estes assumem formas precisas à luz das pistas de reflexão e inquietações singulares que atravessam cada um dos ensaios reunidos, optámos por organizá-los, menos em função de um critério pré-determinado do que em sintonia com as confluências e encadeamentos a que eles prestam e amiúde convidam. Daí os títulos que abrem cada uma das partes deste livro: «aproximações e cruzamentos»; «desvios e migrações»; «estratégias e problemas»; «ecos e metamorfoses». É-nos caro assumir a convicção de que a diversidade de abordagens contribui para evidenciar a tensão

entre as duas principais vertentes do debate que quisemos promover: a da relação entre estética e política e a da interacção entre artes e média. É em particular ao esclarecimento desta tensão, que serve de mote a um percurso teórico entre «a política da arte» e a «política *entre* as artes», que se dedica **João Pedro Cachopo** num texto introdutório. Nele se propõe uma panorâmica a um só tempo geral e pessoal das questões suscitadas pelo desafio de partida, passando-as em revista e discutindo várias das suas implicações, não só críticas e teóricas, mas também práticas e políticas.

Os ensaios reunidos na primeira parte – *Aproximações e cruzamentos* – adoptam a interacção nem sempre desprovida de atrito entre diversas artes, assim como entre diferentes disciplinas, épocas e geografias, como pano de fundo para a destituição de certas hierarquias, consensos e convenções estéticas. **Rosa Maria Martelo** convida-nos a um olhar retrospectivo com a amplitude de um século. Se, no início do século XX, os poetas modernistas e vanguardistas exaltavam com frequência a velocidade na (e da) poesia, hoje, à entrada do século XXI, a situação parece ter-se invertido: é a desaceleração, a busca de um tempo lento ou contemplativo, que parece motivar muita da poesia contemporânea (nomeadamente em português). Que a poesia tenha arrepiado caminho não se deve apenas – nem fundamentalmente, sugere a autora – a razões de índole artística. Foi também o mundo que mudou: um mundo em que a celeridade que tanto fascinava, graças à sua excepcionalidade, um Pessoa ou um Epstein há cerca de cem anos se imiscuiu entretanto no nosso quotidiano. Note-se, contudo, que a promessa de devir que essa aceleração transportava, de modo real ou imaginado, foi entretanto traída. É a uniformização e o empobrecimento da experiência, o entorpecimento da imaginação e do desejo, o cansaço mental e físico – como defendem autores como Byung-Chul Han e Christoph Türcke – que tomam a dianteira. Neste sentido, não está tanto em causa opor lentidão e velocidade quanto reconhecer – em diálogo com vários exemplos recentes – que a celeridade do pensamento e a vertigem da escrita dependem da constituição de um tempo lento, feito de intervalos e de interrupções. De uma tal desaceleração é além disso solidário um fazer poético – por vezes, com uma dimensão artesanal explícita – em que o poético, o imagético

ou o sonoro são convidados a coexistir de formas ora literais ora metafóricas.

Da poesia em diálogo com outras artes ao cinema, **Silvina Rodrigues Lopes** propõe-nos um díptico de leituras de dois filmes de Jean-Luc Godard: *Vivre sa vi*e e *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Mais do que propor respostas às perguntas perfiladas nestas obras, trata-se, ao invés, de nelas retomar o fio de considerações de natureza filosófica, política e artística. Assim se dá corpo e se preserva o eco das meditações que precedem estas leituras, nas quais Silvina Rodrigues Lopes defende que, na sua feitura e no seu envio a outrem, a arte não está refém do que se convencionou designar, na esteira de Danto, por «mundo da arte». Em causa está assim também a problematização do papel mediador da estética e o acento no carácter irredutivelmente singular da experiência suscitada por um objecto inegavelmente único. É o que se mostra a partir daqueles dois filmes de Godard, em que, nas palavras da autora, «o que se comunica nem exemplar pode ser dito, pois do único não há exemplo». De carácter político seria portanto, não o sentido ora consensual ora dissensual de uma determinada obra – pois a relação da arte com a vida esquiva-se à lógica da causa e do efeito –, mas a sua resistência a toda e qualquer visão totalizadora do mundo, na medida em que essa resistência, gerando interferências, se dá e se furta ao mesmo tempo.

Noutro contexto, o da encenação contemporânea de ópera, é também para a singularidade irredutível de cada obra músico-teatral que **Paulo Ferreira de Castro** chama a atenção: fazer justiça a essa singularidade, desfazendo-se das fórmulas da tradição e da contra-tradição, seria então o desafio com que se confronta o encenador. O ensaio arranca, todavia, com uma reflexão sobre a própria ideia de interpretação: o significado que ela visaria não seria nem um dado objectivo nem uma ilusão subjectiva. Mais do que em «significado», poderia falar-se numa sua «propiciação» que só os intérpretes – sublinhe-se o plural – realizam de forma não arbitrária. No contexto mais específico da produção músico-teatral, e contra o pano de fundo de uma análise da encenação de *Don Carlos* de Verdi assinada por Peter Konwitschny, aponta-se para o que parece ser o dilema da encenação contemporânea: a oscilação entre pecar por excesso ou

por defeito de interpretação. É que se esta é sempre bem-vinda contra a mera repetição da tradição, a saturação interpretativa que se lhe opõe – e a que nem sempre seria alheia uma certa desconfiança em relação à música – pode revelar-se contraproducente: ao tornar-se pedagógica, ela tolhe o espírito crítico do espectador que o encenador zelosa e paradoxalmente procura propiciar.

A primeira parte termina com um contributo de carácter genealógico, em que **Mário Vieira de Carvalho** discute a relação entre música e linguagem a partir da hipótese de uma origem comum a ambas. Explora-se esta hipótese num diálogo retrospectivo com intuições de autores como Rousseau, que advogava a emergência simultânea da música e da linguagem, ou Darwin, para quem a segunda provém da primeira, mas também com os resultados de pesquisa mais recente nos âmbitos da linguística, da antropologia e da biologia, sem esquecer os contributos filosóficos de Benjamin ou Adorno. No centro desta proposta encontra-se a problemática do gesto: a emergência das linguagens verbal e musical teria nele um elemento crucial das respectivas genealogias. Daí que, para o autor, a ênfase na natureza essencialmente sonora dos fenómenos musicais deva ceder o lugar a uma concepção holística destes, como fenómenos comunicativos. Contudo, se o acontecimento musical é de ordem comunicativa, não o é – e Mário Vieira de Carvalho sublinha que esse seria o erro de certas abordagens semiológicas – em termos estritos ou lineares. Nesse sentido, o acento na dimensão gestual da música obriga ao reconhecimento da sua plurivocidade, sendo que esta não só não nos impede como na verdade nos convida a considerar de outro modo – abandonando a ideia de que à música corresponde um médium puramente sonoro – a relação da música com outras artes.

A segunda parte deste volume – *Desvios e migrações* – incide sobre a ambivalência da relação entre arte e política, chamando a atenção para a possibilidade de o desejo de politização da arte redundar na neutralização da sua força disruptiva. **Sofia Nunes** parte de um objecto específico que disto seria exemplar: a instalação *A alma nunca pensa sem imagem*, realizada pelo artista argentino Roberto Jacoby para a Bienal de São Paulo de 2010. A instalação consistia em duas fotografias de grande formato dos candidatos às eleições presidenciais

brasileiras desse ano (José Serra pelo PSDB e Dilma Rousseff pelo PT) e numa banca de promoção e apoio à campanha desta última candidata. Que a tentativa de censurar esta obra – acusada de violar a lei eleitoral brasileira – tenha sido contestada e que esta contestação seja legítima não nos deve cegar, defende a autora, para as limitações da proposta. O que se deplora não é apenas a adopção de uma linguagem político-partidária mas ainda a cedência à dicotomia formada pelas duas principais candidaturas (de Dilma Rousseff e de José Serra). Este facto, correspondendo à exclusão de todas as restantes alternativas, reforça a impressão de que esta obra apaga mais do que sublinha o político, algo de que a autora retirará consequências transversais, seguindo de perto o modo como Jacques Rancière distingue política e polícia a fim de destacar a vocação emancipatória da arte.

No texto que se sucede, também **Luiz Camillo Osorio** aproveita a distinção rancièriana entre política e polícia para dar conta da historicidade – e, por conseguinte, da precariedade e, mesmo, da volatilidade – quer dos gestos de subversão quer das tentativas de institucionalização que configuram e desfiguram a cena da arte contemporânea. Pondo a tónica na natureza instável das forças, dos códigos e dos mecanismos que concorrem para essa permanente reconfiguração, o autor analisa dois episódios simétricos em torno do mesmo objecto (os *parangolés*, de Hélio Oiticica) e da mesma instituição (o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). O modo como, nos anos sessenta, por ocasião da exposição «Opinião 65», a entrada no museu dos *parangolés* – envergados por sambistas do morro da mangueira – é vedada; e como, em 2002, no âmbito da mostra retrospectiva «Hélio Oiticica: obra e estratégia», o seu regresso ao contexto museológico é forçado (sob mandato policial), ilustra o funcionamento paradoxal do campo das artes, deixando à vista as irredutíveis contradições que o constituem. Símbolo da inadequação artística, os *parangolés* servirão, ainda, para discutir opções expositivas capazes de lidar com a singularidade das obras processuais, cuja característica experimental coloca desafios acrescidos aos museus. Uma vez mais, são apresentadas duas situações – a Documenta de Kassel, de 1997, e a exposição «Além do Espaço», de 2001, no CAHO do Rio de Janeiro – que de novo, a partir do exemplo de tão peculiares

estandartes, permitem explorar, problematizando-as, as tensões entre próprio e impróprio, participação e exclusão, dentro e fora, acima já sugeridas.

Preocupado em elucidar o que designa como «política interna», tão-pouco **José Capela** descurará as tensões assinaladas. Deslocamento e ajuste, impertinência e conveniência, invenção e retoma mas, sobretudo, uso e função voltam a estar em jogo no terceiro e último texto da segunda parte, agora através do caso da arquitectura. Tal caso torna-se digno de nota na medida em que oferece matéria fértil para desestabilizar o par forma/conteúdo – cuja presença é frequente ao longo de todo este volume, como aliás seria expectável. O texto adopta uma estrutura bipartida. Assim, são alinhavadas duas listas, eventualmente equiparáveis, começando o autor por debruçar-se sobre arte para então, depois, passar a uma série de considerações acerca das especificidades (programáticas e empíricas) da prática da arquitectura. Ambas as listas se desdobram em alguns exercícios taxionómicos que visam o estatuto e a noção – sempre provisórios – de «política», cada uma delas culminando com a análise de certas obras, exemplares a esse respeito. O trabalho, de 1970, do artista brasileiro Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, na sequência da primeira; ou, entre outras, a proposta arquitectónica, de 2000, da dupla francesa Lacaton & Vassal, *Casa em Coutras* (as duas estufas que o título refere), na sequência da segunda, mostrarão, enfim, até que ponto – no quadro geral que aqui nos ocupa – *desvios e migrações* se tornam critério ou factores críticos decisivos para pensar: o eventual teor político da arte, o seu diálogo com a história e, enfim, a sua relação, tantas vezes intempestiva, com a actualidade.

A terceira parte deste volume – *Problemas e estratégias* – é dedicada ao intervalo entendido aqui como o espaço privilegiado para a irrupção da política, seja o intervalo como questão autónoma, intervalo entre obra e vida ou entre um jogo de xadrez e uma fotografia. A peça *Tambores na Noite* de Bertolt Brecht serve de mote a **António Guerreiro** para pensar as relações entre vida, literatura (ou arte) e política. Recuperando as reacções à obra do escritor alemão por parte de Hannah Arendt, Theodor W. Adorno e Walter Benjamin,

interrogam-se aqui as diferenças, semelhanças e contradições do Brecht político e escritor, ou seja, as suas posições enquanto sujeito histórico, comprometido com o ideário revolucionário marxista, e enquanto artista. Nas palavras de Guerreiro, o texto de Arendt sobre Brecht «é um exercício ao mesmo tempo cruel e de admiração: cruel na enumeração e análise dos "pecados" de Brecht e de admiração pelo "maior poeta alemão vivo". (…) Quando a obra se conforma aos princípios doutrinários da ideologia, a queda numa literatura vazia e servil fica bem patente.» Mais impiedosa é a leitura de Adorno, que defendia que «o erro em política torna-se um erro em arte.» O didactismo das peças do dramaturgo alemão era visto pelo filósofo da Escola de Frankfurt como uma forma de pregar aos já convertidos, ou seja, como um gesto politicamente inútil. Já Walter Benjamin via na recusa brechtiana da empatia – entendida como característica fundamental do teatro burguês – uma espécie de reflexo da dialéctica da suspensão: a acção permanentemente interrompida, a tensão que não se resolve. A questão é, enfim, aferir se a grandeza de Brecht como escritor se sobrepõe à sua biografia política, quer dizer, se a sua obra se sobrepõe (e sobrevive) às suas intenções.

Tal como o título indica, **Filipe Pinto** apresenta no seu texto uma cartografia do descontínuo. Para isso ensaia uma constelação do intervalo, do espaço *entre* – pequena preposição, dissemo-lo já, determinante para o âmbito da nossa colectânea –, do espaço desocupado, daquilo que ainda não é, da potência, do inacabado. A digressão começa no dicionário e na enciclopédia – textos fragmentados e descontínuos por excelência –, passando pelos buracos que, por sinal, não têm nada, apenas forma (ou, como escreveu Tucholsky, «um buraco está onde algo não está»), e pelo silêncio que, tal como os buracos, apenas possui a forma daquilo que o rodeia. Escreveu Hannah Arendt que «a liberdade só existe no espaço intermédio e único da política», isto é, no intervalo e no descontínuo. Todas as formas que o intervalo pode adquirir são então concorrentes numa só ideia, numa só constatação: a liberdade, a abertura, a possibilidade que acontece no momento da interrupção, da suspensão de uma continuidade – motivos, afinal de contas, tão benjaminianos – ou no intervalo entre acontecimentos.

A partir da famosa fotografia de Julian Wasser, na qual a modelo Eve Babitz e Marcel Duchamp disputam uma partida de xadrez, **Diniz Cayolla Ribeiro** propõe uma leitura crítica de determinadas dicotomias – encontradas tanto no jogo em geral como nesta imagem em particular – tais como: brancas e negras (ou branco e negro), onde as primeiras têm a iniciativa (começam o jogo), mas as segundas detêm mais informação (jogam conhecendo já a jogada das brancas); onde o branco tende a representar a pureza e a vida e a cor negra o vício e a morte; onde a mulher – Eve –aparece de corpo despido e branco e o homem – Duchamp – de negro, de fato. Ou, ainda, Dama e Rei, onde a primeira é a peça mais livre e poderosa, movimentando-se em todas as direcções sem restrições de extensão, mas onde o Rei se mantém com o poder absoluto – «sem Rei não há jogo»; esquerda e direita, onde à esquerda sempre correspondeu o lugar do outro, do canhoto, do desajeitado, e à direita o lugar do bem e da lei, do justo e do correcto. A partir destes pressupostos, Cayolla Ribeiro procede a uma espécie de mapeamento político tanto do jogo de xadrez como da fotografia em causa.

Por fim, serão os diálogos intersemióticos a tomar a dianteira como actualização possível da equação entre *estética* e *política*. Depois de enunciada pelo título e glosada das mais variadas maneiras ao longo das páginas desta obra colectiva, nesta quarta parte – *Ecos e metamorfoses* –, encara-se tal equação pelo viés da relação da literatura com outras artes, investigando de que forma outros fazeres e outros meios afectam os textos ou a escrita. **Carlo Arrigoni** propõe uma aproximação entre o último andamento da *Quarta Sinfonia* de Gustav Mahler e A *Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queiroz. Segundo o ensaísta, nas duas obras em apreço encontra-se expressa a tentativa de reconstrução irónica do idílio romântico, e em particular da relação lírico-simbólica com a natureza. O gesto satírico permitiria aos autores denunciar tal mundividência como ilusória. Tomando esta questão como ponto de partida, Arrigoni procede à análise de alguns temas de carácter ideológico passíveis de serem lidos na obra do romancista oitocentista português. O idealismo bucólico de Fradique Mendes, de acordo com esta leitura, espelharia certas concepções, próprias da época, sobre o trabalho e sobre a

produção, concepções essas ridicularizadas por Eça através de diferentes artifícios literários.

Os dois últimos textos desta colectânea retomam a estratégia literária da *ekphrasis* para discutir a propensão meditativa do exercício de transposição/deslocamento poético em que ela consiste. Explorando a conivência etimológica entre «pensar» e «pesar», **Emília Pinto de Almeida** averigua como Ponge, escritor, perspectiva a série de quadros «les Otages» assinada por Fautrier, pintor, no ensaio que aquele lhe dedica, logo em 1945. Para o efeito, toma em consideração o contexto, tão particular, da produção das obras e da sua posterior recepção pelo poeta, mas sobretudo a diversidade de ângulos de ataque que, a esse título, são experimentados. Conforme retratada e experimentada por Ponge, declinada num conjunto de gestos – que, justamente, vão da prática da *ekphrasis* à discussão da autonomia/heteronomia artística –, tal tarefa requeriria um permanente questionamento, sob pena de se perder de vista a dimensão política da arte, conforme já adiantámos, em escrutínio neste volume. A hipótese que o poeta parece colocar – e que a autora explora então aqui – é a de que essa dimensão seja entendida como resultado de um instável, e sempre provisório, jogo de equilíbrio/desequilíbrio entre o peso ético das obras e o seu contrapeso estético (ou vice-versa).

Tomando como objecto de reflexão *Metamorfoses,* de Jorge de Sena, célebre livro de poemas incidindo sobre ou partindo de alguns objectos plásticos, **Elisabete Marques** pondera a possibilidade de se conceber o gesto poético enquanto gesto ensaístico. A hipótese é suscitada por uma expressão, «meditações aplicadas», forjada por Sena e apresentada no posfácio deste mesmo livro. Através dela, o poeta assume que os seus textos são, a um só tempo, uma prática artística e um modo de pensar outras práticas e objectos. Elisabete Marques avançará, ainda, com a análise de um conjunto de questões – entre as quais aquelas associadas à reflexão em torno da ideia de «museu» –, apresentadas no mesmo posfácio e passíveis de serem detectadas no conjunto de poemas de Sena.

*

Estética e política entre as artes. Muitos outros aspectos haveria a destacar a propósito de um tema, que é pelo menos tão vasto como estimulante. Assumindo o carácter necessariamente lacunar de qualquer antologia, salientamos que o conjunto de textos aqui reunidos corresponde a uma amostra. Para a sua configuração final concorreram circunstâncias de vária ordem, das costumeiras e naturais disponibilidades ou indisponibilidades dos conferencistas às não menos inevitáveis decisões dos editores quanto à selecção e agrupamento dos textos que, com ou sem razão, considerámos mais afins ao princípio agregador do livro como um todo e de cada uma das suas partes em particular.

São também devidos e desejados alguns agradecimentos. Ao Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, em primeiro lugar: nos tempos que correm, em que tantas vezes a lógica da competição se sobrepõe às exigências e ao dinamismo da pesquisa, é de salientar a disposição deste centro de investigação para abraçar um projecto interdisciplinar e interuniversitário desta natureza, não só acolhendo os dois primeiros seminários mas também apoiando a edição que agora vem a lume. Em segundo lugar, cabe-nos igualmente agradecer à Culturgest (em especial ao seu director artístico, Miguel Lobo Antunes) pelo interesse que manifestou desde o início por este projecto e pelo acolhimento sempre cuidadoso e gentil que nos dedicou. Por fim, a satisfação de recordar e agradecer a todos os intervenientes nas várias etapas desta aventura: aos oradores sem excepção, bem como aos moderadores e aos participantes – silenciosos ou faladores, esporádicos ou assíduos – das várias sessões primaveris de 2012, 2013 e 2014. Esperamos que algo da espontaneidade e do entusiasmo reflexivos que marcaram aqueles fins de tarde sobreviva nestas páginas. E que estas provoquem ou comuniquem, através da leitura e da discussão, com outras primaveras da vida e do pensamento.

PARA UMA APOLOGIA DO DESCONTÍNUO

Filipe Pinto

1. Dicionário

O que caracteriza os dicionários e enciclopédias é, antes de mais, uma forma – os espaços vazios (visíveis ou subentendidos), as linhas mudas – entre entradas. Dicionários e enciclopédias oferecem-nos um estranho corpo de texto, descontínuo, intermitente, fragmentado. Os saltos são sucessivos, repetidos – um dicionário ou enciclopédia não é criado para proporcionar uma leitura contínua, página a página, numa evolução lógica e confortável; passamos do polvo à pólvora no espaço mudo entre uma linha e a seguinte.

Entre o polvo e a pólvora há todo um mundo de possibilidades, embora nenhuma outra palavra. Percorrer um dicionário ou enciclopédia é como fazer um *travelling* lateral numa biblioteca – ordem alfabética, ombro a ombro, lombada a lombada, espinha a espinha, sem mistura nem *raccord*. As entradas têm entre si, na maioria dos casos, uma relação puramente fisionómica, isto é, superficial, ou sonora – o que liga as palavras isoladas de um dicionário é também o seu som; a ordem é dada pela evolução alfabética das formas sonoras de cada palavra.

O dicionário tem então uma lógica próxima do *cadavre exquis* – a palavra que se segue é ditada pela anterior; trata-se de algo próximo de um encadeamento cego. A lógica do *cadavre exquis* baseia-se precisamente no intervalo – buraco, lacuna, fissura – entre a última (e única) palavra e a (possibilidade da) próxima. A forma desses textos

peculiares faz reunir o desconexo; parece propor uma hifenização radical e universal dos termos heterogéneos de um idioma, uma espécie de colagem horizontal, embora, como diz Pascal Quignard, «[U]ma sucessão de irreconciliáveis [faça] uma ordem» ([1]).

O dicionário é um volume constituído apenas por notas de rodapé, por definições relativas a asteriscos que acontecem nas falas ou nos textos; o dicionário é um meio – está sempre no meio, embora não seja o centro de tudo; está no meio sem ser o centro; aqui, estar no meio é, na verdade, estar ao lado das coisas; o dicionário é adjacente, *adjacentro*; o dicionário é uma lista, tão exaustiva quanto possível, de diferenças – ainda que por vezes nos confrontemos com palavras homógrafas e sinónimas. Como escreve Umberto Eco, trata-se de diferenças e não acidentes – «[U]m homem é diferente de um cavalo porque, embora ambos sejam animais, o primeiro é racional e o segundo não. Racionalidade é a *diferença* para o homem.» ([2]) «A diferença é o elemento crucial», continua Eco, «porque os "acidentes" não são necessários para produzir uma definição. Há diferenças que podem ser separadas do assunto (tais como estar quente, estar em movimento, estar doente), mas neste caso serão apenas "acidentes" (coisas que podem ou não acontecer – do termo latino *accidere* [=acontecer=] – a uma coisa).» ([3])

Os intervalos entre as entradas de um dicionário são as linhas de fuga – são os únicos elementos (ou não-elementos) – que escapam à lógica coerciva da sua própria função; umas linhas brancas de silêncio que permitem a mudança de discurso sem exercer uma relação, sem prescrever um salvo-conduto, uma passagem legal e aceitável, uma direcção acertada entre a variada carroceria do texto, o qual nos ensina como deve ser – «a classificação do dicionário não serve para definir um termo mas apenas para nos possibilitar usá-lo de forma correcta.» ([4]) Definir é decidir o que é essencial – necessário e sufi-

---

([1]) Pascal Quignard, *Um Incómodo Técnico em Relação aos Fragmentos* (Porto: Deriva, 2009 [1986]), 53.

([2]) Umberto Eco, *From the Tree to the Labyrinth* (Cambridge: Harvard University Press, 2014 [2007]), 7.

([3]) *Ibidem*.

([4]) *Ibidem*, 16.

ciente – numa dada coisa; é um gesto político, autoritário, prescritivo. Se as definições do dicionário constrangem e prescrevem, os sulcos entre elas abrem-se a possibilidades improváveis.

No entanto, a cristalização das definições de um dicionário é apenas aparente, tal como é aparente, por exemplo, a solidez do vidro – líquido lentíssimo; o tempo do vidro é o mesmo que o das sequóias – gerações e gerações de cada um de nós para cada metro de árvore.

2. Enciclopédia

Partindo de Aristóteles (em *Analíticos Posteriores*, II, 91a), Eco escreve que «uma definição não é uma demonstração: revelar a essência de uma coisa não é o mesmo que provar uma proposição sobre essa coisa; uma definição diz o que uma coisa é, enquanto que a demonstração prova que uma coisa é.» ([5]) Há, claro, diferenças entre o dicionário e a enciclopédia.

> «Na definição de um termo (e no seu conceito correspondente), o modelo de dicionário deve levar em conta apenas as propriedades *necessárias e suficientes* para diferenciar esse conceito particular dos outros. (…) Assim, as propriedades analíticas de um cão seriam ANIMAL, MAMÍFERO, e CANINO (com base em que um cão é distinguível de um gato, e é logicamente errado e semanticamente impreciso dizer de algo que é um cão mas não é um animal). Esta definição não atribui ao cão as propriedades de ladrar ou ser domesticado: estas não são propriedades necessárias (porque pode haver cães incapazes de ladrar e/ou hostis ao homem) e não fazem parte do nosso conhecimento de uma língua, mas do nosso *conhecimento do mundo*. Elas são, portanto, matéria para a enciclopédia.» ([6])

A enciclopédia engloba – em círculo, em globo – todo o conhecimento do mundo, é essa a sua tentativa.

([5]) *Ibidem*, 4-5.
([6]) *Ibidem*, 3.

> «A palavra "enciclopédia" provém de *enkyklios paideia*, que significa uma educação completa na tradição grega. No entanto, o termo "enciclopédia" faz a sua primeira aparição no século XVI, primeiro de uma forma diferente em *Lucubrationes vel potius absolutissima kuklopaideia* (1529) de Fleming Joachim Stergk, e depois em *The Boke Named The Governor* (1531) de Sir Thomas Elyot, que, no capítulo XIII, sobre algumas razões para o declínio da educação entre cavalheiros ingleses, cita a enciclopédia como a soma total do conhecimento, ou do "mundo da ciência", ou "do círculo da doutrina". Esta mesma soma total do conhecimento como uma educação completa é recomendada por Gargantua ao seu filho, no livro II, capítulo 8 de *Gargantua e Pantagruel* (1532) de Rabelais.» ([7])

«A enciclopédia não pretende registar o que realmente existe, mas o que as pessoas tradicionalmente acreditam que existe – e portanto, tudo o que uma pessoa educada deve saber, não apenas para ter conhecimento do mundo, mas também para entender os discursos sobre o mundo.» ([8]) Isto é, a enciclopédia contém o que é conhecido pelas pessoas – deuses, magias, monstros – e não apenas o que existe realmente. Doutra forma, uma enciclopédia é um repertório das coisas conhecidas, conta-nos tudo o que foi dito.

3. Buracos

Os intervalos entre entradas, criados pela total desconexão entre estas, fazem do dicionário e da enciclopédia textos altamente porosos; detenhamo-nos um pouco nesses intervalos – buracos – que se adivinham entre uma entrada e a seguinte. «Os buracos são um exemplo paradigmático de ausências, não-entidades, nadas, coisas que não estão lá. Como Kurt Tucholsky escreveu, "um buraco está onde algo não está."» ([9])

([7]) *Ibidem*, 21–22.

([8]) *Ibidem*, 26.

([9]) Achille C. Varzi, *The Magic of Holes*, (New York: Columbia University, 2014, http://www.columbia.edu/~av72/papers/Holes_2014.pdf), 1, acedido em 14/07/2015.

«Os buracos parecem ter todas as características dos elementos espacio-temporais comuns. Eles podem ser contados. Eles têm formas, tamanhos e localizações. Eles têm lugares de nascimento e histórias, e muitas coisas lhes podem acontecer. Em suma, eles não são entidades abstractas. Por outro lado, os buracos não são certamente elementos comuns. Pois o facto é que eles não são feitos de matéria; eles são feitos de nada, se alguma coisa puder ser.» ([10])

«Há buracos que são puramente superficiais como os buracos de um campo de golfe ou as narinas de uma boneca; e há buracos que estão totalmente escondidos no interior dos seus hospedeiros, como as cavidades dentro de um queijo suíço. Estes fazem todos parte da grande família dos buracos (…); não se pode comprar um queijo e deixar as cavidades internas no supermercado. Os buracos são entidades parasitárias, não importa onde vivam.» ([11])

«Pode-se cortar um *donut* ao meio e salvar as duas metades para mais tarde. Também se pode comer metade e manter a outra metade. Mas poder-se-á cortar um buraco ao meio? O que se obtém então – dois meios buracos? Ou dois buracos inteiros, embora de metade do tamanho? (…) Quando as personagens da história de Tucholsky decidem verificar a enciclopédia para perceber de onde vêm os buracos do queijo, eles descobrem que a página desapareceu. Desapontado? Não necessariamente. Pode não haver resposta. Ou melhor, a resposta pode ser exactamente o que está a faltar: uma lacuna na verdade das coisas, um vazio rodeado de conhecimento, um insípido, ineliminável, escorregadio vazio alucinante.» ([12])

«Por superfície de um buraco eu refiro-me à sua "pele", isto é, àquela parte da superfície do objecto que envolve o buraco e que só pode ser identificada com referência ao buraco.» ([13]) A pele de um buraco não lhe pertence, por assim dizer; ao buraco pertence apenas a pele do ar que o ocupa; quer dizer, a pele do buraco faz parte do que o rodeia, pois o buraco não possui matéria – nem pele nem miolo, é puro vazio – mas apenas forma.

([10]) *Ibidem*, 10.
([11]) *Ibidem*, 7.
([12]) *Ibidem*, 12.
([13]) *Ibidem*, 6.

4. Silêncio

Os buracos são intervalos na matéria; intervalo quer dizer interrupção e distância entre as coisas; distância é o que permite ver e perceber. Interstícios, fissuras, falhas, quebras – são bem conhecidas aquelas linhas da canção *The Anthem*, de Leonard Cohen: *There is a crack in everything/ That's how the light gets in*. O silêncio, tal como os buracos, possui a forma – o formato – daquilo que o rodeia; foi precisamente a propósito deste facto que John Cage criou a célebre peça *4'33''*; a forma daquele silêncio era a forma negativa do ruído produzido pela audiência incrédula.

No Black Mountain College, John Cage viu pela primeira vez as pinturas brancas (*White Paintings*) de Robert Rauschenberg; dizia este artista que Josef Albers – antigo professor na Bauhaus de Dessau e posteriormente professor de Rauschenberg nos Estados Unidos da América – lhe incutiu um tal respeito pela cor que durante muito tempo não se atreveu a utilizar mais do que duas cores na mesma pintura; no mesmo sentido, em 1951, Rauschenberg decide evitar totalmente a cor e cria as *White Paintings*. Cage, ao referir-se a estas pinturas, dizia que não seriam apenas objectos mas «maneiras de ver… aeroportos para as sombras e para o pó, ou espelhos do ar.» ([14]) Estas obras de Rauschenberg inspiraram-no a criar uma obra silenciosa, uma obra branca, uma obra-intervalo, a peça *4'33''*.

Som é duração; duração é movimento, nem que seja apenas o dos ponteiros do relógio à espera. Tudo o que produz som, produ-lo movendo-se; todo o movimento produz som, ainda que por vezes se mostre inaudível ao ouvido humano. O som é movimento, e quando tudo pára – se é que é possível tal suspensão radical –, resta o silêncio; o silêncio é isso mesmo – uma paragem absoluta, ausência total de movimento; uma pausa branca, um intervalo na continuidade sonora das coisas do mundo.

O som, o transporte do som, é a prova de que tudo está ligado pelo ar, pelas partículas aéreas e invisíveis. «O silêncio só existe no vazio mais radical; é nas alturas em que o silêncio se esconde, é onde

---

([14]) Citação em Rudolf Frieling (ed.), *The Art of Participation*, (London: Thames and Hudson, 2008), 82.

o ar rareia, onde encontra o vazio pleno e o som se perde; e quanto mais alto, já fora da atmosfera, aí se percebe que o som é ar; na ausência deste, o outro não existe. Temos assim a equação do silêncio: - altura + ar = som; + altura - ar = silêncio. O silêncio é o som asfixiado.» ([15])

Diz-se do som da cidade que é ruído – *noise* – e do da natureza, silêncio. Recorde-se a etimologia *natural* da palavra *noise*. *Noise* tem as suas origens na doença e na náutica; *nausea*, deriva do termo latino *nauseam*, e a raiz deste situa-se no grego *naus*, barco, ruído. Acontece o mesmo na língua portuguesa – nau, náutico, náusea. *Noise*, ruído, tem assim origem nas ondas sonoras e causadoras de indisposição – de náusea – do mar. Na verdade, o silêncio a que comummente nos referimos é sempre um rumor, uma amálgama como o chumbo dentário – o vento a agitar as folhas, o mar ou uma auto-estrada ao longe, os passos de um animal escondido nas silvas secas.

Numa lógica evolutiva, um mundo silencioso tornar-nos-ia, com o tempo, surdos; sendo surdos, tornar-nos-íamos mudos; e a mudez roubar-nos-ia o discurso, o *logos*. Devemos ao som o facto de sermos seres e podermos dizê-lo. «"Pessoa" deriva de *per-sonare*, uma voz que "soa através" de uma máscara pública.» ([16]) E podemos igualmente não querer dizê-lo: «*I have nothing to say and I'm saying it*.» ([17])

Foi a mão vazia de ramo de árvore que nos permitiu o chão bípede e agarrar fosse o que fosse; e a mão que agarra libertou a boca que antes apenas abocanhava. «Nos seres humanos, a mão que nunca mais larga torna-se o autêntico símbolo do poder. "Ele entregou-se na mão dele." "Estava na sua mão." "Está na mão de Deus."» ([18]) Mas «quando

---

([15]) Filipe Pinto, «A autoridade do autor», in *Artecapital*, http://www.artecapital.net/opiniao-112-filipe-pinto-a-autoridade-do-autor-a-partir-do-trabalho-de-doris-salcedo-sobre-vazio-silencio-mudez, acedido em 25-06--2015.

([16]) Hannah Arendt, *A Promessa da Política* (Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007 [2005]), 48.

([17]) John Cage, «Lecture on Nothing», em *Silence* (Middletown: Wesleyan University Press, 2013 [1961]), 109.

([18]) Elias Canetti, *Massa e Poder* (Lisboa: Cavalo de Ferro, 2014 [1960]), 247.

o ramo se quebrou na mão, surgiu o *pau*», ([19]) e descobriu-se a técnica, descobriu-se a arma, a guerra, a autoridade, a propriedade; e o pau (osso, pedra) primordial transformou-se em espada.

Se a espada é a arma íntima (Borges), a flecha é a arma da distância.

> «O astucioso Ulisses, após ter levantado o grande arco e de o ter examinado, tal como um homem conhecedor da lira e do canto facilmente estica uma corda a partir de uma cravelha nova, atando bem a tripa torcida de ovelha de um lado e de outro – assim sem qualquer esforço Ulisses armou o grande arco. Pegando nele com a mão direita, experimentou a corda, que logo cantou um belo som, como se fosse uma andorinha.» ([20])

> «A lira está mais uma vez em primeiro lugar. O arco é segundo. A vibração da corda do arco canta um canto de morte. Apolo é arqueiro por excelência; o seu arco é musical. (…) O arco é a morte à distância: a morte inexplicada. Mais exactamente: a morte tão invisível quanto a voz. Cordas vocais, corda de lira, corda do arco são uma única corda: o tendão ou nervo do animal morto emite o som invisível que mata à distância. A corda do arco é o primeiro canto: aquele canto que Homero diz que é semelhante à voz da andorinha. As cordas dos instrumentos de corda são cordas-de-lira-de-morte.» ([21])

Após a vibração da corda do arco, o som da flecha libertada em velocidade recta é o som do ar a ser dividido pela sua ponta pontiaguda, ponta de metal e morte; se a espada se apoia na mão guerreira, a flecha apoia-se na espessura do ar (Jean-Luc Nancy); se a espada é contacto, a flecha é intervalo. O movimento de sofisticação da arma é um movimento de distanciamento, de alcance: pau → faca → espada → flecha → espingarda → míssil → *drone*. Os guerreiros já não se vêem – a distância cega, a guerra cegou-se. O *joystick* do piloto do *drone* é como a agulha na mão da feiticeira de vudu – a distância

---

([19]) *Ibidem*, 257.

([20]) Homero, *Odisseia* (Lisboa: Livros Cotovia, 2014), 350.

([21]) Pascal Quignard, *El Odio a la Música* (Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 1998 [1996]), 21.

negligente, o intervalo indiferente. A distância emudece os acontecimentos; e a boca aberta em grito torna-se também ela muda com a distância.

> O Touro de Faláris era um «instrumento de tortura inventado por Faláris, tirano de Agrigento, na Sicília, no século VI a.C.; a vítima era supliciada dentro do touro, colocado sobre uma fogueira; ao aproximar-se da boca do touro para escapar ao sufocamento, os gritos da vítima soavam como uma melodia harmoniosa, já que a boca do animal estava talhada como um instrumento de sopro.» ([22])

> O homem é um ser político porque é o único de entre todos os seres vivos que possui a palavra, para expressar não só a dor e o prazer como a justiça e injustiça (1253a 7-18). ([23]) É a boca que torna o corpo político e o homem uma espécie política. A boca sonora e significativa politiza o corpo.

Toda a palavra, dita ou escrita, é rodeada por silêncio; é o silêncio que contorna toda e qualquer palavra; a forma desse silêncio é, por assim dizer, o molde de cada palavra; o silêncio modela. O silêncio rodeia tudo o que é som – sempre à espreita, sempre à escuta; o silêncio está sempre prestes a acontecer, sempre inteiro – o silêncio não admite graus, é absoluto. O silêncio espera o apagar da última luz acesa da última casa, o desligar do motor do automóvel, o acomodar do espectador atrasado, que o vento amaine. O silêncio aguarda apenas que tudo páre. «O silêncio é como um pano húmido: ele retira o pó sem o fazer voar.» ([24])

É o silêncio, o espaço em branco, a interrupção, que permite a conversa, a conversão e reconversão dos interlocutores em falante e ouvinte; é o tempo da respiração num diálogo – a possibilidade de troca de um locutor por outro. Silêncio não é mudez, é potência a acumular-se; silêncio no discurso quer então dizer respiração, quer dizer, sobrevivência – o espaço vazio e potencial dos pulmões

---

([22]) Søren Kierkegaard, *Ou-Ou* (Lisboa: Relógio d'Água, 2013).

([23]) Aristóteles, *Política* (Lisboa: Vega, 1998), 35.

([24]) Pascal Quignard, *Vida Secreta* (Lisboa: Planeta Agostini, 2002 [1997]), 55.

imediatamente após uma expiração. «– Não respire! Não estava no fotógrafo. Estava no serviço de radiologia de Reykjavik. É a frase de todas as sociedades aos seus cidadãos: "Não respirem."» ([25])

5. Consenso

Quando falamos de silêncio, de espaços em branco, de interrupções, de intervalos, falamos de limites, contornos, margens, fronteiras, no entanto ultrapassáveis, transponíveis, negligenciáveis, porosas; quer dizer, falamos de limiares – em vez da linha contínua, um tracejado. O discurso, intermediado pelo silêncio da respiração e pela vagueza do significado, é uma espécie de prosa porosa, permeável, sem direcção nem continuidade, que não permite a leitura consensual, quer dizer, que não proporciona um fechamento.

Consenso significa acordo, uma via, uma saída, uma direcção, aposta tudo numa continuidade infinita mas parada, sem nada que se interponha nem a interrompa. Por exemplo, na palavra poética não pode haver consenso. Na verdade, a palavra, poética ou não, é enriquecida pelos desacordos humanos ([26]) contra os quais o dicionário pretende investir. Por exemplo, se o mar é superfície para o homem – enganadora superfície, como escreveu Michaux –, para a baleia é tecto (a partir de uma *kenningar*); ([27]) na verdade, todo o mar é submarino, porque em *submarino* subentende-se tudo o que está para além daquela superfície plana das águas calmas; a mesma superfície plana que permite ao alfaiate sapatear na água, sem furar a pele do charco.

O consenso é isso mesmo, uma concordância, uma harmonia, uma sinfonia, completa e contente, fechada e total – ausência de fora, de vazio, de segredo. O consenso parece querer ocupar todo e qualquer vazio, todo e qualquer intervalo – é mesmo a ausência de intervalo.

([25]) Pascal Quignard, *As Sombras Errantes* (Lisboa: Gótica, 2003 [2002]), 24.

([26]) Jorge Luis Borges, *História da Eternidade* (Lisboa: Quetzal, 2012 [1995]), 11.

([27]) *Ibidem*, 52.

Neste sentido poder-se-á pensar igualmente na camuflagem. A camuflagem é a técnica que tenta abolir o limite dos corpos e das formas – o espaço, o intervalo; é a técnica que tenta a miscigenação mais radical – nem figura nem fundo, ou apenas fundo; a camuflagem visa *desfigurar* o mundo. A camuflagem abole igualmente o espaço – a distância, o intervalo – entre a figura e o fundo; por assim dizer, a camuflagem planifica o espaço na sua tentativa de o desfigurar, isto é, na tentativa de fazer desaparecer a figura; ou, a camuflagem é uma espécie de consenso radical (e ilusório) entre a figura e o fundo. A camuflagem é, então, uma técnica de negar um certo espaço, um interstício, um *entre*. O que a camuflagem faz é interromper a interrupção do fundo causada pela figura. O resultado da camuflagem é uma amálgama complicada – se a imagem é necessariamente ilusória, a camuflagem é o seu paradigma problemático. A camuflagem tenta a invisibilidade com uma dupla opacidade – sobrepor uma imagem num corpo, duplicar a sua pele; a camuflagem repete a pele – repele (pele x2). O que reúne, de uma forma inaudita e perfeita, sem resto, corpo e imagem, figura e fundo, é a camuflagem.

Na linguagem em geral e na poesia em particular, todo o consenso deverá mostrar-se impraticável; a poesia terá mesmo como uma das suas funções esburacar a linguagem – isto é, criar buracos, intervalos –, propor ligações extemporâneas, *exquis*. Em *O Gosto do Segredo*, Jacques Derrida escreve que,

> «no consenso, na transparência eventual, o segredo nunca é tocado. Para que eu compartilhe alguma coisa, para que comunique, objective, tematize, a condição é que haja não-tematizável, não-objectivável, não-compartilhável. E é um segredo absoluto, é o próprio *ab-solutum* no sentido etimológico do termo, ou seja, aquilo que está cortado no laço, desprendido, e que não se pode ligar; é a condição do laço social, mas não pode ser ligado; se há absoluto, é secreto. (…) [S]e não se mantiver o direito ao segredo, entrar-se-á num espaço totalitário. A pertença, o facto de a confessarmos e de a pormos em comum, quer se trate da família, da nação ou da língua, significa a perda do segredo.» ([28])

([28]) Jacques Derrida e Maurizio Ferraris, *O Gosto do Segredo* (Lisboa: Fim de Século, 2006 [1997]), 77-79.

> «Sentir-me-ia justamente tentado a dizer que a experiência que faço da escrita me deixa pensar que nem sempre se escreve com o desejo de se ser compreendido. Se a transparência da inteligibilidade estivesse garantida, destruiria o texto, mostraria que não tem porvir, que não transborda o presente, que se consome imediatamente; portanto, uma certa zona de desconhecimento e de incompreensão é também uma reserva e uma possibilidade para o excesso de se ter um futuro e de, por conseguinte, se gerarem novos contextos. Se todos podem entender imediatamente o que quero dizer, não criei contexto algum, respondi mecanicamente à expectativa, e está tudo onde está, ainda que as pessoas aplaudam e leiam até com prazer; depois, fecham o livro, e acabou-se. (…) [N]a escrita há uma exigência de um excesso também a respeito do que posso compreender daquilo que digo – a exigência de deixar uma espécie de abertura, de jogo, de indeterminação, que significa hospitalidade ao porvir. *Mas fazer isto é ainda um modo de dar a ler.* Se dermos a ler qualquer coisa de totalmente inteligível, qualquer coisa plenamente saturada de sentido, não a daremos a ler ao outro. Dar a ler ao outro significa também *deixar desejar*, ou deixar ao outro o lugar de uma intervenção por meio da qual possa escrever a sua interpretação: o outro deverá poder assinar o meu texto. E é aqui que o desejo de não sermos compreendidos significa simplesmente hospitalidade à leitura do outro e não recusa do outro.» ([29])

Abrir espaços em branco, indeterminações, não permitir uma leitura exemplar. É a palavra poética que desorganiza e estica a palavra enxuta e austera do dicionário, é ela que interrompe a sonolência da palavra transparente (expressão de Édoard Glissant); a palavra transparente, ao contrário, é aquela outra que atravessa sem ruído nem interrupção uma garganta directa a um tímpano. Poesia é contrapor à palavra *instante* a *duração*. «Talvez devamos libertar o porvir da valência de horizonte que tradicionalmente o acompanha, dado que o horizonte, no étimo grego, é um limite a partir do qual pré-compreendo o porvir. O espero, o predetermino, e, portanto, o anulo. A teleologia é no fundo a negação do porvir, um modo de se saber antecipadamente a forma que deverá tomar o que permanece por vir.» ([30])

([29]) *Ibidem*, 47-48.
([30]) *Ibidem*, 36.

Há uma brincadeira de crianças que em inglês ganhou o nome de *broken telephone*. Numa sala de aula, por exemplo, o primeiro aluno diz uma frase ao segundo, o segundo ao terceiro e assim por diante até ao último, na outra ponta da sala. A frase final será completamente diferente da original. As palavras foram-se contorcendo entre as pequenas gargantas e tímpanos envolvidos; a continuação vai sendo interrompida pelos sucessivos abanões de cada ouvinte-falante, não deixando que a comunicação reordene o rumo, desviando-se para sempre do original e do previsto; a linguagem ganha vida própria, foge das clausuras do dicionário, da lógica, do sentido, da ordem; a cada intervalo, uma entorse inesperada; entre escutar e segredar, acrescenta-se um ponto. Assim, parece descobrir-se o que permanecia escondido na aparente transparência da frase original, o que esta retinha sob a textura do texto, a potência que se encerrava no seu interior, sob a língua que fala, sublingual como o comprimido para a aflição coronária, de efeito rápido.

6. Política

Chantal Mouffe defende que a ideia de consenso pode trazer vários perigos políticos. ([31]) Para Carl Schmitt, recorda Mouffe, «o critério da política, a sua *diferentia specifica*, é a discriminação entre amigo/inimigo. Lida com a formação de um "nós" oposto a um "eles" e está sempre preocupada com formas de identificação colectiva.» ([32]) Quer dizer, para Schmitt, todo o consenso «é baseado em actos de exclusão», exclusão de todos aqueles que não concordam. Segundo o diagnóstico de Chantal Mouffe, o que tem acontecido com a política é que esta é agora exercida no plano moral; isto é, «continua a consistir numa discriminação nós/eles, mas este nós/eles, em vez de ser definido com categorias políticas, é agora determinado em termos morais. No lugar da luta entre a "direita e a esquerda", somos confrontados com uma luta entre "certo e errado."» ([33])

([31]) Chantal Mouffe, *On the Political*, (London: Routledge, 2005), 2.
([32]) *Ibidem*, 11.
([33]) *Ibidem*, 5.

É igualmente de um certo ponto de vista moral que alguma arte política se propõe funcionar. Ao referir-se a esta questão, Boris Groys fala de design, pois «o design quer mudar a realidade, o *status quo* – quer melhorar a realidade, torná-la mais atractiva, torná-la mais funcional.» ([34]) A obra de arte política não pretende apenas mudar o mundo, pretende mudá-lo para melhor, torná-lo mais saudável, mais justo, mais igualitário, mais humano, mas muitas vezes caindo em estratégias ortopédicas, coercivas, de superioridade moral – mostrar como se deve agir, o que pensar, o que perceber.

A arte que denuncia, que proclama, que avisa, crê-se precisamente do lado correcto – justo – da história; em todo o seu discurso se percebe, implícita ou explicitamente, a referência a um «eles» errados e injustos em contraposição a um «nós» correctos e sensatos. É igualmente comum, nos discursos sobre arte – por parte de artistas ou comentadores –, ouvir-se falar de uma arte que tenta consciencializar os espectadores, abrir-lhes os olhos, *art that opens eyes*. Ora, fazer abrir os olhos quer dizer fazer nascer finalmente, abrir a vida, expulsão para aquela primeira luz que encadeia à saída da vagina materna, isto é, ser enfim sujeito. As obras de arte – ou os discursos que a rodeiam – que nos querem fazer sujeitos constituem-se, paradoxalmente, como estratégias de sujeição, tentativas de sujeitar o espectador – a um discurso fechado, paternalista, prescritivo. Quão ingénua e perigosa será uma obra – um discurso – que pretenda fazer nascer um (novo) sujeito, um novo homem?

A arte é assim entendida como remédio para um mundo permanentemente doente, um mundo imundo – tratar o mundo através do espectador; o espaço da arte como uma *farmácia da plateia*. Em *A Farmácia de Platão*, Derrida escreve que

> «é preciso, com efeito, saber que Platão suspeita do *phármakon* em geral, mesmo quando se trata de drogas utilizadas com fins exclusivamente terapêuticos, mesmo se elas são manejadas com boas intenções, e mesmo se elas são eficazes como tais. Não há remédio inofensivo.

([34]) Boris Groys, «On Art Activism», *e-flux Journal* 06/2014, http://www.e--flux.com/journal/on-art-activism, 6, acedido em 15/07/2015.

> O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente inofensivo (…) porque a essência ou a virtude benéfica do *phármakon* não o impede de ser doloroso. Protágoras dispõe os *phármaka* entre as coisas que podem ser ao mesmo tempo boas (*agathá*) e penosas (*aniará*) (354a). O *phármakon* é sempre colhido na mistura (*summeíkton*) da qual também fala o *Filebo* (46a), por exemplo essa *ubris*, esse excesso violento e desmedido no prazer que faz gritar os descomedidos como loucos (45e).» ([35])

«Escreve Platão no *Timeu*, "que não se deve irritar as doenças com remédios", que o homem, o vivo, seja finito, "que ele possa, pois, ter relação com o seu outro no mal da alergia, e que ele tenha uma duração limitada, que a morte esteja já inscrita, prescrita na sua estrutura."» ([36]) A alergia é, de facto, algo que acontece na troca orgânica entre corpo e mundo; num certo sentido, entre o corpo e o mundo – nesse intervalo – está a alergia. «A imortalidade e a perfeição de um ser vivo consistem em não ter relação nenhuma com o fora» ([37]), isto é, são completas, cheias de si, isto é, onde tudo já foi conseguido; assim, a imortalidade e a perfeição não possuem potência alguma, são impotentes, fechadas e contentes – contente é aquele que já não precisa de mais nada, já não consegue conter mais nada, é o que já está cheio; *contentar é um verbo de encher.* ([38])

O remédio tenta ligar a doença à saúde, levar o corpo dócil do paciente – o profissional da espera (Peter Handke) – de uma à outra; tenta estabelecer uma continuidade, uma linha recta, tenta fechar – suturar – a ferida, essa abertura, furo, buraco, imprevisto e problemático na pele de um corpo. Por exemplo, num pneu furado cola-se-lhe um remendo interior para voltar a encerrar em si o ar comprimido de que necessita para rodar convenientemente. O que o remendo – um remédio – faz é reconstituir no pneu uma continuidade – a continuidade da sua estrutura; o remendo restabelece a possibilidade original (e única)

([35]) Jacques Derrida, *A Farmácia de Platão* (São Paulo: Iluminuras, 2005 [1972]), 46.

([36]) *Ibidem*, 48-49.

([37]) *Ibidem*.

([38]) Filipe Pinto, *Inappropriate Poetry*, https://inappropriatepoetry.wordpress.com, #612.

do pneu, que é rodar; um pneu é fabricado precisamente para ser roda e movimento. No entanto, é quando se transtorna o uso previsto das coisas (ou quando já não é possível), que essas mesmas coisas se abrem a um número indefinível de possibilidades que jaziam escondidas sob o autoritarismo do uso previsto. Quer dizer, um pneu que se mantenha funcional e íntegro servirá apenas para rodar; ao contrário, um outro já desgastado e impróprio, tanto poderá auxiliar na descarga da bilha de gás de uma camioneta, como na protecção do casco de um barco no momento da atracagem, ou para amparar os corpos dos motociclistas acidentados numa corrida; ou, incendiados, para protestar e fortalecer barricadas numa manifestação.

A acompanhar qualquer remédio, devido precisamente àquela sua natureza dúbia de remédio e veneno, encontramos sempre a bula; a bula é uma instrução para a acção; poder-se-ia dizer que se trata de um texto coreográfico, uma coreografia, um argumento, didascália, escantilhão, um protocolo, isto é, «um conjunto de regras explícitas rigorosamente pensadas para minimizar o erro», ([39]) para prevenir o desvio, como um regulamento –– regular para manter regular –, ou um ditado, que coreografa os movimentos infantes da mão escrevente. A bula apresenta-se sempre como uma predeterminação dos movimentos – das acções – do ser (doente); predetermina o errado e o correcto, como fazer e como não fazer, tudo isto em função de um fim específico, uma teleologia, ao contrário do que acontece com as leis numa democracia; como escreveu Arendt, «a grandeza das leis de uma sociedade livre está em que nunca nos dizem o que deveríamos fazer, mas apenas o que devemos não fazer.» ([40])

> «Uma necessidade – quer no sentido de uma necessidade inegável da natureza humana, como a fome ou o amor, quer no sentido de uma instituição indispensável à vida humana em comum – é precisamente o que a política não é. De facto, a política começa onde acaba o domínio

---

([39]) José Luis Pardo, «El protocolo como fetiche», em *El País*, 23-10-2014.

([40]) Hannah Arendt, *A Promessa da Política* (Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007 [2005]), 58.

> das necessidades materiais e da força física bruta.» ([41]) De outra forma, poder-se-ia dizer que a política é o exacto contrário da inevitabilidade; ou, a política serve para desarmar o inevitável. Quando se fala em inevitabilidade quer-se, na verdade, negar a política, o intervalo, a abertura, a possibilidade. «A política no sentido grego da palavra centra-se (…) na liberdade, sendo a liberdade entendida negativamente como não ser dominado nem dominar, e positivamente, como um espaço que só pode ser criado pelos homens e no qual cada homem se move entre os seus pares.» ([42])

A política emerge entre os homens, a política emerge, portanto, no espaço (potencial) do intervalo, no vazio suspenso do que ainda não está determinado, depende de uma certa descontinuidade do mundo, dos homens, das coisas. «A liberdade só existe no espaço intermédio e único da política», ([43]) isto é, no intervalo e no descontínuo.

BIBLIOGRAFIA

Arendt, Hannah, *A Promessa da Política*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2007 [2005].

Aristóteles, *Política*, Lisboa, Vega, 1998.

Borges, Jorge Luis, *História da Eternidade*, Lisboa, Quetzal, 2012 [1995].

Cage, John, «Lecture on Nothing», em *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 2013 [1961].

Canetti, Elias, *Massa e Poder*, Lisboa, Cavalo de Ferro, 2014 [1960].

Derrida, Jacques, *A Farmácia de Platão*, São Paulo, Iluminuras, 2005 [1972].

Derrida, Jacques, Ferraris, Maurizio, *O Gosto do Segredo*, Lisboa, Fim de Século, 2006 [1997].

([41]) *Ibidem*, 104.

([42]) *Ibidem*, 102.

([43]) *Ibidem*, 85.

Eco, Umberto, *From the Tree to the Labyrinth*, Cambridge, Harvard University Press, 2014 [2007].

Frieling, Rudolf (ed.), *The Art of Participation*, London, Thames and Hudson, 2008.

Groys, Boris, «On Art Activism», *e-flux Journal* 06/2014, http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism.

Homero, *Odisseia*, Lisboa, Livros Cotovia, 2014.

Kierkegaard, Søren, *Ou-Ou*, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.

Mouffe, Chantal, *On the Political*, London, Routledge, 2005.

Pardo, José Luis, «El protocolo como fetiche», em *El País*, 23-10-2014.

Pinto, Filipe, «A autoridade do autor», em *Artecapital*, http://www.artecapital.net/opiniao-112-filipe-pinto-a-autoridade-do-autor-a-partir-do-trabalho-de-doris-salcedo-sobre-vazio-silencio-mudez.

———, *Inappropriate Poetry*, https://inappropriatepoetry.wordpress.com.

Quignard, Pascal, *Um Incómodo Técnico em Relação aos Fragmentos*, Porto: Deriva, 2009 [1988].

———, *El Odio a la Música*, Santiago de Chile, Editorial Andres Bello, 1998 [1996].

———, *Vida Secreta*, Lisboa, Planeta Agostini, 2002 [1997].

———, *As Sombras Errantes*, Lisboa, Gótica, 2003 [2002].

Varzi, Achille C., *The Magic of Holes*, New York, Columbia University, http://www.columbia.edu/~av72/papers/Holes_2014.pdf.