

À CONVERSA COM BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

MARIA DE FÁTIMA LAMBERT
E HUGO MONTEIRO

inED – Centro de Investigação e Inovação em Educação, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, Portugal

Hugo Monteiro: Vou citar uma citação. Um início de um livro, que por sua vez cita de alguma forma um manifesto de 1858: “um espectro paira sobre o *campo da arte* no início do século XXI. O do seu progressivo processo de irreconhecimento” (Almeida, 2002: p.11). A citação é de 2002. Há forma, digamos, de equacionar isto novamente reiterando esse processo de irreconhecimento? Este espectro mantém-se, perpetua-se e intensifica-se?

Bernardo Pinto de Almeida: Eu acho que sim, absolutamente. Acho, embora com pena, que permanece verdadeira essa passagem que cita Marx e que é do meu livro *Transição*.

Acho que sim, começando por dizer o seguinte: esse livro foi escrito em 2001 e, doze anos depois, creio que o que escrevi na altura ganhou uma dimensão assustadora...

Na opinião manifestada nessa época, que mantenho — tirando os exemplos que escolhi dos artistas portugueses — esse espectro apenas se alargou. Queria fazer, na altura, um livro sobre a situação da arte no período contemporâneo e, ao mesmo tempo, fazer uma coisa sobre os artistas então emergentes. E fui buscar exemplos ao que eles faziam na altura, que foi em muitos casos meramente circunstancial, como hoje me apercebo. Portanto, mantenho tudo o que disse, exceto as apreciações ao trabalho dos artistas, já que a maior parte deles cresceu de um modo não necessariamente próximo daquele que na altura me parecia que as obras e perspetivas indicavam. Mas isso não é o importante.

O importante é que, do ponto de vista teórico, ou do ponto de vista conceptual, diria mesmo do ponto de vista filosófico, que é o que realmente me interessava e me interessa ainda, mantenho o que escrevi na altura, achando que

a situação se agravou imensíssimo. O facto, parece-me, é que nós hoje vivemos diante da emergência de um novo paradigma — que em certa medida nessa altura procurei intuir porque não era uma coisa evidente, mas hoje parece-me que já é — marcado por uma *sobredeterminação* que praticamente abrange todas as forças que se geram no interior do campo estético que, quer no seu plano produtivo quer no seu plano institucional, foi dominado, arrastado, apanhado (não sei como dizê-lo com rigor) por um mecanismo generalizado de comando do mercado que se autonomizou em relação aos restantes elementos em jogo...

E portanto resulta daqui que o *campo artístico* é negado naquilo que lhe é mais essencial, digamos, que se relaciona com a *intenção criativa* propriamente dita. Ou seja, tudo aquilo que circula no meio de todos e a que chamamos as *forças da criação*, as forças que circulam e que têm que se deixar circular, e que têm que se abrir para que circulem cada vez com mais força, até para que se cumpra a função simbólica da arte e da criação, está apanhado por essas regras. Eu podia-lhe dar exemplos até fora do campo da arte. Por exemplo, no campo da literatura, o modo como as editoras começaram a editar os *best-sellers* e a afastar-se progressivamente de tudo o que vendia menos do que mil exemplares...

HM: Controlando todos os escaparates, controlando as grandes superfícies...

BPA: E cada vez mais, isto levou a uma lógica de concentração. Nas grandes superfícies, nos hipermercados em que, de facto, as mesmas editoras que apenas editam os autores de *best-sellers*, reforçam a noção de que há um “estilo internacional”, promovem esse mesmo “estilo”. E tudo o que não entrar nesta lógica não entra no campo da edição, senão numas editoras que, por sua vez, não conseguem aceder à distribuição. E portanto temos esta paradoxalidade perversa do contemporâneo, que consiste em que a produção séria não tenha como circular e como atingir aqueles a quem se destina. Era como se, no campo da medicina, os que inventam as vacinas para a sida não conseguissem pô-las à venda na farmácia porque os grandes laboratórios andavam a vender paliativos com lucro... E estamos a falar por analogias. No campo da arte creio que se está a passar uma coisa da mesma natureza. Quer dizer, os grandes agentes do mercado — e não estou a falar dos galeristas evidentemente, estou a falar de tipos como o Saatchi ou o Abramovic — que são também grandes agentes do mercado especulativo, e que em geral não sabem nada, mas que controlam o mercado da arte de tal forma que estão envolvidos nos *trustees* dos museus e determinam as exposições que se fazem, são os mesmos que normalmente beneficiam os artistas que eles mesmos protegem e apoiam, fazendo com isso aumentar os valores de mercado, pagando as secções culturais dos jornais e influenciando a crítica... É um circo, portanto.

Maria de Fátima Lambert : Controlando a atribuição dos grandes prémios...

BPA: Controlando a atribuição dos grandes prémios! Ou seja, criou-se um mecanismo absolutamente demoníaco... — a palavra é mesma esta: demoníaco — completamente niilista, e que bloqueia completamente as forças da criação e as substitui por uma *ideologia da arte* que, digamos assim, contém a arte fora de

si própria, num espaço de puro controlo. E que depois, reforça toda a emissão própria das sociedades de controlo que conhecemos bem, que se espalha pela sociedade toda. Portanto, há qualquer coisa de profundamente perverso que se está a passar e por isso digo que o que dizia há doze anos ... infelizmente acho que já tinha razão... Preferia ter-me enganado, mas não me parece. Acho que se pequei foi por defeito. Quer dizer, acho que está muito pior do que o que eu previ que poderia ser!

MFL: Deixa-me aproveitar, por conta de um comentário teu. Falavas, há pouco, de aspetos relacionados com a atuação estratégica de Charles Saatchi e, por associação, lembrei-me daquela convicção de David Hume, formulada quando o questionavam “Quem é que tem legitimidade para estabelecer o gosto? E quem é que teria legitimidade para ditar as regras do gosto, com as consequências que daí advêm?” Ele refere que apenas teriam legitimidade, aqueles que fossem artistas, somente estes teriam teriam autoridade para estabelecer as regras. E, assim, ele próprio se estaria a excluir, porque ele não era artista, era filósofo. E então ele aí atesta: ou os artistas ou aqueles que de proximidade com eles convivam. Então quem é que hoje tem legitimidade para estabelecer?

BPA: Essa é uma boa pergunta.

Eu diria que, de uma forma geral, a questão da legitimidade da arte opera, procurando analogias, muito semelhantemente ao modo de como opera a lei em Inglaterra, em que não têm sequer constituição e o que têm é uma *Magna carta*, que são meia dúzia de princípios gerais para que a coisa funcione. O que é que isto quer dizer?

Isto quer dizer que quando fazem um julgamento, e há uma situação complexa para resolver, perguntam “como é que isto foi resolvido antes?” E vão buscar como jurisprudência uma coisa que aconteceu em 1716 ou 1515 ou 1814. Vão buscar uma ocorrência anterior e dizem “se ocorreu uma vez, pode ocorrer uma segunda vez da mesma maneira”. E é isso a que se chama jurisprudência, precisamente.

Ora a arte sempre funcionou por analogia com a jurisprudência, quer dizer, a solução tal, que o artista tal encontrava, e normalmente resolvia-se *jurisprudentermente*, digamos, por analogia com uma situação anterior. Por exemplo Didi-Huberman num ensaio recente mostra, à maneira de Warburg aproximando-as, representações de uma série de imagens de túmulos egípcios e de representações renascentistas de túmulos. Evidentemente que há uma relação, ao menos formal, entre a forma do túmulo que aparece no antigo Egipto e que reaparece na Renascença. Isto, no fundo, é a concepção warburguiana da emergência no actual dos traços do arcaico. É isto a jurisprudência da arte.

A arte é um processo em que há sempre uma nova ocorrência, pelo menos uma segunda ocorrência. Porque só há arte a partir do momento em que há uma segunda ocorrência, um pouco como na questão traumática. Só há trauma — vocês conhecem a teoria do trauma de Freud? É aquela coisa de que não é à primeira vez que acontece, mas à segunda, porque à segunda o trauma localiza-

-se. Porquê? Porque a vítima do trauma reconhece que aquilo é uma coisa que pode acontecer e portanto passa a ter medo. Quando acontece a primeira vez fica diante do desconhecido; quando acontece da segunda vez, fica diante do reconhecido, são dois mundos. Analogamente, eu julgo que a arte funciona da mesma maneira. Na sua segunda ocorrência, traumática digamos assim, a arte passa ao domínio do reconhecido e o reconhecido é o legitimador, é o grande processo da legitimação. Portanto há uma jurisprudência na arte que tem a ver com este processo de reconhecimento, nesta segunda vez.

O problema — e vou levantar agora outra questão — é que a lógica do mercado, que à sua maneira também é legitimadora, produz a segunda ocorrência fora do contexto da própria arte. Quero dizer, enquanto Manet foi reconhecido porque os Impressionistas foram a segunda ocorrência do que ele fazia, o que garantiu a confirmação, o reconhecimento que ocorreu no interior do próprio campo da arte; ou enquanto que o Duchamp, na sua aventura solitária, beneficiou da segunda ocorrência por volta dos anos 50, com o reconhecimento da sua obra pelo grupo do *Black Mountain College*, com o Cage, com o Rauschenberg, com o Jasper Johns, ou como as Vanguardas do início do Modernismo beneficiaram do eco da segunda vanguarda e por aí fora, o mercado não gera uma segunda ocorrência e a sua presença erige-se fora do campo da arte e dos seus mecanismos.

Esta ideia da segunda ocorrência continua a ser manifestada porque o processo está todo lá, só que é feito da seguinte maneira: hoje custa 500, amanhã custa 1000 e depois de amanhã custa 15000. A ocorrência é apenas manifestada pela circunstância de uma subida de preço ou de valor. E porquê? Porque a ocorrência é feita no plano do mercado e não no plano da influência relativamente à própria coisa da arte. Esta é a perversão: depois desta segunda ocorrência, a dimensão jurisprudente, digamos, do fenómeno artístico, já não é ditada pelos artistas, pela crítica, que era, a partir da Modernidade, o factor de legitimação e o seu interlocutor por excelência, mas é antes manipulada por um outro interlocutor, que sempre lá esteve — o mercado, que sempre existiu mas que tinha uma função legitimadora à posteriori — e que passou nos tempos recentes a ter uma função legitimadora à priori.

É assim: na primeira exposição vendeu-se por X, na próxima exposição vende-se por duas vezes X. E isso é a tal segunda ocorrência do mercado na sua magnitude. E então o que aparece nos jornais é “já duplicou o valor”, um pouco como as ações, em que o preço é manipulável, e tudo é feito de propósito. Quer dizer, às vezes é verdade, mas também é altamente manipulado: as grandes leiloeiras, etc, e os *dealers*, manipulam os preços do mercado que eles controlam. E fazem entrar artistas no dito “sistema”, pagam exposições deste ou daquele. Isso cria o gosto do nosso tempo, que é absolutamente dominante. Não é um gosto eclético, múltiplo, aberto às forças de criação de que falei antes, é um gosto manipulado, altamente niilista. Quer dizer, quando olho para a obra do Jeff Koons ou do Damien Hirst só vejo sinais de morte, não vejo sinais de vida de

nenhuma espécie, e vejo as transações à volta. Evidentemente que isto constitui um exemplo terrível para os jovens candidatos a artistas. Olham para aquilo e pensam: a paisagem é esta, e eventualmente seguem caminhos que podem reforçar ainda esta situação.

HM: Algo que também disseste no ípsilon de há umas semanas atrás, que é a questão do estado da crítica. Por um lado, uma crítica maior, uma crítica com poder da palavra, com bom senso, em princípio poderia ter possibilidade de contrariar de alguma forma esse contexto e a questão é que não contraria.

BPA: Claro que sim, a gente poderia dizer isso.

HM: E há crítica?

BPA: O problema é que isto, este fenómeno de que venho falando, foi acompanhado — porque isto não foi uma coisa que nasceu do zero — por uma aniquilação progressiva da crítica como presença determinante. E esta aniquilação foi sendo processada desde há algum tempo, sensivelmente nos últimos vinte anos. Entrámos na era pós-crítica. Quero com isto dizer que entrámos num tempo em que a legitimidade (é sempre a questão da legitimidade), que é inerente à função crítica que se constituiu desde há mais de dois séculos — desde Kant, basicamente, que definiu a função da crítica como constitutiva quer das subjetividades, quer como princípio absolutamente determinante da própria criação; ou seja, como qualquer coisa que existe dentro da própria criação e que depois se reencontra fora dela, num interlocutor que é o que reconhece — tem vindo a perder progressivamente o seu lugar e o seu sentido.

Eu diria até, de uma forma muito rápida e simples, que a crítica tal como a concebemos desde Kant, não era mais do que a consciência de uma relação determinante com a história, isto é, uma capacidade de reconhecer imediatamente no atual os signos de uma relação já presente com a história, ou seja, de uma adequação entre o objeto produzido e a história. Que foi o que permitiu, para dar exemplos, que quando saiu o *Ulisses* (de Joyce) se fizesse imediatamente um consenso entre vários receptores quanto à sua importância. Aqueles que afirmavam: *cá está a literatura do nosso tempo*. O livro era proibido mas, não obstante, estava lá. Reconhecido já pelo que era. A “Sagração da Primavera” de Stravinsky ou o “Moses und Aaron” de Schoenberg, que na época só podiam ser ouvidos por meia dúzia de pessoas, provavelmente, não sendo uma coisa virada para toda a gente ouvir, encontravam porém imediatamente quem as certificasse. E imediatamente quer dizer, no caso, um conjunto de grandes críticos internacionais e mesmo de certas estruturas internacionais, que percebiam o que é que estava ali em jogo.

Esta *função crítica* — que corresponde pois a uma competência de avaliar, quase imediatamente, uma relação com a história — foi sendo lentamente desagregada. Como? Através de um pensamento fortemente ideologizado, que foi sendo construído, entre outros, por gente como Gianni Vattimo a partir de teses como as o Fukuyama sobre o “fim da história”. E essas ideologias vieram pulverizar a condição de *posse histórica*, e sobretudo vieram instituir uma nova condição em que, aparentemente, já não há história e portanto já não é preciso

fazer renascer essa noção, própria da crítica, de poder haver uma relação positiva com a história.

É como se vivessemos para sempre no indeterminado e nada, de facto, nos pudesse arrancar para uma expectativa colocada fora do presente. Um presente tido como perpétuo, digamos assim, e sem ligação com uma história futura. É isto o niilismo. Ou, se quisermos, para passar ao campo da crítica da arte, o papel de Arthur Danto que veio dizer que depois das *brillo boxes* de Warhol já não é possível fazer invenção em arte, o que é falso, evidentemente. E em conclusão, foi isto o que permitiu a deslocação para fora do campo da crítica do fenómeno da legitimação, que assim passou a ser operada a partir dessa deslocação para fora do campo crítico tal como foi concebido pela Modernidade...

HM: Concretamente no Iluminismo, em todo o seu contexto formal, não é?

BPA: Exatamente. Ora, nós assistimos hoje, com a televisão, ao fim de uma ideia de jornalismo como respiração e manifestação de uma opinião pública e daquilo a que chamei antes *a voz da rua*. A crítica para mim é a voz da rua, é aquilo que duvida, aquilo que põe em questão, é aquilo que incomoda, que interroga... por exemplo, na Idade Média, na Universidade de Paris, uma vez por mês os lentes, os professores mais graduados, eram obrigados a dar uma aula pública. Não se tratava de descer o nível da discussão, tratava-se de garantir que não havia um encerramento numa capela, numa torre, numa redoma. Nós hoje visitamos grandes museus de arte contemporânea, a nível mundial, que realmente nunca foram tão visitados. Há uma série de mecanismos de apelação, de distração, para trazer o público. Mas na verdade trata-se de um público que não percebe absolutamente nada do que é que está a ver, e que o aceita na medida em que o museu o legitima. E portanto, há uma legitimação que não tem a ver..

MFL: Tem a ver com o circuito da arte, ou seja, por onde artistas, obras e público circulassem. Passando dos círculos convencionais, onde o academicismo predominava para espaços onde se potenciavam abordagens e criações – mais ou menos timidamente – divergentes...E as reações sucediam-se...

BPA: Era muito melhor, muito melhor, incomparavelmente melhor, quando, o chamado público, nos fins do século XIX, entrava nos *salons* e fazia barulho contra o que não gostava.

MFL: Pelo menos manifestavam-se...

BPA: Não era uma recepção completamente apagada. Ora o que nós temos, hoje, é um violentíssimo consenso. Que na verdade corresponde a um desaparecimento total da capacidade crítica e da capacidade analítica também. Portanto... é claro que isto vai acabar por rebentar, não vejo outra solução, mas isto temporariamente dá uma espécie de fascismo. Por isso é que acho que, e tenho vindo muitas vezes a dizer isso nos últimos tempos, que cada vez é mais importante pensar com o Pasolini, pensar com certos pensadores de senso profundo, com esses pensadores que desde muito cedo perceberam que a chamada sociedade de consumo tem uma dimensão destrutiva, quase tão perigosa

como a do fascismo.

HM: Há essa “parte maldita”... Por outro lado, ao mesmo tempo, nós temos todo um registo que é, digamos, o panteão da edição ou qualquer coisa desse género. Por outro lado temos o contexto de uma blogosfera, que não tem critérios...

MFL: Também é de se potencializar, de incentivar exatamente essa manifestação e verbalização antagónica. Nalguns casos é, mas acaba por converter-se numa certa... acomodação...e indiferença?

BPA: Julgo que sim, que contribui para a indiferença, e por uma razão. Porque não é verdadeiramente democrático. E porque é que não é verdadeiramente democrático? Porque a democracia tem que conter dialecticamente os opostos.

Por exemplo, quando é aparentemente possível dizer tudo, como acontece na TV — que é cada vez mais opressiva — estamos apenas e sempre no mero plano da opinião, uma vez que, no interior desse consenso, tudo o que se diz tem a mesma altura e o mesmo valor. É como se a diferença se fosse esbatendo. O político que aparece como comentador é uma figura disto. Como se um político, com as suas opções, pudesse ter a neutralidade crítica do verdadeiro comentador. Ora quando os jornais existiam como forma da crítica, na tradição crítica e com a jurisprudência da crítica, apesar de tudo não era fácil entrar nesse processo da consensualização generalizada. Havia dissensão. Há vinte e cinco anos atrás, ou há trinta anos atrás, escrever num jornal era uma coisa que ainda exigia uma capacidade de argumentação..

MFL: Sim, hoje no fundo é uma narração.

BPA: E portanto esse processo requeria da parte de quem queria ter opinião fazer valer a sua capacidade crítica; e da parte daquele que detinha o poder de decisão sobre publicar ou não essa opinião, um exercício de decisão que podia ter consequências. E nesse intervalo, nessa margem de negociação existia um grão de legitimidade, que era propriamente democrático. Porque era preciso argumentar, não era uma coisa imposta. Eu não podia insultar o Papa ou o Ministro ou o Presidente da República gratuitamente... O mundo da blogosfera é o mundo da fotocópia, é o mundo da pura opinião e do insulto porque no fundo permite o anonimato e produz-se fora da negociação entre a vontade e a decisão.

MFL: Gratuito...

BPA: Gratuito! Isto não quer dizer que não apareçam textos extraordinários na blogosfera, porque aparecem! O problema é que têm todos o mesmo estatuto. Onde tudo se equivale já nada vale. Estamos na inflação. Ou na deflação. Ora, se não há uma negociação, se posso hoje quase sem consequências e no anonimato postar um insulto ao Presidente da República, ao Papa ou ao Dalai Lama ou, no caso das caricaturas a Maomé, caricaturar Maomé sem respeito nenhum pela comunidade islâmica do sítio... isso quer dizer que estamos no mundo do insulto e contra-insulto. Isto não produz qualquer saber. Isto produz ódio.

HM: Esses factos tornam-se vulgares...

BPA: E isto generalizou-se na sociedade de hoje. Por outro lado, temos uma

televisão que é o maior inimigo das reportagens, que as fragmenta e as pulveriza da sua consistência, e em que programas como o Big Brother e todos os afins, traduzem a vontade da animalização. Quer dizer, não é só do comportamento animal daqueles desgraçados que, a troco de vinte e cinco tostões, vão para lá fazer aquele papel. Não é só isso. Trata-se também de difundir para milhões de espectadores a tradução mais exata do que Foucault chamou a bio-política. Quer dizer, seres humanos tratados como gado, postos à experiência dentro de uma casa fechada e portanto, os comportamentos deles evidentemente que são...

MFL: Induzidos...

BPA: Induzidos!

HM: Lembro-me de ler que aquilo [os reality shows] começa a funcionar como uma espécie de macro-paradigma do democrático, justamente porque nós não controlamos quem realmente manda. É-nos oferecido um espetáculo em que supostamente nós temos plena acessibilidade, mas em rigor não temos, porque todos os processos de controlo nos são vedados e nós não conseguimos absolutamente ver quem está por detrás do que acontece...

BPA: O Big Brother a que nós assistimos é uma imagem terrível do que poderia chamar-se a inocência do “fascismo em direto”. Nós temos aquelas figuras a colocarem-se em função de um condicionamento anterior, e julgando que estão a agir em liberdade. Creio, infelizmente, que o Big Brother é neste momento a matriz da organização da nossa sociedade. Um exemplo? O Estado Português que recentemente apareceu a premiar com um automóvel quem passar a pedir faturas. Quer dizer que estão a tornar também isso um concurso.

Mas isto é um sinal da mesma coisa, é sinal da globalização.

HM: É como o quase prémio, que é a categoria “empreendedor”. E, de repente, o registo da iniciativa individual passa a ser o mais glorificado, e aquilo é quase como ir ao jogo. Ou seja, este comportamento individual é tão exemplar, ilustrando uma atitude de triunfo, que qualifica todos os outros como incapazes, de alguma forma...

BPA: É, evidentemente, uma trama ideológica. Há uma matriz de suspensão e de indução de comportamentos, que não podem ser outros, de modo que os desgraçados vão mesmo. Já se sabe que, com vinte e poucos anos, ao fim de quinze dias, as hormonas estão aos saltos e eles têm que ir para a cama uns com os outros.

MFL: Está tudo nos livros...confirma-se...

BPA: Está tudo nos livros, no entanto eles mostram aquilo como se aquilo fosse a própria vida em direto. Ora aquilo não é a vida em direto, aquilo é a bio-política em direto, é a transformação em animalidade do humano. A televisão neste momento trabalha para isso, e dá um exemplo a toda a sociedade, porque é fácil, porque nós vemos isso acontecer todos os dias nas mais diversas instâncias, desde as nossas faculdades às praxes académicas. Quando se premeia uma denúncia fiscal, está-se a caminhar na direção da delação, quando se premeia com um automóvel que se peçam faturas, quer dizer, que se denuncie quem o não faça, é isto que está subjacente. Há aqui alguma coisa de profundamente

perverso: em nome de uma situação que parecia democrática ao princípio, está-se a destruir a própria democracia na sua essência. A democracia consistiria, utopicamente, na transferência do poder da burocracia (do poder da máquina do estado) para os cidadãos. Os cidadãos cada vez mais conscientes, devido à dinâmica dos grupos, da sua organização, da sua sociedade, contribuindo cada vez mais para a organização dessa sociedade e portanto, cumprindo os deveres que são necessários para que a sociedade melhore... Não é isso que ocorre.

HM: E assim haver um pleno domínio, com uma plena participação, em tudo aquilo que nos faz, de alguma forma, comandar.

BPA: Com essa contrapartida. O que é que se passa aqui? É que se tirou toda essa contrapartida, o cidadão não tem voz nenhuma, não tem dinheiro para ir para tribunal se o Estado o maltratar, não tem dinheiro para se defender em nada, desmantelam-lhe o sistema de saúde e ele morre aos bocados, e por aí fora. E a seguir diz-se “E agora vota!”

Quer dizer, tiram-lhe todos os mecanismos de cidadania menos o voto, e o voto torna-se quase num teletexto. Só tem a ver com ficar mais barato, porque há um jogo que é cada vez maior e se calhar qualquer dia até pagam ao cidadão para votar. Há que admitir que o próximo passo é, agora que ofereçam um prémio a sortear entre quem possa ter votado no candidato X, que será patrocinado por exemplo pela coca cola. Isto é um modo de arranjar mecanismos de converter tudo ao mercado. Porque não há limites e nós sabemos hoje disso. Estou a falar da opinião de economistas de todos os quadrantes que dizem que se não houver uma interrupção desta financeirização do mundo, isto caminha para a catástrofe. Recentes estudos sobre a economia americana, dizem que eles vão entrar em incumprimento para breve. Se isto acontecer, a economia global vai em direcção à maior crise, muito maior do que a crise de 1929. Mas como é que se preparou isto? O Abramovic está lá no iate dele, com o computador, em águas não-territoriais, a fazer transferências de fluxos extraordinários da China para a Venezuela e depois não sei para onde. É só lavagem de dinheiro!

Infelizmente a arte participa desta lavagem de dinheiro. De outra maneira não haveria explicação para os valores absolutamente extraordinários que vem atingindo. Uma coisa é a economia simbólica. Aquilo que fazia com que o Picasso fosse o pintor mais caro do século XX, porque era isso que mantinha a ideia simbólica de que a arte também tem uma tradução no campo económico. E isso é justo, é até razoável.

MFL: Sim, tanto que é uma razão para que seja conhecida a obra...

BPA: Isso faz parte da obra, da conjuntura simbólica, da economia simbólica. Agora, transformar a arte, o mercado da arte, num jogo de mais-valias, em que compra hoje e vende amanhã, compra e vende, etc, num processo completamente abstracto, quase metafísico, que envolve museus, casas de leilões, dealers etc., tornou-se monstruoso. É uma situação em que as pessoas como nós já não percebem porque é que está um tubarão cortado às postas metido em formol, como o do Damien Hirst, é vendido como a obra mais cara em circulação...

Porquê? Não é propriamente a Mona Lisa. A arte contemporânea não tem a dimensão do trabalho da...

MFL: da *techné*...

BPA: da técnica... não tem. Mas tem que ter uma função simbólica qualquer, em que haja algum reconhecimento daquilo que se passa ali. Ora, a tradução do mercado é nenhuma. Nós não sabemos porque vale tanto dinheiro. Vale dinheiro porque vale dinheiro, é uma coisa tautológica do ponto de vista “o que é que é bom?” É bom o que vale dinheiro. Porque é que vale dinheiro? Porque é bom... É um círculo fechado, que não tem fora. A crítica era o espaço de fora que tende a desaparecer.

MFL: Há pouco falaste da coca cola, e como em Serralves está a exposição de Cildo Meireles, e de repente fiquei a pensar como é que aquele projeto dele, das instruções do circuito ideológico, onde as impressões no circuito ideológico já estão datadas de décadas atrás, como tem pertinência (vá lá, no contexto em que foi já sabemos que foi na ditadura brasileira). Agora estamos num outro contexto e fazendo a analogia para estas questões que tens estado a desenvolver, como é que teria uma aplicabilidade. Ou seja, falaste dos jornais, e lembrei-me daquelas impressões que ele fazia inicialmente nos jornais, auto-identitárias, e comecei realmente a...ocorreu-me:...como é que nesse tipo de coisa, há toda uma série de situações com funções?? em circuitos supostamente culturais, artísticos, que aparentemente poderiam estar inventados de outros valores que não somente os estéticos ou os artísticos, e em que há, por vezes formas subliminares, e noutros casos, perfeitamente às escancaras, como estava a comentar, e ocorreu-me como é que, em termos artísticos, isso também, muitas vezes, não existem alguns autores que procuram fazê-lo, em termos conceptuais, de ações, de projetos, e até que ponto é que isso depois é, digamos, absorvido por parte de um público que tem a tal situação de confrontar o museu “ok, é uma obra de arte, está num museu”, não compreende. Que pistas é que tem para compreender, será que o público também quer compreender ou por e simplesmente quer que passem as mensagens como esta de inserções nos jornais no meio dos anúncios e que nem vê?

BPA: É uma pergunta muito complexa a que tu colocas e tenho que a abordar por partes.

Uma primeira, é puramente afirmativa. Eu não acho que a arte tenha acabado nem ou que tenha desaparecido. Quer dizer, acredito que daqui a cem anos, ou daqui a duzentos anos, nós olharemos para este tempo (não nós, claro, mas os que vierem a olhar para trás, para este tempo) e vão reconhecer provavelmente coisas que nós somos incapazes de reconhecer, que se passam hoje, com as seguintes possibilidades:

1) ver coisas que nós nem vimos, que nem sequer damos por elas ou que damos pouco por elas,

2) nem sequer já se lembrarem, ou passarem para o nível da nota do rodapé muitas coisas a que nós damos a maior das importâncias. E porquê? Porque a

arte é prospectiva, e em certa medida foi sempre. Aquilo que se fez numa determinada época só ganha pertinência, como expliquei antes, na sua segunda ocorrência. Quer dizer, quando se revê dentro do próprio desenvolvimento dessa função simbólica,

3) como não há sociedades sem arte, a instituição artística, quer dizer aquilo que no funcionamento de uma dada sociedade se encarrega da produção de objetos simbólicos que servem para agenciar o comportamento estético, quer dizer, do comportamento diferenciado das sociedades e dos indivíduos (e essa instituição artística existe em todas as sociedades e está na raiz de todas as sociedades) parece-me inevitável que o que hoje fazemos seja reavaliado a uma nova luz. Isso é a história.

E isso não é nada de mal, eu não acredito que no século XVII as pessoas tivessem a noção exacta do que era a melhor arte do seu tempo, que todas as pessoas ao menos a tivessem. Agora, o que acredito é que nessa altura havia condições para que se fizesse uma arte que era a melhor arte possível. Enquanto que hoje, como disse há pouco, os agenciadores são loucos e pervertem o processo da coisa.

Só para acabar e indo directamente ao que disseste, a questão que eu quero colocar é a seguinte: o problema é que hoje existe uma sobre-determinação, altamente manipulável, que ocupa quase todo o espaço da expressão — museus, crítica, imprensa, televisão. E nós assistimos, desde o Iluminismo, precisamente, a uma vitória progressiva, vamos dizer da razão, de uma razão histórica, de uma capacidade da história ser coincidente consigo mesma, contemporânea de si mesma, cada vez mais próxima. Vou dar um exemplo, o Delacroix provavelmente levou vinte anos a atingir um certo reconhecimento, o Courbet já só demorou dez anos e os impressionistas cinco anos depois já se percebiam, as pessoas estavam a aperceber-se do que se passava. O Picasso dois anos depois já estava reconhecido, e portanto deduzo que há uma contração do tempo..

MFL: E agora?

BPA: Mas esta contração do tempo teve sempre a ver com uma *auto-consciência crítica* que cada vez se desenvolveu mais, e que cada vez tendeu a elevar mais a consciência social do que realmente importa nas sociedades. E nós temos exemplos disso. Nós temos no século XX o momento do Modernismo, que é absolutamente extraordinário, e que foi quebrado de facto pela 2ª Guerra Mundial e sobretudo pela emergência desse outro momento histórico irreconhecível e absoluto que foi o do holocausto.

Ora, a partir deste momento, esta noção kantiana e depois hegeliana da razão crítica em relação com a histórica parece ter caído por terra. Portanto a *dialética do Iluminismo* de que falou tanto Adorno, e por aí fora, é qualquer coisa que realmente entrou em crise. Era razoável, era expectável que, a partir do momento em que a democracia venceu no ocidente, na Europa e nos Estados Unidos, houvesse uma reconstituição positiva deste tecido histórico e, nomeadamente, a tentativa que não se estivesse a repetir Auschwitz.

E assistimos dos anos 50 aos anos 90 do século XX a um momento único na história da Europa por ter sido um período de cinquenta anos sem guerras, sem nenhuma guerra, de um crescimento económico sustentado, um desenvolvimento em harmonia das cidades, uma tentativa de preservar valores ecológicos. Quer dizer, temos um momento europeu e americano, mas sobretudo europeu, absolutamente extraordinário em termos históricos. Cinquenta ou sessenta anos praticamente ininterruptos de progresso do mais genuíno. Progresso social, científico, conquistas dos trabalhadores dos direitos sociais, emergência dos direitos das mulheres, dos homossexuais, dos negros, a emergência de espaço para todas as diferenças, a construção de sistemas de saúde extremamente organizados, a utopia enfim... Nós, de facto, assistimos à utopia a realizar-se diante dos nossos olhos. E subitamente, e isso é importantíssimo, por advento de uma crise, de uma falsa crise de legitimidade — que tem estritamente, e nós sabemos disso, a ver com os interesses financeiros que destroem e desmantelam o que era a construção democrática que, apesar de não ser perfeita, é das mais aperfeiçoadas que a história conheceu no curso do seu desenvolvimento ao longo dos últimos 20 ou 30 séculos — tudo na cultura e na arte parece estar preso num movimento brusco de perda do sentido. E perguntamo-nos: mas porquê?

MFL: E tu não achas que, por outro lado, concordando em absoluto com o que dizes, mas será que por vezes não há uma certa necessidade na sociedade ocidental da queda, quase que uma revitalização, do mito de queda. Como uma conquista, eu agora estava a pensar no Gerard Durrein nestes territórios, quase que assim no subliminar do noturno, do mais noturno, quase que parece que há uma necessidade de queda.

HM: Nada como o exemplo da fetichização que se esboçou em torno, por exemplo, da queda das torres no 11 de Setembro, o modo como se promovem a objeto quase estético...

BPA: Por isso é que Stockhausen disse que era a obra de arte total, é consistente..

MFL: Parece-me mais uma tragédia grega, que perfeitamente vai atingindo o clímax e a seguir há uma catástrofe...

HM: O Eduardo Lourenço escreve algures, num título feliz, que é a “queda de Constantinopla em direto”...

BPA: Sim. Que nós estamos a assistir a essa queda, não tenho dúvidas, se nós precisamos dela...eu não vejo para quê.

MFL: Mas às vezes os média não é isso que nos estão a vender?

BPA: Sim, os média absolutamente. Pode dizer-se, mas é como as sociedades comunistas, estava nos genes, começaram assim, mas depois acabaram no totalitarismo. E que também estava nos genes das sociedades democráticas. Não é verdade! E não é verdade porquê? Porque nós olhamos para a história, que é o único espelho razoável de aferição, e vemos que a sociedade inglesa começou a constituir-se como uma democracia no século XVI e que desenvolveu os processos da sua autenticação ao longo dos séculos, aumentando cada vez mais, ao

ponto de ser possível chegar a 1930 e pouco, e o Churchill que era um conservador de direita vir dizer: vamos lutar com paus, com pedras, seja com o que for, contra o fascismo. Quer dizer, a democracia é suficientemente consistente para perceber os seus inimigos e abrir uma guerra em nome disso. É uma sociedade inteira que entra em combate. As senhoras da sociedade britânica, as princesas, andavam a colaborar com os enfermeiros, etc, há um movimento social. Isto não é a democracia ateniense, isto é uma sociedade inteira que compreende a virtude extraordinária da sua liberdade e de manter de pé os seus direitos.

HM: É um coletivo na sua máxima plenitude. Eu lembro-me sempre do De Gaulle, quando diz, a propósito de Sartre, que não se prende Voltaire. É preciso uma dimensão como esta...

MFL: É uma genialidade notável..

HM: Nós olhamos para os exemplos que temos agora e vemos que realmente ninguém teria um tipo de ovação como esta.

MFL: É a questão da resistência.

BPA: Mas esta dimensão parece ter desaparecido do nosso campo social, que agora só se traduz em greves e mais greves, numa espécie de anomia. Há uma anomia no campo social, que tende a invadir tudo. Quando se fazem greves todos os dias, o valor da greve desapareceu.

MFL: Banaliza-se.

Há uma estética da queda...

BPA: Há uma estética da queda, claro que sim, e gostava de voltar a isso. Mas o que eu julgo é que ocorre no mundo contemporâneo, uma espécie de possessão niilista profunda, e diria mesmo suicidária, que faz com que haja um entendimento eufórico de tudo o que não devia causar senão disforia. Quer dizer, quando as pessoas aplaudem as coisas que chegam a aplaudir...

MFL: Que são irrisórias...

BPA: Que são irrisórias. Quando as pessoas não dão por ela que se passam coisas extraordinárias, de vez em quando, no cinema, nas artes plásticas ou na música e aplaudem o que menos interessa...

MFL: Ainda há uma lucidez absurda...

BPA: E portanto, nada está perdido. Este regime de anomia é justamente o que tende a não reconhecer o que merecia ser reconhecido, para que possa ser sobre-reconhecido o que talvez não tivesse direito sequer a ser reconhecido, por interesses estritos à própria coisa. Neste momento, a maior parte dos meus amigos artistas estão com dificuldades de subsistência. E não estou a brincar.

HM: Parece aquela incrível lei do cinema, em que parece que retrocedemos naquilo que é o critério do código de leitura, daquilo que é a obra financiável.. o critério, ao fim ao cabo mercantil...

BPA: Sim, sim...A anomia é identificada na teologia medieval com o mal, com a potência do mal. Há um texto magnífico de Giorgio Agamben sobre o abandono do papado pelo Papa Bento XVI, em que ele mostra, e eu subscrevo inteiramente a leitura, como Bento XVI, numa certa altura, ameaçou a organiza-

ção do lado mais negativo da igreja, em benefício do lado positivo. E considera que Bento XVI fez claramente um corte com o progressivo domínio da igreja má sobre a igreja boa. Isto não interessa muito para a conversa, mas era por causa da questão da anomia. A anomia na teologia medieval aparecia numa identificação com o mal, que é pois aquilo que não se pode designar. E aquilo que não se pode designar não é propriamente o invisível da arte, é uma outra coisa...

Isto gera, inevitavelmente, uma suspeita absolutamente incontornável, que em qualquer tecido social funciona analogamente ao facto de se ter uma doença e não se saber qual é. Como é que se cura uma coisa que nem sequer se sabe o que é? E o que dizem hoje os nossos governantes? — estou a falar em geral — hoje o discurso diz que não sabemos o que se está a passar. E depois, o que é pior, que ninguém é responsável, nem tem que devolver o dinheiro que já se perdeu com um erro que tenha cometido, porque simplesmente enganou-se. Isto é a anomia, são formas dessa anomia. E ela está no campo da arte também. Nós vemos isso acontecer constantemente no campo da arte. Quer dizer, os museus contemporâneos mostram uma certa realidade da arte mas não tem que explicar porquê, não têm que o justificar, ao menos explicar o que significa, e podem simplesmente dizer: nós vendemos bilhetes suficientes para pagar a exposição. Isto não é critério de nada.

MFL: Não acaba por ser um critério para aferir determinadas características que um público, que como estavas a comentar, que parece estar cego, acaba por se ver configurado nas instituições modelos? Ou seja, pegando nas palavras do Agamben, são precisamente absurdos e que se cruzam imenso com questões que temos estado aqui a falar, que são do foro da ética.

HM: E continua-se a dizer que um objeto artístico nunca deixa de ser um objeto, nunca a arte deixa de ser um objeto transacionável como outro qualquer.

BPA: Por exemplo, o direito de possuir o registo da performance do artista x, que se limita ao casaco que ele usou, ou ao chapéu que ele usou, ou outra coisa qualquer, e pagar isso. É puro fetichismo, ou não? Na sociedade medieval por exemplo, na época do gótico, no trabalho do vitral, aquilo custava x e portanto aquela cidade como era mais rica, porque tinha tido meios para fazer aquilo, para mostrar aquilo de uma certa maneira, era a que o tinha. E a valorização daquilo assentava sobre um valor de trabalho. A componente de trabalho foi retirada à arte moderna, em benefício de outras, como o logos, em benefício portanto da componente pensamento. Mas a maior parte da arte contemporânea, não estou a dizer toda, não tem pensamento qualquer. Não tem trabalho, não tem pensamento.

HM: Recusa-se a construir um novo critério para a sua fruição que é uma coisa que outro autor dizia. Mesmo quando não havia aquela ideia, a maior parte das vezes até muito ingénua, do à frente do seu tempo...

MFL: Sim, estavas a falar da questão de estratégia militar, no fundo as vanguardas vão pegar no termo daquilo que era... Bem, é essa questão, mas isso pode já estar esgotado. Quando surge nas reflexões da estética, o conceito de

Novelty, está a conformar-se uma alteração profunda na tipologia das categorias estéticas. David Hume estrutura a necessidade, que se converteria em compulsiva da pregnância desse conceito de Novelty, em plena expansão, e propugnando a consagração de novas categorias estéticas. Quais são as categorias estéticas deste...?

HM: E aí é o não saber que, apesar de tudo, pertencia à construção do próprio discurso, aqui neste caso é o não saber que nem sequer se diz por si mesmo, que é um vazio...

BPA: Lá, onde essa anomia cresce, o negócio continua a florescer. Sim, é por aí! Há qualquer coisa de demoníaco nisto, parece-me.

2ª PARTE

MFL: Vocês agora estão tão inspirados. Continua aquela tua ideia que estavas a desenvolver do corpo, e das gerações e dos homens não poderem ser bonitos, tudo isso é uma questão de gosto.

BPA: Na altura era uma coisa proibida.

MFL: Era proibido. Era uma questão de comportamento, pressões sociais...

HM: É uma questão, confesso, que eu próprio tenho refletido, mas que não sei ainda muito bem como me posicionar nela. Há aquela ideia do corpo-objeto, o corpo do desejo, o corpo da tatuagem, o corpo do *body building*, isto pertence a uma querela do gosto, ao fim e ao cabo.

MFL: Daquilo que era suposto ser um estereótipo, livre de conotações...

HM: E que é uma questão de género, também. Mas que é também uma questão, eu lembro-me por exemplo de David Bowie, no modo como desconstruiu todas essas categorias, até com um certo princípio de androginia. Ao fim e ao cabo serviu e foi também uma espécie de detonador para uma outra visão sobre o corpo. Só que neste momento temos um registo e uma aproximação ao contexto do corpo que é muito dúbia quanto...lá está, ou temos a manipulação ou então, pelo contrário, uma subjetivação, um corpo particularmente centrípeto, chamemos assim.

BPA: Ora bem, eu tenho alguma dificuldade em falar do corpo por duas ordens de razões: uma, porque tenho uma dúvida profunda quanto à essência do próprio corpo.

Numa certa altura comecei a elaborar uma espécie de teorização sobre isto num livro que publiquei em 2006, chamado "Os quatro movimentos da pele", não sei se conhecem, e depois dele voltei a elaborar textos sobre essa questão. Um pensamento, portanto, segundo o qual, o corpo é uma *unidade conceptual*, suscetível de ser inscrita num campo histórico e cultural. O que quer dizer que o corpo não existe como tal, e que é sempre uma questão cultural, que não existe fora de uma dimensão cultural.

Ora, como unidade conceptual que é, se é que é, o corpo como totalidade é

uma categoria absolutamente clássica. É mesmo a categoria clássica do corpo. Quer dizer, é algo que existe no pensamento grego, e que se reflete depois nas representações de um atleta, num lutador, e sobretudo que existe como uma metáfora poderosa de uma ideia de unidade da alma que depois é recuperado no período romano, e depois no cristianismo, correspondendo sempre ao modo como se representa do Gótico até à Renascença. Por isso é que afirmo que há uma sobrevivência da matriz greco-romana do corpo no cristianismo, como metáfora de uma unidade da alma. O corpo é uno porque a alma é una. E o corpo, a beleza do corpo, representa a beleza da alma. Não se representa...

Isto, em rigor, poderia ser discutido porque evidentemente que nós sabemos que, numa certa altura na Grécia antiga, no século de Péricles, há um certo hedonismo e podemos ser levados a pensar que eles até têm o culto do corpo, e existem os textos de Jean-Pierre Vernant que nos esclarecem sobre isto. Mas esse corpo, que é o da máxima *Mens sana in corpore sano*, não sendo ainda a alma, pelo menos no sentido em que falamos dela no cristianismo, é pelo menos a *ments sana* que se exhibe no *corpore sano*, do princípio da ideia. E que o cristianismo recupera, não já no velho corpo nu mas num corpo apesar de tudo razoavelmente bem proporcionado, como o corpo que contém a alma.

As disponibilidades digamos assim mais físicas (demoníacas ou eróticas) do corpo, antinomicamente, aparecem como as representações da má alma.

Mesmo que o corpo não seja representado belo como nos romanos nós sabemos por antonomásia que quando ele aparece representado grotesco, representa a fealdade da alma e a animalidade, como aparece no Bosch e como aparece em todo o regime de monstros que a Idade Média inventou, e o Balthus trabalhou muito sobre isso. A Idade Média produziu infinitas representações disso.

Há, de facto, uma permanência dessa noção do corpo como a metáfora de algo. Na arte renascentista, onde o corpo volta a explodir na relação com as influências mitológicas e clássicas, mas também nas influências mitológicas cristãs, o corpo, e mesmo os corpos de Cristo, muitas vezes são de uma proporção e de uma elegância, de uma qualidade que faz deles corpos lindíssimos. As Maria Madalenas são mulheres lindíssimas, a maior parte das vezes, a própria Virgem, normalmente, é uma mulher de uma beleza quase espiritualizada que “compete”, digamos assim, com a beleza das Vénus do Boticelli. Portanto, há uma configuração de um corpo que contém uma alma bela e que irradia a beleza das almas.

Eu acho que a Modernidade corresponde justamente ao momento de um desfazer do corpo, tomado como *unidade conceptual*. Porquê?

Porque a Modernidade caminha de par com a perda desta unidade única, digamos assim, que a relação com o pensamento clássico, re-estabelecida quer pelo pensamento medieval quer pela grande filosofia renascentista, estabeleceu como regra de representação. Há pois como que uma queda da representação e há uma queda — falámos também já da teoria da queda — igualmente, da

unidade, da noção de unidade. Portanto, há um desfazer da unidade. O começo da *arte moderna* — que eu então dataria a partir do Tiziano talvez, a partir do final do século XVI, início do século XVII, que é onde circula o primeiro eco de modernidade — acontece quando se dá um sinal do desfazer dessa unidade e a introdução de uma nova categoria, que à falta de melhor termo, chamei carne. Entenda-se a carne como o corpo não uno, a carne da ferida, a carne da doença, a carne do grotesco...

MFL: Recuperando a carne “viande” (a carne do animal esventrado) ou a “chair”, a carne do humano...por assim dizer, que Gilles Deleuze assinalou a propósito da sua abordagem à pintura de Francis Bacon...

BPA: Por exemplo, nas crucificações do Rembrandt, que são estanques e que já não são coisas muito diferentes do que virá a dar no Bacon e no Soutine. São as crucificações reduzidas, simplesmente, à carne aberta e à carne, como disse a Fátima e muito bem, quando aparece como a cena ou o ecrã da inscrição do sofrimento como...

HM: Como no Caravaggio...

BPA: Que já está no Caravaggio...

MFL: Nomeadamente na Virgem.

BPA: E porquê? Está no Caravaggio porque na sua pintura entra o povo. Mas é também a carne tal como aparece configurada no Toulouse-Lautrec, e mesmo no Courbet. Já não é pois aquela carne macia, aveludada, fechada num corpo perfeito tal como aparece nas representações das Vénus do Boticelli, nem sequer a sua configuração mais *coquette* na pintura de Fontainebleau. Não. É já uma carne decadente, como na “Lavadeira” do Daumier, nas lésbicas do Courbet, em que há uma exibição da carne feita uma carne desejança, uma carne eventualmente flácida, mas atravessada por pulsões. Ora a pulsão faz...

HM: Contextualiza do ponto de vista da estética uma afirmação que, por exemplo, não é muito comum, mas Levinas, nos cadernos de prisão (Levinas, 2009: p.52), diz, a dada altura, que a nudez é uma invenção moderna, iminente moderna. E eu penso que é um mito mais ou menos perdido. Aquilo que eu estava a pensar era a questão do insulto, do obsceno do prisioneiro neste caso...

BPA: Há uma possibilidade de uma outra ideia de gravidez, que contradiz a da Virgem medieval ou renascentista que nós vemos, por exemplo, muito claramente, no Schiele. Aqueles corpos de Egon Schiele são tudo menos corpos unos, são corpos desfeitos por um atletismo excessivo, por um excesso de pose, e não é pose no sentido do espectador, é a do corpo numa tensão que é metáfora de um sofrimento intrínseco.

MFL: E não soçobrar...

BPA: E a não soçobrar, ao mesmo tempo. “O grito” do Munch é o de um corpo a desfazer-se. E nós temos na Modernidade um crescendo, desde o Tiziano, passando por Caravaggio, passando por todos estes...

MFL: E por El Greco.

BPA: E por El Greco, com toda a certeza.

MFL: Estavas a falar do Enterro em Ornans..

BPA: Muito bem, e por isso, mas cada vez mais no fim do século XIX, no *Simbolismo* com aqueles corpos que se tornam quase chama ou até Bacon ou Lucien Freud, o corpo já é quase uma carne a desfazer-se...

HM: Não é à toa a obstinação de Deleuze. No que pensava há pouco era na questão do corpo sem órgãos, , porque vamos para uma questão estética por excelência.

MFL: E por outro lado há uma componente, mas que vem da psicanálise, que é do Didier Anzieu, o conceito de eu-pele, que é esse centro de fronteira desse território, exatamente...porque estavas a falar e eu estava a pensar que se relaciona com esse tópico..

BPA: Eu julgo, por um lado, que isto tem uma certa verdade. Mas vamos pôr o outro lado da questão. Isto é claramente uma matriz que muda no interior da cultura ocidental porque isto para um oriental não tem qualquer sentido. Porque a queda do corpo como unidade da alma é um problema no ocidente.

MFL: Sim, é um maniqueísmo..

BPA: No oriente o corpo mesmo representado (ou sobretudo este) não tem os mesmos comportamentos. Mas também não tem a mesma estética. Não carrega o pecado, tal como não carrega o atletismo grego. O corpo *per si*. Vamos pegar num exemplo muito concreto, numa arte que cada vez me tem interessado mais, e que tenho procurado estudar com alguma atenção que é a arte da gravura japonesa, em particular na expressão daquilo que eles chamam o *Shunga* que é a arte erótica. Interessam-me muito as representações do corpo na arte erótica japonesa. E é preciso pensar que desde os grandes clássicos da arte japonesa do século XVI e XVII, e até já no século XVIII com o Hokusai, o Hiroshige, por aí fora, até ao fim do século XIX e um pouco adiante, há toda uma tradição, há ali três séculos de representação de corpos, em situação erótica, com esplêndidos desenhos, em que o corpo não é de todo figurado como o corpo do ocidente.

É muito engraçado porque a erótica japonesa é baseada na genitália, os falos são gigantescos, a genitália feminina é avassaladora, para dizer o mínimo, e todo o resto do corpo parece ser uma extensão para transportar “aquilo”. A concepção do corpo para nós é completamente diferente. Portanto, tenho muita dificuldade em falar do corpo porque não me parece (no princípio disse que tinha dificuldade e explico porquê) que haja uma noção do corpo que seja universal. A noção é muito de ordem cultural, é muito configurada. Ora na nossa cultura há transformações recentes que conduzem o corpo para outras *epistemologias*, digamos assim. Quer dizer, o que o corpo consegue... O corpo do David Bowie, ou o de um *performer*, de um cantor *rock*, etc, são corpos absolutamente performativos, e são claramente uma forma de suporte. Eu tenho a impressão que na cultura do ocidente, nos últimos anos, entrou uma dimensão que já existia na cultura oriental, que é o corpo como suporte. Aqui há uns anos, um grande amigo, o Albuquerque Mendes, levou-me a ver o Kazuo Ohno, que

era um performer genial da grande tradição do teatro Nô e que me abriu para esta outra compreensão.

MFL: Que morreu há dois anos...

BPA: Sim, para aí com cem anos. E eu fui vê-lo para aí com oitenta anos. Quer dizer, era uma coisa absolutamente comovente, chorei. Porquê? Porque o comportamento dele como performer era o de um corpo transformado num imenso suporte.

MFL: Transfigurado.

BPA: Quer dizer, a ideia de um corpo como unidade já não existia ali. O corpo era uma tela que servia como suporte de performances que iam mudando, e conforme mudavam mudava também o corpo dele. Tanto era uma senhora que chorava, como era uma criança... quer dizer, multiplicava-se. O mesmo corpo era suporte, como se fosse uma tela que ia mudando, era um suporte de não sei quantas personagens, num teatro infinito. E foi das experiências mais extraordinárias que eu tive, de confronto com qualquer coisa completamente diverso.

O corpo do Kazuo Ohno comportava-se em função do desenho que ele estabelecia para vestir ou inscrever-se nesse mesmo corpo. Ou seja, nós no ocidente só muito recentemente, através, em parte, da performatividade da música rock e da música pop, com os performers e com as suas representações fantasmáticas de corpos ciclópicos, digamos assim, é que atingimos um pouco esta noção do corpo como suporte.

MFL: Que alguns perderam. Estava a pensar no William Forsythe e naquele solo, em que ele é toda concentração sobre si mesmo, num procedimento autognóstico, exaltando, toda uma perceção celebrada. São de validação cultural diferenciada mas pertinente, por conta de pensar Kazuo. Há outra forma, na realidade ele experimenta e tem uma ductilidade e uma flexibilidade de corpo que é muito mais... tem um dimensionamento de uma transcendência no caso do Kazuo, mas que na realidade só vem, e eu não tinha pensado há já muito tempo nesse contexto, mas que é uma evidência, é muito cultural. Mas não é só pelo ato do performer ou da representação, mas é também por nós enquanto espectadores, que conceptualizações é que temos do corpo, mas é também o ler. Porque...deixem-me só contar um episódio: aqui há uns tempos atrás, eu conheci, por acaso, uma antropóloga japonesa. E no final de um almoço, em que chega a travessa dos doces (e ela fala corretamente o português, é casada com um português), eu comentei qualquer coisa do género "este pudim agora é o pecado da gula, é a minha culpa". E ela olhou para mim e disse "Culpa? Não estou a entender. Porque é que é pecado?". Ou seja, nós transportamos determinados estereótipos, e para ela eu ter comentado que comer qualquer coisa podia suscitar, ainda que fosse uma metáfora, uma questão de culpa, não tinha qualquer sentido. Eu tive que lhe explicar porque é que nós transportamos, sempre e a propósito de tudo, desde um par de sapatos que compra até ao cigarro que tu vais fumar, culpa. Não é? Até que ponto é que nós, ocidentais, era o que eu te perguntava, mesmo iluminados como tu, também, por vezes, quase que de uma

forma subconsciente, não analisamos essas questões?

BPA: Não podemos analisar claramente isto por uma razão, que é fácil de compreender. É que nós estamos imersos nesse plano e para perceber uma coisa nós temos que sair para fora dela. Então percebemos quando vemos as representações dos outros. Quando vemos a arte japonesa *Shunga*, quando vemos o Kazuo Ohno, quando vemos os africanos a dançar inebriados, ou tomados por uma febre qualquer, digamos assim. Como é que se consegue estar assim no corpo, não é? Nós surpreendemo-nos e é nessa surpresa que nos apercebemos de quanto estamos imersos num regime cultural, que dita o comportamento do nosso próprio corpo, desde os comportamentos que a Fátima acabou de referir, de culpa, do pecado, mesmo do hedonismo...O hedonismo ocidental é feito em relação com uma noção de culpa e de transgressão. Os orientais também não carregam essa noção. E o atletismo também não é uma cultura. Em vez dele têm o corpo em luta das artes marciais.

MFL: Exato.

BPA: “Agora vou transgredir” — pensa o ocidental, e isso é bonito, a um certo nível, porque representa uma saída ou esforço de saída para fora da norma. Porquê transgredir? Porque não simplesmente gozar? — perguntaria um africano de gema. Porque não vou simplesmente tomar um banho na piscina, em vez de fazer aquilo como transgressão?

MFL: Como é que tu tens a noção do corpo? Vem exatamente sobre a consciência deliberativa de si mesma, condicionada por indexações societárias que se absorvem, sem nitidez ou clarividência do fato. E decorrente, contextualizada...ainda...numa tradição judaico-cristã. Tens muito mais a consciência da cultura ocidental do corpo através da dor e da doença?

BPA: Exatamente.

MFL: E, digamos, flagelando, por analogia a questão crística, do que do prazer simples, de até de pegares numa garrafa e teres uma questão táctil e designadamente, quer dizer, às vezes quase que como um paradigma, de numa exposição em que é suposto tocar, mas não te deixarem tocar...O tacto é um sentido quase proibido, mesmo que esteja a promover a aquisição de um conhecimento, é “perigoso”.

BPA: Exacto. E depois há ainda uma outra dimensão que julgo que também podemos chamar aqui que decorre do facto de no ocidente, sobretudo nos últimos cinquenta/sessenta anos, se ter desenvolvido uma tecnologia de observação diferente, absolutamente extraordinária.

Quero dizer: quando a gente olha para as dissecações do Leonardo já pasma, mas quando nós sabemos, hoje — é uma coisa muito voyerista mas pronto — que é possível espreitar ao microscópio o comportamento de uma célula, o comportamento de um pulmão que avariou, ou do fígado, isto muda toda a nossa concepção quer do corpo quer da representação. Não é só a fragmentação do corpo, ou essa quebra do vínculo clássico de que falei numa primeira instância, e que a arte traduziu como o sinal de uma perda da unidade conceptual da alma. Essa unida-

de conceptual também se perdeu porque, de alguma maneira, a ciência também contribuiu para ela. Quer dizer, o estudo do corpo em pormenor, nomeadamente pela ciência médica, acabou por gerar uma noção de corpo que não é uno.

Uma pessoa devia agora poder dizer assim: “que lindo fígado que tu tens”...

MFL: Então, teríamos uma nova programação de Natal...

HM: E no Natal, em vez da música no coração, seria a música no fígado.

BPA: Essa seria uma outra forma de erotização.

Este narcisismo do fígado ou do pulmão, é uma coisa que nós temos que, digamos, gerir com o nosso patologista. “Ai que lindos pulmões que o senhor me trouxe hoje! Que lindo fígado que o senhor me traz!” Para todos os efeitos há este paradoxo que habita em primeiro lugar na dissecação permanente a que o nosso corpo é sujeito pela simples procura da saúde, quer dizer, pela procura de uma nova unidade baseada agora na ciência. Curiosamente, não é?

Dado que foi o desfazer da unidade que promoveu a própria parcelarização, é o cúmulo que queiramos organizar isto outra vez em torno de uma outra cultura. A de que tenho um belo fígado, um belo pulmão, um belo tórax, um bom músculo... sim e o que é que eu faço com isto tudo? Quer dizer, há um momento em que a essa nova unidade também não sabemos como geri-la. A ideia da saúde, tal como a configuramos, provavelmente para um oriental é outra coisa, corresponde a um equilíbrio, a uma noção de equilíbrio mais...

MFL: Mais coesa.

BPA: Mais coesa. Isto abre para uma questão muito interessante, é que o próprio erotismo ocorre precisamente aí onde se produz a manifestação de uma parcelarização da representação do corpo. Como é que funciona o erotismo? O erotismo funciona por um dismantelamento do corpo como unidade. É o peito da mulher, a genitália do homem, ...

HM: A pornografia...

BPA: Não, eu digo o erotismo, ainda o erotismo...

Com o pedaço de pele que se consegue divisar quase que por acaso por dentro de um vestido, a perna que se deixa ver através de uma inclinação involuntária, a carne revelada naquele espaço que a meia já não cobre ou do peito que suspira por debaixo do decote, etc. Há uma erótica do corpo que o parcelariza. Mas será que esta erótica do corpo coincide com o que poderíamos chamar uma erótica da medicina? Isto lembra-me um poema de Alexandre O’Neil que num poema falava de umas pernas ortopédicas como motivo voyeurista.

A nossa relação com o corpo, que partia dessa matriz clássica, correspondente na mútua unidade, desfez-se. Desfez-se porque houve uma perda, um desfazer da crença na unidade da alma, claro. E isto não quer dizer que não possa haver gente que acredite na unidade da alma ou que, culturalmente, isso perdeu de vez a consistência. A própria ciência caminhou nesse sentido. E os comportamentos sociais onde, digamos, o comportamento erótico tem uma certa pertinência, as representações do erotismo no ocidente, caminharam no sentido de parcelarizar também o corpo. De modo que, quando digo que tenho

muito receio de falar do corpo, é que três ordens de discurso sobre o corpo nos mostram que a parcelarização tomou, digamos, a dianteira sobre a unidade. No meio disto tudo, onde está o corpo?

HM: Então por isso é que eu há pouco pensava na questão do pornográfico porque, por exemplo, ao te envolveres no pornográfico, há perda de uma unicidade, há o órgão. Portanto, há o tal prolongamento da medicina com a cura. Não sei, questiono a erótica em si, precisamente por causa da ideia do devir, que, apesar de tudo, atravessa... Há um texto do Prado Coelho em que ele pergunta até que ponto a cena de *Le genou de Claire* (Eric Rohmer, 1970) hoje, numa altura em que temos acesso total ao corpo todo, continua a ser erótica. E a questão é que, para mim, continuaria. Isto significa, de alguma forma, que no registo erótico há um registo a ser excluído, em que ainda não há organicidade, em que há uma totalidade, digamos, um devir amoroso do corpo, um devir sensual do corpo ou qualquer coisa do género. E que, portanto, aí, perde-se, eventualmente, ou pode perder-se essa organicidade. E aí estávamos próximos do devir. Mas pronto, isso seria quase uma...

BPA: Mas como é que o Hugo vê, digamos, na pornografia, outra representação do corpo?

HM: Eu na pornografia vejo o registo médico.

BPA: Ah! É parecido.

MFL: Com esse isolamento...

BPA: É parecido porque...

HM: Aquele documentário da Catherine Breillat que na altura vi no cinema, só para contextualizar...

BPA: Sim, é meramente orgânico. De facto, é muito cansativo.

Porque o que pressupõe a nossa cultura no ocidente, ao menos, na nossa erótica doméstica, digamos assim, tudo acontece no plano da sugestão: a promessa do que há-de vir, do que há-de ser ou do que foi, digamos assim. O ser como totalidade não é o que o erotismo promove como imagem exemplar, como o verdadeiro acontecer da coisa. Não é mesmo, porque, pelo menos o acontecer da coisa quando a coisa se torna maquinal, quando a coisa se torna puramente repetitiva, que ocorre com a pornografia, isso não interessa à nossa concepção do erotismo. Na nossa concepção do erotismo o que interessa é a preparação, é o preliminar, ou é o posterior, é a ternura pós-coito. Ora isto, por exemplo para um japonês, não faz qualquer sentido, evidentemente que não faz qualquer sentido ou para um africano isto talvez também não faça grande sentido.

Nós sabemos alguma coisa, por exemplo, sobre o erotismo no Antigo Egípcio, porque isso está documentado. Nós sabemos sobre o erotismo em Roma. Nós sabemos que em Roma, porque nos conta Pascal Quignard, o erotismo era absolutamente fálico e falológico, quer dizer, absolutamente determinado pela presença do prazer masculino que queria constantemente renovar-se. A mulher era um instrumento do proveito do homem, era um erotismo absolutamente submetido ao masculino, porque eram um povo guerreiro e não tinham tempo para

se enternecer, para saber se a mulher também tirou prazer ou não. E mesmo a homossexualidade — é curioso isto, tal como aparece contado pelo Quignard — é um mero *ersatz* da relação sexual heterossexual. Quer dizer, na falta de mulher, na guerra, leva-se o rapazinho para resolver o assunto. O guerreiro tem que estar sempre em posição priápica, digamos assim. Isto é a cultura romana.

MFL: Mas tu lês os manifestos futuristas e essas ideias estão lá.

BPA: Os italianos não mudaram muito. Tu vês o Berlusconi, o Berlusconi é um futurista... Esta é a cultura italiana e não mudou. Aqui há uns tempos a minha filha estava muito surpreendida porque o grande Marcello Mastroianni dava uma entrevista e falava da mulher em termos horrorosos, com um machismo absoluto. E eu disse “mas tu não vês que ele é italiano?” Tem só a ver com isso, é uma etnia quase, é uma cultura tão profundamente enraizada que, evidentemente, como é que havemos de esperar que eles tenham uma visão nórdica, da questão? E estamos a falar de um território pequeno da Europa...

Por isso, não sei se se pode falar do corpo. Esta minha dúvida é cada vez maior. Eu acho que há corpos circunstanciais, e mesmo nesta dimensão multiplicante do corpo, nós temos que dizer o corpo baconiano, que é um corpo todo aberto, todo esventrado e depois temos o corpo à maneira de Lucien Freud, onde até o primeiro registo é o seu próprio auto-retrato. Não pode haver relação mais directa com o “este é o meu corpo”, a coisa crística. O corpo de Lucien Freud é um corpo velho, decadente, com umas botas, em frente a um espelho, sem grandes expectativas. Portanto, aquele belo corpo da publicidade que é irritante... da publicidade, da televisão, do perfume, do não sei que mais, que é o modo como nós ainda tentamos salvar as aparências, é um corpo completamente inventado, não há ninguém assim...

MFL: E que é injetado em termos de imagem em todas as gerações...

Não existe. E talvez por não existir é que ganha ainda maior poder de sedução. É um corpo oráculo, como eu costumo dizer. E quantos cânones no fundo existem? Ou seja, estavas a falar e falaste do renascimento e dos cânones na Grécia e supostamente nós estamos a viver uma época em que, à partida, deixariam de existir cânones, mas existem ainda mais. Ainda mais e ainda mais configurados, ainda mais estreitados, ainda mais impositivos.

BPA: Quando um dia se estudar a nossa época e as suas representações, que corpos é que vão ser realmente avaliados como aqueles que nos representaram? Os corpos protésicos, cheios de extensões e com um olho artificial e a perna artificial, que são corpos em que os órgãos se multiplicam. Ou os corpos à Lucien Freud, quer dizer, o corpo reduzido à sua carnalidade mais triste e despojada? Ou serão os corpos dos anúncios das publicidades, que pessoalmente acho intoleráveis e impossíveis de desejar, que não têm energia, têm a platitude, são acépticos. Por muito bonitos que sejam, são de um cansaço sem fim, porque não há ninguém assim.

MFL: Estava a pensar no Paul Valéry... é o pensador que reflete sobre o corpo, que nos assinala a corporalidade, a diferencia da fisicalidade e, agora, que ou-

tros dados mais é que nós iremos colocar? Porque a pessoa já não satisfaz. Já não satisfaz, não é o corpo, não satisfaz é a conceptualização e essa diferencialidade que Valéry fazia...

BPA: Há mais corpos ainda...

MFL: Há mais corpos ou mais aceções de assumir o corpo, não é só a representação. Estava a pensar ao nível das artes, é uma presentificação, num sentido husserliano, cronológico e noutros casos é apresentação, evocação, convocação, e todos eles podem ramificar.

Onde é que ele fica?

BPA: Em que corpo é que ele ficaria bem?

MFL: O da ?? Onde fica?

BPA: Onde fica? Entre isto e o *Souci de Soi* do Foucault...Repare, isto é muito engraçado, na noção de corpo Foucaultiana há mais unidade do que no Heidegger...é curioso, porque ele pensa o corpo como uma entidade *per si*, universal, sem a questionar como por exemplo Deleuze o fez. Ora o corpo não é universal. E portanto, se não é universal há que pensá-lo na sua transformação, de que nós sabemos, por exemplo, que basta envelhecer um bocadinho para que o corpo mude, basta crescer para saber que o corpo muda, é a tragédia do adolescente. Como é que nós podemos pensar no *Souci de Soi*, mas qual *soi*? E depois com a multiplicação das sexualidades e das possibilidades da própria sexualidade, que corpo é que está aferido e a que sexualidade? Será que a sexualidade tem uma inscrição tão importante como aquela que lhe queremos dar depois de Freud? Ou será que isso se tornou um idelecto como outro qualquer, ao qual temos que obedecer? Temos que estar sempre a pensar no assunto?

MFL: Não, acaba por ficar reducionista. Transporte para uma outra perspectiva, é a mesma coisa quando tu falas, é quase como ser *ad corpus*. É uma arte de mulher. E na realidade às vezes até sinto problemas quando afirmo isso, com pessoas que têm grandes convicções nessas áreas de um certo pseudo-feminismo e não entendem, que tu estares a incorporar, por exemplo, uma Hildegard von Bingen ou Herrad of Lansberg, que é ilustradora, naquilo que seja uma linhagem só de arte de mulheres, não faz sentido. Porque aí parece que só tem valor a obra delas pelo facto de serem mulheres, o que não faz sentido.

BPA: O que não faz qualquer sentido mesmo, e mesmo na medida em que qualquer homem completo também é um pouco feminino, qualquer mulher completa tem uma dimensão masculina.

HM: Mas essa é a afirmação *queer*, ou seja, a intenção de se sair do binarismo.

MFL: Não, isto de que nós estamos a falar é da *anima animus*...

BPA: Sim, é disso que estamos a falar. E mais, e no seu corpo por acaso como ser de uma forma e no seu corpo sem sexualidade. Porque essa coisa do Freud, de sexualizar tudo também é aborrecida.

MFL: Acaba por ser uma receita.

BPA: É, e falamos de que corpo quando tem um prazer físico, tipo deitar

sobre a areia, apanhar o sol e o mar e a molhar o corpo? Quer dizer, somos corpos. E também somos corpos quando estamos doentes e cuidamos desse estar doente, procurando recuperar uma certa imagem do corpo que é, o Nietzsche diz isso, que a doença é apenas um ponto de vista sobre a saúde, a saúde é apenas uma vista sobre a doença. É uma outra dialética.

MFL: E a querer retornar à unidade do corpo...

BPA: Exatamente. Então mas porque é que não há-de haver? O velhinho que cuida da sua tosse... como forma de uma relação ainda positiva com o corpo, não negativa. Ora na nossa cultura dominante, naquilo que é a nossa cultura dominante e dominada ela mesma por aquilo de que já falámos, da noção do consumo, o corpo só é o princípio como tal quando está em alta na sua performatividade. Quando na bolsa dos valores todos os marcadores são positivos. Nós vivemos, é verdade, até muito mais tarde, mas também por isso conhecemos muito mais até onde nos leva a velhice. E também, por outro lado, lidamos até muito mais tarde com o problema da doença. Hoje sobrevivemos a doenças que, há cinquenta anos, há quinhentos anos atrás, nos limpavam imediatamente. E agora? Continuamos, apesar delas. Mais um bocadinho disto, mais um bocadinho daquilo, mais um corticóide, mais um antibiótico, mais um não sei quê. Agora transformou-se a sida numa doença crónica, qualquer dia o cancro também vai ser. Quer dizer, então, os nossos corpos têm esta capacidade extraordinária de passar a conviver com aquilo que, há muito pouco tempo atrás ainda, há cem anos, há cinquenta, há duzentos, em muito pouco tempo, era o fim. E portanto nós temos que reinscrever os nossos corpos num outro sentido da experiência, numa outra noção de saúde, numa outra noção de unidade e numa outra noção de experiência, e mesmo de experiência estética.

MFL: Chegavam provavelmente aos quarenta anos.

BPA: E mais. E havia um tempo para pensar. Agora nós hoje começamos logo a pensar, muito mais cedo também, não é? Portanto, acho que esta relação, em cada um de nós, desfaz a ideia de um só corpo e obriga-nos a uma noção de reciclagem perpétua.

O nosso corpo muda, a nossa subjetividade muda, a nossa compreensão do mundo à volta muda, a nossa relação com o espaço está em constante mutação, portanto...Faltam-nos os instrumentos para compreender isso, há uma velocidade que nos desafia. O Deleuze dizia que o único problema do pensamento é a velocidade. Eu não sei se é problema, se é do pensamento ou se é do corpo, porque o automóvel anda mais depressa que eu, e fisicamente como é que eu acompanho isso?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Bernardo Pinto de (2002). *Transição – Ciclopes, mutantes, apocalípticos: a nova paisagem artística no final do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Levinas, Emmanuel (2009). *Carnets de captivité et autres inédits. Oeuvres, 1*. Paris: Grasset/IMEC.

