

TERRA QUEIMADA

Inconsolável civilização [a nossa] que recusa a alma mas acumula os restos e os signos, que exclui, mas ao mesmo tempo quer tornar tudo visível.
Marc Guillaume

PREÂMBULO E LUGAR

A série fotográfica *Le rouge des autres est bleu*, de João Henriques, teve como impulso inicial um convite dirigido a vários fotógrafos no âmbito da efeméride comemorativa do bicentenário das Linhas de Torres (2009), promovida pela Câmara Municipal de Torres Vedras. O objetivo seria produzir uma exposição e publicar um livro de autoria coletiva, mas que não se veio a concretizar. Perdeu-se por isso a oportunidade de visualizarmos as imagens no contexto espacial dos eventos e na contiguidade do seu referente. Não havendo possibilidade de regressar a dois mil e nove, resta-nos verificar a ausência deste outro olhar na publicação oficial¹ posteriormente divulgada, e em contrapartida observar o contraste entre regimes de criação de imagens diametralmente opostos.

Na sua fórmula global, a categoria de eventos auto-celebratórios, materializada em efemérides e comemorações públicas, não se afasta do catálogo das festividades oficiais, cujo paradigma patrimonial se insere na tradição modernista inspirada num suposto progressismo e na contínua sublimação da religião pela cultura. Mantendo no entanto os mesmos gestos rituais que, numa era tecnologicamente sofisticada, correspondem à obsessão arquivística e documental.

As ritualidades museológicas, enquanto formas de compulsão neurótica vividas coletivamente, reflectem a outra face do *ethos* consumista, evidenciando, segundo Marc Guillaume, «uma necessidade constante de colmatar um vazio do sujeito. A repetição é um instinto de morte ativado pelo luto, um desejo de aquiescência do nirvana ocidental (tendência para a abolição da tensão psíquica)»².

Em *A Política do Património*, Guillaume insiste na perversa ambiguidade contemporânea da vontade de conservação da herança histórica num mundo em que tudo é património, desde as cidades às paisagens, até ao código genético. A política do património é assim uma arte de «apascentar o rebanho» através das “máquinas de memória”, as quais por sua vez se encarregam de construir as dinâmicas do esquecimento coletivo, que por seu lado se encontra previamente registado e catalogado nos museus, agora também expandidos ao interativo e à virtualidade ubíqua da Internet.

Este duplo movimento de captura e acumulação da memória e do passado (e produção de esquecimento na atualidade) só é possível ser colocado em prática através do imenso aparelho *autoral* do

1 Acessível em <http://www.linhasdetorresvedras.com/>

2 Marc Guillaume (2003). *A Política do Património*. Lisboa. Campo das Letras. p. 19.

Estado moderno, que permite o controlo e o monopólio da memória³, reduzindo a memória à memória inscrita, conservada e autorizada. O controlo das imagens, das representações e das identidades, pressupõe um sistema de classificação instaurado pragmaticamente pelas instituições, uma gramatologia que de modo “generoso” efetua as classificações por nós, em nome de um suposto público (abstrato), e desta forma orienta de maneira sistemática a memória dos indivíduos e canaliza as perceções dentro de formas compatíveis e por elas mesmo autorizadas. São estas mesmas instituições que estabelecem os critérios de distinção entre as imagens dignas de representar o *status quo* e as que não o são.

Neste sentido, os cânones artísticos são um dos produtos desta atividade classificatória atuante num determinado contexto social, com maior pregnância ao nível local, levando assim à formação do gosto e à disseminação de consensos estéticos (juízos de gosto) estabelecidos *a priori*. Situamo-nos por isso nesse lugar perigoso que é o encontro entre ideologia (poder) e organização social do consenso, pois, como é sabido desde Kant e da sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, o prazer estético não se define tanto como o que o sujeito experimenta em relação ao objeto, mas como prazer que deriva de constatar a pertença a um grupo consensual de apreciadores desse mesmo objeto e da sua capacidade própria para apreciar o belo. Desse modo forma-se «uma esfera pública do consenso, dos gostos e do sentir em comum»⁴.

É sobre esta esfera pública que agem as instituições, os poderes e as máquinas de estetização mediática, na tentativa de conservar a mediania do gosto das massas, mantendo *ad aeternum* o consenso social, cultural e político. O que é obviamente contraditório com a tão propalada (por essas mesmas instituições) necessidade de gerar pensamento crítico e criativo entre os cidadãos, tão bem vincada nas retóricas contemporâneas, ainda que instrumentais, das cidades, das classes, das economias e das indústrias criativas.

Todavia, este monopólio da representação e da identidade não suporta senão uma imagem rígida e superficial, operativa ao nível da difusão da ideologia dominante, mas muito pouco eficaz nos lugares recônditos da resistência simbólica e cultural, o que acaba por revelar a fragilidade dos dispositivos institucionais de conservação e reprodução social.

Apesar de aparentemente inócuas, as imagens oficiais de um evento desta natureza, que produz e reproduz as imagens do poder “Estado”, funcionam eficazmente porque ativam e são ativadas pela pulsão escópica do público consumidor, ou seja, de toda uma massa também ela encarcerada num sistema panóptico de imagens que favorece, a seu tempo, as indústrias do entretenimento e a reprodução ideológica. Em suma, ao mesmo tempo que fazem a apologia da conservação, a força mediática da máquina administrativa não cessa de aumentar os seus «poderes regulamentares e as suas intervenções autoritárias.»⁵.

Tal como se exerceu no território defensivo das “Linhas de Torres”, levando à destruição de bens, de

3 «(...) o museu integra-se idealmente no vasto dispositivo coletivo de produção do passado posto em prática pelo Estado na sociedade moderna». (idem, p. 129)

4 Gianni Vattimo (1987). *O Fim da Modernidade*. Lisboa. Editorial Presença. Pp.48-49.

5 Marc Guillaume (2003), p.131.

terras e do sustento alimentar das populações, provocando a miséria generalizada em nome da defesa do Estado-nação; também hoje, nos deparamos perante uma política de “terra queimada” do campo cultural - onde paradoxalmente se acumula a memória e propaga o esquecimento. Ainda assim, é nessa clareira, aberta por sintomas de crise, que nos vamos cruzar com as “imagens desviantes” de João Henriques.

INTERVALO E DESVIO

Os sistemas simbólicos enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante, porque são estruturados. Isto significa que «o poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica»⁶, ou seja, promove uma conceção homogénea do tempo e do espaço que torna assim possível a concordância entre as inteligências. A partir daí, habilmente manipulados, os sistemas simbólicos cumprem a função política de instrumentos de imposição e de legitimação da dominação (violência simbólica).

Dada a evidência quanto à eficácia das imagens colocadas em circulação pelas fontes de poder em geral, é prudente insistir-se na emancipação dos imaginários, concebendo-se o poder simbólico como um poder socialmente distribuído. Só assim é possível articular estratégias disruptoras, lançar outras imagens e olhares sobre os mesmos referentes. Neste aspecto as imagens constituintes de *Le rouge des autres est bleu* atravessam criticamente os horizontes da representação histórica e política, optando por diminuir a glorificação unitária da memória enquanto evento, favorecendo fragmentos da encenação oficial.

Se do lado do discurso hegemónico temos a auto-representação celebratória do *status quo* de um Estado tendente à perpetuação dos mesmos actores e rituais, não deixa de ser igualmente pertinente a perplexidade de Georges-Didi Huberman⁷ acerca da “exposição” dos povos na “era dos medias”: «os povos estão sempre *expostos a desaparecer*». Apesar da visibilidade dada pelos meios de comunicação à figura popular, esta sobre-exposição dá-se na sua espectacularização, expondo-nos à ruminação estereotipada das imagens e das tele-realidades. Contudo, estes mesmos povos encontram-se subexpostos na sombra da censura das possibilidades das múltiplas presenças e representações, ficando assim reduzidos a uma fantasmagoria grosseira do consumidor pseudo-emancipado no imenso espaço público do espetáculo mediatizado.

Esta poderia ser uma outra versão da política de “terra queimada” implementada por Wellington durante a guerra peninsular, destruindo colheitas e alimentos com o intuito de eliminar o abastecimento do exército francês. É que, na sobre-exposição existe igualmente demasiada luz, e demasiada luz queima, demasiada luz cega. Ou, dito ainda de outro modo, o excesso de visibilidade mediática estereotipada da

6 Pierre Bourdieu (1989). *O Poder Simbólico*. Lisboa. Difel.P. 9.

7 Georges-Didi Huberman (2011). *Coisa pública, Coisa dos povos, Coisa plural*. In « A República por vir» Lisboa. Gulbenkian. P. 41.

representação do “povo” significa paradoxalmente a sua insuficiente presença política.

Nestas circunstâncias parece ressoar a voz de Sócrates quando refere a “visão coerciva” no mito da caverna de Platão: «E se o forçarem a fixar a luz, os seus olhos não ficarão magoados? Não desviará ele a vista para voltar às coisas que pode fitar e não acreditará que estas são realmente mais distintas do que as que se lhe mostram? (...) E se o arrancarem à força da sua caverna, o obrigarem a subir a encosta rude e escarpada e não o largarem antes de o terem arrastado até a luz do Sol, não sofrerá vivamente e não se queixará de tais violências? E, quando tiver chegado à luz, poderá, com os olhos ofuscados pelo seu brilho, distinguir uma só das coisas que ora denominamos verdadeiras?». Victor Flores, no seu livro *A imagem técnica e as suas crenças – a confiança visual na era do digital*, acerca-se desta questão concluindo que «de facto, o modo como Platão enquadra a visão num dispositivo artificial, num enquadramento disciplinar, permitiu à clássica alegoria uma particular reverberação nos dias de hoje, exemplarmente mediados por artificios, aparelhos e tecnologias ópticas.» (Vega, 2012, p. 53).

Se é verdade que a política emerge no espaço entre os homens, é no intervalo das diferenças, nos espaços intermédios da ligação, que a política se constitui como relação (Hanna Arendt). É portanto, para uma subjetivação emancipada, permitida pela criação dos espaços intermédios, dos intervalos, que a série de João Henriques nos parece convocar. Contrariando assim a produção oficial da subjetividade diminuída, homogeneizada e controlada que faz uso de uma economia totalitária das imagens⁸, a qual exhibe sem pudor o triunfo da vontade dos vencedores, as vedetas políticas ou o esplendor bélico dos exércitos.

Na produção desta série fotográfica, João Henriques procede sistematicamente à fragmentação do *momentum* (ou *monumentum* à solenidade do poder), destruindo pela raiz a possibilidade de se perceber o “evento” como linguagem unificada e englobante, bloqueando assim a capacidade auto-reprodutora das narrativas oficiais baseadas no comando, seguimento e controlo. Ao produzir um somatório de interrupções (intervalos) na temporalidade e espacialidade dominante do espetáculo, promove uma descontinuidade na consciência da percepção do *continuum* espaço-tempo, espaço e tempo são as formas transcendentais da fenomenologia Kantiana da percepção, e por isso formas fundamentais da sensibilidade. Logo, outras modalidades de percepção-experiência poderão emergir para além do horizonte consensual das expectativas.

É nesta tensão sensível (imagética) entre modos de temporalidade que Jacques Rancière⁹ vê a possibilidade de uma terceira forma de política da arte, referindo-se diretamente ao cinema de Pedro Costa, e mais concretamente ao seu filme «Juventude em Marcha» (2006). Diz-nos Rancière que Pedro Costa, numa mesma sequência, mostra Ventura (ex-pedreiro cabo-verdiano) a contemplar as obras da coleção do museu Gulbenkian e a sua própria produção lírica versada em cartas de amor, criando assim «num mesmo

8 Se por um lado esta ambivalência, sobejamente conhecida no pensamento de Walter Benjamin, nos remete para duas vias opostas: a politização da arte e a estetização da política; por outro é curiosa a referência de Huberman a uma «iconologia dos intervalos» no pensamento de Aby Warburg e patente na sua derradeira obra, essa “ciência sem nome” que Giorgio Agamben atribui a Mnemosine, o atlas mnemotécnico da cultura visual ocidental.

9 Jacques Rancière (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa. Orfeu Negro. P. 97.

plano horizontal as visibilidades, as narrativas, e os discursos que correspondem à emergência de tempos diferentes». Rancière conclui que é no cruzamento do já institucionalizado e das possibilidades potenciais que se refuta o que nos dizem ser o império monótono do espetáculo.

Se este «império monótono do espetáculo» opera através da reificação do sentido global das narrativas, reforçando e conservando o poder da legitimação de um possível estado do mundo - esse poder «quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela uso da força»¹⁰, então uma política da arte, se quiser produzir fora da «indústria dos cosméticos» (Godard) tem de, para além de provocar a emergência de outras temporalidades, exercer-se numa espécie de desvio às farmacologias tecno-estéticas desse poder inebriante.

O “desvio” entendido aqui enquanto processo de produção fotográfica destas imagens dá-se, em nosso entender, pela desconstrução da ideia dialética de Walter Benjamim, o antagonismo entre estetização da política e politização da arte. As fotografias desta série constroem-se abstraindo-se do que seria o motivo “dentro de campo”, relegando a efeméride para um não-lugar (ou lugar qualquer?) e abrindo-nos um território circular a ser percorrido no trilho dos subtis *punctum* (pormenores) registados pelo autor. Em síntese, trata-se, aparentemente, de fotografar uma sessão solene sintomaticamente espetacular, retirando-lhe a aura, a pose e o protocolo politicamente correto, e desviando cada imagem através de um mecanismo (enquadramento, composição, figura/fundo, cor) capaz de evitar qualquer (re)apropriação pelo sistema de produção e legitimação simbólica, dando assim a entender o posicionamento crítico do autor, o qual nos permite fazer ressoar novamente as palavras de Rancière, «uma arte crítica é uma arte que sabe que o seu efeito político passa pela distância estética»¹¹.

Num segundo nível do desvio dá-se, julgamos nós, na construção da série através de um processo de montagem metonímico. O referido distanciamento estético produz-se no uso hábil da metonímia (figura política por excelência) aplicada em imagens de fragmentos do evento que poderiam/podem reenviar para a totalidade do acontecimento em si. Todavia, e tal como na história do escrívão Bartleby, João Henriques prefere não o fazer, isto é, prefere que esse curto-circuito entre imagem metonímica e referente apenas funcione de forma intermitente. Esta dupla sabotagem dos efeitos alienantes do espetáculo, presente nas imagens individualizadas e na série no seu conjunto, talvez seja afinal o que permite o aparecimento de outras narrativas para além da discursividade oficial, e como afirma ainda Rancière, «uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores»¹².

Talvez seja afinal um problema de reconfiguração do perceptível e do pensável... ao contrário das políticas públicas de “terra queimada” (materiais ou simbólicas) que apenas produzem desertos ruidosos e desolações coletivas; João Henriques aciona uma arte de compromisso com a construção de uma “subversão invisível”, uma transformação “alquímica” da imagem intolerável numa outra poética capaz de

10 Pierre Bourdieu (1989). P. 14.

11 Jacques Rancière (2011). *O tempo da emancipação já passou ?*. In «A República por vir» Lisboa. Gulbenkian. P.122.

12 Jacques Rancière (2010). P. 35.

perturbar o regime vulgar dos sistemas oficiais de informação. E com isto, com o seu dispositivo de visibilidade, adquirimos nós também esse quinhão de poder de desmantelamento do *sensus communis* ostensivamente inculcado pela colonização verbal e imagética a que somos expostos.

Afinal, talvez a questão não seja a de opor a realidade às aparências, mas sim de construir outras realidades, novas formas de construir o senso comum, dispositivos espaço-temporais alternativos, comunidades de imagens e novos modos de fazer mundos.

Rui Matoso / 2012-2013