



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2018)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Pólis, Política e Protesto

Filipe Pinto

Como Citar | How to cite:

Pinto, F. (2018). *Pólis, Política e Protesto*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (48), 89-105. Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1511>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

PÓLIS, POLÍTICA E PROTESTO

POLIS, POLITICS AND PROTEST

Filipe Pinto

Artista e Ensaísta
menewsletter@gmail.com

Resumo

Este ensaio propõe uma digressão que vai da periferia ao centro, do limite ao corpo, do horizonte à política; uma digressão na qual as palavras – e a literatura – direccionam, condicionam e comentam toda a argumentação. Trata-se de um texto sobre determinadas palavras, ou conceitos incertos, que enformam uma certa ideia de cidade – plana, possível, simultânea – e a partir dos quais eclode a política.

Palavras-chave: Horizonte, Limite, Planura, Simultaneidade, Política, Protesto.

Abstract

This essay proposes a digression from the periphery to the center, from the limit to the body, from the horizon to the politics; a digression in which words - and literature - guide and shape and comment on the entire argument. It is a text about certain words, or uncertain concepts, that form an idea of the city - flat, possible, simultaneous - from which politics erupts.

Keywords: Horizon, Limit, Flatness, Simultaneity, Politics, Protest.

1. O horizonte

O mar está plano como o azul do céu – nem ondas nem nuvens. Um cruzeiro desliza rumo ao horizonte; desiste de mais uma cidade intermitente, como são todas as cidades a bordo de um cruzeiro. No horizonte o Sol descendente aguarda-o – é fim de tarde (ou final do dia, como se convencionou chamar ao seu desaparecimento diário, negligenciando a parte do dia que também é a noite). “Digo a uma estudante universitária mais nova, agora que o Sol está muito baixo no céu. A sua luz deve estar a encher as grutas junto ao mar.” (Davis, 2014: 78) Na verdade não é o Sol que desce, é a Terra que roda ao encontro da noite, dada a ordinária rotação que permite a medida diária – *o dia que continua ou se levanta para lá do horizonte é uma*

outra forma de entender a noite que deste lado nos cobre. O horizonte existe porque a Terra é curva, claro, mas o estranho não é a Terra ser redonda, é o mar também o ser; *o oceano, o lago, a poça na rua, até a água num copo, as suas superfícies são curvas, acompanham o obrigatório formato da Terra.* O barco, que em breve desaparecerá no horizonte, desaparece porque acompanha essa curvatura – a superfície abobadada do mar. E entretanto a esteira dilui-se e o rio volta a si, reunido, como após a passagem de um nadador – “(...) [G]osto de dividir em dois tudo/ no teu corpo, assim como este verão/ dividia o mar quando nadava de bruços.” (Coninck, 1996: 41)

Em breve, no alto mar, o barco vai experimentar a forma mais radical do horizonte. Alto mar quer dizer que à volta apenas se vê um horizonte contínuo, redondo. O barco é o centro de uma auréola inóspita – o horizonte circular é como um anel no meio da janela que é a superfície marinha:

j[anel]a

E esse é o perigo do mar – uma superfície permanentemente escancarada, como um vaso, um prato, uma colher.

No mar toda a vida é submarina, o mundo é todo submarino – *onde se é mais lento, denso, silêncio;* o mar só existe para lá da superfície – esta superfície visível é o avesso de um teto, o *teto da baleia*, como se lê numa *Kenningar*. (Borges, 1995: 52) É como se na terra seca existisse apenas deserto e a vida fosse toda subterrânea; ou seja, acima da superfície do mar apenas existe céu, ar, espaço, e não mundo.

No alto mar o dia é sempre total – começa quando o Sol surge no horizonte e acaba quando o Sol desaparece no horizonte; a luz não é ensombrada por montanhas, ilhas ou prédios. Quer dizer, o dia ali apresenta-se como ele é verdadeiramente – claro, plano, sem sombras. No alto mar, o barco é então o centro permanente de uma circunferência vazia – um anel – que o próprio parece transportar, como nos mapas da cidade afixados nas paragens de autocarro nos quais somos sempre o centro do círculo, e da qual parece ser impossível escapar, como impossível é escapar do infinito: “apesar de o finito ser fechado, é sempre possível esperar sair dele, enquanto que a infinita vastidão, por ser sem saída, é prisão.” (Blanchot, 1959: 104)

Ainda que o mar à volta esteja revoltado e balance, o horizonte mantém-se quieto; é aliás essa característica obstinação que lhe permite ser a referência do que é horizontal – *todos os líquidos são horizontais como verticais são as chamas extinguidas por eles.*

“Mais abaixo, sempre mais abaixo do que eu – assim é a água. (...) Como o chão, como uma parte do chão, como o chão modificado. É branca e brilhante, informe e fresca, passiva e obstinadamente comprometida com o seu único vício, a gravidade.” (Ponge, 1942: 57)

Ao apontar a proa diretamente ao Sol, o barco parece ir em perseguição, não do Sol, mas de uma espécie de dia infinito. Enquanto estiver na sua pegada direta, à vista, numa velocidade que consiga acompanhar a tal descida aparente, o dia não acaba nunca. Ao contrário, podemos imaginar igualmente um barco noturno, a fugir do nascer do Sol que o persegue pela popa – enquanto conseguir escapar à luz unânime, o barco não sairá de uma noite infinita. Vila-Matas conta, em *O Mal de Montano*, como certa vez leu que Thomas Browne “se sonhara a si mesmo a contemplar corpos adormecidos desde as alturas e acabara por imaginar que, se alguém sobrevoasse o planeta seguindo a trajectória do Sol poente, veria o mundo inteiro como uma vasta necrópole.” (Vila-Matas, 2002: 37) Sebald refere a mesma passagem do escritor inglês:

“Na América, diz Thomas Browne no seu tratado sobre a inumação das urnas [*The Garden of Cyrus*], os caçadores levantam-se quando os Persas estão mergulhados no mais profundo sono. A sombra da noite vem a reboque estender-se sobre a terra e como quase tudo, círculo terrestre após círculo terrestre, se deita depois de se deitar o Sol, prossegue ele, poderíamos, indo sempre atrás do Sol poente, ver constantemente a esfera terrestre que habitamos cheia de corpos deitados, fila após fila, como se ceifados pela foice de Saturno – um cemitério comprido, sem fim, para uma humanidade epiléptica. (Sebald, 2001: 80-81)

A multidão síncrona de trabalhadores diários adormecidos pelo cansaço presta-se a esta imagem poderosa – metade da humanidade deitada, ausente e desarmada. O Sol não os vê deitados, a Lua não os apanha de pé. “Os vivos tocam a morte de cada vez que dormem.” (Quignard, 2014: 27)

2. O limite

O horizonte sublinha o limite do visível – até onde se vê –, é a linha da opacidade; não é apenas a linha que divide os dois azuis – o horizonte é a promessa, tão falsa como a linha que o define, de infinito. A linha do horizonte comporta-se como a sombra projetada na parede que a criança persegue com a vela (Rui Nunes) – a mesma luz que a produz elimina-a iluminando-a; avançamos um passo e um passo recua o horizonte, e assim sucessivamente.

O horizonte é um dos limites do nosso ecrã – para lá do horizonte é o fora-de-campo. No cinema, o fora-de-campo pertence ainda ao reino do ecrã – ao filme – e não ao nosso espaço de espectadores. O fora-de-campo é a parte invisível da parte visível que é um filme iluminado na tela. Quando uma dada personagem sai para um dos lados do ecrã mas continua a fazer-se ouvir e a intervir na cena, essa é a prova de que existe um terceiro espaço para além do ecrã e da plateia. (O filme de terror, por exemplo, funciona porque demonstra que estamos sempre de costas para alguma coisa; o perigo vem sempre do fora-de-campo – um ruído lá fora, numa outra divisão, o ranger do soalho, etc.) É o fora-de-campo que dá sentido, contexto e possibilidade ao que é visível no ecrã. “O real de uma imagem cinematográfica é aquilo que está fora de campo. A imagem deve a sua potência real ao facto de ser extraída de um mundo que não está na imagem”, diz André Bazin citado por Badiou. (Badiou, 2015: 31) “[É] preciso que o diretor de génio faça ver na imagem o que não está nela, destruindo desse modo a imposição do quadro” (Badiou, 2015: 33), ou seja, permitindo assim ao espectador a fuga à prisão da trela narrativa e visível. Este facto esbate a própria fronteira entre os dois mundos; o real e o ecrã não se encontram no desenho retangular da moldura, pois entre eles existe um terceiro espaço; trata-se de uma convivência complexa, dado que o ecrã também pertence ao real – a este nosso espaço de espectadores –, mas não o que lá se passa; e o fora-de-campo dessa mesma cena projetada não é visível em nenhum dos dois espaços – nem aqui nem no ecrã –, embora pertença (apenas) à cena do filme.

A convivência complexa entre dois espaços acontece igualmente na fronteira, outro limite. “Uma fronteira é uma entidade paradoxal, pois não é redutível apenas aos seus dois lados que tocam os estados; é ainda uma terceira coisa: aquilo que se encontra no meio dos lados que tocam os dois Estados.” (...) Se a fronteira fosse inteiramente redutível aos seus dois Estados, nada os dividiria.” (Nail, 2016: 3) Trata-se de uma membrana sem espessura, sem dono, ou se se quiser, com dono indecível; na verdade, não se trata da ausência de dono, mas, pelo contrário, de excesso de donos – pelo menos dois.

“[O] limite é, em suma, ao mesmo tempo inerente ao singular e exterior a ele: ex-põe-no. É imediatamente e conjuntamente o estrito do seu ‘dentro’ e o desenho do seu ‘fora’. (...) O limite não é nada, mas tem ou afasta dois bordos distintos – tal como uma linha geométrica sem espessura não deixa de ter dois lados.” (Nancy, 2008: 138-139)

Assim, a qual dos dois planos azuis pertence a linha do horizonte? A linha é, claro, aparente – uma orla fictícia –, mas ainda assim poder-se-á supor que, dada a curvatura da Terra, ela terá mais cabimento na superfície abobadada da água terrestre; no entanto, essa superfície marítima é causada pela tensão superficial, nome dado à especial coesão entre as moléculas de água na fronteira com a atmosfera; é devido à tensão superficial que certos insetos – o alfaiate, por exemplo – conseguem sapatear por cima das águas calmas de um lago. “Oceano, que belo brinquedo se podia fazer de ti! Podia, se ao menos a tua superfície fosse capaz de suportar um homem, como por vezes assombrosamente parece, com o teu aspecto de película firme.” (Michaux, 1929: 21). Assim, a linha do horizonte parece ter um dono indecível, tal como a fronteira, pois pode pertencer a um mas é causada pelo outro, isto é, depende dos dois. O problema do limite, da fronteira, da propriedade, assemelha-se à forma como os buracos foram pensados por Kurt Tucholsky.

“Há um buraco onde há qualquer coisa que não está lá. (...) Se houvesse alguma coisa em toda a parte não havia buracos. (...) O mais notável de um buraco é a borda. Ainda pertence ao Algo, mas está constantemente virada para o Nada, é um posto fronteiro da matéria. O Nada não tem posto fronteiro.” (Tucholsky, 1931: 285)

A pele de um buraco – o seu limite, a sua fronteira –, em boa verdade não existe, ou, pelo menos, não lhe pertence. Um buraco é enformado pelo que o rodeia. Um buraco é quando não há nada – é uma forma que apenas possui molde.

*

Num certo sentido, ao sublinhar a área de visibilidade, o horizonte marca o limite do contemporâneo e do conterrâneo – da convivência, convergência, coexistência, coincidência, da conviência –, do fuso do presente, do que está presente, do estar juntos, de uma

comunidade; para cá do horizonte é todo o mesmo espaço, é todo o mesmo tempo; por isso mesmo *horizonte* serve para designar tipos de limites – temporais ou espaciais – a partir dos quais tudo é outra coisa, como na física teórica, quando se fala do *horizonte de acontecimentos*.

“O horizonte de acontecimentos [*Event Horizon*], a fronteira da região do espaço-tempo a partir do qual não é possível escapar, age mais ou menos como uma membrana de um só sentido em torno do buraco negro: objetos como astronautas incautos podem cair através do horizonte de acontecimentos para o buraco negro, mas nada pode sair do buraco negro através do horizonte de acontecimentos.”
(Hawking, 1988: 94)

Event Horizon designa o limite até ao qual o buraco negro exerce toda a sua força e autoridade, e a partir do qual deixa de ter aquela influência radical, a partir do qual a luz não é sugada pela estupenda força da gravidade daquele corpo pressuposto, a partir do qual, enfim, as coisas que acontecem são visíveis – até ao *Event Horizon* tudo é visível, a partir dele, nada, por isso mesmo o buraco é negro, nem a luz lhe escapa. O *Event Horizon* é o paradigma da ideia de horizonte como linha de opacidade, e é, assim, bem mais decisivo do que o próprio horizonte, o qual é permeável a acontecimentos ocorridos para lá dele, como quando vemos as nuvens iluminadas por baixo. No limite do dia, as nuvens são iluminadas, em tons rosa ou laranja, por uma luz que já não nos pertence (por isso mesmo vem de baixo e não de cima), isto é, são iluminadas por um Sol que já não é nosso porque se dirige agora às terras para lá do horizonte; aquelas nuvens iluminadas por baixo são o último resquício solar do dia que então finda. Quer dizer, o Sol está já fora-de-campo, já abaixo do horizonte, para lá do limite, mas ainda ilumina certos elementos que fazem parte do nosso campo visível – como aquelas nuvens que, por estarem bem acima da superfície, são ainda banhadas diretamente pelos raios solares; (o mesmo acontece no nascer do Sol.) Quer dizer, o dia começa ainda antes de o Sol nascer e finda bem depois de este se pôr.

3. O sono, a comunidade e a política

Partilhar o sol unânime, ser contemporâneo e conterrâneo, ser *camaradas do tempo* (Boris Groys), foi a estratégia de sobrevivência engendrada pelos primeiros homens, quer dizer, viver em comum, para cá do horizonte. Nem só para caçar se juntaram, também o fizeram para dormir, quando, no limite do dia, a luz desaparece. No ensaio 24/7, Jonathan Crary desenha um nexos entre o sono e a comunidade:

“No *Leviatã* de Thomas Hobbes, um dos exemplos marcantes da insegurança do estado natural é a vulnerabilidade diária do indivíduo que dorme face aos muitos perigos e predadores nocturnos. Daí que uma obrigação rudimentar da comunidade seja proporcionar segurança àquele que dorme (...). Sendo a mais privada e vulnerável das condições comuns a todos, o sono, para ser mantido, depende fundamentalmente da sociedade. (...) Para o restabelecimento da despreocupação do sono, para um intervalo periódico de imunidade aos medos, para um temporário 'esquecimento do mal', é fundamental a dependência da vigilância alheia.” (Crary, 2013: 25, 28)

Um homem solitário e sonolento dificilmente sobreviveria ao ataque de um predador noturno e silencioso, ainda que os seus ouvidos se mantivessem abertos e alerta, ao contrário dos olhos palpebrados pelo sono.

A comunidade e a cidade podem ter começado por aqui mesmo, pela necessidade de um sono seguro, ou seja, pelo instinto de sobrevivência. Foi esta existência plural – ou pluralidade humana, como lhe chama Hannah Arendt – que originou a eclosão da política.

“Uma vez que a filosofia e a teologia sempre se referiram ao *homem*, uma vez que todos os seus enunciados seriam correctos se existissem apenas um ou dois homens ou somente homens idênticos, nunca descobriram resposta filosófica válida para a pergunta: O que é a política? (...) A política ocupa-se da coexistência e da associação de homens *diferentes*.” (Arendt, 2005: 83)

Reconhecer que o outro também está presente – co-presente e simultâneo –, é esta a origem da política, e por isso mesmo, esta eclodiu na cidade – lugar onde os homens se juntam.

“A política (...) passou a existir devido apenas ao facto elementar e pré-político da necessidade biológica, que faz com que os homens necessitem uns dos outros na dura tarefa de se manterem vivos [como no sono].” (Arendt, 2005: 75) “A política, dizem-nos, é uma necessidade absoluta para a vida humana, e não só para a vida da sociedade, mas também para a do indivíduo. Porque o homem não é auto-suficiente, mas depende dos outros na sua existência, deverão ser tomadas medidas que afectam a existência de todos, uma vez que sem essas medidas a vida em comum

seria impossível. A tarefa, o fim a que se propõe a política, é salvaguardar a vida no sentido mais amplo.” (Arendt, 2005: 100)

“O *homem* é apolítico. A política emerge *entre os homens*, e portanto claramente no *exterior* do *homem*. Não há, portanto, substância política real. A política emerge no que está *entre os homens* e é estabelecido sob a forma de relações.” (Arendt, 2005: 84)
“Em qualquer parte em que as pessoas se reúnam, o mundo emerge entre elas, e é neste espaço intermédio que são conduzidos todos os assuntos humanos.” (Arendt, 2005: 93)

A política emerge entre os homens, e esse intervalo fundamental – o espaço intermédio – acontece porque partilham o espaço ao mesmo tempo. Foi o encontro – o ser contemporâneo e conterrâneo – que proporcionou a caça, o sono e a sobrevivência, a comunidade e a cidade, e, por fim, a política.

4. O céu

Ao ver o barco a passar, tenho a cidade nas minhas costas; no meio da cidade raramente se vê o horizonte com aquele aspeto de linha contínua e panorâmica que vai de um lado ao outro do ecrã do visível; *o horizonte divide o plano; o céu, mais leve, fica em cima*. Os prédios impõem à cidade um pôr do sol prematuro, encurtam-lhe os dias – podemos perceber a luz a aquecer e a Terra a esfriar. Não é tanto a curvatura da Terra e o horizonte que anunciam a noite à cidade, mas o desenho do contorno – as silhuetas – da cidade construída. Se na Natureza se fala de horizonte, na cidade diz-se horizonte artificial ou panorama urbano ou *skyline*, literalmente, linha do céu. A *skyline* é, precisamente, o contorno das coisas da Terra contra o vazio do céu, é a linha acima da qual nada mais há de visível, palpável, concreto, a não ser céu, sol e nuvens (pássaros e a ocasional aeronave) – as coisas do ar. “Por cima do mundo / só havia azul, azul em toda a parte” (Glück, 2006: 65), precisamente porque a ideia de mundo parece não incluir o céu, parece não incluir o que está acima da terra seca e dos mares.

O céu começa quando a terra acaba? Na *Tisana 41*, Ana Hatherly pergunta: “Sento-me à porta de casa e penso. O céu onde começa? é imediatamente acima do chão? estamos sempre no céu então?” (Hatherly, 1980: 148) Poder-se-á dizer que este céu – o ar – é o verdadeiro espaço da vida, e a terra – o chão –, pelo contrário, está dedicada às coisas da morte; a terra mastiga os mortos (Miguel Torga). É neste sentido que Wisława Szymborska escreve sobre certas imagens icónicas do 11 de setembro:

“Atiraram-se dos andares em chamas.
Um, dois, ainda alguns,
mais acima, mais abaixo.

A fotografia deteve-os na vida,
e agora preserva-os
sobre a terra rumo à terra.

Cada um ainda na íntegra,
com rosto individual
e sangue bem guardado.

Ainda há tempo
para os cabelos esvoaçarem
e do bolso caírem
chaves e alguns trocos.

Ainda estão no âmbito do ar,
ao alcance dos lugares
que acabaram de se abrir.

Só duas coisas posso por eles fazer:
descrever este voo
e não acrescentar a última frase.”
(Szymborska, 2002: 71)

(Nas imagens filmadas dessas quedas de meio quilómetro não se via o choque fatal com o chão, com a terra; esse era denunciado apenas pelo estrondo do embate dos corpos ainda vivos no chão, literalmente pelo *som de morrer*, quer dizer, a morte acontecia fora-de-campo, tal como no poema de Szymborska.) O que mata não é a queda – o movimento pelo ar, o tal espaço de vida –, mas sim o encontro final com o chão. Assim, o horizonte não é apenas o que determina, sublinha e limita a noite e o dia, o visível e o invisível, mas, igualmente, a vida e a morte. (O horizonte representa ainda uma verdadeira fronteira na temporalidade das

coisas; pense-se, por exemplo, no tempo lento da baleia por baixo da superfície (teto) da água e no tempo frenético do inseto – o alfaiate – por cima dela).

5. A planura

O céu e o horizonte são permanentemente entrecortados pelos edifícios da cidade; os únicos momentos de visão desafogada encontram-se junto aos leitos largos dos rios e nas praças. O que nos oferece uma praça? Não é apenas espaço, é abertura e claridade, vista de céu e luz – coisas do ar.

“O que é uma praça? Uma praça é um espaço de ar colocado em frente de um grande edifício. Em frente do Palazzo Pitti, em Florença, há um espaço de ar que não contém nada. E constitui uma das praças mais extraordinárias do mundo. E nela nada mais há do que o Palazzo Pitti. Em frente dos dois edifícios do arquiteto [Ange-Jacques] Gabriel – o Ministério da Marinha e o Hotel Crillon – existe em Paris um espaço de ar chamado nada menos que Praça da Concórdia. No meio da praça há um obelisco autêntico. Sem o obelisco, a Praça da Concórdia seria igualmente grandiosa. Em todo o caso, à parte disso, na praça não há mais nada, absolutamente nada.” (Pla, 1942: 169)

Uma praça é plana. O que fazer numa praça? Isto é, para que serve uma praça? A praça é o elemento não coercivo de uma cidade, não está destinada a uma atividade concreta, é um espaço aberto – espaço de ar, de vida – plano, sem grandes obstáculos, sem sentidos, sem lógica interna. A planura de uma praça pode, por isso mesmo, ser uma espécie de epítome de uma certa ideia de cidade.

“[A palavra "plano"] provém do latim *planus*, que significa nível, plano ou uniforme. *Planus*, por sua vez, está relacionado com uma forma do grego *platys*, que significa 'liso' ou 'amplo'. De *platys* provém *plateia*, que significa 'rua'. A apropriação latina desta palavra, *platea*, tornou-se a raiz da *piazza* italiana, da *plaza* espanhola, da *place* francesa, da *platz* alemã [e da praça portuguesa].” (Summers, 2003: 350)

Uma cidade, mesmo que a sua topografia seja desenhada por colinas, altos e baixos permanentes e incômodos, é uma espécie de entidade plana, com os vários obstáculos, naturais ou não, vencidos pela engenharia. Ruas, túneis, pontes, metropolitano, autocarros,

elétricos, escadas, escadas e tapetes rolantes, elevadores, funiculares, rampas de acesso, cicloviárias, são dispositivos engenhosos de que a cidade se serve para vencer as adversidades geológicas, isto é, para se tornar plana; o elevador, por exemplo, nivela todas as alturas – passamos de andar em andar sem nunca alçar as pernas em escalada. (A ponte é, neste sentido, o elemento mais peculiar, porque sendo um dispositivo do ar – do céu, se quisermos – está ligada à terra e é nela que ganha sentido e ação; *a ponte, nome da distância entre duas margens; uma ponte em arco, que permite a flecha da passagem*; uma ponte torna planas em altura as duas margens de um rio – torna-as possíveis simultaneamente –, e, ao fazê-lo, faz-nos planar *entre* a Terra e o céu (Georg Simmel), quase como um pássaro; quanto mais alta, quanto mais aérea a ponte, mais dividimos esse espaço-*entre* com aquele outro que voa).

“Com leveza dupla de ar e terra, [os velhos naturalistas franceses] mostravam-nos o pássaro como realmente é: satélite minúsculo da nossa órbita planetária, (...) parcela ínfima do território terrestre” (Perse, 1972: 30)

Planura quer aqui dizer espaço desierarquizado, possível, disponível, alcançável e visível. Esta planura teórica, que pretende disponibilizar toda uma cidade ao mesmo tempo, significa afinal que pretende torná-la totalmente presente, isto é, simultânea; mas também contínua; uma cidade quer dizer isso mesmo, continuidade. A cidade é, pois, uma entidade totalmente interligada. A planura tem que ver com facilidade de circulação mas, igualmente, com visibilidade, com os possíveis visíveis, equidistantes – uma cidade simétrica, ou seja, onde as coisas parecem estar à mesma distância (*simetria*), com grau similar de dificuldade.

6. O possível

Podemos pensar que o movimento do possível ao atual é um movimento do que ainda não é para o que é, ou seja, do futuro para o presente, mas, na verdade, o que é determinante no pensamento sobre o possível é conseguir encará-lo como presente e não como algo a vir – o possível é presente, adjacente, lateral, contíguo. Os possíveis só o são quando são simultâneos entre si, e entre si e o presente. É por isto que a simultaneidade forma um plano, ao contrário da linha da sucessividade do presente exclusivo.

O plano é a forma da simultaneidade, como o que acontece numa pintura ou desenho – todas as formas focadas, definidas, como se estivessem todas à mesma distância do observador; como naquelas descrições obsessivas de Robbe-Grillet, em que tudo é visível ao

pormenor, seja a que distância estiver. Numa conferência na San Francisco University¹, em 1989, Robbe-Grillet, ao falar da sua obra como sendo autobiográfica, refere as primeiras imagens que viu da Primeira Guerra Mundial; estas imagens eram, na verdade, gravuras ou desenhos *que tudo acusavam, sempre em excesso*; o instante da morte de um soldado, por exemplo, era retratado com exagero de pormenores e nitidez, onde tudo era límpido, focado e estável, não sofrendo os inconvenientes naturais exercidos pelo movimento, pela distância ou pelo foco seletivo; foi a partir desta ideia que o escritor desenvolveu aquele seu estilo característico, com descrições precisas e obsessivas, nas quais tudo é bem visível, e, claro, simultâneo. Barthes fala em descrição antológica, plana, horizontal – “o objecto de Robbe-Grillet não é composto em profundidade; ele não protege um coração sob a sua superfície.” (Barthes, 1964: 43) O que se oferece, em toda a sua extensão, num só e instantâneo momento, é o que é superficial, plano, sem espessura.

“O verbo 'explicar' provém de *ex-* e *planus*, e o significado de *explano*, *explanare* é 'nivelar' ou 'tornar claro'. O ato de explicar, em outras palavras, consiste em tornar todas as partes de uma coisa igualmente claras, evidentes e manifestas. Neste sentido, (...) 'explicar' significa 'desdobrar'. 'Explicar' pode, portanto, significar mostrar as questões em circunstâncias de máxima clareza, isto é, num plano. Assim se tornam 'explícitas', reveladas.” (Summers, 2003: 349-350)

Se a linha é a forma do horizonte, da fronteira, do limite e da sucessividade, o plano é a dos possíveis e da simultaneidade.

Mas quando falamos de possíveis, falamos igualmente de possíveis que ainda não existem, ou seja, num certo sentido, de impossíveis. Badiou defende que a política não é o campo onde se jogam os possíveis, mas, ao contrário, é onde se jogam os impossíveis; “A afirmação de que o impossível existe. (...) A arte do possível é a política [de fachada] (...) mas se quisermos a política como política do real, é preciso afirmar a existência do impossível.” (Badiou, 2015: 34-35) Impossível quererá aqui dizer que se trata de possíveis ainda não criados, isto é, o verdadeiro exercício da política não se limita apenas às possibilidades dadas, mas, igualmente, à criação de novos possíveis; a situação política é uma situação aberta, não limitada por um número de opções determinado *a priori*. “Quando só acontece o que é possível, nada acontece, no sentido forte desta palavra.” (Derrida, 2002: 44) Assim, num certo sentido, o acontecimento é sempre inesperado, ou seja, *impossível*.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=vYhfREWj-hg> – acedido em 31.10.2017.

7. A simultaneidade

A assunção de uma simultaneidade depende de um equilíbrio da atenção dedicada tanto ao foco como à visão periférica, tanto ao visível como ao fora-de-campo, tanto ao presente como ao possível; isto é, a simultaneidade centrifuga a atenção. Enquanto a sucessividade afunila a visão periférica – tal como a velocidade –, a simultaneidade visa alcançar uma espécie de suspensão em andamento, um pouco como aquelas imagens de que falava Robbe-Grillet. Assim, a visão periférica é um dispositivo de alerta e defesa mas também de possibilidade; a visão periférica estilhaça o suposto funil do presente, transforma o foco em espectro, a linha em plano. *A verdade é única, singular; a perfeição é última, fechada, sem futuro. A possibilidade existe porque não temos acesso a nenhuma das duas.* A simultaneidade é uma coisa e o seu contrário, equidistantes, lado a lado, numa espécie de presente expandido, dúbio, problemático. Este presente dúbio é diferente daqueloutro unitário e linear sobre o qual Henri Bergson escreveu – o tempo (ou o presente) é o que impede que tudo seja dado ao mesmo tempo. (Bergson, 1946: 75) Ora, a assunção de uma simultaneidade implica o estilhaçamento desta linha única que parece esconder e frustrar a alternativa.

Simultaneidade quer dizer ‘ao mesmo tempo’, mas é, fundamentalmente, possibilitada pelo espaço; sem espaço não há simultaneidade, coisas lado a lado, simultaneamente possíveis, visíveis, alcançáveis; ou seja, sem espaço não há política. É a simultaneidade (espacial) que permite a divergência – a simultaneidade é a coexistência espacial, mas é igualmente a forma temporal do espaço. (Lampert, 2012: 10) As regras de trânsito, por exemplo, servem para obviar a simultaneidade, visam acautelar o choque – a coincidência mais radical e trágica. O choque resulta da luta por um mesmo espaço ao mesmo tempo – trata-se do princípio da impenetrabilidade da matéria.

8. O protesto

Uma das formas de pensar o possível no presente é o protesto. Aquele que protesta não acredita na inevitabilidade; tal significa que pensa na opção, na possibilidade, na hipótese, na alternativa; acredita que as coisas podem ser de maneira diferente, isto é, acredita que outro presente é possível, e que *o possível é presente*. É nesta aceção que o protesto se insere finalmente no verdadeiro domínio da política. Uma dada situação é inevitável quando ainda antes de ter acontecido, num certo sentido, já aconteceu; é a negação do tempo, uma aceção apocalíptica e apolítica das coisas – já não há tempo, não temos hipótese, não há nada a fazer, é uma desistência. A condição inevitável leva a uma obediência inevitável, uma rendição à inércia; inércia quer dizer resistência à mudança (do estado presente), como na coercividade de uns

carris de comboio – a tal linha única –, como uma coreografia (a gestão dos gestos), protocolo, receita, pauta, bula, molde, escantilhão, como o cano comprido da espingarda – o seu comprimento serve para instruir o voo irreversível da bala na direção mais mortal. *Apontar implica uma direção e uma ordem, impõe uma execução; aponta-se com o indicador. Desapontar é desobedecer a uma previsão, desordenar; desaponta-se com o dedo médio em riste.* O protesto bifurca o real porque demonstra haver outras possibilidades, outras direções.

Só protesta quem não tem poder – poder executivo, poder de agir diretamente sobre os acontecimentos que motivam o protesto. (O ditador, o tirano, não protesta; protestar seria para ele uma prova cabal da sua falta de poder, uma prova de que o seu absolutismo acabara; um ditador exerce indiscriminadamente o seu poder, e quanto mais indiscriminadamente o exerce, mais o sedimenta, o sublinha, mais o assegura e o torna perene. É por essa razão que o tirano é implacável – qualquer hesitação é lida como impotência, como falta de poder; cada utilização do seu poder tem de ser executada na máxima força, poder total, nos antípodas do protesto.) Uma manifestação, por exemplo, baseia-se na construção de uma imagem poderosa o suficiente para convencer quem detém o poder real (executivo). Uma manifestação é isso mesmo, a construção de uma imagem. Mais precisa do que a palavra *manifestação* é a sua equivalente em língua inglesa. *Demonstration* tem que ver com mostrar algo, tornar acessível, explicar (tornar plano); demonstrar é tornar evidente. O protesto em forma de manifestação – uma *demonstration* – quer criar uma imagem utilizável no futuro próximo; é nessa imagem que se encerra todo o poder criado pela manifestação, e é a utilização dessa imagem que torna poderoso o protesto. (Mas, enfim, a imagem mais poderosa é a da morte resultante do protesto mais radical, da mais radical inação, a greve de fome – *a minha morte tem mais poder que a minha própria vida*).

Reconhecer simultaneidades é já, em si mesmo, uma forma de protesto (contra uma realidade unívoca e inequívoca). Por isso mesmo é possível afirmar que a política provém da cidade (*polis*), claro, mas resulta igualmente de uma experiência da simultaneidade (poli=muitos).

9. O possível é presente

Furar a sucessividade do presente único e fazer eclodir o simultâneo é a atitude política. Perceber na linha da sucessividade a simultaneidade dos possíveis e dos impossíveis é a atitude do ser político – fazer uma comparação (não sucessiva) que disponha lado a lado dois ou mais elementos, dois ou mais possíveis, duas ou mais diferenças.

A simultaneidade da cidade que aqui se ensaia, quer significar a possibilidade de uma utilização poética do espaço urbano, do espaço comum, do espaço plano; utilização poética no sentido de um uso diferente do previsto, atualizando um outro possível simultâneo, uma outra linha do presente. É, enfim, contrapor à palavra *instante* a *duração*, à *linha* o *plano* – iluminar o espaço à volta da linha, o qual é escurecido ou encandeado pelo relâmpago do presente.

No entanto, esta planura *teórica* não invalida a constatação de que a cidade comum apresenta *na realidade* inúmeras proibições, restrições, obstáculos, dificuldades, sejam estas físicas, económicas ou de outro género. E é também por estas razões que a cidade continua a ser o palco preferencial do exercício da política; mas tal acontece apenas quando esta é encarada segundo aquela ideia de planura, de simultaneidade, fugindo à habitual coercividade do quotidiano; acontece apenas quando o possível é encarado como presente (e não como futuro).

Finalmente, o pensamento sobre a simultaneidade serve ainda para repensar a ideia de comunidade, pois se esta pode ser entendida como um dispositivo de exclusão – exclusão dos que não pensam o mesmo, dos que não falam o mesmo, dos que não vivem, fazem, vestem, comem o mesmo, dos que não querem o mesmo –, isto é, a comunidade como a construção de um limite, um horizonte, um dentro e um fora, a simultaneidade, pelo contrário, tende a tornar as fronteiras difusas porque esbate os tempos, confunde os espaços, abre a linha única ao plano, porque permite, enfim, uma cidade desdobrada, ou seja, plana.

Referências

- Arendt, Hannah, *A Promessa da Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, (2005) 2007.
- Badiou, Alain, *Em Busca do Real Perdido*. Belo Horizonte: Autêntica Editora (2015) 2017.
- Barthes, Roland, *Ensaios Críticos*. Lisboa: Edições 70, (1964) 1977.
- Blanchot, Maurice. *O Livro por Vir*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, (1959) 1984.
- Bergson, Henri, «The Possible and the Real», in *The Creative Mind*. New York: Dover Publications, (1946) 2007.
- Borges, Jorge Luis, *História da Eternidade*. Lisboa: Quetzal Editores, (1995) 2012.
- Crary, Jonathan, *24/7*. London: Verso, 2013.
- Coninck, Herman de, *Os Hectares da Memória*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996.
- Davis, Lydia, *Não Posso Nem Quero*. Lisboa: Relógio D'Água, (2014) 2014.
- Derrida, Jacques e Spire, Antoine, *Para Além das Aparências*. Alcochete: Textiverson, (2002) 2008.
- Glück, Louise, «Paisagem» in *Telhados de Vidro 12*. Lisboa: Averno, (2006) 2009.
- Hatherly, Ana, *Poesia 1958-1978*. Lisboa: Moraes Editora, 1980.
- Hawking, Stephen, *A Brief History of Time*. London: Bantam Books, 1988.
- Lampert, Jay, *Simultaneity and Delay*. London: Continuum, 2012.
- Michaux, Henri, *Equador*. Lisboa: Fenda Edições, (1929) 1998.
- Nail, Thomas, *Theory of the Border*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Nancy, Jean-Luc, *O Peso de um Pensamento, A Aproximação*. Coimbra: Palimage, (2008) 2011.
- Perse, Saint-John, *Pássaros*. Lisboa: Hiena Editora, (1972) 1994.
- Pla, Josep, *Viaje en Autobús*. Barcelona: Ediciones Destino, (1942) 1986.
- Ponge, Francis, *Selected Poems*. Winston-Salem: Wake Forest University Press, (1942) 2003.
- Quignard, Pascal, *Morir por Pensar*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, (2014) 2015.
- Sebald, W. G., *Os Anéis de Saturno*. Lisboa: Editorial Teorema, (2001) 2006.
- Summers, David, *Real Spaces*. London: Phaidon, 2003.
- Szyborska, Wisława, *Instante*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, (2002) 2006.
- Tucholsky, Kurt, *Hoje entre Ontem e Amanhã*. Coimbra: Livraria Almedina, (1931) 1978.
- Vila-Matas, Enrique, *O Mal de Montano*. Lisboa: Editorial Teorema, (2002) 2004.

Filipe Pinto, Licenciatura em Artes Plásticas (Pintura) pela FBAUL; Mestrado em Filosofia (Estética) pela FCSH-UNL. Foi co-editor do livro *Estética e Política entre as Artes* (Edições 70, Junho 2017) e organizador dos seminários EPEA 2012, 2013 e 2014. Criou projetos artísticos para as bienais Experimentaldesign, galeria a9))))), revistas Imprópria, ESC:ALA, Intervalo e WrongWrong. Co-criador e cenógrafo da peça *Se Eu Vivesse Tu Morrias*, de Miguel Castro Caldas (Culturgest, 2016). Publicou ensaios e resenhas nas revistas Ara (USP) Artecapiatal, WrongWrong e Cinema, Cadernos Mateus DOC, Catálogo CCC (Guimarães, 2012) e em edições de autor.

BA in Visual Arts by the Faculty of Fine Arts of the Universidade de Lisboa; Master in Philosophy by the Faculty of Social and Human Sciences of Universidade Nova de Lisboa. Co-edited the book *Estética e Política entre as Artes* (Edições 70, 2017). Organized the EPEA (Aesthetics and Politics Between the Arts) Seminar (2012, 2013 and 2014). Created art projects for the Experimenta Biennials and a9)))) gallery, and for digital and print magazines such as Imprópria, ESC:ALA, Intervalo and WrongWrong. Designed the set and co-created the stage play *Se Eu Vivesse Tu Morrias* (Culturgest, Lisbon, 2016). Published several essays and art reviews in magazines such as Ara (USP, Brasil) Artecapiatal, WrongWrong and Cinema, Cadernos Mateus DOC, CCC Exhibition Catalog (Guimarães, 2012) and in self-published editions.

Received / Recebido
06 09 2017

Accepted / Aceite
05 03 2018