

## A aragem da utopia

**Fernando José Pereira**  
**(Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto)**

PEREIRA, Fernando José – *A aragem da utopia*. In: História da arte, ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011, p. 161-174. ISBN 978-85-7511-188-8.

### **1. arquipélago**

Diz-se correntemente que um arquipélago se encontra sempre separado por aquilo que o une. A intencionalidade metodológica deste texto encontra similitudes nesta metáfora. Quer, antes de mais, conter uma espécie de condição experimental próxima da produção artística — sou artista plástico e não quero nem posso desligar-me dessa condição, mesmo no âmbito da escrita. É, aliás, uma condição que prezo muito por conter em si uma especificidade territorial que, por ser interna, lhe proporciona pontos de vista diferenciados das restantes análises, chamemos-lhes satélites ou exteriores, vindas das várias e importantes contribuições das disciplinas teóricas.

A ideia de arquipélago é, acima de tudo, nos tempos que correm uma ideia com conteúdos politizados. A globalização assim o determinou. Todos fazemos, de uma forma ou de outra, parte de alguma ilha nesse mar imenso que é a totalização global. Refere, com acerto e de encontro aos nossos argumentos, no catálogo da *Tate Triennial* o seu comissário Nicolas Bourriard<sup>1</sup>: “O arquipélago é um exemplo da relação existente entre o singular e o todo. É uma entidade abstrata; a sua unidade deriva de uma decisão sem a qual nada terá significado senão a de um grupo de ilhas unidas por nenhum nome

---

<sup>1</sup> Nicolas Bourriard foi-nos habituando ao longo dos anos a uma larga produção de conceitos mais ou menos *mass* mediáticos que depois se transformam em *leit motivs* para a corporização de exposições e que, um pouco por todo o lado, têm de imediato seguidores. Não é o meu caso, contudo, a honestidade intelectual determina um grau de distanciamento que permite a leitura crítica dos textos sem preconceitos. O texto em que é apresentado o novo conceito de *Altermodernidade* tem componentes de análise da realidade contemporânea que me parecem ser de grande utilidade daí a sua utilização neste texto.

comum.”<sup>2</sup> A multiplicidade cultural encontra-se hoje homogeneizada pelo que a une numa ampla matriz que nada tem, contudo, de fragmentário. A arte pretende ser parte do arquipélago. A arte é parte do arquipélago.

Tomemos como exemplo para a estrutura metodológica deste texto um outro caso, desta feita, retirado do interior do território das artes plásticas: a obra de Eija-Liisa Ahtila e o caso particular da sua última obra videográfica: “WHERE IS WHERE?”. Aqui, como de resto em muitos dos seus filmes, a artista finlandesa constrói o seu trabalho na base de uma narrativa que é fragmentada, não em jeito cinematográfico, isto é, no mesmo espaço e em tempos distintos mas, ao invés, em simultaneidade temporal mas em espaços diferenciados. A narrativa encontra-se, neste caso particular, estilhaçada espacialmente em seis projeções diferentes. Cada uma contendo uma singularidade que contudo pode contribuir para o entendimento do todo. Uma coisa é certa, nenhum observador consegue perceber o todo pois a disposição espacial não o permite. Só uma visão consecutiva da mesma obra em sentidos de orientação diferentes permite a sua visão total. O todo é, de novo, uma abstração.

Para este texto pretendi a mesma estrutura: um conjunto de pequenos textos que se encontram implicitamente unidos por uma noção que os une: a sua relação intensa com o nosso tempo e, como especificidade natural, a discussão estrutural do relacionamento da produção artística com o pensamento político.

Também aqui são necessárias algumas notas explicativas pois o pensar do político afirma-se distante da conjuntura da política. É nesse âmbito que deverão ser entendidas todas as referências ao político no âmbito da sua relação com a arte, isto é, ter como ambição produzir um pensamento de cariz estrutural, liberto das amarras do tempo<sup>3</sup>, a partir da análise de obras criadas na conjuntura temporal que é normalmente designada como contemporânea, quer dizer, do nosso tempo<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> “An archipelago is an example of the relationship between the one and the many. It is an abstract entity; its unity proceeds from a decision without which nothing would be signified save a scattering of islands united by no common name”. BOURRIAUD, Nicolas: “Altermodern”, in *Altermodern*, Tate Triennial, Tate Publishing, London, 2009.

<sup>3</sup> Num texto publicado no final dos anos noventa: *On Art, Death and Postmodernity, and What They Do To Each Other*, Zygmunt Bauman interroga-se, a partir de Hannah Arendt, sobre o carácter peregrino da obra de arte e refere que este só se revela retrospectivamente. Uma obra que mantenha a capacidade de suscitar emoções estéticas num espectador distinto ao que poderia estar-se dirigindo o autor na sua época.

<sup>4</sup> Giorgio Agamben escreve num pequeno ensaio intitulado “What is the Contemporary?”, in *What is an Apparatus?*, Stanford University, Califórnia, 2009: “Those who are truly contemporary, who truly belong to their time, are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands. They are thus in this sense irrelevant [*inattuale*]. But precisely because of this condition, precisely through this disconnection and this anachronism, they are more capable than others of perceiving and grasping their own time”.

## 2. “Fuck May 68; Fight now”

A determinada altura do livro “O estado de exceção” de Giorgio Agamben o autor refere-se a uma questão determinante: o ponto de vista que, neste contexto, é determinado a partir de uma ordem jurídica que requer reconhecimento por uma outra que se lhe opõe. Diz o filósofo citando o jurista italiano Santi Romano: “...depois de ter reconhecido a natureza anti-jurídica das forças revolucionárias, acrescenta que tal só funciona desta forma em relação ao direito positivo do Estado contra o qual se dirige, mas isto não quer dizer que, de um ponto de vista bem diferente, desde o qual elas se definem a si mesmas, não seja um movimento ordenado e regulado pelo seu próprio direito. O que também quer dizer que é um ordenamento que se deve classificar na categoria dos ordenamentos jurídicos originários, no sentido que se atribui a esta expressão. Neste sentido e dentro dos limites que foram indicados pode-se, portanto, falar de um direito da revolução.”<sup>5</sup>

Quer dizer, ainda na perspectiva de Agamben, que a ideia da ordenação jurídica do Estado ser a única por se opor eficazmente ao que normalmente é designado por caos é, antes de mais, redutora e falaciosa. Uma coisa, contudo, é correta: toda a estruturação mental relativa à dualidade exclusão vs. inclusão depende única e simplesmente do ponto de vista. E este é, talvez, o ponto mais importante para tornar claro o relacionamento que é intrínseco e impossível de ocultar, antes de mais, porque ele é, também, a fonte da essencialidade do político, isto é, a necessária constatação do antagonismo.

Por todo o lado na cidade de Atenas está pintada a frase “Fuck May 68; Fight now!”. Ela é o testemunho físico das manifestações que aí decorreram nos dias de dezembro do ano passado (2008). Mas é, também e sobretudo, um sério aviso a todos aqueles que, de algum modo, encaram o combate com o olhar nostálgico dos que perderam o horizonte. Foi, aliás, desta forma que Jacques Rancière se referiu, num texto lido nas Conferências de Moscovo, também no ano passado, à reação da esquerda ao estado atual do mundo.

O significado profundo das palavras pintadas nas paredes gregas remete para um ajuste de contas que já não é sequer identificável com o idealismo de 68 e que concentra nos seus núcleos os ensinamentos de outras revoltas mais

---

<sup>5</sup> “Si la révolution est à coup sûr un état de fait qui «ne peut être réglementé dans la procédure par cês pouvoirs d’État qu’elle tend à subvertir et à détruire» et est, en ce sens, par définition «antijuridique, même quand il est juste» (Romano 2, 222) elle ne saurait aussi apparaître telle qu’ «au regard du droit positif de l’État auquel s’oppose, mais cela n’empêche pas que du point de vue bien différent par lequel elle se présente elle-même, elle est un mouvement ordonné et réglementé par son propre droit. Cela signifie aussi qu’elle est un système que l’on doit classer dans la catégorie des systèmes juridiques originaires, au sens maintenant bien connu que l’on attribue à cette expression. En ce sens, et en nous limitant à la sphère que nous avons évoquée, on peut donc parler d’un droit de la révolution.” AGAMBEN, Giorgio: *État d’exception* – *Homo Sacer*, Éditions du Seuil, Paris, 2003.

recentes e muito menos contextualizadas ideologicamente. As reações juvenis, havidas um pouco por todo o lado, ao aprofundamento da invasão globalizadora tornaram-se no novo *modus facienti* de toda uma geração. A desorganização em que se movimentam e a ausência de controlo fazem com que se tornem, de imediato, incómodas e suspeitas aos olhos das ditas organizações políticas “responsáveis”, mesmo para as suas organizações juvenis. Aquelas que nas atuais condições políticas do capitalismo em crise se mostram como totalmente alheadas da vida real e das realidades que daí advêm. Aparentemente é de um violento paradoxo que se trata mas, como em tudo neste nosso tempo imagético, a aparência é afinal o lado tangível da realidade. Vejamos: a crítica mais generalizada aos nossos jovens é a do seu distanciamento relativamente ao fenómeno do político. Alguns, contudo, militam nas organizações juvenis dos partidos políticos ditos do poder, ou seja, dos “responsáveis”. Mas essa militância apenas tem uma ligação fonética com a palavra pois o seu significado modificou-se de tal forma que é difícil encontrar qualquer similitude. São esses que hoje ocupam os corredores do poder aos mais variados níveis (do parlamento europeu aos modestos e incógnitos *jobs for the boys...*) exercendo aí a política como uma profissão que, dizem-nos constantemente, deve ser respeitável. Autênticos *apparatchicks* pós-políticos.

Nas ruas, os outros, jovens encapuçados (proteção essencial contra as cargas policiais) encarnam essa máxima do niilismo *punk* do *no future*, “arruinando a hipótese de um estado moderno(?)” como clamaram, em pânico, os media em clara sintonia com este tempo gloriosamente asséptico e maquinico de um *only future* que, acima de tudo, odeia e diaboliza a ideia de se poder não estar de acordo. Uma espécie de doença, dizem...

A palavra anosognosia refere-se a um estado patológico em que o paciente não tem consciência do seu verdadeiro estado. O acrescento do prefixo *des* quer significar em dupla condição: por um lado construindo uma nova palavra que quer ter um significado específico; por outro, evitando a ratoeira de utilizar uma palavra existente para significações diversas. Queremos ser inequívocos, a palavra *desanosognosia* (que existe por nossa inteira vontade a partir deste momento) quer significar uma consciência aguda do estado das coisas. Tão patologicamente aguda que descontrolada.

*Desanosognosia* é uma obra realizada para o universo da rede e, como tal, uma experiência de interação privada, isto é, para ser vista no nosso computador e realizada por Fernando José Pereira com a colaboração de Tiago Assis. Pode ser visionada em:

<http://www.interact.com.pt/>

### 3. *Giardini*

*'It is important for me to create a still moment in the biennale, particularly because this is a work with a beginning, a middle and an end.'*

Steve McQueen, June 2009

A mais recente Bienal de Veneza (2009) vem colocar, uma vez mais, questões que têm a ver com o relacionamento complexo que as obras de arte mantêm com o contexto político que as envolve. A diversos níveis que não só aquele comumente apelidado de *arte política* pois dessa rotulação não nos interessa sequer aqui falar. Antes, daquelas obras que de forma “humilde” renunciam, quase paradoxalmente, ao *bright side* maioritariamente ambicionado. Um distanciamento que as mantém alheadas das luzes intensas que emanam das chamadas “propostas críticas” e, naturalmente, consensualmente aceites. A opção situa-os num território de dissensão e, por isso mesmo, não utilizam a arma de arremesso político como base de lançamento para reconhecimento e legitimação internas — porque no fundo as opções maioritárias na arte contemporânea têm sempre um cunho crítico ou não fosse esse, talvez, o domínio mais estranhamente consensual do nosso tempo. Ser consensualmente crítico, ou dito de forma mais crua, pura e simplesmente não o ser. Aquilo que de forma muito clara Jacques Rancière refere como sendo a produção de estereótipos como modelo crítico para os estereótipos a criticar.

Uma das questões que mais nos interessam neste momento tem a ver com o tempo. Não por acaso o *curator da Biennale*, Daniel Birnbaum escreveu um pequeno mas precioso livro intitulado *Chronology*. Aí teoriza sobre o problema do tempo, em diferentes perspectivas, desde a permanência deste presente cada vez mais efêmero e ao mesmo tempo perpétuo até à problematização da temporalidade na produção videográfica na arte contemporânea em obras de artistas fundamentais como Stan Douglas, Eija-Liisa Ahtila e Doug Aitken. Contudo, a nós o que nos interessa neste momento é falar de um momento que se propõe como uma temporalidade de excepção no rodopio que é a visita a uma bienal. Esse momento é corporizado na obra *Giardini* de Steve McQueen.

No exterior do pavilhão inglês um pequeno placard informa que a visita só se efetua a horas certas, quer dizer, não se pode entrar e sair a qualquer momento como é comum nas exposições. Esta é a primeira excepção com que somos confrontados: se queremos ver a obra temos que esperar e o que à partida se apresenta como consequência operativa da instalação específica aí montada transfigura-se, no entanto, numa primeira abordagem politizada ao

fenómeno do tempo: é deliberadamente exigida a paragem. No interior negro do pavilhão existe uma espécie de plateia que confronta o espectador com outra exigência temporal: o estar sentado e, naturalmente, parado.

A obra, propriamente dita, apresenta-se em dupla projeção e desenrola-se ao longo de 38 minutos. Uma das críticas mais populistas que se ouvem a propósito dos eventos de arte contemporânea é a de que não há tempo para tudo, são demasiados vídeos a exigir a atenção, demasiado tempo para cada um deles, etc. Uma parafernália de argumentos coincidentes com a ideia de que o nosso tempo não dá hipótese ao tempo. Ora é no interior dessa problemática que a obra de Steve McQueen se ergue como possibilidade política de resistência a este estado de coisas. A temporalidade tranquila que exala de *Giardini* corporiza uma opção tão dramaticamente oposta à velocidade contemporânea que funciona percetivamente como estimulante, quer dizer, provoca uma espécie de incomodidade no espectador que se encontra fechado numa sala escura a acompanhar imagens com um outro tempo distinto da realidade exterior ao pavilhão. Aí fora, quase em frente, uma das obras mais faladas: a dupla de pavilhões nórdico e dinamarquês com a curadoria da dupla de artistas Elmgreen&Dragset representa a oposição quase absoluta a *Giardini*: ao tempo impõe-se o espaço, à reflexão impõe-se a anedota, à complexidade impõe-se a superficialidade. Voltemos, contudo, ao vídeo de Steve McQueen. Em grande percentagem estamos perante uma sucessão de imagens paradas, planos longos, quase diríamos fotográficos, onde apenas de quando em quando se introduzem sub-repticiamente elementos que aí vêm alterar o clima de paragem em que se encontram envolvidos, sempre acompanhados de uma excelente banda sonora que, de algum modo, também se distancia do frenesim contemporâneo. Ora, um olhar mais atento e analítico à palavra *paragem* de imediato apreende a existência no seu interior de duas outras quase opostas: para – age (m). Conduzem, é certo para uma ideia de paradoxal convivência mas é exatamente na construção do oxímoro que queremos situar *Giardini*.

O nosso tempo consome o tempo de forma rápida e impiedosa e, talvez por essa razão, cada vez temos menos tempo para ter tempo. A alteração que está a ser produzida na temporalidade contemporânea nomeadamente através da catadupa de imagens em que estamos literalmente mergulhados produziu uma inversão conceptual que merece atenção: o estar parado potencia a ação. Esta espécie de passividade radical é amplamente experienciada no recurso videográfico da contemplação<sup>6</sup> das imagens.

---

<sup>6</sup> As imagens produzidas pela comunicação sucedem-se de forma cada vez mais veloz (pensemos na imposição da MTV para a realização dos videoclips: tempo máximo de cada plano 5 segundos) e uma das respostas possíveis passa pelo recurso a uma contemplação, digamos, estratégica para podermos distanciarmo-nos da noção tão criticada durante toda a modernidade. A contemplação que aqui se propõe passa pelo ajuste temporal à acção de pensar e, como todos sabemos, esse acto reflexivo leva tempo.

Ao tornar necessário o tempo como fator determinante para o agir estamos a possibilitar uma nova forma de observar: a contemplação ativa. Quer dizer, uma possibilidade de inserir o factor atenção no âmbito do consumo das imagens, isto é, transformar a deriva superficial da dromologia nesse investimento estranho ao nosso tempo que é a paragem.

Na paragem sentimos a aragem da utopia. Resta-nos agir, isto é, contemplar.

Steve McQueen, *Giardini*, 00:38', 2009.

#### **4. Busan**

No ano passado (2008) estive envolvido numa bienal — mais uma — que se realizou na cidade coreana de Busan. A ampla longitude do *artworld* potencia, nos nossos dias, a institucionalização de um circuito de bienais que se afastam cada vez mais de um qualquer estatuto canónico e que, ao invés, pretendem ser intervenientes ativos de uma “nova forma de bienal”. Tal objetivo passa, quase sempre, pela procura de temáticas e pessoas que possam favorecer a ideia de diferença a que se encontram vinculados. Contudo, é preciso não esquecer que a sua profusão um pouco por todo o lado produziu, também, relacionamentos pragmáticos distantes da ideia romântica da produção artística. As organizações mantêm os pés bem assentes na terra e introduzem na sua mecânica operativa os mecanismos totalitários da economia liberal, quer dizer, a diferença como conceito filosófico transfigura-se rapidamente em noção económica mais comumente designada por nicho. A diferenciação neoliberal assim o obriga, trazendo consigo todas as regras de relacionamento que naturalmente lhe está associado: de um lado quem manda e paga, do outro todos aqueles que, de uma forma ou de outra trabalham e recebem pelo seu trabalho.

A Bienal de Busan seria comissariada por um grupo de curadores europeus e americanos que, contudo, deviam uma espécie de obediência ao diretor coreano. Ora a uma distância temporal curtíssima (falamos de cerca de dois meses) a direção tomou a decisão, enviada por *e-mail* aos artistas, de despedir uma das curadoras e, como consequência, suspender o trabalho e a consequente participação dos artistas por si selecionados e, no entanto, aprovados pelos restantes curadores. A forma brutal como todos os participantes receberam o anúncio da decisão, sem qualquer hipótese de contestação, vem trazer uma dose de realidade ao mundo da arte que muitas vezes queremos que se mantenha no seu exterior. O *artworld* e os seus intervenientes ativos, apesar da cuidada forma que têm de se publicitar, regem-se exatamente pelas mesmas regras económicas do restante mercado, sejam

elas de componente material ou, como neste caso, pessoal. O despedimento da curadora e a não participação de um conjunto de 25 artistas potenciou, de algum modo, uma amarga relação com a realidade e, contudo, como em muitos outros casos teve o seu lado pedagógico: o verniz estalou e a máscara deixou de existir, se dúvidas ainda existissem... mesmo os restantes curadores preferiram manter uma atitude distanciada, tipo não é nada comigo, deixando cair a colega mas mantendo o lugar. Assim é o nosso mundo, mesmo o da arte.

Curiosamente o texto que conceptualmente suportava a bienal (que, apesar de tudo, se realizou embora truncada) e que tem uma forte participação da curadora afastada, parte de uma noção de Bataille que, neste caso particular, ganhou um outro interesse mas que mantém uma enormíssima relação com o nosso presente: *expenditure*, quer dizer o gasto que as energias humanas despendem livremente quando se encontram dedicadas a uma qualquer tarefa não produtiva e, desta forma, iludem a racionalidade utilitária ou instrumental. Refere o autor francês no seu livro *A parte maldita*, “O movimento geral de delapidação da matéria viva anima-o (ao homem) e este não poderia detê-lo mesmo que quisesse. Inclusive, no seu apogeu, a sua soberania do mundo vivo identifica-o com este movimento; consagra-o de forma privilegiada à operação gloriosa, ao consumo inútil”<sup>7</sup>. Numa sociedade totalmente concentrada na ideia de ganho e de produtividade tal noção é, naturalmente, subversiva. A sua aplicação ao trabalho artístico é do maior interesse pois, ao prolongar o ideal kantiano de interesse desinteressado, potencia um distanciamento perante a lógica economicista que medeia toda a atividade, incluída que está a realização destes mega eventos artísticos. Não saberei nunca como teria sido a bienal (fui um dos excluídos) mas tenho uma certeza em torno deste assunto, a de que não se pode desligar de forma alguma o território internalizado da arte da restante atividade económica embora muitos o tentem fazer e, inclusive, provar. Pela parte que me toca nunca tive ilusões a esse respeito e, se estou muito interessado na “aplicação” destes conceitos ao trabalho artístico, ela faz-se com a consciência da sua impossibilidade.

Toda a problemática aqui descrita tem, naturalmente, como consequência um necessário acréscimo do discernimento para, ainda assim, conseguir o distanciamento indispensável ao visionamento dos trabalhos propostos pelos artistas. Um artista que me parece determinante neste contexto é Francis Alÿs.

Queria analisar à luz destes conceitos uma obra deste artista que tive a oportunidade de visionar: “When faith move mountains” de 2002. O artista pediu a ajuda de 500 voluntários peruanos para moverem o perfil de uma duna

---

<sup>7</sup> “El movimiento general de exudación (de dilapidación) de la materia viva lo anima y él no podría detenerlo. Incluso, en su apogeo, su soberanía del mundo vivo lo identifica con este movimiento; ella lo consagra de manera privilegiada, a la operación gloriosa, al consumo inútil”. BATAILLE, Georges: *La parte maldita*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2007.

10cm para o lado. Para tal, começaram desde a sua base e em linha a mover, com a ajuda de pás, um pouco de areia cada um deles. O movimento contínuo foi realizado num sentido ascendente até chegar ao topo sendo o resultado fotografado e montado em “cima” da imagem original, bem como a produção de um vídeo. Referia o artista belga que uma das impressões mais fortes que deteve desde a sua chegada à América Latina (onde vive) foi a de uma quase inversão das habituais premissas económicas de desenvolvimento. Diz Alÿs que aí existe uma máxima para os procedimentos económicos: o máximo esforço para o mínimo resultado. Ora, como facilmente se depreende esta é, necessariamente, uma condição anti-económica. Antes de mais, por se apresentar como portadora de uma forte reação às estratégias de crescimento e empreendedorismo associadas aos “bons desenvolvimentos económicos”. Já anteriormente Alÿs tinha testado esta condição de “desperdício de energia” na sua já famosa peça de vídeo *Paradox of Praxis I*, de 1997. Aí o artista empurra ao longo da cidade do México um enorme bloco de gelo que, com o passar do tempo, se vai delapidando e termina em nada, quer dizer numa pequena poça de água.

O que Francis Alÿs está a experimentar é esta possibilidade que a arte tem de se mobilizar em torno da parte maldita, aquela condição essencial, também analisada por Giorgio Agamben num texto recente, que remete diretamente para uma ideia possível de resistência à imposição totalitária da economia neoliberal. O filósofo italiano refere que a arte tem, em alguns momentos, a possibilidade de adquirir um significado político, “A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso”<sup>8</sup>. Esta ideia de inoperatividade é da maior importância para a produção artística pois, por si só, introduz a possibilidade de “desactivar as suas funções comunicativas e informativas para a abrir a novo possível uso.”<sup>9</sup>

Temos então uma dupla condição para a existência da obra de arte; por um lado, a desativação dos mecanismos económicos ditos positivos, quer dizer todo aquele universo de intencionalidade — e a arte não quer ser intencional — que fomenta a existência de produtividade e que “faz avançar o mundo”. Dito de outra forma, mais simples e direta: a sua integração nos territórios de desenvolvimento económico neoliberal; por outro, a aparente inércia em que se mantém ao desligar-se de tal contenda torna internalizada toda a operação que condiciona uma qualquer intencionalidade de poder agir ou fazer na recusa de uma operatividade que lhe seria sempre exterior e impositiva. Contudo esta aparente inércia é enganosa pois é aí, nesse lugar de paragem — e já vimos que a paragem não equivale a estagnação — que se fomentam as

---

<sup>8</sup> AGAMBEN, Giorgio: “Arte, Inoperatividade, Política”, in *Crítica do Contemporâneo*, Conferências Internacionais, Fundação de Serralves, Porto, 2007.

<sup>9</sup> *Idem*.

possibilidades em aberto para que a obra possa existir numa ambicionada condição de exílio voluntário e contudo, como sabemos, tornada impossível. A obra de arte torna-se, assim, o campo experimental privilegiado para a consecução dessa utópica condição que Derrida tão afincadamente procurou: como possibilidade da impossibilidade.

## **5. infâmia**

“— Bem-vindo seja meu filho. Estava a pensar nos benefícios da revolução. Tenho a impressão de que há mais movimentos, mais actividades no bairro. Ouço as pessoas rirem-se e interpelar-se com graça, como se para elas a vida se tivesse tornado uma coisa agradável. Alivia-me constatar em cada dia que a felicidade já não é apanágio dos poderosos.”<sup>10</sup>

A poderosa metáfora elaborada por Cossery no seu livro *As cores da infâmia*, através das palavras de um pai cego por um golpe de bastão de polícia numa manifestação muitos anos antes, numa época anterior ao golpe dos militares e totalmente desconhecedoras da realidade agora em vigor na estória do escritor egípcio, afirma-se como uma espécie de declaração sobre o discernimento. A ideia de crença na mudança tantas vezes elaborada e experimentada com o fracasso correspondente que lhe está associado produziu o que à partida seria entendido como desencanto. Contudo, se numa pura condição experimental nos propusermos a aplicar-lhe, também, a possibilidade da operação inoperativa anteriormente apresentada este transfigura-se em discernimento. Uma espécie de atenção que configura a obra como campo de tensões e, desta forma, a potência como lugar de dissensão. A sua dimensão política encontra-se no estabelecimento das coordenadas desse lugar infame — topos— que por ser, na maioria das vezes, não lugar —u-topos — se afirma como motor imparável nessa busca.

A territorialidade infame afirma radicalmente a dissensão. É neste lugar que devemos concentrar a nossa atenção e não nas suas confluências limítrofes. A categorização, sempre subjetiva, dos conteúdos por estas introduzidos e utilizados apresenta-se, assim, como profundamente secundarizada relativamente ao imenso poder do lugar infame. Acima de tudo, porque este se apresenta, sempre, como amoral, longe da lógica unívoca da razoabilidade moralista ou, então, da sua oposição polar imoral, afinal faces da mesma moeda.

---

<sup>10</sup> COSSERY, Albert: *As cores da infâmia*, Antígona, Lisboa, 2000.

Algumas tradições de comemoração do carnaval na região de Trás-os-Montes no norte de Portugal, em que populares de aldeias vizinhas se opõem verbalmente, utilizando os mais variados e fortes insultos, afirmam-se como uma curiosa estruturação espacial. Este território fronteiriço, formalizado pela frontalidade simétrica de dois lugares altos, dois montes, separados por um vale apresenta-se como uma fortíssima metáfora da democraticidade antagonista. Afirma, no entanto, Slavoj Žižek que um dos problemas das democracias liberais contemporâneas é a transformação da ideia de antagonismo em possibilidade unicamente agonística, isto é, uma pacificação “bem comportada” da anterior noção de combate. É neste ambiente adormecido que surge o potencial da infâmia porque, por isso mesmo, a sua conotação negativa lhe permite um posicionamento radical. Debaixo do fogo “politicamente correcto”, o território infame afirma uma vitalidade e um protagonismo que lhe é oferecido em nome próprio. O alastramento PC a todas as esferas da vida, a arte incluída, determina, então, uma espécie de nova transparência<sup>11</sup> consensual em que tudo se encontra dentro dos “limites” deixando, naturalmente, de fora a nomeação “exterior” da infâmia.

As razões são sempre as mais importantes, as mais próprias, as mais razoáveis e, apesar disso, apetece sempre estar como *reduplicatio*, isto é, numa posição que nunca se ajusta verdadeiramente ao seu lugar. Na contemporaneidade *light* e liberal este é o território da infâmia. Como refere Alain Badiou nas últimas duas das suas “quinze teses sobre arte contemporânea”:

“14. Posto que se encontra seguro da sua capacidade para controlar todo o campo do visível e do audível através das leis que governam a circulação comercial e a comunicação democrática, o Império já não censura nada. Toda a arte e todo o pensamento estarão perdidos se aceitarmos essa permissão para consumir, para comunicar e para desfrutar. Deveríamos, por isso, convertemo-nos em cruéis censores de nós próprios.

15. É melhor não fazer nada a contribuir para a criação das estruturas formais que permitem tornar visível aquilo que o Império já reconhece como existente.”<sup>12</sup>

A arte pode, desta feita, corporizar o lugar infame. Não é fácil o assumir da dissensão; utilizemos, uma vez mais, a escrita corrosiva de Cossery, diz o escritor egípcio: “Tirando a gatunagem, que não se preocupava com política e

---

<sup>11</sup> Não devemos, contudo, esquecer que, como afirma Juan Luís Moraza, nada é mais invisível que a evidência, pois esta funciona como um marcador contextual que desvia o olhar daquilo que se supõe dever permanecer oculto.

<sup>12</sup> “14. Since it is sure of its ability to control the entire domain of the visible and the audible via the laws governing commercial circulation and democratic communication, Empire no longer censors anything. All art, and all thought, is ruined when we accept this permission to consume, to communicate and to enjoy. We should become the pitiless censors of ourselves.

preferia por princípio as trevas da clandestinidade aos sóis doentios da fama, não conhecia ninguém que correspondesse a esta descrição<sup>13</sup> e, contudo, esta é uma tarefa estimulante. Pelo prazer de arriscar. Como a arte o sabe fazer tão bem... quando quer.

Fernando José Pereira

---

<sup>13</sup> COSSERY, Albert: *As cores da infâmia*, Antígona, Lisboa, 2000.