

Rodrigo Silva

1

«O acto é virgem, mesmo repetido»

René Char

«Aqui, no teatro, no cinema, não somos numerosos, mas
em nós há Atenas»

Pier Paolo Pasolini

¹ Utilizo este termo não apenas pelo interesse que tenho pelo conceito de “cena”, mas porque o que tento dizer aqui é sobretudo interpelado pelo *teatro*, ou por uma certa ideia dele. Em parte, também, pelas artes visuais, e, em particular, por aquilo que nelas pode configurar uma dimensão mais interventiva, ou mais “política”, ou, ainda, “arqui-política” (avanço este termo sem me deter nele, pois tal excederia o âmbito específico deste texto).

O propósito deste texto é o desejo de colocar umas quantas questões, de articular e de partilhar algumas “afirmações” ou “preocupações”, as quais não se apresentam como teses ou sequer tomada de posição. Talvez apenas como a abertura de uma *cena*.¹ Ou talvez apenas como a enunciação de uma trama de conceitos que desenharam um território de reflexão ainda móvel.

Algumas dessas interrogações lanço-as já na sua formulação mais imediata. Em que medida é que o espaço da representação pode ser “político”? Que tipo de *responsabilidade* para com o mundo possui a arte? Em que é que repousa a “*autoridade*” do gesto artístico, e em que termos é que ela se legitima? Como é que a extensão cada vez maior do “*audiovisual*” (*lato sensu*) e dos “*tele-sentidos*”, no espaço da cultura, afecta a capacidade de *olhar* e de *escutar*? Em que medida é que a luz ofuscante e equívoca da civilização dos *media* alterou a relação entre os dispositivos de representação e as *condições de possibilidade da subjectividade democrática*? Ou, formulado noutros termos, pode a *estética* (no sentido dos vários modos da experiência do sensível), como o pensou

uma boa parte da tradição filosófica, ser portadora de *uma ética* de uma transformação no modo como habitamos o mundo? Como é que o modo como habitamos o espaço da representação tem implicações na co-habitação e na configuração da vida colectiva?

Começaria por algumas indicações e evidências quase banais sobre a condição do gesto artístico, sobre o seu lugar na cidade e na comunidade humana, sobre a relação da arte com a cultura e com aquilo que há de político na cultura.

Por exemplo, isto: no coração da arte há a experiência de uma *inquietação*, de uma *intranquilidade*, de um *desassossego*, de um *alvoroço*, de um *tumulto*, um *diferendo* com o tempo, ou com a época.² Estamos na arte, ou no teatro, sem respostas definitivas e sem evidências partilháveis, sem um programa de acção, mas com umas quantas dúvidas provisórias, tão provisórias quanto é a efemeridade de cada “apresentação”. O teatro é um *estaleiro* de dúvidas expostas, nuas, sobre a mesa e sobre nós, sobre as nossas cabeças. No teatro, estamos sem acordo pré-estabelecido. Vamos ao teatro para *ver* o nosso *desacordo íntimo*, na busca de um qualquer acordo ou de uma concórdia apenas pressentida pelo dissentimento. Pode haver uma convivência ou uma cumplicidade *entre-nós*, tecida por aquilo que nos é *comum*, ou pelo que nos interessa (*inter-esse*), por um “*entre-dois*”, ou por um “*entre-muitos*”. Mas esse comum não é exactamente um *depósito* comum: aquilo que aí, nessas ocasiões e nesses lugares, é *comum* será sobretudo uma *perplexidade*, uma espécie de *espanto*, um *assombro* do qual nasce uma *procura*, ou uma *busca*, uma *demand*a, que é feita em comum - aquilo que gostaria de designar aqui como a *expectativa do espectador*. Por vezes, esse assombro pode tomar a forma de uma indignação, ou de uma cólera, para a qual é exigida uma formulação e uma enunciação.

² Algo que, em outro texto (“A condição do contemporâneo”, inédito), tentei pensar como constitutivo da arte: uma descoincidência ou um desfasamento, uma *desaderência* decidida e escolhida, que se ligaria à ideia de contemporaneidade como uma capacidade de distanciamento crítico em relação à “*entropia*” do processo histórico.

³ Tentei-a numa sequência de aulas que são ainda um estaleiro de anotações fragmentárias. “A exigência de justiça – sobre a soberania da arte”, inédito que aguarda por uma redacção mais definitiva.

Recolho aqui duas dessas formulações da arte como *enunciação*, ou formulação de uma *expectativa*, de um *testemunho da expectativa*. Uma formulação extensa, que não resisto a citar na íntegra, e, outra, muito breve e incisiva.

Sophia de Mello Breyner, numa das suas artes poéticas (um dos seus “ditos” mais célebres), fala de uma “*exigência de justiça*” – que considero poder ser uma das formas que pode assumir essa *expectativa do espectador*. Transcrevo o excerto de Sophia, que o meu texto procurará prolongar, sabendo que mereceria uma leitura mais demorada,³ que deixarei para outra ocasião. Fica, assim, em suspenso, como “*mote*” (o que escreverei de seguida vem embebido destas palavras luminosas e, por isso, transcrevo-o aqui na íntegra):

“Dizer que a obra de arte faz parte da cultura é uma coisa um pouco escolar e artificial. A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida.

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda de uma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E, se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.

E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Vemos que no teatro grego o tema da justiça é

a própria respiração das palavras. Diz o coro de Ésquilo: “nenhuma muralha defenderá aquele que, embriagado com a sua riqueza, derruba o altar sagrado da justiça”. Pois se a justiça se confunde com o equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto, confunde-se com aquele amor que, segundo Dante, move o Sol e os outros astros. Confunde-se com a nossa confiança na evolução do homem, confunde-se com a nossa fé no universo. Se em frente do esplendor do mundo nos alegrarmos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, conseqüente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade da nossa consciência. A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona, a poesia do nosso tempo não aprendeu a ceder aos desastres. Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa.

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência, ele está a contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.”⁴

Junto a esta uma outra formulação brevíssima, que é um outro modo de dizer essa *exigência de justiça* que reside na

⁴ BREYNER, S. M. (1990) “Arte poética” in *Obra Poética I*. Lisboa: Caminho. (Discurso de recepção do Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores, atribuído a “Livro Sexto”, lido em 11 de Julho de 1964, na sede da Associação).

⁵ “Sicilia!” foi realizado em 1999 por Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. O filme de Pedro Costa “Onde jaz o teu sorriso?”, documentário “sobre” a montagem de “Sicilia!” feito por Straub e Huillet no Le Fresnoy, contém várias passagens onde se coloca em paralelo a *justiça* da montagem e a *justiça* dos actos. [Este documentário passou na ESAD.CR no âmbito do Ciclo de Cinema e Debate 2008: “10 décadas de cinema: dos anos 10 a 2000”, promovido pelo PAR, tendo sido comentado pelo arquitecto José Neves].

⁶ VITTORINI, E. (2002) *Conversa na Sicília*, trad. Maria Helena Arriguci e Valêncio Xavier. São Paulo: Cosac & Naify: 56.

expectativa do espectador. Elio Vittorini, em “*Conversa na Sicília*” (romance do qual os Straub fizeram um belíssimo filme, “Sicilia!”⁵), propõe-nos, numa passagem que é pura poesia, numa formulação ainda mais incisiva: “*dói-me a dor do mundo ofendido*”.⁶ Não é uma dor privada, ou uma humilhação pessoal, mas algo a que podíamos chamar uma “*dor impessoal*”, uma “*dor comum*” - e que, por isso, é partilhável e transmissível. A obra de arte testemunha, por um sentimento mais amplo, a “*exigência de justiça*”, e é também nisto que o teatro reencontra o problema do político.

Retomo, então, o *desassossego da perplexidade e dos espantos*.

A arte (e o teatro em particular) está cheia de questões e de dúvidas, procurando, cada artista, uma *exactidão* e uma *precisão*, um rigor ou *rectidão* (uma *delimitação* ou uma *circunscrição* singular) para dar forma, para figurar e para dar a ver essa desinquietação que pede para ser dita e mostrada. Cada artista procura uma *forma*, uma *figura*, uma *arquitectura*, que alargue o sensível e a nossa inteligência dele, que permita ver o *sentido do sensível*. “*Dói-me a dor do mundo ofendido*” é algo que nos sensibiliza, que *faz ver* e que nos *faz pensar* o estado do mundo, e que diz respeito também à sorte da criação nele (é nisso que incide a *exigência de justiça* que perpassa a arte).

A arte, o seu espaço e o seu tempo, difíceis e exigentes, estão esmagados por uma cultura estreita, um campo fechado povoado e cercado por conglomerados de “vendedores”, uma indústria da cultura empenhada em ver a cultura sob a óptica da rentabilidade, e, com isso, obliterando a necessidade de uma discussão que urge fazer sobre a “economia política da

cultura”. Cada vez mais o tom do discurso sobre a cultura aparece a “vender a cultura”, como se ela fosse uma “feira de sensações”, um “mercado de experiências” mais ou menos sofisticadas, ligadas a uma velha forma de prestígio social. É o que Hannah Arendt, no seu ensaio sobre “*A crise da cultura*”, chamava o “filisteísmo”⁷: a arte só interessa porque é entendida numa perspectiva utilitarista, como um bem capitalizável, para fins de promoção ou ascensão social. Hoje, ouvimos cada vez mais o jargão dos vendedores (do *marketing* cultural) e sabemos quanto, hoje, todos os bens culturais são antes de mais produtos sujeitos às lógicas do rendimento e da realização de mais-valias. Exige-se cada vez mais dos artistas e dos criadores que sejam produtores de mais-valias económicas, que respondam a uma procura (quantificada sob a forma genérica da “audiência”), com uma oferta (os chamados “conteúdos”) e que promovam uma forma qualquer de “qualidade de vida” ou de “felicidade social”. Não estou certo que haja uma procura que preceda ou que possa ser condição da oferta da arte, nem que ela possa promover sem mais uma tal “qualidade”, ou uma tal “felicidade”. Muito do debate sobre o popular e o erudito, sobre o mercado e o mercantil vs exceção da cultura, sobre o elitismo da arte, sobre a cultura e a sociedade, é muitas vezes presa fácil de uma demagogia vulgar (podemos chamar-lhe um “*populismo*”, mas um populismo onde o “povo” não é senão figura meramente instrumentalizada), que defende a necessidade imperiosa de “audiências vastas”, de “mercados de escala” para justificar a frágil legitimidade social da arte, cada vez mais anacrónica e intempestiva.

A “*dor do mundo ofendido*” é também a ofensa desta inquietude que está no coração da arte e do teatro. O que é ofendido é esse horizonte, ou essa *expectativa*, que nasce nesse desassossego e nessa desinquietação e que se liga, segundo

⁷ Cf. ARENDT, H. “A crise da cultura” in *Entre o passado e o futuro. Oito exercícios sobre o pensamento político* (2006), trad. José Mário Silva. Lisboa: Relógio d'Água. (org.1961): 207-235. Sobre o filisteísmo: 211-212.

⁸ Cf. HEGEL, F.(1965)
La raison dans l'histoire,
trad. Kostas Papaioannou,
Paris: Plon, em particular
cap.2 "La réalisation de
l'esprit dans l'histoire":
70 e ss.

Sophia, a uma “*exigência de justiça*”. E também haverá aí algo da “liberdade” que é lesado, quando essa expectativa é sufocada (perdendo a voz), ou invisibilizada (perdendo o seu “direito à representação” ou o seu “direito à visibilidade”). Quer dizer, em termos mais prosaicos, das condições de visibilidade daquilo que é mais *difícil de ver*, ou de ser visto, daquilo cuja visibilidade é mais rara, mais exigente e mais difícil – mais intranquila e mais espantada. Fabricar uma humanidade privada das suas questões inquietas, uma humanidade *desapossada* das formas mais *precisas e exactas* de “dar forma” ao questionar (de o visibilizar e de o enunciar), é consentir a pastorícia, a fabricação de rebanhos, o espírito gregário, a servidão voluntária. É interditar-lhe a liberdade que é, antes de mais, liberdade da questão e da pergunta, da *dissidência* e do *desacordo* em relação ao rebanho: essa *desinquietação* e esse *desassombro* só nasce da pluralidade, da *dissonância*, que quebra a unissonância que rege uma sociedade de funcionários contentes e auto-satisfeitos (mesmo quando as condições do trabalho se parecem tornar cada vez mais precárias, sob o agulhão das meritocracias que só medem os méritos funcionários e estatísticos). Só há lugar para a criação, se *tiver lugar* esse movimento de *dissidência*, de *divergência*, de *separação*, de *recuo*, de *hesitação*, de *desamalgamento* ou de *estranhamento* do vivido, do conhecido, do dito, do estabelecido. A chegada do homem à sua própria humanidade, o seu “advento a si mesmo” (segundo os termos da “odisseia do espírito” de Hegel⁸), não vai sem um parto difícil, sem umas sucessivas mudanças de pele, sem umas provações, por vezes inumanas ou no limite da nossa humanidade (ou mostrando-nos o limite da nossa humanidade, e, com isso, fazendo de nós humanos). Não nasce de beata - *benedicta* - espontaneidade: nasce de uma sensibilidade formada, de um sentir do qual é feito “sentido”, construído na adversidade das perguntas

e dos espantos partilhados. Esse *ter lugar* da arte, ainda que possa parecer triunfante e vencedor, como uma conquista adquirida na nossa cultura (quando a comparamos com outras que lhe são longínquas na história ou no espaço), parece que importa cada vez menos para as indústrias da cultura, para as quais parece verosímil que possa haver cultura sem arte, na medida em que a arte se torna num *sector* (atente-se no termo) da criatividade. Paradoxalmente, a cultura tem cada vez mais um valor mas esse valor é proporcional à desvalorização daquilo que nela escapa ao cálculo e à comensurabilidade: a cultura tem valor como produto ou enquanto bem transaccionável. Mas se pensarmos bem, não haverá, como é frequente ouvirmos e lermos nos *media*, apenas uma “crise da arte”, ou uma “crise do teatro”, ou uma “crise do livro”. Haverá certamente uma crise do funcionamento de uma parte das “instituições artísticas” minoritárias, no modo como foram até aqui projectadas para a transmissão e para a democratização das experiências artísticas mais inacessíveis. Mas não há uma “crise da cultura” no sentido em que em termos estritamente quantitativos ela representa um sector crescente da “indústria de serviços”, ou do chamado “sector terciário”. Contudo, ao mesmo tempo, se pensarmos no que estava a dizer antes, como é que haverá uma crise numa actividade cuja matéria e assunto é a *crisis*, isto é, aquilo que é simultaneamente a crise e a crítica do conhecido e do feito? Não será *crise*, sob as suas formas mais persistentes e sempre renovadas, a sua matéria-prima?

Uma política artística tem então que ver com as condições de possibilidade para *dar sentido ao sentir*, naquilo que nele é mais difícil de fazer partilhar e, não, com dar um número à adesão festiva, com uma estatística consoladora sobre a frequência dos públicos. Uma “*partilha do sensível*”, segundo a expressão de Jacques Rancière, que ele define como:

“[...] o sistema de evidências sensíveis que dá a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e as repartições que definem os lugares e as partes respectivas [...] Esta repartição das partes e dos lugares funda-se sobre uma partilha dos espaços, dos tempos e das formas de actividade, que determina o modo como um comum se presta à participação [...]”.⁹

⁹ RANCIÈRE, J. (2000) *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique: 12.

¹⁰ Op.cit.: 62 e 65.

¹¹ Cf. STIEGLER, B. (2009) *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*. Paris: Galilée. Transcrevo a "quatrième de couverture", para incitar a leitura: "Plongés au cœur d'une crise sans précédent historique – celle d'un capitalisme devenu planétaire –, nous débattons de ce qui la caractérise, et des conditions pour en sortir au plus vite: d'autant plus vite que les ravages terrifiants qu'elle engendre pourraient évidemment conduire à des menaces géopolitiques d'une ampleur encore inconnue. Au centre de ces débats se loge une contradiction dont nul ne semble avoir conscience – ou vouloir prendre conscience – dans les mondes de l'économie et de la politique : c'est que le principal facteur de la crise est l'épuisement du modèle consumériste. Celui-ci, devenu intrinsèquement toxique, fait système avec la destruction de l'investissement par un capitalisme hyperspéculatif à tendance mafieuse, et repose sur ce qu'il faut appréhender comme une bêtise systémique. L'inconscience dont il s'agit est en vérité l'un

Esta partilha necessita de um *cuidado*, para que a obra que se abre e se descobre faça abrir e faça descobrir também um espectador que é, antes de mais, um cidadão, uma *consciência expectante*, aquele que também espera encontrar algo de uma *expectativa* que em si a obra fez nascer: o *espectador* é aquele que vê, mas também aquele que *espera encontrar* algo que responda a uma *expectativa* que o convocou. Fazer nascer um espectador é fazer nascer uma *expectativa quanto ao sentido*: uma expectativa do espectador. Como refere Rancière:

*"[...] a política e arte, como os saberes, constroem "ficções", quer dizer recomposições materiais dos signos e das imagens, das relações entre aquilo que vemos e aquilo que dizemos, entre o que fazemos e o que podemos fazer(...)uma montagem de palavras e de imagens capazes de reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível."*¹⁰

Hoje há uma indústria que se ocupa activamente em colonizar todo o horizonte do visível. Aquilo que há para ver, e que é a liquidação da *expectativa do espectador*, da consciência expectante. Para essa indústria, não se trata evidentemente da *expectativa* de um espectador mas de um consumidor, ou de um cliente, cujo desejo importa captar e canalizar para um produto. É uma regressão do sentir que diz respeito a todos, e por isso é que é uma questão política (o trabalho Bernard Stiegler é o diagnóstico mais incisivo sobre este tema¹¹). A questão da expectativa do espectador é a questão da *expectativa democrática* que faz nascer o cidadão. A política da indústria não é nem pode ter os mesmo critérios de uma política artística; ela responde a uma procura na conformidade de uma lei da oferta e da procura (é por isso que ela produz aquilo que já é procurado e nisso reitera e reifica o procurado) e, não, a uma

expectativa a qual não pode ser satisfeita por um produto. Por isso, ela faz-nos esquecer que uma arte é sempre criada na distância em relação ao adquirido, é sempre uma irrupção instabilizadora, uma brecha que desestabiliza o adquirido, a contestação dissidente de uma pergunta que nos é lançada, um *drama* na representação, que nos faz habitar de outro modo as nossas representações.

2

«O humor, a poesia, a imaginação não querem dizer nada se, por uma destruição catártica, produtora de uma prodigiosa volúpia de formas que serão todas espetáculo, não chegarem a pôr em causa, organicamente, o homem, as suas ideias sobre a realidade e o seu lugar poético no mundo.»

Antonin Artaud

Há, então, uma redução, uma restrição, uma obstrução feita ao visível e ao escutável. A partir do momento em que a solidão criadora se rompe, em que um escritor se dá a ler, ou um pintor dá a ver a um outro, e que esse outro se põe a ler ou a olhar, algo de político está já a determinar essa partilha, essa substância relacional que uma obra é. Uma obra *dis-põe* e *ex-põe* um *encontro entre pluralidades separadas*, precisa de um tempo e de um espaço para ser recebida - uma política artística, ou uma política cultural, diz respeito, antes de mais, ao espaço e ao tempo desse encontro e às suas condições de surgimento (e de “acontecimento”). Esse encontro não vem senão do encontro entre dois tempos e dois espaços: um tempo e um espaço que acontece no mundo público, no espaço comum, e um tempo e um espaço interior, íntimo, que é próprio de cada um. Estes dois tempos, um público e um íntimo, originam-se reciprocamente e são a causa eficiente e a condição de possibilidade um do outro. O espaço exterior

des effets les plus graves, dans la nouvelle situation créée par la crise, de la bêtise sécrétée par le modèle consumériste telle qu'elle se trouve renforcée par ce qui constitue aussi, dans ce contexte, un refoulement : le refoulement d'une réalité qui place les sociétés hyperindustrielles devant ce qui se présente comme un paradoxe. Car s'il faut évidemment « relancer » la machine économique – par l'investissement et par la consommation – pour éviter une dépression mondiale qui engendrerait une terrible aggravation des injustices sociales, déjà intolérables, et dont l'horizon malheureusement probable serait un conflit mondial, le faire par la simple reconduction du modèle consumériste qui est à l'origine de la crise ne pourrait qu'aggraver encore la situation. S'il faut relancer la consommation, cela ne peut être qu'en vue de soutenir des investissements dans un nouveau modèle industriel, non consumériste et porté par une politique publique mondialement concertée: l'enjeu est un New Deal en ce sens – pour lequel Keynes ne saurait suffire, et où Freud doit être convoqué. La question est celle de l'investissement au-delà de la consommation, c'est-à-dire aussi tel qu'il doit être repensé au regard de ce que ce terme signifie

depuis Freud – extension de l'économie de l'investissement qui doit conduire à une nouvelle façon de penser le travail. Ce petit ouvrage est consacré à l'examen des éléments axiomatiques étayant cette analyse. Il tente d'esquisser les fondements d'une économie de la contribution. Il invite la philosophie contemporaine à réévaluer la question de l'économie et de sa critique – une nouvelle critique de l'économie politique fondée sur une critique de l'économie libidinale au moment où l'économie libidinale capitaliste est devenue structurellement pulsionnelle.”

¹² Cf. VIRILIO, P. (2005) *L'art à perdre de vue*. Paris: Galilée. Ver, em particular, cap.1 “Attendre l'inattendu” (onde se podem ler as teses, já clássicas, de Virilio, aos desenvolvimentos recentes da tecnologia da arte).

só existe enquanto é sustentado e mantido por aqueles que constituem o mundo público, e o espaço interior e íntimo é alimentado e expandido pelos encontros com outros tempos que nele insuflaram uma expansão, que penetraram nele por essa abertura para o exterior, para o “fora”(dehors). Esse encontro é o *mistério* mesmo da *sociabilidade*, que a arte constrói, e que depois reverte para ela sob a forma de um *repto* que lhe é lançado: porque é que nós necessitamos desse encontro? Porque é que nós o procuramos? Onde vem essa disponibilidade?

A rapidez, a obsessão da linha recta, reina sem partilhas. A velocidade é inimiga do tempo e do espaço. Como mostra Paul Virilio,¹² a velocidade consome o tempo e o espaço, comprimindo as distâncias que são o intervalo onde se dá a demora (o *ter-lugar do tempo*) e a distância (o *dar tempo ao espaço* - o percurso de espaço que abre e se alia à profundidade do tempo) que são as condições da experiência do encontro. O espaço-tempo do encontro da arte só se dá num *dispositivo de distanciamento e de demora* da atenção. Para um sistema ditado pela *performance* da eficiência, que opta sempre pelo caminho mais curto, que faz de todo o *desvio* suspeito e de todo o *atraso* culpa, o *diferimento* é literalmente uma “perda de tempo”. Expulsa-se a ambiguidade, o indefinido, o vago, o impreciso, o complexo, o obscuro, a sombra - já não há lugar, já não temos tempo. Não é aceitável tudo o que afronte o princípio de identidade que se tenta fazer passar pelo tranquilizador princípio de unanimidade (que é um princípio de captura e homogeneização do espaço-tempo). Para quê procurar, errar, enganar-se? Basta seguir as setas dos itinerários indicados.

O espaço da representação não é o espaço da convenção e do conformismo. É o espaço do *despedaçamento da submissão*

ao *já dito* e *já visto*, da *conjunção* e da *disjunção* do imaginável e do pensável, o espaço da *invenção* e do *surgimento do intempestivo*, das perspectivas deslocadoras, da deslocação do pensamento. O espaço da invenção é o espaço que excede o representado, deflagrando nele a energia poética do gesto e do dizer.

O que se trata, nesta questão, talvez seja sobretudo saber como é que nós nos inscrevemos como sujeito do pensamento e da palavra livres (sujeitos de acção, sujeitos políticos), em que medida é que no espaço da representação *sobrevém* a possibilidade de uma subjectividade efectivamente democrática. Os artistas ocupam um *lugar inaugural e augural*, arriscado e frágil, incerto e provisório, *intermitente* e na iminência da discontinuação, o lugar da crise propriamente dita. Mas esse lugar é o lugar de uma *temporalidade partilhada*, do círculo mágico que orbita as obras que eles lançaram no mundo para que nós tenhamos acesso a uma temporalidade diferente, a um *limiar* de consciência que se distingue do tempo das rotinas e das tarefas - aquele que é aberto à *expectativa do espectador*. A *expectativa do espectador* é “aberta” e “exposta” nesse *limiar entreaberto*, isto é, é aí que ela é *modelada e formada, architectada e projectada, desenhada e traçada, ideada e urdida, ficcionada e figurada, cogitada e meditada, gerada e alimentada, sonhada e fabulada, contemplada e olhada, estranhada e admirada*. A expectativa do espectador é a *conversão* de cada uma destas experiências numa *capacidade intensificada*: a arte inscreve em nós uma capacidade de olhar e de escutar. Esse lugar frágil e precário está sob a ameaça de ver a *crise* (que ele dá a pensar, oferecendo-lhe uma visibilidade e uma escuta) tornar-se na crise permanente da sua intermitência, de ver convertida a “*pobreza essencial*” (Rilke) da sua abundância, da sua precariedade, na miséria da sua precariedade real. Isto diz respeito a todos e pede a mobilização de todos: obstruir as condições da arte é obstruir as condições do mundo público e as condições de individuação de uma subjectividade livre, é tolher a condição dos lugares e tempos partilhados onde nos reunimos, para praticar uma proximidade ensaiada ao que nos separa e divide, para participar numa *emoção partilhada* e num *sentido desvendado* - de uma *promessa de liberdade* que está inscrita na *expectativa do espectador*. A mobilização que este *lugar de tempo* convoca não é a mobilização de uma corporação, de uma arte ou das artes isoladamente consideradas, porque diz

respeito ao afundamento da trama política do tecido social - o que nos diz respeito enquanto potenciais espectadores de uma *expectativa comum*.

O que está em jogo é a *relação e ligação* (o *relacionar* genérico *entre-nós*), o *koinon* (comum) que funda a *methexis* (participação), o espaço-tempo do encontro que faz a substância relacional da arte. A arte é a ocasião e o *espaço de surgimento (aparição)* dos objectos que nos fazem partilhar o *impartilhável* (a morte que cabe a cada um) e inquietarmo-nos com o *inquietante*: tudo aquilo que está coberto pela máscara da felicidade com que querem cobrir uma modernização que só o é na aparência, subterrado pela impostura organizada do sensacionalismo mediático e do seu circo de ilusões, pela inflação do insignificante e pela especulação desenfreada sobre a visibilidade dada à mercantilização das formas de vida. E que é ao mesmo tempo a impotência do poder público perante a privatização ruínosa do interesse colectivo, a decomposição da soberania frágil que assegurava que a construção do pacto civil não repousasse sobre a plutocracia dos interesses. O que nos mostra o *teatro impúdico* do *prime time*? Que os colaboradores colaboram, os traidores traem, os exibicionistas exibem, os mais fortes esmagam os mais fracos, os mais estúpidos ostentam a sua estupidez e os vendedores vendem enquanto houver quem tiver disposto a comprar - a *agora grega* é cada vez mais a *arena romana* das emoções pré-fabricadas, das sintonias com os êxtases colectivos. Resta-nos a sideração, ou o direito de asilo que o espaço da representação nos concede.

3

«Uma cultura democrática verdadeira só acontecerá com o encontro autêntico das forças do trabalho com as forças da criação, sem o qual não há verdadeiro face a face com a morte, sem o qual a cultura não poderá dar aos nossos mortos um futuro.»

Heiner Müller

O espaço da representação é o espaço de um combate entre formas de *fazer crer* e de *fazer ver* (M. J. Mondzain¹³). É o espaço de uma assembleia de sujeitos pensantes e falantes que nascem a partir das visibilidades construídas e partilhadas em conjunto, como uma *expectativa de sentido*, sentida em comunidade

(a comunidade talvez seja apenas e sobretudo aquilo que é aberto por essa expectativa de sentido). É o espaço onde cada um adquire uma capacidade de ver e pensar o visível, onde cada um é *exposto* ao visível, tornando-se, nessa *ex*-posição *ex*-cêntrica, *um espectador* - o *lugar móvel* onde cada um adquire a sua capacidade inaugural, o seu poder de começar, a capacidade mesma que é iniciada, inaugurada, encetada pelo espaçamento da representação enquanto *distância aberta* em nós, que nos permite olhar e ver num *espaço separado* e demarcado para ver e pensar o que se vê. O lugar da *partilha do sensível* (J. Rancière) é o de um ajuntamento, de um *estar-junto* originário onde uma comunidade se vê, naquilo que tem de *comum*, naquilo que tem de *semelhante na sua dissemelhança* e na sua diferença, no *dissentimento* que interrompe o consentimento e os assentimentos tácitos. A defesa desse espaço é a defesa dos desvios plurais da liberdade de que depende a vida política das sociedades. É o espaço da cidadania, do “mundo comum” (Arendt) feito de obras em torno das quais se prepara e elabora o juízo e a capacidade de julgar sobre aquilo que nos determina na nossa solidão, que por elas é acompanhado formando um mundo *co-habitado* por *solidões partilhadas*. É preciso encontrar as *formas de cuidar* desse espaço frágil e precário, *escasso e raro*, difícil e exigente que é o espaço da representação porque ele é o espaço do sujeito falante e pensante, do sujeito inaugural, do sujeito que pode sempre *re-começar* e que não se limita a ser a consequência do desejo de um outro. É preciso encontrar uma nova “*gramática da recusa*” (Blanchot) - que seja uma nova *gramática da alegria partilhada* e não apenas do ressentimento partilhado - aquela que permita, com os meios de hoje, responder às novas idolatrias que se impõem na possante indústria do entretenimento e do espetáculo, e cuja acção é a de uma permanente *incúria* pela *expectativa do espectador* (que para elas será sempre uma *sujeição-consumidora* e um

¹³ Cf. MONDZAIN, M.-J. (2003) *Le commerce des regards*. Paris: Seuil. Ver, em particular, pp.25-28 e 246-248 (onde o essencial do que aqui seguimos, dessa notável pensadora das imagens, se encontra condensado).

cliente a seduzir). A *expectativa do espectador é mantida e sustentada* pela transmissão e pela emissão das visibilidades construídas e oferecidas nesse lugar frágil, onde se expõem as feridas da humanidade (onde se visibiliza a “*dor do mundo ofendido*” enunciando-se como *exigência de justiça*). O espaço da representação é um ateliê das *disputas* sobre o visível e da dissensão das vozes, onde a *discussão* e o *diferendo*, o *lítigio* sobre aquilo que pode ser mostrado e aquilo que merece ser olhado toma a forma de uma exigência de justiça. Uma escola da discussão que nasce como uma escola do olhar partilhado, que cria o espanto e as dúvidas necessárias para pensar.

Se a expressão do *dissenso* é essencial à consciência crítica da vida colectiva nesse espaço da representação, é preciso então que todos nele encontrem o seu lugar, que todos possam ser sujeitos de uma mesma *expectativa (comum)* de sentido, actores vivos enquanto espectadores activos (e não telespectadores passivos, meros receptores inertes). O teatro não pode substituir-se à assembleia do povo, nem pode representá-la, nem pode ser o todo da cidade política (tal como a “politização da arte” é sempre anterior a qualquer confiscação da arte pelo político). Mas, como nos ensinou a Grécia ateniense (ou, pelo menos, gostamos de pensar que ela nos terá legado pelo menos isso), o *lugar-arte* (e exemplarmente o *lugar-teatro*) é um dos lugares onde se forma o cidadão crítico das crises da cidade, capaz de agir sobre todas as cenas da vida da cidade. Não o lugar dos consensos maioritários mas das dissensões minoritárias, aquelas que estão sempre mais ameaçadas de extinção e cuja condição se faz a cada dia mais precária. A democracia não é um regime estabelecido e adquirido mas é um *ensaio* no qual todos temos de nos preparar para ser actores, uma forma que se busca e procura nas intermitências do poder, uma *expectativa* a que não pode bastar o instituído e constituído das hegemonias. A democracia é o *drama* de uma *representação interminável e inacabada*, que renasce a cada *dissenso minoritário* e que pede que cada minoria transporte o dever das minorias futuras (cf. epígrafes). O *dissenso* é aquilo que exige que a partilha do sensível tenha de ser alvo de uma *vigilância* contínua, aquela que vigia “a parte dos que não têm parte” (o “*povo*”, o *demos*, segundo a definição de Rancière), os mais frágeis na repartição dos direitos e das partes.

O teatro é uma forma de consciência do desfasamento entre as temporalidades instaladas e uma outra temporalidade que se busca e procura, que não tem uma forma estável nem um nome só, porque está sempre em *surgimento*, em *estado de aparição*. O espaço da representação é o lugar da *dissensão do tempo*, dos tempos disjuntados, da separação de tempo disjunto do tempo domesticado pela época. O teatro não pode ser a crónica ou a contabilidade dos factos e dos estados das coisas que nos assolam, nem o relevo das situações, mas uma *cena* que tem de *estar à altura* de provocar essa disjunção do tempo sem a qual não há verdadeira crítica, sem a qual a crise se perpetua sem que nela nada de novo possa nascer. É nessa disjunção, que tem de ser *experimentada e atravessada*, que pode surgir uma novidade que não seja a da moda ou a das tendências, mas a de uma *nova época do povo que não seja um populismo*. É nessa disjunção que o teatro opera, o teatro da visibilidade e da enunciação da singularidade como prova e travessia dessa *disjunção*, dessa *não-coincidência do colectivo consigo mesmo*, da sua pluralidade irremissível. É na dissensão fecunda que esse *lugar dos deslocamentos* opera - “*severidade inclemente que rompe a membrana da complacência*” (como dizia Bernard Sobel numa conferência recente) que nos faz servis.

O teatro faz um trabalho que é, ao mesmo tempo, o da reapropriação do sujeito e o da sua destituição, da sua crise ou da dissuasão. Explico-me: *teatro*, entendido aqui como metonímia do espaço da representação, é uma prática que faz com que a *expectativa do espectador* seja uma dúvida inquieta que despedaça a sua auto-evidência, a posse de si que embraia o individualismo mais grosseiro; *ao mesmo tempo*, o teatro predispõe a uma capacidade de subjectivação que inocula o uso da palavra livre enquanto recurso da construção de si – a destituição da soberania reificada como abertura de uma subjectivação por vir. Noutros termos: o teatro cinde e fende a apropriação identitária, a *identificação* sem resto, mas para a abrir a uma subjectivação a partir da reciprocidade com um colectivo, uma subjectivação em *partilha* ou em *participação*. Um processo de subjectivação que não é a de uma substância *própria*, ou de um eu proprietário de si, substantivamente definido pelos seus atributos, mas a *prova* ou a *travessia* de uma ausência, de uma incompletude nativa, de uma passagem pela alteridade, de *um outro de si em si* - é isso que é aberto na *expectativa do espectador*.

¹⁴ Para uma síntese dos trabalhos mais recentes de Badiou, ver o prático e cinzelado BADIOU, A. (2009) *Second manifeste pour la philosophie*. Paris: Fayard. (O livro aligeira um pouco as insuportáveis digressões herméticas da abstracção radical de Badiou, condensando grande parte das teses apresentadas em *Logique des mondes*).

Só há subjectivação na *reciprocidade* de um *reconhecimento* de um outro que nos excede e só no espaço de uma separação e de uma distância pode haver reconhecimento. É na travessia dessa separação que a própria *cena* dá a ver, multiplicando os dispositivos de distanciamento para que neles se opere a aproximação entre os distanciados e os separados. “*Teatro*” não é a confirmação da soberania do sujeito, do seu lugar, mas a sua deslocalização para aquele que está disposto a sair do lugar que julga seu, que relança o seu lugar, que o deslocaliza. Como diz Godard, “*não pode ver senão aquele que não tem medo de perder o seu lugar.*” A *expectativa do espectador* é a possibilidade da *deslocação do lugar do sujeito*, fazendo disso o lugar de um movimento de criação. O teatro - toda a arte - terá sempre trabalhado para essa deslocação das falsas subjectivações, das subjectivações virtuais, das submissões e sujeições (desmantelando-as, desconstruindo-as ou hipostasiando as suas reificações mais grotescas), abrindo a uma subjectivação mais livre, a um “*infinito laico*”, como lhe chama Alain Badiou.¹⁴

O espectador é, assim, *tomado* num *dever-outro* e, não, *assomado* num dispositivo de replicação do identitário. O teatro entrega nas mãos e nos olhos dos humanos um material antropológico, um *artesanato* da subjectivação, não para erguer um sujeito, mas para mostrar a destituição da sua reificação narcísica. O sujeito é um *lugar onde se espera* o outro, onde o outro surge, e é nisso que nós nascemos para a nossa própria subjectividade, interrogando-nos e interpelando-nos. Na medida em que a democracia se sustenta da capacidade de cada um de nós se tornar o sujeito das suas acções e do exercício da liberdade, a política da cultura não pode ser apenas a regulação das actividades comerciais dos bens culturais; hoje, essa política está limitada à salvaguarda básica do acesso, a custo aceitável,

a bens produzidos em condições suficientes, numa programação minimamente variada. Mas a economia política da cultura não pode cuidar apenas da salvaguarda minimalista do acesso, não pode assegurar os *serviços mínimos* (como pretendem as versões grosseiras da ideologia liberal, sempre prontas a dismantelar os recursos públicos e os recursos do comum, ideologia que pretende ter o monopólio sobre o princípio de realidade e que gangrena a palavra dos nossos principais decisores públicos). Uma economia política da cultura teria de ser uma verdadeira economia política que não cuidasse apenas do acesso, mas da *elevação da disponibilidade* daqueles que são os seus receptores, que cuidasse da *expectativa do espectador*. E isso seria cuidar do que na arte é anterior à cultura e que é a mais frágil condição da sua persistência. •