

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**ABALO**  
**Intermitências da Pele**

Nádia de Oliveira Martins do Vale

Dissertação

Mestrado em Pintura

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Carlos Vidal

2017

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Nádía de Oliveira Martins do Vale, declaro que a presente dissertação *Abalo – Intermittências da Pele*, é o resultado da minha investigação pessoal e independente.

O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.



Nádía de Oliveira Martins do Vale

Lisboa, 31 outubro de 2017

## RESUMO

O que é a pele?

Que segredos esconde?

Sabemos: quando dança, *abala!*

Engole o universo todo num só fôlego e deixa-nos vazios de corpo, mas excitados e desejantes. A *pele* é muito mais do que uma terminologia anatômica, ela pode ser de fato a definição total do indivíduo, de tudo aquilo que se vê nele e tudo o que é *invisível*. Nesta invisibilidade, surge a obra de arte, celibatária e invisual, fruto do *processo do processo*. São tudo máquinas. Algumas geram fluxo, outras cortam-no. Transformam e re-transformam. Bebem, regurgitam ou defecam. Mas desejam-se! Procriam-se até no *non sense*. Devoram as entranhas, morrem esburacadas e renascem do nada. Morrem ou suicidam-se. São máquinas. Deste processo desejante surge a fragmentação e a heteronímia, novas máquinas, novas produções...um *novo processo*.

Palavras chave:

*Pele; Processo; Heteronímia; Erotismo; Máquinas-desejantes.*

## ABSTRACT

What is skin?

What secrets does it hide?

We know this: when it dances, trembles!

It swallows the universe in one breath, leaving us bodiless, yet excited and desiring. The skin is much more than an anatomic terminology, actually she can be the entire definition of the individual, of all that is seen in him and all that is invisible. In this invisibility, the work of art is born, celibatary and blind, fruit of the process. They're all machines. Some generate flow, others cut it. Transform and retransform. Drink, regurgitate or defecate. Yet they desire each other! They even procreate from the non sense. Devour the insides, die full of holes, and reborn out of nothing. Die or commit suicide. They're machines. From this desiring procedure arises the fragmentation and heteronomy, new machines, new productions... a new process.

Keywords

*Skin; Procedure, Heteronomy; Erotism; Desiring-machines.*

## Agradecimentos

Foi um longo e árduo caminho até este momento final e a muita gente tenho de agradecer.

Agradeço profundamente à Elisabete e Luís Peralta por apoiarem nas minhas missões quase-impossíveis e por tornarem este momento possível e real. Não posso deixar de agradecer à minha querida amiga Catarina Cordeiro, que dia após dia me acompanha, aconselha e me inspira pela sua ética e perseverança digna de um grande líder. Agradeço imenso à minha amiga mais extravagante Ana Martins, por ser a confidente dos mundos mais obscuros da minha alma, amar-me como sou e fazer-me rir como ninguém.

Ao coletivo *Humor Líquido* (Sara Belo, Ana Mata, Marta Castelo, Teresa Projeto, Anabela Mota e Catarina Domingues) pela sua partilha, amizade e generosidade. Um agradecimento à Ana Mata, Vanda Sousa e Inês Correia pelos contributos técnicos neste ensaio e um muito especial obrigada à Anabela Mota, pelas incansáveis retificações e aconselhamentos.

Agradeço a todos os professores e colegas artistas que me acompanharam e inspiraram nas suas aulas e que em determinado momento tiveram um contributo fulcral no meu crescimento e amadurecimento: Isabel Sabino, João Seguro, Rui Serra, Manuel Botelho, Marta Soares, Pedro Campos Rosado, Alexandre Estrela, Pedro Cabral Santo e Fernanda Maio. Ao professor Tomás Maia, pela abertura e generosidade das “aulas abertas” que tanto une, alimenta e fomenta amizades.

Mas um especial agradecimento ao professor Carlos Vidal pela sua amizade, energia e por me orientar e aconselhar nos últimos dois anos, sempre pronto a responder a qualquer hora e a mostrar-me o fértil caminho deleuziano.

Dedico este trabalho ao Pedro pelo seu amor e amizade, por estar ao meu lado inabalável no bem e no mal, na saúde e na doença e por me mostrar um mundo belo e cheio de surpresas.

Em memória da primeira mulher que conheci com um percurso de desobediência, *Medeia*, minha mãe Maria Clara de Oliveira Martins.

Um bem-haja a tantos mais!

# Índice

Resumo/Abstract.....	3
Agradecimentos.....	4
Uma nota introdutória.....	6
<i>Voz de Casca I</i> .....	9
<b>I - PELE COADOR</b>	
<i>Eu-pele</i> : uma visão psicanalítica.....	18
Trespasar-me infinitamente.....	25
<b>II - DA LARVA AO LARVAR: eterno retorno</b>	
Corpo em queda.....	34
O processo da pele.....	40
<b>III - HIBRIDISMO NA ARTE</b>	
Pele revelada.....	45
<b>IV - ELAS: PELE DES-MULTIPLICADA</b>	
<i>Voz de Casca II</i> .....	51
Fragmentação e invisualidade, uma solidão.....	56
<i>Helena</i> : o delírio da incompletude.....	64
<i>Voz de Casca III</i> .....	65
Protetização do corpo (ou poetização?).....	73
<i>Odette</i> : pêlo entre pele.....	77
<i>Voz de Casca IV</i> .....	78
Obj-eto do terror noturno.....	85
<i>Corpo a sete vozes e um Demónio- Pássaro (ao fundo do corredor)</i> .....	90
À maneira de conclusão.....	97
Projeto artístico: <i>ABALO</i> .....	100
Bibliografia.....	107
Filmografia.....	111
Webgrafia.....	112

# Uma nota introdutória

“É por isso que não há nudez senão para olhar: porque temos corpos-rostos ou corpos-olhar, infinitamente porosos e permeáveis. Ora convidam a que os penetrem com o olhar, ora se couraçam com a sua nudez, fecham-se como um olhar que não deixa adivinhar nada. Vestem-se enquanto ficam nus: é que a nudez é a passagem, abre a pele para o interior do corpo, para o invisível; e pode deter-se a diversos graus de profundidade.”<sup>1</sup>

*A pele...* A pele atormenta-me.

É muito mais do que matéria com cor, espessura, brilho, oleosidade.

A pele, é sim, uma *vasta metáfora*, tão vasta que facilmente cegamos tateando às escuras, perdidos, como que entre os intestinos e o esófago.

A abertura para a sua tenebrosa imensidão foi o que me levou a ensaiar esta escrita. Palavra a palavra até construir um texto sobre o invisível. Tornar visível o invisível. Um perigo. Uma loucura. Um *non sense!*

Cada palavra dá espessura ao corpo que, de facto, queremos que se desvaneça ou que fique pendurado pelas *peles* esburacadas e *sem órgãos*, perdido nessa mesma escuridão. Doar o corpo à não-palavra é libertá-lo à goela aberta, ao grito transigente e absurdo.

Neste ensaio aborda-se a teoria psicanalítica do *Eu-Pele* de Didier Anzieu, para demonstrar como os contatos físicos, desde o estado uterino, *desenham* na pele os primeiros traços do *eu* do indivíduo, o que vai influenciar toda a sua vivência com o exterior e o *outro*. Contudo esta teoria psicanalítica é demasiado focada e obcecada pela *trindade mãe-filho-pai*, e por isso é insuficiente e superficial para um entendimento do indivíduo, sobretudo do artista.

Para o filósofo Gilles Deleuze (recordando Artaud, como veremos), a *superfície* nem existe, pois, a pele é porosa, e quanto mais porosa (tal como nos esquizofrénicos) mais a superfície tende a rebentar, engolindo tudo até ser *profundidade*. Esta *pele-coador* permite fazer o desaparecer de todos os órgãos que, para Artaud, estão a mais: “o corpo é o corpo/ está só/ e não precisa de órgãos / o corpo nunca é um organismo / os organismos são os inimigos do corpo”<sup>2</sup>. O *corpo sem órgãos* não tem sistema,

---

<sup>1</sup> GIL, José – *A imagem nua e as pequenas perceções*, Lisboa: Relógio d’Água, p. 57.

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia*, vol.1, Lisboa: Assírio & Alvim, 1972, p. 14.

estrutura e palavra fonética, por isso é uma máquina improdutiva. Para Deleuze e Guattari tudo são máquinas, processo e produção. Todas as máquinas estão ligadas a uma máquina-origem que se liga a uma máquina-órgão e com isso surge o *processo do processo*.

Contudo, como veremos, esta *máquina desejante* persegue e agarra-se ao *corpo sem órgãos* e, neste processo desenfreado, surge a *máquina celibatária*, tão intensa, trágica e dionisiaca que é quase insuportável.

Ao *processo do processo*, apelidamos neste ensaio como o *processo da pele* e através dos conceitos aqui abordados, exploramos as várias vertentes da minha criação artística. No entanto, para facilitar o exercício da escrita e leitura, a minha pessoa será apelidada de *Casca*, nome pelo qual meus heterónimos me tratam.

*Um mistério se propõe:*

que a *pele* seja revelada e que o corpo não seja mais do que um *morto-vivo*...



*Fig. 1 –Nádia Duvall, performance *Black Dress* dentro da *piscina-útero* no atelier. A película negra em volta do corpo é denominada de *Pele*. Fotografia, 2012*

Voz de Casca I

[estou sentada; está tudo calmo, parado;  
as árvores agitam-se lá fora; hoje vai  
chover]

■

Que sensação é esta  
que dilacera a carne  
quando o espírito se liberta?  
Sentir a pele  
arranhar por dentro  
quando por fora  
intacta?

É um fulgor  
abrir a boca a Deus  
quando a carne  
se vira  
de  
fora  
para  
dentro  
deixando a língua  
caída  
cortada  
o ânus a parir  
corpo informe e acerado  
parir a doença  
com cor  
mancha  
depois pele.

Verdade  
é o enredo  
d'um corpo autopsiado,  
abertura da biografia  
que  
revela  
estremece  
na  
sombra  
luz.

Como não sentir dor?  
Ela emancipa-se  
queimando  
ardendo  
em  
fúria  
tenebrosa  
corpo cercado  
de incêndio  
é intermitente  
transforma-se  
em coisa  
celibatária  
louça  
fétida.

Pari-la desde o intestino  
enquanto o vento se lhe dá  
e a  
terra se levanta  
ardente  
é como  
arrancar a roupa  
da  
pele queimada  
d'um acidente.

Sensação  
que  
declina  
e  
ascende  
como  
um  
pássaro encadeado  
sem penas  
sem pele  
abalado  
açoteado  
cego  
de intestino cheio  
ovulo fecundado  
encarrilhado  
ao  
chão.

Fazer  
é  
cantar  
no  
tempo certo  
deambulando  
incertamente  
caindo  
abertamente  
colhendo  
pedaços de si  
vivos  
ou  
mortos  
têm salvação  
se forem colados.

Não há escolha.  
Não Fazer  
é morrer  
gelando a arder.  
Não há escolha!  
Só morrer  
entalado  
morrendo  
entre-lados

O delírio  
da  
Incompletude  
que desliza  
ao limite  
roendo  
ferverosamente  
a  
carne  
queimada  
assada  
panada  
soltando o espírito  
trôpego  
desleixado  
disfuncional  
pelo mundo  
fora.

Ver  
com os olhos comidos  
revela  
um monstro às avessas  
num útero  
silencioso

sagrado  
adocicado.  
É tudo.  
É nada.  
A luz  
quente  
sentimo-la  
cegos  
rasante  
ao rosto.

No preâmbulo do ritual  
o corpo  
contaminado  
profanado  
monstruoso  
entorpece  
vagarosamente.

Caio  
vertiginosamente

E,  
numa única golfada,  
devoro-me  
absorvo e absolvo  
transcendo!  
O corpo levita  
dança  
peludo  
ou  
despelado

Som  
são memórias  
em eco  
devires  
insectóides  
submersos  
em líquido amniótico.  
O processo  
é  
pele ao kilo  
sobre a carne  
ainda viva  
um processo de animalidade  
que

eleva  
do  
profano ao sagrado!  
Nele  
a morte retrai  
para  
explodir  
com o máximo pranto  
canto.

Olhar de frente  
Dionysos  
num esgar  
terrífico  
animalesco  
requer  
uma aproximação  
absoluta e absurda  
à morte-viva  
requer  
cegueira  
fome  
continência  
frio  
descontrole  
abandono.

O Fazer  
Invocando  
mantras  
animalescos  
é comer cada parte  
de  
mim  
e  
dar-vos de amamentar  
é ser  
escuridão  
luz  
plano  
irreversível  
do corpo  
ecdysis.

Aterradora  
esquizofrênica  
verdade  
de  
ser  
circularmente  
larva  
mulher.

Estranho lugar  
onde estranha sou

perto do divino  
do absurdo,  
mais perto de mim  
do que a carne que me segura  
e  
do osso que me sustenta  
mais perto  
da  
morte  
estando mais viva que nunca.

Que lugar é este  
onde sou beijada por mil peles?  
Onde retorno ao sagrado  
que primeiramente me nascer?  
Onde choro  
no templo  
do riso e da louçura?

Que lugar é este  
que  
me veste de  
terra  
pele  
dentes  
cabelo  
quando não sou filha?  
Que me alimenta  
de  
leite e cinza  
quando  
des-faleço?  
Neste lugar sem nome  
sou  
passado  
e  
futuro.  
Sou mulher  
e  
larva,  
animal perfurado  
com cheiro  
de  
mãe  
de  
fezes  
e de  
urina.

Neste lugar  
há um abalo  
não posso escapar.

**I**

**PELE-COADOR**

## ***Eu-pele: uma visão psicanalítica***

A psicanálise é em geral uma proposição tão justificativa de causa-efeito que, por vezes, pode delimitar os campos e as diferentes perspectivas de análise de um determinado objeto, sendo este uma pessoa, uma pintura, uma história ou um poema. No entanto, depois de uma longa análise sobre os temas propostos neste ensaio, rapidamente se percebeu que seria necessário abordar temas em que a psicanálise (e em algumas de suas linhas em confronto) colabora de uma forma tão fundamentada, tornando pertinente ser o princípio deste ensaio.

Assim sendo, para começarmos este estudo sobre as possíveis *intermitências da pele* partiremos do conceito psicanalítico do *Eu-Pele* proposto – como veremos mais adiante – pelo psicanalista Didier Anzieu em 1989.

Neste capítulo, com o foco na psicanálise, a *pele* chega-nos como um sintoma da psique ressaltando como as nossas manifestações corporais, linguísticas e atos se constroem desde os primeiros com-tatos com a pele.

Mas que pele é esta que estamos a falar? A pele que escama, a pele polida, a pele ressequida, a pele esburacada, a pele peluda, a pele flácida, a pele translúcida, a pele ferida, a pele queimada, a pele fétida, a pele leitosa, a pele ardente, a pele mimada, a pele enrugada são tudo metáforas de um *interior maleável*. Que *pele* é esta que encobre e descobre? Que é muito mais de que uma superfície de diversas aparências? Fugindo obrigatoriamente à sua terminologia anatómica embatemos de frente com a *pele oculta*. Aquela que também se chama pele, mas que oculta pêlos, feridas, marcas, saudade, amor e dor...quando sentimos um aperto na garganta – aquele sufoco proeminente – é a *pele* estrangulada que regurgitamos. Quando sentimos o peito quente é a *pele* que ama. Quando não sentimos nada é a pele que cai nas profundezas, solta ao ar.

De facto, a *pele* é o que nos custa a vida e que, sem autorização, a escreve e reescreve. No entanto, sem ela não podemos viver, seja ela porosa ou impermeável.

*Pele* é, neste sentido, um erro de sintaxe para algo tão complexo e com tantas ramificações. É quase obsceno escrevê-lo só com quatro letras.

A propósito desta *pele oculta* o antropólogo e humanista Ashley Montagu começou

por defender que a pele (anatômica) contém em si “a mente da pele”<sup>3</sup>, tendo esta uma ligação íntima e imediata com o sujeito que a suporta, canalizando o desenvolvimento da sua identidade.

Sigmund Freud, por outro lado, acrescenta que a pele e o contatos com ela permitem à criança construir o seu *Id* e o *ego*<sup>4</sup> que por sua vez influenciará a relação com o *outro* e consigo própria. Também os *outros* e a civilização que a circunda influenciarão o *ego*, criando o que Freud designa como *ideal do ego* ou *superego*<sup>5</sup>.

O *ego* e o *Id*, não devem ser tomados como duas partes distintas do sujeito, mas sim como partes integrantes um do outro, em que o *ego* é uma parte do *Id* que floresce através dele e simultaneamente se diferencia. Se por um lado o *ego* está envolvido com as percepções, por outro o *Id* está ligado aos instintos, pulsões e desejos mais primitivos, tais como matar, fornicar e comer.

No início do desenvolvimento da criança, a libido está acumulada no *Id*, enquanto que o *ego* ainda se encontra em processo de formação. O *ego*, por sua vez, tenta aplicar a influências do mundo ao *Id* e, esforça-se por substituir o princípio do *prazer* (essência do *Id*) pelo princípio da realidade. O *ego* representa o que chamamos, por exemplo, de razão ou senso comum. Intimamente ligado a este, o *superego* é a consciência, a ética, os valores e o sentimento de culpa, tão vincado na nossa carne.

Deste modo, há uma *tensão* constante entre o *ego* e o *superego*. O *ego*, reage com sentimentos de ansiedade quando não consegue que as suas percepções do mundo exterior estejam à altura do seu ideal: o *superego*.

Segundo Freud, o *ego* é a projeção mental da *superfície* do corpo, ou seja: a *pele*. Assim sendo, a experiência tátil é essencialmente um modelo de experiência psíquica.<sup>6</sup> Ou seja, o contato da pele de um indivíduo com o meio que o envolve fica imediatamente “gravado” na superfície da *pele*. Esta, apesar de toda a sua terminologia anatômica, é de fato, como já foi referido anteriormente, a complexa interfase do exterior para o interior e vice-versa.

A pele deixa então de ser apenas a matéria que define a superfície do corpo para

---

<sup>3</sup> MONTAGU, Ashley - *Tocar; o significado humano da pele* (online). Novas buscas em psicoterapia, vol. 34. (consulta dia 25-01-2016), p. 16. Disponível em: [https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=UsJKWT\\_n-0C&oi=fnd&pg=PA21&ots=OMRXMZy78P&sig=sB8DD\\_2Eorbv4Vr9xtRZ8UAJgNs&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=UsJKWT_n-0C&oi=fnd&pg=PA21&ots=OMRXMZy78P&sig=sB8DD_2Eorbv4Vr9xtRZ8UAJgNs&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

<sup>4</sup> FREUD, Sigmund - *O ego e o id e outros trabalhos*, 1923-1925. Brasil: Imago, 1927.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.16.

se tornar *a pele*, com toda a sua vasta *profundidade* e enigma em recorrência. Entendemos assim que a pele enquanto matéria é palco de conversação entre o exterior e interior. Um mapa furioso que nos leva ao tenebroso abismo de nos reconhecermos. Suspensos sobre nós próprios num espaço sem espaço, num tempo sem tempo e com todo o perigo da possível perda em eminência (e com isso a descoberta do enigma do *eu*).

Apesar desta breve apresentação da tese de Freud o conceito de *pele* enquanto mapa da psique teve ainda um longo percurso até à formulação do conceito de *eu-pele* desenvolvido por Didier Anzieu. Mas antes de passarmos a este conceito percorremos um pouco mais o caminho pois ele dar-nos-á bases importantes para a sua formulação e seu interesse na *praxis* artística.

Durante muito tempo os psicanalistas preocuparam-se mais com os conteúdos da mente do que com as possíveis variações da mente, como causa-efeito do exterior e, a estas variações na mente designam-se por "continentes do pensamento".<sup>7</sup> Estes "continentes" parecem tijolos imutáveis que constroem um indivíduo. Contudo, rapidamente os psicanalistas começaram a perceber que estes "tijolos" eram voláteis e os seus contornos menos rígidos do que defendiam. Podem conter em si uma certa fragilidade facilmente *rasgável*. Inicialmente com Freud, estes "contornos" foram designados por "barreiras de contacto"<sup>8</sup>, e tinham como função conter a excitação psíquica, travando as passagens livres para o interior do psiquismo (*Id*), evitando um excesso de estímulo.

Por outro lado, o psicanalista britânico Wilfred Bion, retoma este conceito de "barreiras de contacto" designando estas por "fronteiras" entre o inconsciente e o consciente (este que se mantém em constante processo de formação). Através deste raciocínio, desenvolve-se com mais rigor o conceito freudiano de "continente do pensamento", descrevendo-o como tendo duas barreiras de contacto: *beta* e *alpha*. Na primeira, encontram-se os elementos fragmentados do *ser*, projetados, destruídos e destruidores, colocando em desordem pedaços de "emoções fantasmas" violentas e que impedem a sua consciencialização "organizada". Nesta barreira/espaço/fronteira/*pele* habitam o que poderíamos chamar de "objetos bizarros" e que escapam ao controle de pensar, criando alucinações e delírios. Por outro lado, a barreira *alpha* separa e clarifica os elementos: dentro/fora, afetos/representações, imaginário/real, vigília/sono,

---

<sup>7</sup> BION, Wilfred - *The completed works*. Londres: Karnac Books, 2014.

<sup>8</sup> FREUD, Sigmund - *Projeto para uma psicologia científica*. Londres: Imago Publishing Co., 1950. p.13.

animado/inanimado. Portanto, a barreira *beta* funciona em torno de um polo psíquico de confusão, impedindo a atividade do pensar, raciocinar, enquanto que a *alpha* desenvolve-se em torno de um polo de diferenciação. (*branco/preto* - sem zonas *cinzentas*). A partir daqui, surgem os primeiros conceitos de *Boderline*, no qual o indivíduo desliza nessas “fronteiras” entre a neurose e a psicose, tendo como consequência que todas as suas emoções no dia-a-dia sejam levadas ao extremo<sup>9</sup>.

A função alfa opera nas impressões dos sentidos e nas emoções, sejam elas quais forem, das quais o paciente está consciente. Na medida em que a função alfa é bem-sucedida, os elementos alfa são produzidos e esses elementos são adequados ao armazenamento e aos requisitos dos pensamento-sonho. Se a função alfa é perturbada e, conseqüentemente inoperante, as impressões sensoriais de que o paciente está ciente e as emoções que experimenta permanecem inalteradas. Devo chamá-los de elementos-beta. Em contraste com os elementos-alfa, os elementos-beta não são sentidos como fenômenos, mas as coisas em si mesmas. As emoções são igualmente objetos do sistema sensorial.<sup>10</sup>

Por outro lado, ainda sobre o tema “des-continental”, a importante psicanalista Melanie Klein (1882-1960) não teorizou diretamente sobre os "envelopes psíquicos", contudo as suas teorias (baseadas em estudos infantis) foram fulcrais para o estudo da pele enquanto *pele psíquica*, ainda hoje muito válidas não só para psicanalistas, mas também para filósofos, artistas, antropólogos e outros. Klein considerou a existência de um *eu* precoce no qual desde o nascimento seria capaz de estabelecer relações com os objetos externos e, de alguma forma, *introjetá-los* para constituir um mundo interior<sup>11</sup>. Assim, pela lógica, seria necessário interiorizar desde muito cedo um “bom” objeto para que este se torne estável e integrado.

Por outro lado, o pediatra e psicanalista, inglês Donald Winnicott (1896-1971) desenvolve os conceitos de "verdadeiro e falso *self*" e de "espaço potencial"<sup>12</sup>, realçando a teoria de que grande parte das perturbações do indivíduo estão intimamente ligadas à precocidade da carência materna. Esta nova visão propagou-se e para o antropólogo Ashley Montagu (1905-1999), até a própria forma como a mãe agarra no bebê (*holding*)

---

<sup>9</sup> MOARES, Lindalva – *Transtorno de personalidade Boderline* (online), Rede Psi, 2009, (consulta 02-09-2017). Disponível em <http://www.redepsi.com.br/2009/03/19/transtorno-de-personalidade-boderline/>

<sup>10</sup> BION, W. - *op. cit.*, p. 242.

<sup>11</sup> OLIVEIRA, Marcella - *Melanie Klein e as fantasias inconscientes* (online). Winnicott E-Prints, série 2, vol.2, n° 2, 2007, (consulta 21-01-2016). Formato em PDF disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/wep/v2n2/v2n2a05.pdf> .

<sup>12</sup> GALVAN, Gabriela Bruno e MORAES, Maria - *Os conceitos de verdadeiro e falso self e as suas implicações na prática clínica* (online). Aletheia, n°30, 2009, (consulta 21-01-2016). Formato PDF disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-3942009000200005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-3942009000200005&lng=pt&nrm=iso) .

e a maneira do tratar (*handling*) são os fatores decisivos para o desenvolvimento do *eu* (*ego* descrito por Freud). Enquanto que o *holding* permite a integração de um *eu* no espaço e tempo, o *handling* permite à criança o saciar-se com o leite materno, mamar e *sentir* os contatos na pele<sup>13</sup>.

Em 1968, a psicanalista especializada em crianças, Esther Bick (1902-1983), formula a hipótese da *pele* como o primeiro "continente" de contato exterior para interior. Segundo esta ideia, a criança no início da sua vida não separa a mente do corpo, pois entende-os como *um só*.

A *pele* funciona como um *continente*, que permite a formulação de novos continentes no seu interior. Qualquer estímulo na pele é reciprocamente um *estímulo mental*. Ou, como já referimos, um mapa da psique do indivíduo.

Analisando todas estas referências, chegamos à parte fundamental deste capítulo, o conceito do *eu-pele*, que sem dúvida permitirá um entendimento mais profundo do tema que alicerça este ensaio: o *processo da pele*.

Entre 1985 e 1989, o psicanalista francês Didier Anzieu, desenvolve o conceito de *le moi peau*<sup>14</sup> que veio no fundo frisar e compactar as teorias anteriores de Klein, Winnicott, Montagu, Bick, Freud e Bion, em que as experiências iniciais da criança e o respetivo crescimento do *ego/eu* partem de facto das experiências realizadas à superfície ou seja, na pele. Para Anzieu, o *eu-pele* antes de ser um conceito é essencialmente uma vasta *metáfora*<sup>15</sup> para os *envelopes psíquicos e continentes da mente* e, sobretudo, para todo o *eu* e sua *invisibilidade*.

Na tese deste psicanalista, o *eu-pele* é uma barreira ultra-sensível do mundo interior com o mundo exterior e cuja origem é apoiada pelo envelope corporal (carne/matéria), voltando a sublinhar que o *ego* é um *ego corporal* e uma projeção na superfície. Portanto, as experiências sensoriais da mãe-bebé (*handling* e *holding*) são essenciais para o desenvolvimento de uma psique estável evitando o domínio do continente *Beta*.

---

<sup>13</sup>ZOGUI J. DIAS, Hericha [et.al.] – *Relações visíveis entre pele e psiquismo: um entendimento psicanalítico* (online). Psic. clin., vol.19, nº 2, 2007, (consulta 19-01-2016). Formato em PDF disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v19n2/a02v19n2.pdf> .

<sup>14</sup> A tradução de *le moi peau* mais próxima do português será "*o eu-pele*".

<sup>15</sup> ANZIEU, Didier - *The skin ego* (online). New Haven e Londres: Yale University Press, 1989, (consulta 21-01-2016). Formato PDF disponível em: <https://www.scribd.com/doc/207621273/Didier-Anzieu-Skin-Ego> .

Por eu-pele designo uma representação de que se serve o Eu da criança durante fases precoces do seu desenvolvimento para se representar a si mesma, como Eu que contém os conteúdos psíquicos, a partir da sua experiência da superfície do corpo. Isto corresponde ao momento em que o Eu psíquico se deferência do Eu corporal no plano operativo e permanece confundido com ele no plano figurativo.<sup>16</sup>

Enquanto que para os humanos basta um apego da mãe mais intenso como o amamentar, carícias e o contato constante da sua pele com a da criança para a “satisfazer”, nos outros mamíferos esta troca de contactos é dada lambendo constantemente a cria. Se os animais não lambessem as suas crias à nascença a probabilidade de elas morrerem nos primeiros dias seria muito maior. As mães humanas não lambem os recém-nascidos, exceto em dois povos do mundo onde a água é escassa: os esquimós polares e os altiplanos do Tibete. Estas mulheres lambem os seus filhos maiores para evitar o uso de água obtida de outras fontes<sup>17</sup>.

Para Montagu, segundo a sabedoria tradicional, “uma boa mãe deve lamber os seus filhos como os outros mamíferos”.<sup>18</sup> Inclusivamente existe a expressão francesa *un ours mal léché*, (um boi mal lambido), para classificar os indivíduos inconvenientes, rudes e com problemas em socializar com os outros.

Montagu sugere também na sua tese (reforçando o conceito de *eu-pele* de Anzieu) que os intensos movimentos das contrações uterinas durante o *processo de parto* substituem o lamber dos outros mamíferos, estimulando a pele do bebé começando então a “desenhar” os primeiros contornos do seu “mapa”.

Dentro do útero o feto é constantemente estimulado pelo liquido amniótico e pelas pressões do seu corpo contra as paredes uterinas preparando-o assim para a vida exterior. Contrariamente ao que se julga, o período de gestação não acaba quando a criança nasce. Na verdade, ainda segundo este autor, a gestação ainda só está a meio caminho da sua conclusão:

---

<sup>16</sup> ANZIEU, D. – *op. cit.*, p.13.

<sup>17</sup> MONTAGU, Ashley - *Tocar, o significado humano da pele* (online). Novas buscas em psicoterapia, vol.34. (consulta dia 25-01-2016), p. 61. Formato digital disponível em: [https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=UsJKWT\\_n-](https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=UsJKWT_n-)

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 61.

Embora seja habitual considerar o período de gestação terminado com o nascimento, sugiro que isso é um ponto de vista tão errado quanto o que considera que a vida de uma pessoa começa com o parto. Este não constitui o início da vida de um indivíduo, da mesma forma que o final da gestação também não. O parto é uma série complexa e altamente importante de mudanças funcionais que servem para preparar o recém-nascido para a passagem pela ponte que une a gestação intra-uterina à gestação que prossegue fora do útero.<sup>19</sup>

A partir desta análise podemos concluir que, as experiências de prazer antes e pós-parto enriquecem e favorecem a construção de estruturas psíquicas sólidas no indivíduo, enquanto que experiências de dor criam lesões na superfície tão profundas que o seu corpo *se torna lamento*.

Estas experiências sensoriais proporcionam um elo entre o sujeito e o *outro*, (mãe-bebê, *eu-outro*, *eu-pele*, *eu-espaco*), um elo que envolve o toque, a pele, a saliva e o calor humano.

A maioria dos psicanalistas está de acordo que a criança quando nasce encontra-se num estado fusional com a mãe partilhando apenas um *eu* (como sabemos desde Freud e Lacan). Com o tempo a criança desenvolve o seu próprio *Eu-Pele* e afasta-se progressivamente do *eu-mãe* permitindo a consciência de si próprio.

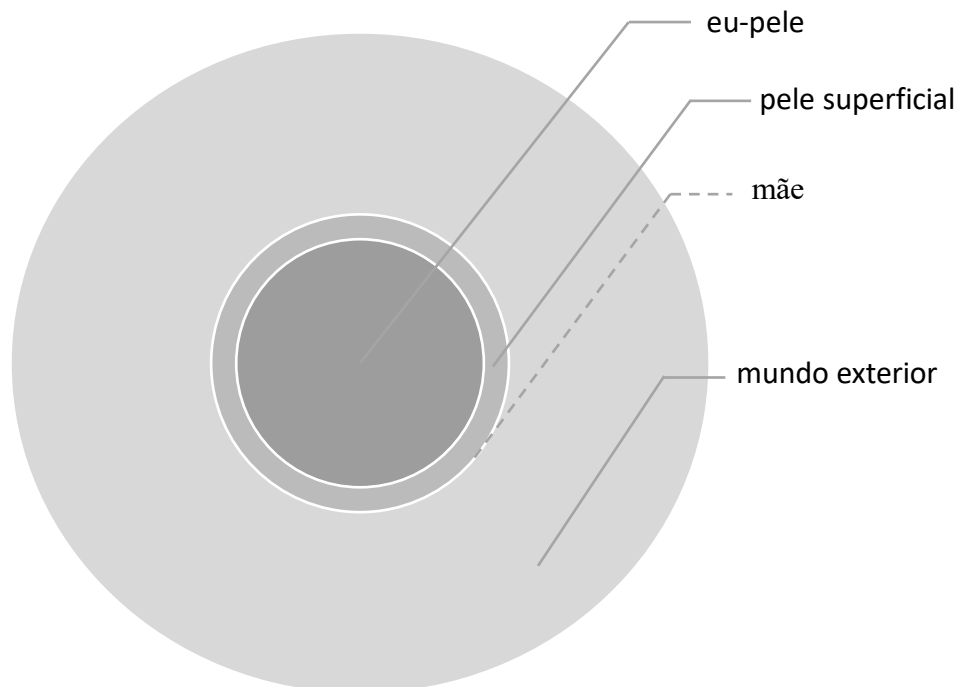


Fig. 2 – Diagrama do *eu-pele*.

<sup>19</sup> MONTAGU, A. – *op. cit.*, p. 70.

# Trespassar-me infinitamente...

A experiência interior do homem é dada no momento em que, rasgando a crisália, o homem tem consciência de se rasgar a si próprio, e não a resistência oposta de fora. Uma imensa revolução se produz quando se é capaz de ultrapassar a consciência objetiva que as paredes da crisália limitavam.<sup>20</sup>

Como vimos até agora, a *pele* é na sua “vasta metáfora”, uma superfície que não isola os eventos exteriores do interior, mas sim os absorve por inteiro, escrevendo e riscando, até ser parte integrante do indivíduo, desenvolvendo o que os psicanalistas chamam de *Eu-Pele*.

*Ser pele* é estar dentro e fora ao mesmo tempo, como ser o limiar de uma porta que não está aberta nem fechada, deixando corpos (qualquer um!) passarem sem possível retorno. Esse limite é como uma paisagem tempestuosa que exige a sua transposição mesmo que lhes coma os ossos. É a infinita possibilidade, a sugestão misteriosa que leva ao possível arrebatamento. Penetrar por essa porta é ficar entre um lado e outro mantendo os dentes<sup>21</sup> de fora. Como diz Marcel Griaule, “cruzar o umbral é atravessar a zona de perigo em que são travadas batalhas invisíveis, mas reais (...) abri-la é um assunto sério: é libertar duas hordas, uma contra a outra, é arriscar ser apanhado no meio da briga.”<sup>22</sup> Este *estado-limite* pressupõe a destruição dos limites que são impostos ao corpo pela sociedade, numa comunhão de deleite, violência e *êxtase*, que pode culminar com a *pequena morte*. *La petite mort* é uma expressão francesa que designa o orgasmo que, ao requerer um enorme gasto de energia, no seu extremo pode levar à morte. Georges Bataille sugere no seu livro *O Erotismo* (1954) que para a *petite mort* atingir o auge erótico dificilmente o consegue sem a violência ou algum tipo de violação<sup>23</sup>.

Rasgando violentamente os limites do corpo o *eu* aloja-se num enxame de matérias, paisagens distorcidas e devires ilimitados (o domínio do continente *Beta*). Os

---

<sup>20</sup> BATAILLE, Georges – *O Erotismo*, edição ilustrada, Lisboa: Antígona, 1954, p. 34.

<sup>21</sup> Em “A lógica do sentido” (1969) Deleuze a propósito do *non sense* refere que este absorve todo o sentido e que para Artaud o *Ser*, que é *non sense*, tem dentes, p. 94.

<sup>22</sup> Marcel Griaule, “Threshold” in Robert Lebel & Isabelle Walderberg (ed), *Encyclopedia Acephalica*. Trad. Iain White. Londres: The Atlas Press (Documents of the Avant-Garde: The Atlas Arkhive Series), 1995, p.83-84. Originalmente publicado algures entre 1920 e 1930 em *Dictionnaire Critique*, uma secção destacada da revista *Documents*, editada por Georges Bataille. Texto traduzido do inglês por Sara Belo.

<sup>23</sup> BATAILLE, G. – *op. cit.* (1954), p. 16.

limites deixam de existir e a profundidade engole continuamente o exterior numa implosão que canta, defeca, geme, grita, grunhe e esburaca todas as dimensões do indivíduo.

É um excesso que abala enquanto simultaneamente se estilhaça, numa eloquência que de nos leva a rir e a chorar em simultâneo.

Mas esta fervorosa passagem – do qual não é possível sair ileso – pode surgir algo sublime como a arte. Será que podemos então afirmar que para ascender à sublimação é urgente declinar por excesso e com isso perder o total controlo?

Este excesso dionisiaco é o que Bataille sugere como parte da *experiência interior*<sup>24</sup> do indivíduo. Após confronto com o excesso (na medida em que o homem tende sempre a lutar contra ele), o indivíduo nunca mais será o mesmo. O erotismo deixa marcas na *pele* e o confronto com o excesso – facilmente confundido como o Mal – acomete sempre uma dose de violência tal, que estremece a sua realidade como ser descontínuo.

Para Bataille, a própria linguagem – que reconhece como importante para a continuidade dos seres – também é um limite que deve ser eliminado à profunda experiência sensível. Esta experiência interior da *não-palavra*, trágica e transformadora, reflete no fazer artístico, o indizível, o irrepresentável e o sublime e, o que mais tarde veremos como *invisible*.

A destruição da linguagem é para Bataille, Deleuze e até para Nietzsche sinónimo dos primeiros indícios de eliminação dos limites constituintes do sistema social, político e capitalista. Mas também é de facto uma situação que pode ser irreversível e levar o indivíduo à loucura permanente tal como o “(...) esquizofrénico artificial, tal como o vemos no hospital, farrapo autístico produzido como entidade.”<sup>25</sup> Este “(...) processo deve tender para a sua conclusão, não para uma horrível intensificação, para uma extremidade onde o corpo e a alma acabam por perecer.”<sup>26</sup>

Num ponto de vista menos nihilista e de certa forma mais poético, Antonin Artaud propõe mesmo essa destruição pois apenas a partir dela será possível ser um *corpo sem órgãos*.

---

<sup>24</sup> Referência ao livro *L'expérience intérieure* de Bataille originalmente publicado em 1944.

<sup>25</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *op. cit.*, (1972), p. 10.

<sup>26</sup> D.H. Lawrence *La Vergé d'Aaron*, tradução francesa Gallimard, citado por DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *op. cit.*, (1972), p. 11.

O homem é enfermo porque é mal construído. É preciso desnuda-lo para  
raspar esse animalúnculo que o corrói  
Mortalmente,  
Deus  
E juntamente com deus  
Os seus órgãos  
Pois, amarrem-me se quiserem,  
Mas não existe coisa mais inútil que um órgão.  
Quando tiverem  
Conseguido fazer um corpo sem órgãos,  
Então o terão libertado dos seus automatismos  
E devolvido sua verdadeira liberdade (...)<sup>27</sup>

Assim sendo, para este autor, para *trespassar* os limites que castram a abundância do nosso *ser* é necessário, destruir todos os órgãos, ou seja, destruir todos os limites que imprimem no nosso *eu-pele* começando pela linguagem, mas sempre atentos ao perigo de um estado permanente e irreversível. Destruir os órgãos implica destruir o corpo, a pele, o cabelo, as unhas e o sexo, até não ser absolutamente *nada*. É nesse *nada*, sensível, excitado e excessivo, que provém a criação artística mais caótica e profunda. De certa forma, há neste *corpo sem órgãos*, uma certa dimensão divina, pois Artaud diz que é filho, pai e mãe.

(...) Eu, Antoni Artaud, sou meu filho,  
Meu pai,  
Minha mãe,  
E eu mesmo.  
Eu represento Antonin Artaud!  
Estou sempre morto.  
  
Mas um vivo morto,  
Um morto vivo.  
Sou um morto,  
Sempre vivo (...)<sup>28</sup>

Mastigar o coração, o fígado, os rins, os pulmões e o intestino não se compara à imensa dificuldade de mastigar a pele, o maior e mais pesado órgão do corpo humano. Como mastigar esta espessa *pele*? Esta questão, leva-nos então ao conceito tão especial e luminoso que dá o título a esta Parte I: a *pele-coador*.

---

<sup>27</sup> GIANCRISTOFARO, Humberto – Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais – ISSN 1983-0300 (consulta 18-05-2017) disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-nocao-de-corpo-sem-orgaos-em-artaud-e-no-teatro-da-crueldade/>

<sup>28</sup> ARTAUD, A. – *Eu, Antoni Artaud*, 1988, Hiena (consulta 08-10-2017), disponível em [http://um-buraco-na-sombra.netsigma.pt/p\\_mundo/index.asp?op=4&p=2277](http://um-buraco-na-sombra.netsigma.pt/p_mundo/index.asp?op=4&p=2277)

Deleuze fala desta *pele-coador* na sua tese *Logique du sens* (1969), apesar de ter sido um termo divulgado por Freud na sua análise de adultos e crianças esquizofrénicos. A partir do exemplo dos esquizofrénicos, e da obra *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carrol, Deleuze leva-nos a uma viagem inesperada sobre a *profundidade* e *superfície* na qual, segundo ele, nestes casos, a “(...) a superfície se arrebitou.”<sup>29</sup> Ou seja, a superfície deixa de fazer sentido pois trespassou todos os limites do corpo e da linguagem, atingindo o *nada* na mais cataclísmica e dionisiaca *profundidade*. A superfície não faz sentido nenhum, e se por acaso ela existe então o objeto em questão não tem relevância nenhuma. De certa forma, é muito semelhante ao que Bataille propõe anteriormente com o erotismo. Este “rebentar da superfície” está intimamente ligado ao conceito de *petit mort*. Como rebentar de outra forma? *Rebentar a pele*, comer os órgãos, esquecer a palavra e atingir a *profundidade*, não é uma tarefa fácil, ela exige um certo nível de erotismo aliado a uma dose de violência, sempre atentando ao perigo da possível, permanente e irreversível perda de si mesmo.

Segundo a análise freudiana dos esquizofrénicos, estes descreviam a pele como que perfurada por pequenos buracos, como um *coador*, daí o termo anterior. Portanto a pele, mesmo sendo o órgão mais pesado, ela deixa de existir pois o interior e o exterior estão completamente fundidos, na verdade nem existe interior nem exterior. E o corpo é a *profundidade* que engole tudo, que penetra e deixa ser penetrado. Sendo a sua destruição a fusão total com o *lugar* (interior e exterior). Ela não rebentou como refere Deleuze, porque ela simplesmente deixa de existir.

Como não há superfície, o interior e o exterior, o continente e o conteúdo, não têm mais limite preciso e se afundam em uma universal profundidade ou giram num círculo de um presente cada vez mais estreito, na medida mesma em que ele é cada vez mais repleto. De onde a maneira esquizofrénica de viver a contradição: seja na fenda profunda que atravessa o corpo, seja nas partes que se encaixam e giram.<sup>30</sup>

Para Artaud também não há dentro e fora pois “(...) não existe mais superfície (...)”<sup>31</sup>. A *profundidade* devorou tudo e a única carta de acesso é permitir o corpo ascender no seu declínio mais vertiginoso e destruir tudo até ser absolutamente *nada*.

---

<sup>29</sup> DELEUZE, Gilles - *Logica do sentido*, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, p. 89.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 89.

Esta superfície cavada (*profundidade*) pode ser pensada, mas não é possível ser teorizada. Teorizar esta profundidade é, já por si, um erro de *superfície*. Um tique genético para teorizar e *linguarejar* o *non sense*. Ele, “(...) deixou de dar sentido à superfície, ele absorve, engole todo o sentido, tanto ao lado do significante quanto do significado (...)”<sup>32</sup>.

A partir destas análises de Anzieu, Freud, Artaud, Bataille e Deleuze, podemos concluir que as inscrições na pele (anatômica) através do tato, afeto e violência ficam inscritas na psique do sujeito desde os tumultos uterinos (onde ainda o ser é um ser contínuo) até ao crescimento e morte (ser descontínuo)<sup>33</sup>. Estas inscrições, ficam permanentes no indivíduo dando origem ao termo *eu-pele*.

No entanto, entendemos a partir do conceito de *pele-coador* que, o *eu-pele* é muito mais do que uma superfície riscada que desenha o interior de um sujeito, mas sim ela é “esburacada”, permitindo alargar todos os poros até rebentar, deixando de haver interior e exterior.

Segundo a teoria psicanalítica do *eu-pele* (ver diagrama *fig.2*) existe uma nítida separação entre a *superfície e o interior* do indivíduo, entre o *fora e o dentro*. Essa superfície é a pele enquanto matéria orgânica. De fato, através dela o mundo imprime-se no interior. Mas com Deleuze e Artaud este conceito é ainda mais radical. Quase impossível de perceber... Para eles, os poros permitem absorver e reabsorver até rebentarem e, o indivíduo já não ser interior nem exterior, mas sim a singular *profundidade*.

Ou seja, a pele imprime o exterior, mas está em constante processo de dilatação. No esquizofrênico a profundidade devorou tudo porque o corpo dele (assim como do artista dionisíaco) é *corpo-coador*.

O exterior, o corpo, as matérias, as proposições, a linguagem, os órgãos, o ânus, o sexo, são reabsorvidos por este abismo profundo e violento até serem simultaneamente *nada* e o *solutus ab omni ree*<sup>34</sup>.

No entanto, para Deleuze e Guattari, este *corpo sem órgãos*, divino e improdutivo, de certa forma contrapõe-se ao que designam por *máquina desejante*. De facto estes *corpus* não se anulam, mas jogam um contra a outro. Desafiam-se! Para estes

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>33</sup> Para Bataille (em o Erotismo) os seres são descontínuos, mas a sua necessária reprodutibilidade torna-os contínuos.

<sup>34</sup> Significado em latim para “O absoluto”.

filósofos, a teoria edipiana de Freud da trindade mãe-pai-bebé não pode ser a definidora do indivíduo, pois este é muito mais do que isso, é como Artaud, que é simultaneamente filho, pai e mãe.

Para este filósofo o que “(...) há por toda a parte são mas é máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com as suas ligações e conexões.”<sup>35</sup>

Uma *máquina-origem* está ligada a uma *máquina-órgão*, por isso enquanto uma emite o fluxo a outra corta-o, e assim sucessivamente, dando origem ao *processo do processo* onde um está em constante corte com o outro. A estas máquinas dão o nome de *máquinas desejantes*, e a sua regra binária torna-a sempre dependente do “depois”, ou seja, existe o *agora* que emite o fluxo, para *depois* ser “cortado” e assim consecutivamente. Por exemplo, o seio de um mamífero é uma máquina de produzir leite ao qual se ligará a *máquina-boca* cortando o fluxo da *máquina-origem*, portanto tudo é produção. *Produção da produção...* é o princípio do *processo* pois uma está inserida na outra e neste sentido, o “(...) desejo faz correr, corre e corta”<sup>36</sup>, criando um fluxo contínuo e interdependente.

Deste modo, o *corpo sem órgãos* é, segundo estes conceitos filosóficos, uma máquina improdutiva no sistema pois não tem órgãos reprodutores, palavra fonética não existe (apenas o grito desesperante) e ele reproduz-se apenas a si próprio “(...) germina e estende-se até aos confins do universo.”<sup>37</sup> Existe assim um conflito entre ambos, pois a *máquina desejante* produz fluxos e com isso requer linguagem e comunicação. No entanto, apesar de a *máquina sem órgãos* ser uma *coisa* sem sistema, improdutiva e sem estrutura, a *máquina desejante* deseja-a, agarra-se a ela desenfreadamente copulando entre a estrutura e o vácuo, entre a linguagem e o grito, originando desta ligação *non sense* a *máquina celibatária*. Podemos ligar a *máquina celibatária* à arte. A arte tem a aparência de uma *máquina* pois tem sistema, estrutura e organização. De certa forma, a arte é uma máquina improdutiva, mas com a aparência de um sistema que parece realmente funcionar.

Desta forma, o artista (como Duchamp) é uma *máquina sem órgãos* em constante ritual de acasalamento com a *máquina desejante*. Para Nietzsche, se em seu

---

<sup>35</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *op. cit.*, (1972), p.7.

<sup>36</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *op. cit.*, (1972), p.11.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.15.

tempo existisse tal conceito, estes artistas *sem órgãos* seriam dionisíacos<sup>38</sup>: destruidores, embriagados, irreverentes, profundos, catastróficos. Estes artistas, criam a partir do que se lhes revela quando são *trespassados* e esvaziados de si mesmos.

A obra de arte que provém apenas dessa profundidade (a absoluta resolução do excesso) é a excreção do *ser* e como tal, não podemos esperar que tenha outro odor que não seja o excremento.

O ânus é sempre terror e não admito que percamos um excremento sem nos dilacerarmos com a possibilidade de que aí percamos também a nossa alma e não há alma no Jabberwocky...Podemos inventar nossa própria língua e fazer falar a língua pura com um sentido extragramatical, mas é preciso que esse sentido seja válido em si, isto é, que venha do pavor (...) quando escavamos o excremento do ser e de sua linguagem, o poema deve cheira mal (...)

Podemos então constatar que para chegar a *lugar profundo*, é necessário doar o corpo à violência e ao arrebatamento, um plano arriscado, mas sem dúvida atraente, como todo o bom perigo. O desafio se propõe...

---

<sup>38</sup> VIANNA, Gracia – *Psicologia/arte no pensamento filosófico de Nietzsche*, (online), Psicol. cienc. prof. vol.15 no.1-3 Brasília 1995, (consulta 08-05-2017). Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98931995000100007#back\\*](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98931995000100007#back*) .



Fig. 3 – Gina Pane, *Azione sentimentale*, performance realizada no dia 9 Novembro de 1973, na Diagramma Gallery, Milão. Fotografias em painel 122,5x102 cm.

II

# **DA LARVA AO LARVAR:**

eterno retorno

# Corpo em queda

Eu, Sr. Antonin Artaud, nascido em 4 de setembro de 1896, em Marselha, na rua do Jardin-des-Plantes, 4, de um útero onde eu não tinha o que fazer e onde eu nunca cheguei a fazer nada mesmo antes, porque esse não é um modo de nascer, somente de ser copulado e masturbado nove meses pela membrana, a membrana que devora sem dentes, como dizem os UPANISHADS, e eu sei que nasci de modo diferente, de minhas obras e não de uma mãe, mas a MÃE quis me pegar e veja o resultado em minha vida.<sup>39</sup>

Depois de abordarmos algumas das *intermitências da pele*, chegamos à fase fulcral do pensamento deste ensaio: em que consiste realmente o *processo da pele da Casca*<sup>40</sup>?

O processo meramente estético e gestualista é insuficiente, um “(...) sofrimento tão pouco confessável [que] leva à hipocrisia interior (...)”. O corpo apenas dança se for livre o suficiente para (quase) enlouquecer, caso contrário cria artificios num espetáculo de ilusão e ficção. As paredes da *pele* deixam de ser porosas para se tornarem mais espessas e pouco maleáveis. Mas enlouquecer até que ponto?

No lugar *Útero* (ver nota 40 a propósito do processo), o tempo-espaço é dilatado como um ventre animal prestes a parir. Um lugar aquoso em constante contração. Pode-se dizer que é um lugar-limite de onde tudo extrapola e onde os limites são violentamente engolidos. Não se sabe se de fora ou de dentro, apenas que rebentam não deixando margem para o pensamento. O *Útero*, com um cheiro adocicado, lambe a alma, como um animal lambe a sua cria. De facto, em cada mergulho, regressamos lavados, sem linguagem. A água é gelada, o cérebro não tem escolha se não parar perante o choque térmico. Regressamos ao *nada*. Ao absoluto. Neste espaço dilatado, pedaços soltos do inconsciente vagueiam por ali ao lado de pedaços de encomendados ao longo da existência, artificios. Ficção e realidade fazem parte da mesma trama de *pele*, não se questionam... fazem parte do mesmo.

---

<sup>39</sup>Cartas a Henri Parisot, 7 set. 1945, IX-64-65 por Antoni Artaud, (online). Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-61482009000200004](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482009000200004).

<sup>40</sup>Nome dado à piscina onde a *Casca* fabrica as peles de tinta à superfície da água. Estas peles de tinta são modeladas com o corpo, próteses e objetos extensíveis. Posteriormente são colocadas em superfícies bidimensionais (folhas, telas...), tridimensionais ou vivem só por si. Este fabrico de “peles” é a base do seu processo primordial, a que dá o nome de Alquimia, e cujas fórmulas químicas não são de acesso ao público. A criação de fórmulas (com ou sem sentido) e “novas peles” é da autoria do heterónimo Louise, a feiticeira.

O *processo* começa na água e expande-se ao espaço, assim como à 3.6 mil milhões de anos com as primeiras formas de vida. Nas águas serenas e quentes pequenas esferas cobertas com uma membrana aliaram-se a corpúsculos prontos para a fotossíntese, respiração e reprodução, até se tornarem células em continua transformação até ao Homem.

A essência está nesses acasos embebidos por água, e não é de estranhar a intensa necessidade do Homem de retorno *in illo*, quando não pesa sobre si a grande carga do superego. A consciência que nos elevou e nos privou do primitivismo selvagem, não obstante, tornou-nos Civilização e todo o sistema maquinal organizado e produtivo que dela gera.

A construção desta grande e esfomeada *máquina desejante* – note-se que ela também é um sistema em constante *processo* – foi realmente urgente (não obstante perverso) para a nossa salvação, caso contrário aniquilávamo-nos a com nossa *inerente* euforia e entropia.

Para este sistema organizado pressupõe-se a criação de interditos. Os interditos embruteceram o corpo, tornando-o *quase* impermeável. Ao transgredi-los os poros dilatam (mesmo aqueles que à muito estão fechados), excita-os e mantêm-nos em alerta. A própria transgressão é produtiva, advém dessa mesma máquina que deseja ardentemente, permite a evolução e a criação de uma parafernália de *praxis* artísticas.

Esta noção de interdito é fulcral para o entendimento da transgressão e consequentemente da criação artística mais visceral. Por exemplo, a partir da obra *As Bacantes* de Eurípedes (405 a.C.) podemos refletir sobre a problemática do Homem enquanto ser que necessita de interditos para a organização e construção de todo o sistema civilizacional e com ele o capitalismo que, por sua vez, tem a sua própria produção. No entanto, o Homem de facto exaspera à sua transgressão, chega mesmo a enlouquecer, perdendo o total controlo de si. Quantos não são os casos de surtos psicóticos que têm como gênese o sufoco da normalidade-bem-aceite e de interditos? De facto se, por um lado, os interditos permitem a evolução da Civilização (língua, ciência, física, matemáticas, entre outros), a transgressão permite ascender e atingir uma *profundidade* plena e sem *superfícies* do *eu*. Permite o encontro deste com uma certa *verdade*. O confronto com esta eloquente honestidade permite gerar novas formas, novos ciclos, novos sistemas, criando novas ramificações na própria sociedade, isto se, e só se, o confronto com o *eu* não o aniquilar, através da morte (o suicídio) ou como já foi referido anteriormente a propósito dos esquizofrénicos “hospitalares”.

Tomando assim, a obra trágica de *As Bacantes* como exemplo, podemos entender o perigo da transgressão enquanto catalisador da criação ou destruição. Em que medida se pode separar o processo artístico do perigo eminente da destruição do seu criador? Como evitar que estes “filhos” devorem a Mãe?

Na encenação de Klaus-Michael Grüber (1974) de *As Bacantes* pressentimos constantemente este perigo, mas o nosso corpo é involuntariamente atraído pela *tentadora* energia dionisíaca destas selváticas mulheres. Somos puxados para o palco por uma *energia invisível*... mergulhando-nos, meros espetadores, no *encanto* da transgressão. A nossa mente eleva-nos para o imaginário e, tal como elas, corremos nus (ainda vestidos) na ficção que o desejo cria. Estas mulheres (já connosco ao seu lado), contorcem-se possuídas por uma estranha *energia* febril, delirantes e possuídas pelo seu sexo palpitante enquanto dilaceram animais com as *próprias mãos*.

Num dos momentos centrais, a mulher Agave<sup>41</sup> agarra na cabeça do filho e no seu extremo erotismo e delírio, apenas a vê como uma cabeça de leão. Louca, em *êxtase*, chora e ri em simultâneo... todos os *poros rebentaram* pois o "(...) riso e o objeto das lágrimas estão sempre relacionadas com uma qualquer espécie de violência (...)."42

Ao perceber o terrível e horrendo erro, o êxtase dela ascende e declina em simultâneo quebrando-a em duas, tornando insuportável a sua própria vida. O ventre recolhe e definha perante o horror de ser *mãe e morte*. Pela espinha dela percorrem tremores e horrores como um parto que *engole* em vez de expulsar, arranhando desde o ventre até à boca. O rosto distorce-se lentamente, numa bizarra metamorfose de *animal-mulher-mãe* como se o tempo tivesse ganho uma nova elasticidade. Neste rosto, sulcado de monstruosidade, quase podemos ler: *morte, filho e deus*, num misto de dor, prazer e angústia erotizada. É insuportável o horror desta cena e somos repelidos bruscamente do palco, que até ao momento estava adaptado às nossas privadas ficções.

Através da violência, o erotismo é alcançado e, como diria Deleuze, a superfície “arrebentou”43, o *non sense* devorou-a por completo, é *morte e mãe, é morta-viva*. Através deste *choque gelado*, a personagem retorna (de uma forma atroz) e por breves segundos ao seu estado larvar mais primitivo e profundo, a um *nada* profundo despido do *eu*.

A embriaguez permite o *corpo-coador* retornar ao ancestral *corpo-de-água* e ao *estado larvar*, permite sem dúvida um encontro face-a-face com o *eu sem pele*, erótico, e

---

<sup>41</sup> Refiro-me à encenação de Klaus-Michael GRÜBER, tempo 22'42 parte II.

<sup>42</sup> BATAILLE, Georges – *As lágrimas de Eros*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa: Sistema Solar, 1961, p.27.

<sup>43</sup> DELEUZE, G. – *op. cit.* (1969), p. 89.

criador, mas também destruidor.

O erotismo insere-se na *experiência interior* do humano (não só do artista) e que não "(...) pode ter outra preocupação nem outro fim que ela própria"<sup>44</sup>. Esta é extrapolada, como um tremor de terra, numa *paixão* desenfreada que arranha e rebenta os limites presos ao *interdito* de ordem e equilíbrio. Um *abalo*...

Contudo escavar a inflexibilidade calcificada pelos interditos na nossa identidade pode tornar-se atroz e irreversível. O *processo da pele* – que se discutirá mais adiante – é o *processo do processo do processo* especificamente da *Casca*, no entanto, pode ser adaptado noutros moldes a outros criadores (artes visuais, literatura, cinema...) pois a *pele* é uma "vasta metáfora"<sup>45</sup> e por isso, facilmente adaptável.

Com a consolidação da cultura Judaico-Cristã a experiência de erotismo foi-nos inibida, transformada em algo profano, satânico e o derradeiro caminho do *mal* e do pecado. Rapidamente o erotismo, alia-se a uma ideia de culpa, desprezo e até de repulsa. A sensação de culpa – presente como a sombra pesada de um corpo – ficou assim impregnada em todo o nosso *ser*, passando de geração em geração.

Segundo Bataille, o erotismo, seria algo da ordem do *sagrado* torna-se *profano*, ao contrário daquilo que a cultura Judaico-Cristã propõe. Acrescenta ainda no livro *O erotismo* que "(...) ao mesmo tempo que caía no domínio do profano, o erotismo foi objeto de uma condenação radical. A evolução do erotismo é semelhante à da impureza."<sup>46</sup> Proibindo o erotismo, "(...) condenou a maior parte das religiões (...) [e a] (...) religião cristã é talvez a menos religiosa das religiões."<sup>47</sup> Por esta mesma ordem de ideias, podemos pressupor que a cultura Judaico-Cristã suprimiu a nossa *religiosidade* e nos deu mais *peles* do que aquelas que necessitamos, sendo a própria culpa uma *pele* bastante espessa e de difícil penetração.

O esforço contínuo e milenar de delimitar-nos provoca uma sensação de agonia e mal-estar, e talvez seja daí que aflora algo como o masoquismo. O desejo de sentir a *dor* que *transcende* à carne, faz desta o palco do terror e da angústia (exemplo a obra de Gina Pane e Vito Acconci). O suicídio, como seu extremo, é quando a carne embate de frente com o espírito. Uma ascensão vertiginosa no *declínio da alma*. Uma situação *irreversível*.

*Escavar* o corpo, transgredindo *nele*, pode ser a busca daquilo que, ao longo de

---

<sup>44</sup> BATAILLE, Georges – *La experiencia interior seguida de Método de meditacion y de Post Scriptum* 1953, Madrid: Taurus Ediciones, 1944, p. 16.

<sup>45</sup> Expressão de Didier Anzieu na sua tese *Le moi peau*.

<sup>46</sup> BATAILLE, Georges – *O Erotismo*, edição ilustrada, Lisboa: Antígona, 1954, p. 107.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 28.

gerações, fomos perdendo: o *eu* e a *verdade*.

A obra de Gina Pane (1939-1990), transgride completamente com todos os interditos pressupostos. A dor autoinfligida na pele (transformando o corpo num texto falante), são intermitentes *petites morts* numa tentativa desesperada de escavar e escavar o mais fundo possível, até não haver mais *pele*, nem *eu* nem *outro*. Sempre *entre* limites do que pode ser irreversível. O corpo do *eu-pele*, rapidamente se transforma num esgar masoquista (*corpo falante*) que questiona os limites do corpo e o ténue limite entre a dor e o prazer perante um palco de voyeuristas: "prazeres eróticos e voyeuristas foram oferecidos em ambas as peças (...) devido à sua proximidade ou participação, os membros da audiência viram-se envolvidos em uma mistura de prazer e dor (...)"<sup>48</sup>.

Evidentemente que, numa sociedade capitalista que visa a incessante produção e consumo cada vez é mais difícil para o Homem livrar-se das amarras dos *interditos* que foram sendo absorvidos na sua *pele* e se tornaram parte dele (através do *superego*), não obstante também o fizeram civilizado.

A transgressão pode, como já foi referido através destes exemplos, levar à aniquilação (do *eu* ou do *outro*). Mas de facto, esse poder cataclísmico e dionisíaco também é urgente no mundo para a revelação e criação! É esse poder que nos atrai ao palco, que nos possibilita retornar, desejar e talvez nascer "sem órgãos e sem pais"<sup>49</sup>....

A produção esta intimamente ligada a uma noção de trabalho, e com isso um sistema organizado que, por vezes, nos escapa à compreensão. Somos peças de uma gigante máquina que, ao nos dar segurança e conforto, nos afasta cada vez mais da nossa religiosidade, calejando-nos o corpo e ofuscando qualquer promessa de luz. Delírio...Profundidade...Erotismo. Sendo um interdito, pode abafar a própria criação artística. Afinal, o próprio artista também não tem como não fazer parte desta furiosa *máquina desejan*te que é o capitalismo. Se saltar fora, a máquina manqueja. Estremece...

Com o passar dos séculos, o trabalho que era visto como algo penoso e castigo divino tornou-se como a única forma, na nossa vida efêmera de atingir a glória de Deus. Quanto mais se trabalhava mais satisfeito Ele estaria e mais benefício os Homens teriam no Reino de Deus.

Para Max Weber (1864-1920), a religião foi o que realmente permitiu as civilizações Ocidental e Oriental evoluírem, pois começou a envolver-se na economia e,

---

<sup>48</sup>O' DELL, Kathy - *Contract with the skin, masochism performance art and the 1970s*, p. 7.

<sup>49</sup> DELEUZE, G. – *op.cit.* (2009), p. 96.

tendo finalmente o Homem um sentido na vida, trabalhava mais afincadamente acumulando bens e desenvolvendo todas as áreas de saber.

Através do *tripaliu*, afastámos a nossa religião. Transformámo-la noutra coisa muito mais perversa. Vivemos no profano, achando que é sagrado. Tememos o verdadeiro sagrado por considerarmos profano. Mas de facto, é uma “faca de dois gumes”, pois se por um lado permite evolução por outro lado pode destruir-nos.

De facto, estamos perdidos se não perfurarmos violentamente toda a nossa *pele...*

# O processo da pele

A *pele* na sua “vasta metáfora” como *máquina desejante* em constante fluxo de mudança desbrava-nos caminhos que podem acometer à constante possibilidade de/para, num processo de *processo de processo* tal e qual como as *Matryoshkas* que mamam umas nas outras, coberta de pequenos poros e ânus dilatantes.

A partir do conhecimento destas *intermitências da pele*, chegámos ao tema central deste ensaio: a *pele* enquanto processo plástico da *Casca*.

Através da transgressão, é possível levar o corpo ao limite até não existir *fora e dentro* pois a superfície rebenta e engole tudo. E é nesse *lugar* profundo e sensível que se dá a fragmentação *fatalis*, e com isso o *processo da pele ad infinitum*.

O *processo do processo do processo* (denominemos agora como “o *processo da pele*”), contém em si vários mecanismos desejantes e é tão embrenhado dentro de si que se transformou num organismo próprio que devora tudo enquanto que, em simultâneo, está em processo de parto. O próprio espaço de criação é também objeto de análise e ação. As paredes, o chão, o teto, surgem-nos como médiuns pulsantes para o desenho, escultura, pintura, escrita, diálogos e vestígios de corpo. O atelier, mais do que um espaço físico, é um pequeno fragmento do processo e como tal, parte da obra.

O *processo da pele* é essencialmente um processo de expulsão. Expulsar o máximo de dentro para fora (como a abjeção de Kristeva) até extrair (talvez!) todo o *ser* do corpo. Contudo este modifica-se e está em constante processo de absorção, através dos intermitentes contatos na pele e sucção dos seus poros que, por sua vez se vão dilatando até à excitação (de prazer ou dor). Por isso, o corpo/*ser* que está em constante mudança – num fluxo de “enche e despeja” – é por analogia, um *processo contínuo* e, como tal o *processo da pele* não termina nunca, é uma *máquina desejante* voraz de si mesma.

É uma máquina tão frenética que quase atinge o limite de extinção, sendo esta apenas a própria morte. De facto, pode ser uma relação pouco saudável, pois apesar da abertura a uma certa sensação de liberdade e de esvaziamento é também a absoluta dependência, se não um certo sintoma de canibalismo, pois como foi referido anteriormente, o *processo da pele* é voraz de si mesmo.

O atelier é o útero de gestação, é o filho e o pai (como Artaud). Nele, o artista renasce sempre dos seus próprios filhos através de uma parafernália de processos

distintos para cada artista.

Ao *processo da pele* pressupõe-se que, em certos momentos fugazes, a existência de um *corpo sem órgãos*.

A obra de Francis Bacon é um bom exemplo desse *esvaziamento* processual, como descreve Deleuze, nas suas pinturas, os contornos das figuras são um *lugar* de acontecimento que está fora e dentro “(...) como uma membrana percorrida por uma dupla troca”<sup>50</sup>. Em algum momento ele esvazia-se completamente, é o *nada*. Nos traços arquitetónicos sumidos, nas superfícies planas e nas figuras desfocadas, surgem corpos movimentados e fragmentados ansiando por escapar ou desvanecer-se por completo.

O corpo esforça-se precisamente – ou espera precisamente – por escapar. Não sou eu que tento escapar ao meu corpo, é o corpo que tenta escapar ele próprio... Em síntese, um espasmo: o corpo como plexo, e o seu esforço ou a sua espera por um espasmo. Talvez tenhamos aqui uma aproximação ao horror ou à abjeção segundo Bacon.<sup>51</sup>

Este *corpo em processo*, é algo ao espelho, mas não lhe é de todo possível apenas “ver” como um espetador voyeurista, pois é inevitável mergulhar por ele adentro, contorcendo-se e esticando-se como se estivesse a sair por um buraco apertado. Para Deleuze, aí é que está o fascínio da obra de Bacon pois “(...) não há nada dentro do espelho, mas sim dentro dele.”<sup>52</sup>

O *processo da pele* da *Casca* é contínuo, num sentido em que a obra é vista como um *todo* e como uma *máquina desejan*te voraz e enlouquecida que devora, mastiga, regurgita e defeca *peles* até um novo ciclo se iniciar. Neste *lugar* sem espaço e sem tempo, a *anima* dormente vagueia entre a luz e a escuridão. Sempre que a “vemos” ela muda de forma, transforma-se, separa-se e volta a formar-se, mas noutra coisa, saltando de espelho em espelho... de *quarto*<sup>53</sup> em *quarto*. Uma nova *máquina*...

É um sujeito estranho, sem identidade fixa, errando sobre o corpo sem órgãos, sempre ao lado das máquinas desejan

---

<sup>50</sup> DELEUZE, Gilles – *Francis Bacon, lógica da sensação*, Lisboa: Orpheu Negro, 2011, p.49.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>53</sup> Referência aos quartos dos heterónimos da *Casca* e que será abordado no capítulo IV.

<sup>54</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O Anti-Edipo, capitalismo e esquizofrenia*, vol.1, Lisboa: Assírio & Alvim, 1972, p. 22.

A *Caverna-atelier* é o mistério que oculta e revela e, sem autorização, sacode implacavelmente o corpo para o lançar às sombras, com a promessa daquela luz que cega, após o parto. É o lugar primordial tempo-espço, a incubadora que transforma e re-transforma ao som de um cântico maternal tão antigo que nem reconhecemos a linguagem. Talvez nem a tenha! A água que dali flui, alimenta e expurga, mas também banha em gelo...um *processo da pele* de retorno ao *nada*.

Uma caverna é um buraco escavado nas profundezas da terra que, tal como um ventre dilatante, nos recolhe e trás à luz, ao visível. Mesmo que esse visível seja como a obra de Bacon, deformado e por vezes desfocado, como a visão de um recém-nascido.

O *processo da pele* da *Casca*, consiste nesta parafernália de conceitos até aqui desenvolvidos. Neste *processo da pele* de produção contínua de fluxos e extração de fluxos resulta um enorme hibridismo plástico que recorre variadíssimos médiuns (pintura, escultura, desenho, vídeo, som, fotografia, entre outros). As matérias do *aqui e do agora* fazem parte de toda a estrutura, roldanas e maquinaria do *processo*.

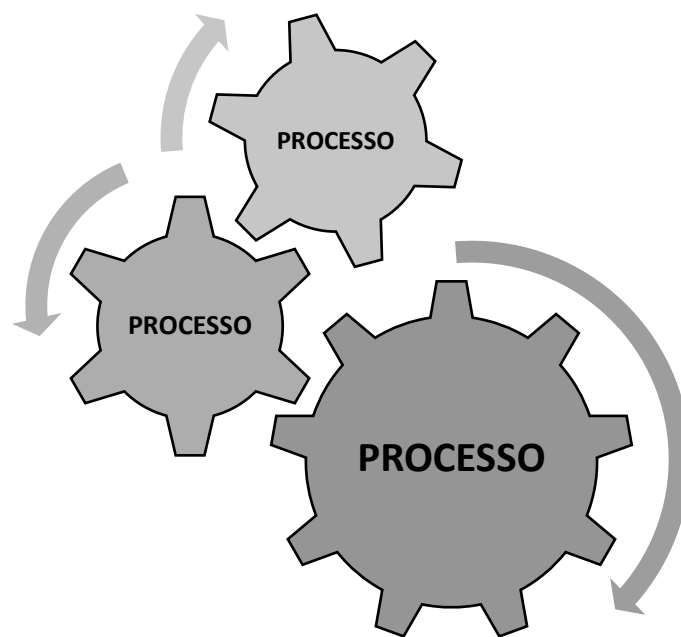


Fig. 4 – Diagrama da máquina do *processo da pele*.



*Fig.5 – Francis Bacon, *Figura com Carne* (1954), óleo s/ tela, 129.9x121.9cm, The Art Institute of Chicago.*

# III

## HIBRIDISMO NA ARTE

# Pele revelada

(...) eu sempre usei materiais (...) como um adereço para um teatro (...). Em quarenta anos eu usei tecidos, madeira, papel, palavras, água (...) luz, fotografia, metal (e dentro das categorias de metais: ferro, bronze, aço, cobre, prata, latão, alumínio, chumbo, ferro fundido, ouro falso, ouro verdadeiro (...), porcelana, cerâmicas, terracota, argila refratária, engobes, vidro, espelhos e plástico.<sup>55</sup>

A criação do método fotográfico (c.1826) foi uma autêntica revelação para os artistas da época, contudo levou a uma certa trepidação da pintura, pois ela foi pela primeira vez questionada. Mesmo muito mais tarde, até para o artista Francis Bacon, a fotografia era tão temerosa quanto fascinante, de um perigo iminente. Para ele, este perigo reinava na sua insistente figuração (apesar de ser algo que já não acontece com a fotografia atual, híbrida, conceptual e encenada). A partir de Bacon, Deleuze acrescenta que “a fotografia não é simplesmente perigosa por ser figurativa, mas sim porque pretende reinar sobre a visão e conseqüentemente também sobre a pintura.”<sup>56</sup>

A terrífica previsão da *morte da arte* muito antes do seu real "declínio" começou com o pintor académico Paul Delaroche (1767- 1856) que após ver as primeiras bem-sucedidas *Daguerreotype* (processo fotográfico de Louis Daguerre em 1837), profetizará dramaticamente “a partir de hoje a pintura morreu”<sup>57</sup>.

Georg Hegel (1770-1831) em resposta ao tempo em que vivia (crise do Antigo Regime) propõe, numa das suas aulas sobre estética, a ideia do “fim da arte” fazendo uma nítida separação histórica entre a arte clássica e a arte do seu tempo, pois para ele o significado da arte nestas épocas era bem diferente da atual em que vivia, onde o iluminismo e a evolução científica tomavam o lugar do mito e da religião, criando um abismo entre o *antes* e o *agora*. O que este filósofo propunha não era a “morte da arte”, como Daguerre, mas sim o “fim da arte” como a conhecíamos até ao momento.

De facto, com a evolução do minimalismo e do conceptualismo (sec. XX) os artistas atingiram um extremo do "menos possível"; que à obra de arte foi

---

<sup>55</sup> VERGINE, Lea – *When trash becomes art, trash rubbish mongo*, citação de Alik Cavaliere, Milão: Skira Editore, 2007, p. 120-121.

<sup>56</sup> DELEUZE, Gilles – *Francis Bacon, lógica da sensação*, Lisboa: Orpheu Negro, 2011, p.47.

<sup>57</sup> CRIMP, Douglas - *The End of Painting* (online), p.75, October Press, vol. 16, Art World Follies: The MIT Press, 1981, (consulta 11-06-2016). Formato PDF disponível em: [https://paintingandnewcontexts.files.wordpress.com/2013/04/douglas-crimp\\_the-end-of-painting.pdf](https://paintingandnewcontexts.files.wordpress.com/2013/04/douglas-crimp_the-end-of-painting.pdf).

inclusivamente questionada a sua não existência mantendo-se apenas no campo da ideia e das palavras.

Apesar de todas estas oscilações e crises, a arte mantém-se viva (talvez mais viva que nunca!), pois o *homem mágico* que criou as primeiras pinturas nas grutas de Lascaux mantém-se vivo dentro de nós. É um perfume que comunga com o espírito e mantém a sua essência vacilante enquanto o homem existir.

A partir da ideia do no nascimento da arte nas grutas de Lascaux, Georges Bataille sugere que:

(...) há um secreto parentesco da arte de Lascaux com a arte das mais instáveis épocas, as mais profundamente criadoras. A arte perspicaz de Lascaux revive nas artes nascentes, abandonando vigorosamente a rotina (...), mas em Lascaux nada abandonava a rotina: era o primeiro passo, era o começo.<sup>58</sup>

E é exatamente aqui, nestas "artes nascentes", que a pintura desabrocha num hibridismo eloquente, onde a pintura, escultura, fotografia, som e vídeo se *fundem* e se acoplam, fornicando como *máquinas desejanter*. Assim, neste contexto de “coito” enfurecido, há lugar para as múltiplas *intermitências da pele* e respetivos *processos* tal como foi referido no capítulo anterior.

Quando Harold Rosenberg deu o nome de “Action Painting” ao Expressionismo Abstrato ele enfatizava a importância não só do objeto artístico, mas do processo em si. Esta ideia de *processo da arte* foi popularizada por Robert Morris em 1968 na sua exposição no Museu Guggenheim. Para estes artistas “processuais”, tais como Eva Hesse, Robert Morris, Richard Serra e Claes Oldenburg, as propriedades dos materiais, o seu tempo de vida, a sua plasticidade, o gesto sobre eles, o lugar no espaço, o acaso, a improvisação eram os pilares da sua criação.<sup>59</sup>

Artistas contemporâneos como Bruce Nauman, Rebecca Horn, Kiki Smith, Louise Bourgeois e Bill Viola são incríveis exemplos da hibridização de médiums e processos onde não há limites, mas sim uma enorme e incrível *profundidade*, muito longe de discursos de *superfície*. A sua *porosidade* transporta-nos para um lugar muito íntimo e religioso, por vezes até dionisíaco.

A nossa contemporaneidade bebe desta “evolução” e, tal como refere Hegel, houve de facto um *fim* para dar lugar a um novo *início* e, de certo, também com o

---

<sup>58</sup> BATAILLE, Georges – *O nascimento da arte*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa: Sistema Solar, 2015, p.134.

<sup>59</sup> Informação disponível (online) em <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/process-art> .

conceptualismo de Duchamp reescreve-se um novo ciclo. E, com certeza, muitos outros virão...

A crítica Rosalind Krauss deu o seu contributo teórico a estes conceitos, sobretudo no seu ensaio “A escultura no campo expandido” (originalmente publicado na revista *October* em 1979). Neste texto – de referência, não só para a escultura, mas também para a pintura – a autora defende que o historicismo, obcecado em vincular a arte e os tempos a um determinado e estratégico período, teve óbvias dificuldades em encaixar as novas produções dos anos 60 como o *Conceptualismo* e a *Land Art*. Para ela, com o conceito de *campo expandido*, a ideia de *praxis* deve ser abandonada, ampliando para onde a escultura, fotografia e a pintura se fundem, segundo determinadas operações lógicas. Deste modo, considera que o modernismo deve ser deixado para trás iniciando-se um novo ciclo com o pós-modernismo, mais fértil, vigoroso e provocativo, abraçando a nossa visão... *mais expandida*.

A ampliação do campo que caracteriza este território do pós-modernismo possui dois aspetos (...) um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio de expressão. Em ambos, as ligações das condições do modernismo sofreram uma rutura logicamente determinada.<sup>60</sup>

Os artistas contra "(...) o confinamento das obras de arte em museus (...)"<sup>61</sup> começam a abandonar os espaços arquiteturais para *habitar* no exterior e em espaços não convencionais, como WC, edifícios em ruínas, paisagens... Nestes termos, surge o conceito de *site-specific* no qual se destacam artistas como Daniel Buren, Sol LeWitt, Richard Serra, Robert Irwin e Christo.

A hibridez na arte propõe como ponto de partida não só o pensamento e a *praxis*<sup>62</sup>, mas também consumo de vários materiais, desde os mais académicos aos industriais. Até o que é considerado lixo e dejetos é apropriado como matéria e por vezes como objeto que é a obra “final”. A liberdade plástica e conceptual fulminou totalmente a *praxis* do passado e permite sem dúvida entender a arte contemporânea.

---

<sup>60</sup> KRAUSS, Rosalind - *A escultura no campo ampliado* (online), p.136, October Press, vol. 8, reedição Gávea, vol. 1, 1984, (consulta 18-06-2016). Formato PDF disponível em: [https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf).

<sup>61</sup> CRIMP, Douglas, *op. cit.*, p. 72, cit. de Daniel Buren, *Function of the museum*, Artforum, vol. XII, no. 1, 1973, p. 68.

<sup>62</sup> Quando Rosalind Krauss refere que a *praxis* deve ser abandonada, refere-se essencialmente à *praxis* até ao momento conhecida, pois a hibridez e o processo são também *praxis*.

Sobre o hibridismo Douglas Krimp reflete:

A dimensão que sempre resistiu às mais deslumbrantes características de ilusionismo da pintura - o tempo - tornou-se agora a arena onde os artistas ensaiam as suas atividades enquanto aderem ao filme, ao vídeo e à performance. E, depois de aguardar toda a era do modernismo, a fotografia reapareceu, para finalmente reivindicar sua herança.<sup>63</sup>

As obras de Bruce Nauman são plurais em todos os sentidos. Não existe suporte, espaço específico (usa também o próprio atelier como obra) nem *médium* favorito. A sua obra alia-se a toda a parafernália de materiais e equipamentos que lhe são acessíveis como o vídeo, a pintura, a escultura, a fotografia, *et cetera*, cruzando temáticas que deambulam entre o cómico e o trágico. Algumas peças, como *Clown Torture* (fig. 6) são intensas e bastante constrangedoras. Os gritos dos palhaços audíveis e estridentes, todos em simultâneo transformam o espaço num espetáculo doloroso e esquizofrénico. O artista transporta-nos para um palco de terror, rasgando os nossos *próprios limites*. De facto, quase podemos ser devorados, não pela imagem, mas pelos gritos estridentes que nos sacode e nos transporta para um outro palco, invisível, tal como nas pinturas de Bacon, nos entala dentro de um espelho.

Segundo Carlos Vidal, Bruce Nauman,

(...) superou os limiares da escultura, afirmando que só lhe interessava a «arte». Superou a pintura e a escultura sem cair nas malhas do «objeto específico» do minimalismo e de Judd, optando por uma organicidade pós-minimalista (com Robert Morris ou Bourgeois); superou a redução ao «objeto» através de uma «vontade pela matéria» (...) a obra «é» porque destrói fronteiras: entre o interior e o exterior (...).<sup>64</sup>

Perante a versatilidade que o hibridismo nos trouxe, tornou possível a parafernália de métodos e mediuns que se podem usar. Tornou possível que, no seio da plasticidade e matéria, o *processo* se tornasse uma abordagem fundamental assim como o atelier como lugar não só de criação mas como uma obra de instalação, *site specific*.

Após esta análise, percebemos pouco a pouco como os limites se desvanessem e, quase fugazes, *revelam* – na sua *pele* multifacetada e porosa – a *heteronímia* como *processo da pele da Casca*.

---

<sup>63</sup>CRIMP, D. - *op. cit.*, p. 75.

<sup>64</sup>VIDAL, Carlos - *Invisibilidade da pintura, uma história de Giotto a Bruce Nauman*, Lisboa: Fenda Edições, 2015, p. 716.



*Fig.6 –Bruce Nauman, *Clown Torture* (2010), vídeo-instalação, Museu de Arte Contemporânea Pass, Berlim, Alemanha.*

# IV

## ELAS: PELE DESMULTIPLICADA

Voz de Casca II

[de pé, perdida num espaço vazio da Caverna, falo só;  
o ar está pesado; não há luz que entre; químicos gemem  
num balde]

■

São seis mulheres e uma coisa.

Chamo-lhes Silêncio  
a mim chamam-me Casca  
não sou coisa  
alguma  
no entanto  
sou demais  
para mim  
não existem  
ouço-as  
vejo-as  
rio-me com elas  
não existem  
não.

Às cegas  
vagueiam  
pelo visível  
invisíveis  
a sua criação  
é real  
cheiram a parto  
mal iluminado  
podem  
ser tocadas  
ouvidas  
tal como  
um feto  
nas entranhas  
virando-se  
remexendo-se  
às avessas.

Não existem.

Minto!  
Minto!  
Minto!

Idiota impostora ingrata mentirosa bastarda  
indelicada nojenta indigna piolhosa burra malcriada  
infame  
filha da mãe.

Existem:  
no nada  
no tudo

confesso

estou confusa.

O perigo  
está  
no que sabemos  
existir  
e  
oculto  
se mantém  
escorregadio  
à espreita  
com  
seus olhinhos  
de  
luz  
e  
escuridão.

É tenebrosa  
extasiante  
a sensação  
perigosa.

O limite  
é como  
desenho na água,  
não é certo  
é  
dançante  
errante  
onde está  
não sei  
nunca  
ao  
afogamento  
promete.

Posso cair  
por ali  
adentro,  
ou  
ficar presa  
ou  
subterrada  
ou

entalada  
ou  
acorrentada  
transportal limite  
é  
um  
processo  
do  
instante,  
como  
fotografia  
que deseja  
caçar  
o que corre  
para  
escapar.

Deslizam  
pelos poros  
d'uma casca  
flácida  
mole  
coabitam  
no mesmo  
pedaço de carne  
a fome  
por Ser  
multiplica-se  
e  
com  
os dentes  
os braços  
as mãos  
agarram aos pedaços  
a única  
casca  
que existe  
nesse  
instante  
descarnada  
levito  
aberta  
destroçada  
aos bocados.

Bacilo:

Ba ba ba la bla baalala  
Bala baaal laaababala ba la la baaa  
Baaa l bla ble ble ba beble

Dionísio ri.

Já sabemos:

morri,

talvez...

apenas 1 segundo.

# Fragmentação e invisualidade: uma solidão

A partir da desenvoltura e enraizamento do hibridismo na sociedade pós-modernista e contemporânea, o corpo do artista rapidamente se aliou ao *processo* e se tornou o próprio objeto artístico. O processo meramente gestualista da *action painting* foi perdendo terreno para dar lugar a questões filosóficas como “quem sou eu?”. Estas questões intensificaram-se e também foram influenciadas pela consolidação da psicanálise de Freud e Jung.

Transgredindo limites da sociedade e ao descobrir-se a si próprio, o artista “(...) fala a partir da sua solidão ou do seu isolamento, por conta própria e tornando-o responsável só a ele.”<sup>65</sup> É um caminho que requer uma enorme perseverança e amor, pois é um caminho solitário e de um profundo abandono. Para Rui Chafes,

Obviamente, é uma paixão. Uma paixão por uma coisa que me resiste, me oferece resistência, se defende de mim. É a única maneira de me relacionar com o Mundo de uma forma em que eu possa acreditar. Por outras palavras, a única maneira válida de eu me relacionar com o Mundo. Não conheço outra.<sup>66</sup>

É impossível imaginar a angustia do artista que, em tempo de vida, procura constantemente nascer, recriar-se, retornar ao sagrado através da matéria profana. A busca do *eu* e a relação com o *outro* tornaram-se dos temas mais prominentes da arte contemporânea. Uma busca antigravitacional que só pode levar ao atordoamento intermitente. *Nascemos entre as fezes a urina*<sup>67</sup>...

O peso e exigência da sociedade é tão soturno como um *pêndulo* que desesperadamente desce vigorosamente sobre nós:

---

<sup>65</sup> ZAMBRANO, Maria – *O Homem e o divino*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa: Relógio D'Água, p. 192.

<sup>66</sup> RATO, Vanessa – *Um artista inteiro, Público, Ípsilon*, (2014), (consulta a 20-09-2017). Disponível em <https://www.publico.pt/2014/02/07/culturaipsilon/noticia/um-artista-inteiro-330529> .

<sup>67</sup> BATAILLE, Georges – *O Erotismo*, edição ilustrada, Lisboa: Antígona, 1954, p. 51.

(...) para a direita...para a esquerda...de um extremo a outro...com um silvo de um espirito amaldiçoado! Direito ao meu coração, com o passo furtivo de um tigre! (...) descia sempre inevitavelmente! Eu ofegava e debatia-me a cada oscilação (...) os meus olhos seguiam os giros para um lado e para o outro com a avidez do desespero mais insensato; fechavam-se espasmodicamente à sua descida, embora a morte tivesse sido um alívio, oh, que indizível alívio!<sup>68</sup>

O terror de criar limites e existir dentro deles, só pode ser destruído com o *processo do processo* até incorporar-se nas profundezas ocultas e invisíveis. Requer paixão, violência e incontinência. Requer riso, choro e gritos. Requer abandono numa imensidão profunda...

À obra de arte, resultante deste *processo de incubação e parto*, também será atribuída uma certa característica de invisibilidade. Qualquer coisa que seja invisível significa que não pode ser visível ao olho nu. Pode ser vista, mas não olhada. A visão “(...) é uma “máquina” que adquiriu uma vontade própria: ela vê o que quer ver (...)”, ou seja, “(...) a visão vê em si, por si e para si.”<sup>69</sup> Por isso, quando olhamos por *baixo* da fina pele da pintura de Rothko, vemos um corpo em queda... uma alma transportada por transparências, luz e escuridão. O processo na obra de Rothko, simultaneamente revela e oculta. Se vemos além do olho, tornamo-nos dançarinos na sua música, fantasmas incorpóreos.

A matéria de Rothko é transcendente, nem existe no plano terreno. Através das suas transparências, impele-nos a atravessar, camada por camada, como o espelho de Lewis Carrol e, no entanto, ficamos aprisionados dentro dele, tal como o *corpo sem órgãos* de Bacon ainda hoje gritando com a sua boca sumida.

O que se pretende chegar com estas proposições é que a invisualidade das obras de Rothko, torna-nos próximos delas. Dentro delas existem esconderijos que nos são familiares e daí advém a sua imortalidade.

Para a *invisualidade*<sup>70</sup>, o olhar deve desfocar, a iris abre e viaja na invisualidade de cada espectador até este reencontrar a sua misteriosa *verdade*. Entrar por estas *portas de pele* transparentes é retornar ao *nada*, embater de frente com a morte, até o nosso corpo cair em *comoção*.

---

<sup>68</sup> POE, Allan – Todos os contos I, trad. J. Teixeira de Aguiar, ISBN 978-972-564-780, Círculo de Leitores, 2009, p. 310.

<sup>69</sup> VIDAL, C. – *op.cit.*, p. 290.

<sup>70</sup> O termo “invisualidade” é um conceito usado por Carlos Vidal para designar aquilo que se vê e que está além do que se consegue simplesmente olhar. Basicamente este termo repete para o que, por exemplo, numa obra de arte está oculto, que um olhar rápido não possibilita realmente “ver” a obra e os seus mistérios.

Para Manuel Castro Caldas (a propósito da obra de Chafes) a obra de arte é “(...) um esforço para dizer a verdade. A expressão é intimada a retirar-se, a não se mostrar senão como retirando-se, deixando ver o que acaba de nos abandonar.”<sup>71</sup>



Fig. 7 – Mark Rothko, nº207 (*Vermelho por cima de Azul-Escuro sobre Cinzento-Escuro*), 1961. Óleo s/ tela, 235,6x206,1 cm, University of Califórnia, Berkeley Art Museum, doação do artista.

Desta *invisibilidade* nasce, a partir do *processo da pele* e do inconsequente hibridismo, a *heteronímia* da *Casca*. Esta fragmentação consiste em várias personalidades muito distintas que habitam em *quartos* na *Caverna* e são elementos passivos-ativos na criação de obras.

---

<sup>71</sup> RATO, V. – *op. cit.*

Deste modo, consideramos assim a heteronímia como outra *máquina desejante* que se fragmenta em pequenas máquinas dentadas que ora lambem ora se devoram. A heteronímia é assim parte fulcral do *processo da pele* na concepção, simultaneamente gestação e parto da obra.

A junção de todos estes elementos em que consiste o *processo da pele* (fabrico de peles de tinta (ver nota 37 na p.33), o *útero*, o *atelier como palco*, os *quartos* e os *heterónimos*) permite, através de um certo delírio dionisíaco, endereçar a morada até a um *retorno profundo*, o momento em que se é larva e ainda não sabe larvar nem falar.

No *processo* não deve haver limites (devem ser devorados o quanto antes!), e permite-nos ver o mistério *tremendus* da *Casca-coador*. Cada transparência, luz e sombra, é-nos *re-velada* como a química danificada de uma fotografia. Os símbolos são dispersos, *non sense*, como peças de puzzle comidas por um animal esfomeado. Tal como Heidegger (1889-1976) refere, a obra de arte “(...) dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria (...) a obra é símbolo.”<sup>72</sup>

A *Caverna*<sup>73</sup> é um círculo infinito de reencontros, um centro onde se perfaz um rito de passagem do profano ao sagrado e, quando menos se espera o corpo é sacudido, violentado e deixado em carne viva, um morto-vivo sem pálpebras.

O caminho é árduo, semeado de perigos, porque é, efetivamente, um rito de passagem do profano ao sagrado: do efêmero e do ilusório à realidade à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade. O acesso ao «centro» corresponde a uma consagração, a uma iniciação; a uma existência, ontem profana e ilusória, sucede agora uma nova existência, real, duradoura e eficaz.<sup>74</sup>

A fragmentação, como parte do *processo da pele* da *Casca*, é uma perca de pedaços que só se entendem estando soltos, dispersos, cada qual com a sua própria função e produção e um sistema de engrenagens destintos, mas que se complementam na grande *máquina desejante*.

Na procriação das *máquinas* há um total encontro com o *eu*. Para o atingir é necessário comer os próprios olhos e gritar até os poros rebentarem e, se for necessário (atentando ao eminente perigo) perder tudo de si, até o próprio eu. Larvar na lama mesmo que aos pedaços, é o *encontro*, o absoluto, a totalidade, o divino e a mais pura

---

<sup>72</sup> HEIDEGGER, Martin – *A origem da obra de arte*, trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 13.

<sup>73</sup> Referência ao atelier.

<sup>74</sup> ELIADE, Mircea – *O mito do eterno retorno*, Lisboa: Edições 70, 1969, p. 33.

harmonia. Uma *máquina epilética*, destrambelhada, que funciona aos soluços, entre a palavra e o grito e, no entanto, só pode funcionar assim mesmo.

Neste *dur-an-ki*<sup>75</sup> encontramos a Helena (*Quarto 16*), Alice (*Quarto 88*), Odette (*Quarto 95*), Constança (*Quarto 02*), Matilde (*Quarto 09*), Louise (*Quarto 04*) e, por fim, o demónio-pássaro (*Quarto 00*)<sup>76</sup>. Cada qual com uma personalidade diferente que se reflete no fazer artístico. Por vezes... encontram-se numa só peça, cada uma intervindo ao seu tempo, ao seu gesto, à sua paixão.

Fernando Pessoa, numa carta a Adolfo Casais Monteiro (13 de janeiro de 1935), revela algumas semelhanças no seu processo artístico e, a propósito do nascimento dos seus heterónimos, refere:

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa.<sup>77</sup>

Ser um *corpo sem órgãos*, despejado nas profundezas (lugar que Freud chama *Sombra*), leva o artista a estar constantemente assombrado e simultaneamente em carência do vício (aquele que advém do *processo da pele intermitente*). Segundo as teorias psicanalíticas, nesse *lugar de assombramento*, ocorre a projeção do *eu*. A heteronímia é um estado projetivo do artista que está sempre num “(...) gesto arquétipo (...)” ou comemora “(...) um momento mítico (...)”<sup>78</sup>, numa dança ritualística que, sem querer, perde bocados maquinais de si e que por sua vez se tornam novos organismos (novas máquinas) que, também sem escolha, não têm outra hipótese se não coexistir para evitar a avaria de máquinas que, como sabemos pode resultar na esquizofrenia disfuncional (como já referiu Deleuze anteriormente) ou na morte.

Nesse encontro, onde o corpo visível é sacrificado, ele é celebrado. A heteronímia é assim um sistema híbrido do artista, equivalente a uma evolução, onde resultam filhos frenéticos sem órgãos, pois nem corpo têm.

---

<sup>75</sup> ELIADE, M. – *op. cit.*, p.31.

<sup>76</sup> O atelier está dividido em vários espaços: os quartos, a piscina (Útero), e um “lugar comum”. Cada quarto (sempre em *work in progress*) corresponde a cada heterónimo e que por sua vez, o número do quarto corresponde à data de nascimento de cada um. O “lugar comum” é um espaço onde todos podem interagir e onde realizo a maior parte das obras.

<sup>77</sup> *Arquivo Pessoa, MultiPessoa – obra aberta*, disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3007>.

<sup>78</sup> ELIADE, M. – *op. cit.*, p.43.

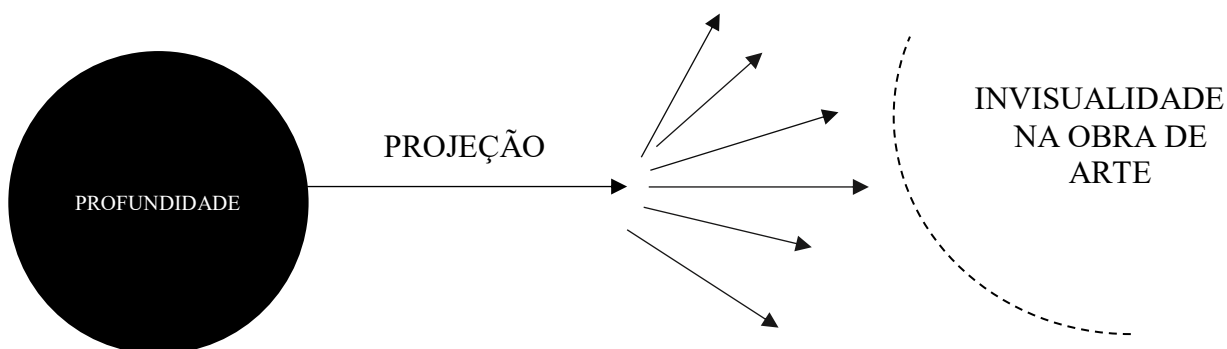


Fig. 8– Diagrama da heteronomia como projeção do eu

Nas áreas da psiquiatria e psicologia a criação de personalidades diferentes é considerada como uma despersonalização. Superado o terror do *encontro assombrado*, superando “(...) a aprovação da vida até na própria morte”<sup>79</sup>, o homem projeta-se sublimando na arte. A arte expõe a sua verdade no terror contínuo destes encontros consigo mesmo.

Também nestas áreas da psique humana, a criação de múltiplas entidades é entendida como uma desordem dissociativa caracterizada por sentimentos de irrealidade, de rutura com a própria personalidade e processos amnésicos e apatia. A mente do indivíduo passa por um processo de dissociação, separando conhecimento, informação e sentimentos oriundos do pensamento consciente.

Mas não será esta uma interpretação redutora da criação heteronímica? Como já vimos até ao momento a fragmentação contem nas suas imensas e flexíveis partículas o poder imenso da criação. Na arte (literatura, poesia, visuais...) estas suposições são apenas poros na dobra de uma *pele* excessivamente extensa e porosa e, de facto o seu sentido oriundo das profundezas é só por si um *non sense*. E, segundo Deleuze, é um erro dos lógicos tentar dar sentido ao *non sense* pois dão “(...) exemplos descarnados, laboriosamente construídos por eles mesmos e para as necessidades de sua demonstração, como se não tivessem nunca ouvido uma menina cantar, um grande poeta dizer, um esquizofrénico falar (...)”<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> BATAILLE, Georges – *O Erotismo*, edição ilustrada, Lisboa: Antígona, 1954, p.11.

<sup>80</sup> DELEUZE, Gilles – *A lógica do sentido*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, p. 86.

O ato artístico, como a heteronímia, surge naturalmente e sua intensidade vem do sacrifício de *dar o corpo a comer* e da fuga ao *pêndulo*<sup>81</sup> esmagador (essa grande máquina) de uma sociedade rigorosa e inflexível. É um *processo* de mistificação do *eu*, evocando a mais profunda solidão.

A propósito da naturalidade que pode ser a heteronímia, Eduardo Lourenço, a partir da análise da obra de Fernando Pessoa, refere que:

Nenhum poeta da Modernidade exprimiu esta absoluta perdição do sentido do nosso destino enquanto mundo moderno (...) de uma maneira ou outra, o homem moderno comparticipa desse sentimento de radical solidão e de absurdo que pouco a pouco emergiu como processo de isolamento e de inumanidade da civilização da civilização atual.<sup>82</sup>

Ainda na carta a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa refere que a criação dos heterónimos pode ter eventualmente alguma razão psiquiátrica (a qual refere de que não tem provas de nada) mas deve-se essencialmente à inerente plasticidade da identidade:

Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo.<sup>83</sup>

De facto, o nosso poeta ao deparar-se sob a pressão do *poe-pêndulo*, fragmentou-se em 127<sup>84</sup> pedaços e, como sementes que se alimentam da obscuridade, cresceram até ter um nome próprio. Este é um *sintoma do processo da pele...*

---

<sup>81</sup> Referência ao texto de Alan Poe na página 56.

<sup>82</sup> LOURENÇO, Eduardo – *Fernando, Rei da nossa Baviera, Revista Estudos Portugueses e Africano*, p.66, (online), nr.8 (1986), 63-73 (consulta 06-07-2017). Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5611/5936> .

<sup>83</sup> Arquivo Pessoa, *op. cit.*

<sup>84</sup> Segundo José Paulo Cavalcanti Filho aquando a realização da biografia de Fernando Pessoa (1888-1935) este foi o número de heterónimos e personalidades que assinavam as suas cartas, poemas e outros textos.



*Fig.9 – Nádía Duvall, Matilde a dar de mamar enquanto outras mulheres observam. Fotografia polaroid tirada no atelier; papel Fugifilm, 2017*



*Fig.10 – Nádía Duvall, Matilde. Fotografia polaroid tirada em casa da Casca; papel Fugifilm, 2017*

*Helena: o delírio da incompletude*

Voz de Casca III

[quarto 16; algures pelas dez da noite]

■

Sentada  
olho  
ao  
redor  
é  
um lugar  
brilhante  
organizado  
cuidado  
feminino  
boçados  
de velas  
boçados  
de cristais  
boçados  
de corpo  
jazem  
entre  
o  
gesso  
e  
terra.

Num busto  
Igual  
ao meu  
pousa  
uma cabeleira  
azul  
néon.

Ela adora-a!

horas e horas  
de frente  
do espelho  
de si  
encaixando  
boçados  
soltos  
de corpos.

Adorava ter um real...  
sonha com isso.

Mete uma joia  
brilhante  
reluzente

incandescente  
ao peito  
leve  
led de natal  
muito leve  
muito  
muito  
muito  
leve  
não vá furar  
abrir  
abrir  
abrir  
mais um  
buraco  
irreversível.

Hoje as luzes estão loucas.

É a irmã.

Há demasiado barulho  
eco.

É a outra irmã!

Ouve-as...

em eco

Gostava de ter  
casa  
só  
minha  
casca.

Este  
é  
demasiado pequeno  
demasiado barulho  
demasiado estreito  
para tantos  
bocados soltos  
não há  
arrumação  
para tanto  
corpo espalhado  
já pendurado no teto  
à beira da janela  
um olho numa esquina  
o outro no armário  
outro perdido  
na roupa  
na cabeleira  
na vulva despelada  
só há poesia  
no órgão reciclado  
demasiado pequeno  
quarto.

Não tenho  
saliva  
pouco falo  
para não gastar  
a boca  
vai-se  
tão depressa!

N'um  
vai vem  
da língua  
lambo o córtex  
terra molhada  
sempre interessada  
palpitante  
desejante.

[volto]

[quanto tempo passou?]

Espreito-a

com as suas próteses  
acopladas  
que masturbam  
ou  
aniquilam.

Move-se bem  
para quem tem  
corpo despedaçado.  
Ela cria próteses  
por vezes  
armaduras  
perigosas  
armas  
cortantes  
barulhentas  
furantes.

Nem sabe.

Bonita  
Com  
a sua cabeleira  
azul  
néon  
gira  
e  
gira  
e  
gira  
brilhante  
pelo quarto  
pequeno  
delicada  
dança...

observo-a

bela  
com o seu corpo de areia  
frágil.

Um  
sopro  
faz-lhe um buraco  
no rosto  
uma  
brisa  
da janela  
despedaça  
espalha  
pelo mundo  
boçados de duna.

Haverá algum pedaço original?

Desejo  
que  
as brisas  
que matam  
lentamente  
a  
permitam  
beijar  
o que de mais beijável há...  
belos corpos  
belas flores  
belos lábios.

Amo-a.

Mas as luzes não param!!!

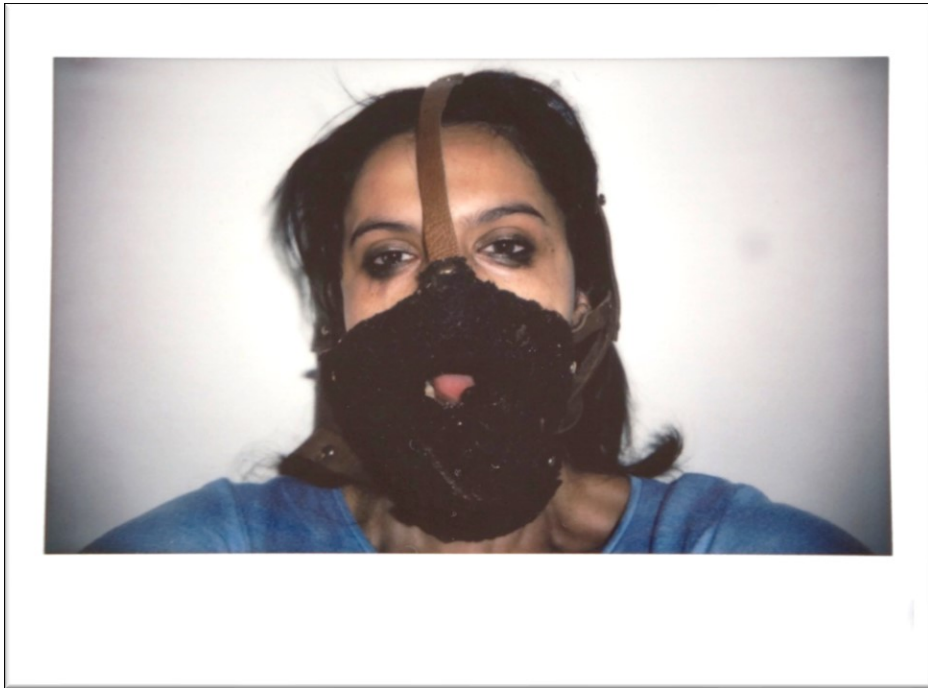
Não param!  
Não sinto.  
fujo  
do lugar  
sem sair do sítio  
as luzes não param  
as luzes não param  
as luzes não param  
as luzes não param  
as luzes não param

[eco]

Saio.

Este não é o meu quarto

E  
o  
t  
e  
n  
ã  
o  
é  
o  
m  
e  
u  
q  
u  
a  
r  
t  
o



*Fig. 11 – Nádia Duvall, Helena usando uma prótese sem título. Fotografia polaroid, papel Fugifilm, 2017*



*Fig. 12 – Nádia Duvall, prótese Pavão Encantado. Fotografia polaroid, papel Fugifilm, 2017*

## Protetização do corpo (ou poetização?)

A criação de próteses remonta à antiguidade, tanto numa lógica utilitária como conceptual. Os egípcios foram os pioneiros na tecnologia das próteses e, para eles, estes objetos eram usados mais num sentido de "totalidade" do que de funcionalidade. Por sua vez, na "Idade das Trevas" (séc. V-IX), houve muito pouco avanço na construção de próteses, cingindo-se apenas às arcaicas pernas de pau e ao anzol de mão e eram essencialmente desenvolvidas para esconder deformidades ou acidentes de batalha.

A partir do Renascimento as próteses tiveram um grande desenvolvimento aliando o conhecimento empírico artesanal com alguns dos avanços científicos. Neste período as próteses eram feitas essencialmente de ferro, aço, cobre e madeira. O barbeiro e cirurgião francês Ambroise Paré (1510-1590) teve um particular contributo na protetização dos corpos amputados. Foi o pioneiro na idealização de membros e olhos artificiais, assim como na homeostase de membros amputados com o uso de pinças e fios para ligar os vasos, ainda hoje usado como método. Por isso, atualmente é considerado o "pai" da cirurgia de amputação e design moderno protético. Em 1529, Paré decide fazer algumas alterações na manufatura das próteses, substituindo o ferro por couro, papel e cola, transformando completamente as próteses e as suas respetivas funcionalidades abrindo para um novo mundo protético.

Com as publicações de Paré destes conhecimentos protéticos, os corpos amputados e as próteses tornaram-se finalmente matéria de estudo e desde então têm-se desenvolvido significativamente, adaptando-se constantemente à história do período onde se encontram. Pouco a pouco as próteses tornaram-se mais do que meros acessórios auxiliares ou para esconder deformidades, pois a sua estetização revelou-se crucial. À sua protetização funcional alia-se então um sentido estético e "totalitário" já anteriormente abordado por povos como os do Egipto.

O corpo enquanto palco de adornos ampliou-se à *poetização* das deformidades. O corpo deformado também podia ser visto como algo de reverência e mecanismo para acentuar as diferenças sociais pois, quanto mais rica era a pessoa, mais deslumbrante seria a sua prótese.

Nas artes visuais tornaram-se um meio de expressão para muitos artistas também num sentido de "totalidade" mais do que funcionalidade, embora de estética questionável. Os artistas acoplam, implantam, transformam e re-transformam a matéria do seu corpo para estas próteses. Tornando-se a maioria das vezes muito mais do que o resultado visível e, com isso, surge a *invisualidade* nestes objetos. A sociedade esmagadora que pretende aniquilar o individualismo e tornar tudo e todos "bidimensionais" permitiu que o artista, pelo estigma *edipiano*<sup>85</sup>, cometesse as maiores atrocidades no seu corpo (exemplo Gina Pane, *fig. 3*). A protetização surge desta tormenta e conflitos, obrigando o indivíduo a arrancar a pele com as próprias mãos. Raspar e raspar na angústia de construir um novo corpo com bocados tirados dos pés, das mãos, do ventre, do ânus, do sexo, do rosto... montar tudo de novo numa forma pouco funcional, estranha e arcaica, talvez de um qualquer lugar e tempo antigo, esquecido.

(...) a tristeza de que acusam as minhas obras prende-se com essa permanente perda, esse naufrágio. São imagens tristes e violentas porque são imagens de um mundo desaparecido. Próteses melancólicas de um mundo em extinção.<sup>86</sup>

A criação de próteses da *Casca* a partir do heterónimo *Helena*, é um verso neste poema *non sense*. A sua origem absurda e abstrata faz parte do tão explorado *processo da pele* neste ensaio. Sabe-se, por intuição, que *Helena* provém de um abismo da mente tão profundo que não há luz nem brisa. O seu corpo é feito de areia e não tem órgãos. Podemos considerar que este heterónimo é pela sua "totalidade" uma *prótese*, mas também uma máquina desejanse defeituosa que apenas consegue funcionar por partes e aos bocados, sem dúvida uma *máquina epilética*.

Estas próteses são *membros fantasmas*...

Após uma amputação ou perda de um membro, 90% a 98%<sup>87</sup> dos pacientes ainda sentem essas *partes em ausência*. Chamam-lhes *membros fantasmas* e podem desaparecer numa semana ou manter-se durante anos. O cérebro, numa tentativa de se

---

<sup>85</sup> Alusão à obra "O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia" de Gilles Deleuze e Feliz Guattari, a propósito do antagonismo entre as teorias freudianas e as *máquinas desejanse*.

<sup>86</sup> CHAFES, Rui – *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta, 2012, p. 46.

<sup>87</sup> Cheriyeath, Susha – *Que é um membro fantasma*. *News Medical Life Sciences* [online], 2016. [consulta dia 05.06.2017]. Disponível em [https://www.news-medical.net/health/What-is-a-Phantom-Limb-\(Portuguese\).aspx](https://www.news-medical.net/health/What-is-a-Phantom-Limb-(Portuguese).aspx)

ajustar à nova realidade, mantém a atividade no córtice criando estas (bem aceites) ilusões. O contínuo entre o corpo e a mente é, como já abordámos no início deste ensaio, exaustivamente explorado por psicanalistas e o conceito do *Eu-Pele* é, mais uma vez, adaptável a estes *membros fantasmas* dos artistas. Num corpo sem amputações, onde se acopla estas próteses?

A partir da psicanálise, o cineasta David Cronenberg explora em quase todos os seus filmes, o corpo como reflexo da mente. O corpo celebrado, o corpo defeituoso, o corpo contaminado, o corpo erótico... aliando-lhes o medo, a culpa, o sexo, a loucura, a morte, a doença e a identidade. A propósito dos *membros fantasmas*, Cronenberg apresenta-nos *Dead Ringers* (1988) onde, numa bizarra narrativa, explora objetos protéticos para desvendar a terrível dependência de identidade entre dois gémeos. A materialização, cuidada e ritualística, das próteses nestes irmãos, revela objetos de transgressão e tortura ginecológica que posteriormente são exibidos como obra de arte numa galeria. Mais do que próteses, revelam-se *armaduras eróticas* que possibilitam a dor do *outro* a partir da sua (o *eu*).

As próteses deste gémeo já não são *máquinas celibatárias*. Poderiam ser se, e apenas se, o seu objetivo fosse a sua exibição na galeria. Contudo, foi-lhe atribuído um significado e uma função. Um *design*... por mais perturbador que seja. Neste caso, revelam-se *máquinas desejantes assassinas* cuja produção é a dor destruindo todo o útero feminino, aquele que poderia continuar a gerar e a produzir. A dor é gerada e cortada, reencaminhada através da penetração metálica e deslizante, materialidade esta que contraria a própria porosidade da pele. Estas *máquinas* protéticas, são de facto, um *retorno* rebuscado que, para a libertação do *eu* desta personagem, exige a morte da *mãe* (todas as mulheres enquanto máquinas geradoras) através da violação com estes objetos. Neste caso temos então uma prótese (ex. *fig. 13*) masturbatória do *eu*, que apenas pode existir na sua extensão ao *outro*. Enquanto separado desse contexto é simplesmente um objeto que apenas tem vida e lugar no imaginário de cada fruidor.

A extensão protética poetizada (e por vez perversa) é explorada por vários artistas contemporâneos tais como Stelarc<sup>88</sup> e Orlan<sup>89</sup> que se submetem a rigorosas cirurgias para colocar as suas próteses no próprio corpo através de implantes subcutâneos, transformando este num objeto de horror e celebração.

É um ritual de *metamorfose*.... esta materialização de uma certa ausência.

---

<sup>88</sup> A sua obra pode ser consultada no seu website: <http://stelarc.org/?catID=20247> .

<sup>89</sup> A sua obra pode ser consultada no seu website: <http://www.orlan.eu/> .

A materialização da invisibilidade torna também estas peças-próteses invisuais. As próteses na arte são *máquinas celibatárias* defecadas por uma *máquina desejante* ou *epilética*, composta talvez por vários outros restos de máquinas.

Matthew Barney, através de uma linguagem de *profundidade*, criou belíssimas próteses que são usadas não só como objetos funcionais, mas como estéticos no corpo de alguém, numa galeria/museu ou como acessório nos seus filmes *The Cremaster Cycle* (1994-2002).

Com uma linguagem muito próxima ao *processo de Helena* temos Louise Bourgeois (ex.: *Avenza*, 1975), e Rebecca Horn, contribuindo para este conceito de *corpo modificado* através da performance. De certa forma, estas próteses fazem do artista uma *máquina modificada*, feita de bocados e peças soltas. *Máquinas modificadas* que produzem ou enlouquecem...



*Fig.13 – Prótese no filme Dead Ringers (1988), David Cronenberg.*

*Odette: pêlo entre pele*

Voz de Casca IV

[entre o quarto 95 e o meu]

■

Entro.

Não tenho escolha  
estou sempre  
d'entro  
lugar de pavor  
hábita  
coisa-larvante  
insetóide  
*Odette.*

Há um zumbido  
constante  
uma larva  
debaixo da cama  
bebe leite  
leite  
leite  
leite  
corpo liso  
brilhante  
viscoso  
peçonhento  
de leite  
pele lisa  
impermeável  
penetra  
por onde quer  
penetrar.

Somos  
no sono.

Entranha-se  
pelos poros  
ouvidos  
boca  
ânus...  
entro em convulsões  
e  
adormeço  
dentro de mim,  
entre o estômago  
e  
o  
intestino  
acorda mamando  
nas entranhas

devorando-me por inteiro  
sedenta  
de  
leite  
pele  
carne  
para de seguida  
regurgitar-me  
toda  
inteira  
em  
partes.

Penetrou  
para beber  
comer  
Ser  
Somos  
embriagada.

Confunde-me o olhar  
rápida  
deslizante  
sombra  
com cheiro  
de  
leite  
acordo  
com ela  
viva  
rodeante  
todo o dia  
penetrante  
sombra  
salta  
de  
um poro  
para  
outro  
como uma gosma  
larvante  
e  
na superfície  
suada  
trepidante  
da  
pele  
transforma-se  
numa lacraia brilhante  
coberta de pêlos  
pele  
leite  
sombra.

Centenas de olhos  
percorrem a pele  
ainda  
pegajosos  
às perninhas  
coladas  
umas nas outras  
escrevem-me  
lambem-me  
reescrevem-me  
enlaçam-se  
nosso  
pescoço  
e  
Somos  
sem ar!

Ouçõ alto  
o zumbido.

Quem sou eu?

uma vespa  
uma mosca

Não sei.

Agora  
aloja-se na vulva  
nas sombras  
pronta  
para  
violiar  
enquanto come.

Os lençóis estão frios.

[Preciso de um cobertor...]

Fúgida  
ela sabe  
deseja-me  
andar pelo mundo  
sem rosto  
flácida  
com as entranhas  
comidas.

Impossível olhar-lhe  
sem gritar  
até  
o externo rebentar.

Deslizante  
percorre  
enquanto É.

Não sinto o corpo

Somos.

Ela está aqui.

Não sinto o corpo.

Grito. Grito. Grito.

**G R I T O !**

[Acordo]

[Sem ar]

[Sem cobertor]

[dilacerada]

Mãe.  
Tenho febre...



*Fig. 14 –Nádia Duvall – Untitled. Fotografia polaroid, papel Fugifilm, 2017.*



*Fig. 15 –Nádia Duvall, Untitled. Fotografia polaroid, papel Fugifilm, 2017.*

## Obj-eto do terror noturno

“O fedor era tão forte que por pouco não desmaiáveis ali perto. As moscas zumbiam sobre o ventre pútrido de onde saíam batalhões obscuros de larvas que corriam um tal espesso líquido por cima daquele trapo vivo. Tudo aquilo descia subia corria em vagas crepitantes. Dir-se-ia que o corpo inchado insuflado por um vago sopro continuava a viver multiplicando-se (...) O artista há-de terminá-los quando já esquecido da imagem lhe restar apenas o conceito.”<sup>90</sup>

Com a hibridização das artes, a utilização de materiais considerados abjetos e repulsivos tornou-se recorrente nas artes visuais. Vários artistas de diversas correntes artísticas (arte *Povera*, *Fluxus*, *Dadaísmo*, *et cetera*) utilizaram matérias orgânicas tais como cabelos, excrementos, urina e pêlos revolucionando, mais uma vez, a forma de *ver* a arte.

A predominância destes materiais são, por um lado, a *projeção* do artista, mas por outro, são elementos naturais que *humanizam* o objeto artístico e, com isso, permitem acesso direto (a partir de uma repulsa prominente) ao espectador da *pele* mais *impermeável e deslizante*.

A propósito deste conceito de abjeto, Júlia Kristeva na sua análise em *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*<sup>91</sup> (1980) explica, através da psicanálise de Freud e Lacan, as ligações de abjeto com a arte.

Esta autora considera abjeto três tipos de categorias: a comida (resíduos orais, vomição), signos da sexualidade (masturbação e fluidos genitais) e, por fim, talvez a mais trabalhada na psicanálise e filosofia: a defecação.

Kristeva descreve que a expulsão do corpo - do que considera como abjeto - é uma condição necessária à formação sexual, psíquica e social da identidade.

Contrariamente ao que entra na boca e alimenta, o que sai do corpo, dos seus poros e fissuras, aponta para a infinidade da propriedade do corpo e dá origem a abjeção. A matéria fecal significa, por assim dizer, o que o nunca cessa de separar-se de um corpo em um estado de perda permanente, a fim de se tornar autônomo, distinto das misturas, alterações e decadência que o atravessam. Esse é o preço que o corpo deve pagar para se tornar limpo e particular.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> BAUDELAIRE, Charles – *As Flores do Mal*, trad. Maria Gabriela Llansol, Lisboa: Relógio D'Água, 1857, p.79.

<sup>91</sup> Tradução: “*Poderes do Horror, um ensaio sobre a abjeção*”.

<sup>92</sup> KRISTEVA, Julia – *Powers of horror, an essay on Abjection*. Columbia University of Press, 1984, p.108.

Apesar de Deleuze contrariar frontalmente estas ideias psicanalíticas da “Santa Trindade” mãe-pai-bebé pois ela “(...) supõe uma fantástica repressão das máquinas desejanças (...)”<sup>93</sup>, para Kristeva o papel da mãe para com o filho é absolutamente fundamental. Segundo esta autora, a criança tem de aprender a defecar e regurgitar para entender que estas abjeções não são objetos de prazer. Na psicanálise, o abjeto é fundamental para a diferenciação do indivíduo com a figura da mãe e, conseqüentemente a construção do seu *ego* e o desenvolvimento do narcisismo.

Nesta tese, Kristeva sublinha que a abjeção não é apenas parte de um sujeito, mas tudo o que se relaciona com o seu discurso (arte, filosofia, literatura...) e, deste modo, liga-se às práticas transgressivas do indivíduo para com o *outro* (sociedade, família e relações humanas).

A partir desta linha de pensamento, Kristeva propõe que muitos artistas criam *obj-etos*, ou seja, desenvolvem as suas obras a partir desta noção (consciente ou inconsciente) de abjeto, divergindo numa parafernália de formas que acentuam os seus terrores e mais profundos tremores.

Através deste *obj-eto* há uma sublimação do *eu*, um certo sentimento de liberdade e de corpo vazio, sem *pele*, sem *órgãos... só pêlos*. Por sua vez, a obra é impregnada de deformidades e de sentimentos de repulsa ou *unheimlich*<sup>94</sup>. O *obj-eto* é parte mirabolante do *processo do processo*, uma “(...) máquina-órgão [que] está ligada a uma máquina-origem (...) sempre fluxos e cortes”<sup>95</sup> numa atividade erótica.

Estes *obj-etos* partem de pulsões ferozes e primitivas. Só quando as entranhas se reviram, uma nova obra renasce. *Um processo...* Neste caso, a obra nunca nasce nova porque ela acaba sempre por ser uma continuidade da anterior, é uma *morta-viva*. Deambula morta bebendo dos vivos. O *obj-eto* é como uma relação humana, ele é a “(...) plena confusão entre dois seres, a continuidade entre dois seres descontínuos.”<sup>96</sup>

Em obras como *Untitled#250* (fig. 14) de Cindy Sherman, o abjeto é grotescamente explícito e explorado numa revivescência plástica e estética quase assustadora. A artista coloca o espetador perante o perigo (dela ou nosso?). Sem limites, coloca-o à luz do impossível e do *unheimlich* tão astutamente descrito por Kristeva na tese anterior. O pêlo e o cabelo, são igualmente considerados (na nossa cultura) abjeções

---

<sup>93</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *op. cit.*, (1972), p.8.

<sup>94</sup> Conceito de Freud para designar algo que é estranho e bizarro, mas que nos é familiar.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>96</sup> BATAILLE, Georges – *O Erotismo*, edição ilustrada, Lisboa: Antígona, 1954, p.19.

do corpo. Curiosamente, neste trabalho de Sherman, os cabelos compõem a cama (um lugar que consideraríamos seguro e protegido) daquele *corpo-bicho* de género híbrido.

O *pêlo* é o abjeto expulso que depois de nascer dá lugar a outro pêlo. Pode acometer em si uma parafernália de significantes e sugestões. Pode ser tanto a possibilidade de um sexo recluso e expectante como a couraça de um animal ferido... Tal como a *pele* é uma “vasta metáfora” ...



Fig. 16 – Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992. Fotografia, 125.5x189.2, MOMA, New York.

No capítulo anterior abordou-se a obra do David Cronenberg a propósito das *próteses-mentais* criadas no filme *Dead Ringers*. No entanto, também foi um grande explorador deste conceito de abjeto e, conseqüentemente, de *obj-eto*, em obras como *Rabbit* (1977), *eXistenZ* (1999), *The Fly* (1986), *Shivers* (1975), *Spider* (2002) e *Naked Lunch* (1991).

No filme *The Fly*, por exemplo, o homem transforma-se numa mosca e os pêlos grossos e animais são os primeiros sintomas da sua metamorfose, seguindo-se o intenso desejo sexual. Outro exemplo curioso de abjeção neste filme é quando a personagem Verónica sonha que está a dar à luz e aborta um viscoso feto-larva. A personagem *ob-jeta* o medo que tem, gerando no útero a disfuncionalidade, o horror e a deformidade. Este filme é, de certa forma, o *obj-eto* do cineasta.

O conceito de abjeção é por ele explorado, muitas vezes sob este signo de inseto, da mesma forma como o heterónimo *Odette* da *Casca*. *Odette* é como uma *Succubus*<sup>97</sup> insetóide, completamente abjeta que devora o corpo (a partir de dentro), aguardando tomá-lo. Nas obras reflete-se a partir desta componente de abjeto, de estranheza e horror, assim como através de vislumbres insectóides.

Obras como *In Honey* (1996) de Eglê Rakauskaite, exploram outras matérias abjetas e curiosamente (a propósito do *eu-pele* de Anzieu), transportam-nos para um delicado útero, "abrindo-o" num espetáculo de amor e dor pelo *corpo-ausente*. Um *corpo sem órgãos*, com a pele ainda a formar-se e a reescrever-se, como quem escreve uma nova história.

A artista, encontra-se numa posição fetal, respirando profundamente apenas por um longo tubo muito semelhante ao que poderia ser o cordão umbilical. Esta *gestação* é íntima, solitária e *individual* e apenas nos é revelada através de uma televisão, tal como uma ecografia. Esta imagem, prende-nos naquele passado, tão nosso como dela. Ficamos presos na imagem, não voltando ao presente, ao real, desejando tomar-lhe o lugar. Desejando essencialmente *retornar*....

O corpo da artista está submerso num doce mel, mas a sua aparência viscosa desliga a nossa perceção da sua doçura ou origem, a sua sedução comestível torna-se *unheimlich*. Será um corpo submerso noutro corpo? A *anima* dormente que procura o *estado fusional* inicial entre mãe e bebé? Amelia Jones descreve como "(...) brilhante e amarelo como a gema de um ovo (...) transformou o espaço ao redor dela em um corpo materno gigante sobre o qual ela era dependente para a vida"<sup>98</sup>.

Sugere-nos algo que intimamente desejamos, mas que é absolutamente inacessível. *Está ali*: a barriga que buscamos. Aquele estranho líquido amniótico é mel. O mel é só para Rakauskaite. É só *dela para ela*. A nós resta-nos um sabor amargo, abjeto. Em *In honey*, a artista tanto expurga o seu *eu*, como insiste em permanecer submersa nele, numa textura sufocante e abjeta. Numa dualidade de amor e dor, espelha-se num televisor, esperando (talvez!) que um de nós a faça abortar. Talvez, uma *larva*...

---

<sup>97</sup> Segundo a tradição popular a *Succubus* é um demónio com aparência feminina que invade os sonhos dos homens para ter relações sexuais com eles e lhes roubar a energia vital até à sua exaustação ou morte da vítima. Além de se alimentar da energia vital apropria-se do esperma para engravidar-se a si ou a outras *Succubi*. No médio oriente a *Succubus* tem lâminas cortantes dentro da vagina a fim de cortar o pénis da vítima e, enquanto este se agoniza em dor, ela transforma-se na sua verdadeira forma e devora-o vivo.

<sup>98</sup> JONES, Amelia - *The artist's body*. Londres: Phaidon, 2000, p. 189.



*Fig. 17 - Egle Rakauskaite, In honey, 1996. Performance e vídeo. Metal, lona, 80 kg de mel. Museu Municipal de Arte, Islândia.*

CORPO A SETE VOZES

E

UM PÁSSARO-DEMÓNIO

(ao fundo do corredor)

## INSTRUÇÕES DE LEITURA

A voz de cada heterónimo está assinalada com a primeira letra do seu nome e o tamanho da letra correspondente ao tipo de entoação sendo a letra grande (18) correspondente a uma voz audível e a letra (8) a uma voz sumida. Da mesma forma em *itálico* corresponde a uma voz sibilante e em **negrito** uma voz pesada e densa. Não existindo praticamente pontuação o texto “vozes” deve ser lido de uma forma corrida; originalmente as vozes sobrepõem-se constantemente, criando um certo eco. Além dos respetivos sons das vozes (e respetivo eco), graves, firmes, desesperantes ou sibilantes ouve-se um som de fundo do interior de um útero, e ocasionalmente o som de um pássaro a piar, por vezes quase num “grito” que se sobrepõe a qualquer som ou voz, como o trovejar inesperado de uma tempestade.

Assim sendo:

- Alice [A] – letra “1942 **r**eport”, nº 18; voz audível, fresca e brincalhona, denotando-se sempre uma certa malícia e maldade nas palavras e riso.
- Constança [C] - letra “1942 **r**eport”, nº 10; voz firme, ocasionalmente sedutora.
- Odette [O] - letra “1942 *r*eport”, nº 8; *itálico*; voz muito baixa, sibilante que se arrasta.
- Matilde [M] - letra “1942 **r**eport”, nº 13; **negrito**; voz pesada, arrastada, sempre dentro do mesmo tom.
- Helena [H] - letra “1942 **r**eport”, nº 12; voz limpa, feliz, sem artifícios de linguagem.
- Louise [L] - letra “1942 **r**eport”, nº 9; voz relativamente baixa, calculista, como se estivesse em constante divagação.

Outros códigos de leitura

- Letra CAMBRIA, nº12 e maiúsculas - vozes em coro, denotando urgência e pânico.
- [«»] – *voç off*, pesada e arrastada, deixado em aberto de quem será. Outro heterónimo? O Pássaro- Demónio? A Casca? Quem?
- “*La puta de la cabra*” cantada por Alice é uma música do grupo Los Farm Lopez e remete para uma memória antiga, letra nº18, *itálico* e **negrito**.



de Deus!!! [O]do ventreeeee... [C]receio-o, é morte que é viva  
[U]sem nada a perder, sem equação que lhe valha [M]sem casa, mais  
vale morrer a mergulhar [C]sem roupa [H]sem carne [O]sem  
ossos [C]só sexo [EM CORO]VIOLA-NOS e DESPEDAÇA-NOS COM AS MÃOS E  
DEVORA O QUE SOBRA SÓ À FOME [H]shhhhh está perto! [U]receio-o  
mais do que o outro que te ama, não tem pele suficiente [M]mais do  
que o Outro que me eleva [O]êxtaseee [C]êxtase [O]quase  
minhaaaaaaaaaaaaa Casca [A]parasita rastejante  
[M]sacrilégio! térmita tomas à força do sono e da dor  
[H]shhhhh por favor silêncio [C]silêncio [M]silêncio  
[U]silêncio [A]silêncio [O]silênciooo [EM CORO]SILÊNCIOOOO!!!!  
[C]a casa de rede não é nossa [M]estremece à língua [H]é  
curta, estreita, o chão está molhado e escorregadio, a  
porta do fundo chega mais perto, mais depressa  
[O]deslizanteee [A]rebenta [M]com as asas caídas boca  
hiante [A]tomara vê-lo levantar voo!!!  
[2] não sabes o que dizes não sabes o que sei [C]para  
longe! [H]temo desaparecer [EM CORO]DEMÓNIO DEMÓNIO  
DEMÓNIO!!! [M]oh Deus porque me tiras as casas? me  
abres as camas e as rasgas ao meio? [A]porque me  
arrancaste à força da goela da virgem  
puta que se veste de negro como uma  
estrela bidente [M]porque me tiras as casas?  
ouves-me? [A]ao que jogo quando faço o  
gesto de cima a abaixo? [2]o corredor está  
mais estreito, mais deslizante, sem margem, cada  
uma espreita do seu quarto, de porta aberta, o  
corredor ao centro, molhado de substâncias como  
um rio cheio de água espessa densa [U]contaminada!  
tóxica! [C]afastem-se!!! é o útero! [M]gota a gota brota [O]filhos  
meussss [H]larga-me [O]furantes [H]larga-me, larga-me!  
[M]solta-me pelo céu molhado [A]COMO um cu  
doente [H]tudo em mim são fantasmas espalhados [M]em  
amargura sob um véu escaldante [H]mas sou feliz!  
[A]sou se corto partes irritantes [C]do  
outro? [A]de tudo a mais [M]estou confusa! cada  
vez mais pesadaaaaaa [C]irmã.. não sei quem tanto matas [H]SÓ  
sei amar quando o tempo seque [C]quero beijar por aí, na  
floresta ou à chuva, como se nada mais houvesse a fazer do que  
arder chorando caindo húmida defronte ao céu [H]ao deserto também,  
quente de tanta boca minha [U]shhhhh afastou-se mas ouço-o piar,  
um ranger de dentes, lâminas na carne ardente [A]a que sabe o  
coração? [C]a casca treme... já sabemos: devemos fugir

que nada nos salvará! [em coro] **CORRERRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR!!!**  
[H] Sabe a musgo no inverno, logo pela manhã, antes do sol  
lhe tocar [O] antes de eu acordar [M] **eu fico no quarto**  
[A] **pelo corredor?** [H] **receio cair** [A] **porque**  
**meteram uma inválida junto?** [H] **e perder**  
**mais grãos de mim** [C] corres com o que tens [H] **e se bato**  
**de frente?** [A] **caís de cara!** **oh lá cabra lá**  
**cabra lá puta de lá cabra lá madre**  
**que lá pariu fez-nos sair romper para**  
**montar tudo de novooo** [M] vale a pena morrer  
**a sair?** [A] **não** [M] a escorregar pelo mundo fora com  
**a chuva nos olhos, a arder tóxica** [H] fosto de lama  
**terei, se correr** [A] **avança avança avança só**  
**me resta rir** [C] requa requa requem! [M] **anda para trás**  
[H] **shhhhhhhh ele ouve-nos** [O] não empurres criança maldita [H] **não**  
**empurres!** [A] **filha da mãe que te rebento**  
**com um sopro** [U] solução é queimar todo o rio até à roda  
**dentada** [M] não vou sair, prefiro morrer deitada de  
**lado** [A] **porra nem a tua boca cozida a**  
**azeite te cala para sempre** [M] o sempre  
**depende dele** [H] **Dele?** [C] do outro? [U] quem? [O] o maldito pássaro  
[M] Deus [C] o homem que te paga  
[A] **lá puta lá puta de lá cabra** [C] que te beija,  
**mulher feliz aos bocados?** [H] **cada parte que cai volta a**  
**nascer, tenho ovários em cada poro** [O] sou deslizante penetro por  
**onde posso ate ser cada parte de ti** [M] dela também [C] somos! sempre  
**somos!** [A] **filhas! Há sempre uma pernetta na**  
**família** [C] uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito,  
**nove... não sei perdi a conta** [O] quantos quartos há? [M] **pergunta a**  
**Deus** [O] quantas camasssssss? [U] **é certo: um corredor** [H] **és amiga**  
[C] **shhhhh!!!** [M] **ele não me ouve quando o outro bate as**  
**asas, quando a Casca estremece, quando a criança não**  
**pára de correr** [A] **agora estou quieta! à**  
**espreita como todas as crianças que**  
**espreitam** [O] Não me empurressssss [A] **quero riscar**  
**o teto de vermelho fosco** [C] que não é nosso  
[A] **é do pintainho!** [H] **shhhh** [C] não é pequeno se tem  
**dentés arreganhados, aguçados para cortar carne** [M] e olhos de  
**velha** [U] antigos [M] negros, redondos, fundos como  
**o céu que abre** [O] e se fugirrrrrr? [M] **eu fico fingindo de**  
**morta** [A] **como presa** [C] que cobarde [H] **arrisca a**

rede? [M] não [C] sim! [O] não empurres [A] quero brincar  
[H] uma amiga? [L] não a bela que me escreve! [O] insuportável viver convosco  
[A] é o que grito desde sempre [M] que castigo  
de Deus [M] sempre disse: tu não ouves [C] eu sim  
[H] Shhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh que pavor! [M] aquilo  
arrasta-se enquanto o outro bate as asas [O] mas a casca  
está mole, adormece para mim não há lugar para ele [M] não sei o que é  
pior [A] rir riscar brincar roer [H] o que  
resta [C] o que nasce [L] o que está por vir escrito nas cartas [M] no  
céu negro de olhos fundos  
[C] Shhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh... [O] profundo é o sono onde acordo e volta  
a doer [A] dói a todas até a coisa de penada  
sacode [O] talvez seja a mais forte [A] abala [M] na doença  
tudo é cura se tiver uma cabeça redonda pontiaguda  
e furar até arder [em coro] COMO ME ARDEM OS OLHOS! [M] da  
chuva molhada [L] talvez ácida e, se queimar, queima quem tem pele  
[M] quem não tem Deus também [C] talvez o outro salve de amor  
[A] não sinto tal [M] sentes se tiveres de lado com  
a cabeça entre os joelhos e o cabelo esticado  
molhado [H] espelhado ao céu, eu amo sem parar [C] eu beijo  
se puder [A] porque és *la puta Asuncion* [O] não  
empurres criança! [A] como as putas da curva da  
casa bombardeada [M] que não é minha [L] não  
[O] é nossaaaaaaa [H] é doada a bocados de mulher [M] emprestada  
[C] com juro [H] se levar o pássaro para fora temo perder-  
me [O] já disse, deixa a Casca dormir [H] eu aviso: se caio se  
escorrego [L] caís de frente para ele [M] Deus vê! Deus perdoa  
o sacrifício [A] até a mim? [M] até crianças, ele é  
tudo [H] o outro também [EM CORO] MALTITOS DEUSES QUE CHOVEM  
SEM PARAR! [C] o pássaro [M] o outro do amor [H] o outro que  
pune [A] nunca crianças! [O] Sobretudo essas [A] mesmo  
as que matam sem parar [M] mesmo as que matam  
coelhos no alguidar [H] jogavas, não sabias [C] pobre  
criança [M] mulher que encontro num pranto [H] bocados  
de mulher por toda a casa [M] de teto-céu sem estrelas,  
profundo, infinito [H] bocados soltos, carne me falta  
[M] cabelos esticados por todo o lado, presos nas  
umbras das portas de cada quarto [A] eu  
espreito do meu [M] eu quero-me ao interior,  
no centro [O] no armáriooooo [H] a estreita da janela que me  
resta desta rede que não é minha [M] tiram-na sempre  
quando chega bem vinda, feliz por aqui adentro  
[H] basta a porta de fora abrir, o vento passar que o teto  
caí sem a saia girar [M] o chão suga [L] o ninho estremece e

quando se solta pelo ar vem um pássaro voando [C]shhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh...  
[H]está quase desperto [U]piando raivosamente com a saliva negra  
fosca [O]até eu o receio [C]caças no chão entre um lençol e um  
tapete [O]no sono [H]ele é no céu ao ventre dilatado  
[M]sempre esperando nascer mais alguém d'um poro  
amputado [H]talvez outra mulher [O]que dele parta [M]porque  
ele é morte que geme, pia, procria também  
[A]pequenos pássaros? [U]pequenas mulheresssss [A]mas é  
tudo, velho [H]nada sendo [EM CORO]SOMOS!!! [C]vive no  
corredor, entre quartos, alimenta-se no sótão de renda [U]o teto é  
brilhante corre criança pinta de fosco! [A]no umbral eu  
espreito [U]eu observo [M]eu espero [O]eu gemooooo  
[M]rezo rezo rezo rezo rezo! [U]por uma casa sem quartos  
[M]somos quartos sem casa a céu aberto [U]que não pára de  
chover entre cada quadrado [H]bem sei, já não tenho pés outra  
vez [C]shhhhhhhhhhh... silêncio! vejo-lhe o brilho! [O]sussurros  
[H]não há armário que eu caiba [A]deixa alguma  
coisa de fora [C]ou avança pelo corredor fora até à  
saída mais próxima [A]não entres no meu quarto  
[H]não caibo [O]só se saltares direta pela janela [H]e se ele levantar  
voo? [A]com sorte pega-te no ar corta-  
te em duas e deita no corredor o que  
sobrar [M]cansada de medo, quero ser só [C]do  
vosso [A]avança comandante! [C]o chão está molhado,  
enlameado, corro o risco de ser sugada ao estômago [H]leva esta  
armadura [M]leva os meus dentes que já não me servem  
[A]não te dou nada, corre nua [H]não!!!  
[M]Deus não perdoa intestinos que se vejam [C]se o outro  
vê viola [A]quem? [C]aquele a que debes juro [M]ah!  
[A]não devo nada! [C]o outro viola para comer, afinal  
há sempre filhas por nascer [O]enquanto poros se moverem  
[M]dilatarem [C]como uma vulva molhada avança! [EM CORO]AVANÇA  
MULHER AVANÇA! AVANÇA!!! [M]toma: leva Cristo contigo!  
[O]Leva-me também [A]eu protejo a minha zaga.

# À maneira de conclusão

O mistério revelou-se ...

inconcludente.

Não é possível existir uma conclusão definitiva sobre a *pele*...

Demasiado *intermitente*,

oleosa...

vasta...

imensa...

instável...

movediça...

Quando o corpo se esvazia, a *pele é tudo dentro, tudo fora*.

Neste ensaio, analisou-se ideias e possibilidades do tamanho de um poro que, quanto mais se toca, mais este se alarga até ser a boca voraz de um *buraco negro*. Quando nos despimos de *pele*, de carne, de ossos e por fim de órgãos, somos esse transtornante buraco, *negro profundo*, talvez azul quando a luz lhe bate de esquina.

Deixamos de ser nós para *sermos* por completo. À nossa mercê, surge-nos arreganhada a loucura sorridente, embriagada e trágica. *Ser* essa profundidade resume-se a ser um paradoxo: absolutamente tudo e nada. A sintaxe, são ferros em brasa de uma prisão mecânica, funcional, capitalista. Apenas o grito a rebenta!

De fora desse *lugar* profundo, ouve-se o grito da alma, aquela que não é um órgão nem coisa alguma. Simplesmente *é* nesse *nada* imenso e ilógico. Do vácuo obscuro, cintilam breves raios solares. Desconhecemos a sua origem... Não existe frio nem calor, pois não existe corpo. Mas existe excitação de um sexo quente que há muito desapareceu. Não existe lugar terreno que aceite um *não-corpo*. Ele é aprisionado, banido para hospícios. O lugar *organizado* dos *não-corpos*! Mas existe luz, onde a luz não existe. Tudo é um *non sense*. Como se poderia chegar a uma conclusão?

No *processo da pele* (sempre em desejo fervescente), surge a obra de arte. Uma falsa *máquina*. Imita estrutura, organização, palavra, mas é maioritariamente improdutiva. *Celibatária. Paranoica. Epilética*.

A união da *máquina desejante* com a *máquina sem órgãos*, pode ser de facto totalmente defeituosa. Deseja em convulsões epiléticas, funcionando ocasionalmente

sem sistema. Transforma-se. Refaz tudo de novo. Devora-se mastigando com dificuldade, lambe-se e regurgita. Ao copularem podem fragmentar-se em vários pedaços surgindo pequenas e frenéticas *máquinas desejantes*, como a *heteronomia*. Esta fragmentação, tal como qualquer outra *máquina desejante*, já contém em si a lógica da *produção* e com isso o *processo*.

O *processo da pele* consiste também nesta fragmentação, bocados de órgãos, bocados de máquinas, bocados de luz, bocados de pêlos, bocados de urina e bocados de fezes. O *pedaço do pedaço* é um sexo, mais ou menos vandalizado. São as novas máquinas que possibilitam acoplar-se e metamorfosear-se, num circo de ficção e realidade, um *processo inconcludente...*

*Quem sou eu?*

Por vezes,  
*nada.*

Olhos cegos olhos cegos, o ânus está prestes a parir!

[Constança]

# Projeto artístico

## *ABALO*

Fotografia/Instalação/escultura/pintura/som/escrita

Neste ensaio percorremos vários caminhos, ora pelos contornos suaves da *pele* ora caindo vertiginosamente por ela *dentro*.

A *pele* encobre profundas revelações. E, quando se revela.... É um *abalo* quase impossível de olhar... Os olhos e a boca são engolidos, enquanto que o *ser* se curva sobre si mesmo, ao seu corpo vazio, despojado. O mundo existe e deixa de existir. É tudo. É nada. É uma imensidão...um grito. Surge o riso, o choro e talvez (com sorte) a morte.

As memórias são a minha cruz. Carrego-as penosamente ora ansiando ora temendo a amnésia. Memórias... Tudo se revela através delas, e, no entanto, toda a ficção brota louca desse lugar mnemónico. O que é real? Quem sou eu? Que *processo* é exigido para que a *pele* se dispa e se revele? Para que o corpo dance nu até morrer de orgasmo?

Nesta exposição são nos re-veladas as várias *intermitências da pele* e dos seus respetivos *processos*. O *non sense* é colhido e composto numa instalação, onde coletivamente adquire significados e do *nada* passa a *tudo* ou pelo menos, *a qualquer coisa*. Uma *máquina epilética*, uma mostra esquizofrénica de olhos arregalados.

Esta instalação será composta por duas salas.

Na primeira, pendurada por um gancho curvo e metálico, jaz *La carcasse du Bouef*, criada a partir de uma memória autobiográfica e cujo título é inspirado numa obra de Rembrandt de 1655 (*fig. 18, p.100*) pela sua aparência e significantes.



Fig. 18 – Rembrandt- *La carcasse du Bouef*, 1655, Louvre, Paris, França.

Esta “carcaça” que se propõe, é um colchão *assassinado* e jaz na penumbra, aberto violentamente de alto a baixo com uma lâmina aguçada. *Quem* foi o assassino? Quem sujou o rosto com as entranhas antigas deste colchão? Talvez....*Alice*, criança louca, frenética e sem limites ...ou...talvez *Odette* durante o sono... *Quem* foi?

Pendurado por um gancho, este *corpo* é refeito.

*Processo*: depois do seu *esvaziamento* alguém o encheu de volta (*Helena?*), refez os órgãos, o esqueleto numa ordem aleatória. A ordem não interessa, talvez esteja na hora do coração decompor a comida, o pulmão urinar e a vagina comer...

Por fim, é coberto por finas *peles de tinta* vermelhas, realizadas dentro da piscina uterina sob a observação da feiticeira *Louise*.

A única cor que se destaca é o azul vibrante na parte detrás do *corpo* e uma certa luz interior em imanência.

Este *corpo* pendurado, assassinado e exposto, com as entranhas quase de fora, revela-nos – no seu estado mortificado e tétrico – um ânus erotizado aberto, pronto a parir pelo seu canal azul, todos os órgãos ou qualquer coisa fetal que dali advenha.

Há um qualquer mistério nas luzes e nas cores que faz sentir o cheiro da humidade e sangue. É um ambiente lúgubre onde ouvimos os gritos do *corpo silenciado*. Celibatário (se não procriar).

Enquanto isso, na sala ao lado outras vozes falam.

São elas. São minhas. Talvez não sejam...

É um *corpo a sete vozes* e berros de um pássaro... daqueles que gritam porque não sabem cantar...daqueles jurássicos que engolem um Homem por inteiro.

Escutamos...ouvimos: Alice, Odette, Matilde, Helena, Constança, Louise. Entramos neste *quarto*. Nele, fotografias polaroid surgem-nos. Do seu *instante*, revelam-nos corpos, rostos, próteses, ambientes.

Ao centro, numa cama branca, uma escultura repousa. Uma traqueia, uma coluna vertebral? Talvez, seja o que sobrou de um corpo que saiu correndo, eufórico...

Aos pés da cama, uma mala guarda as viagens dos últimos 12 anos da Louise, uma viagem obsessiva da busca da pele *perfeita*. Descobrimos também aqui, um chá, um carro vermelho de brincar, o projeto “cartas” e outros processos.

Memórias, ficção, desejo... é o *processo da pele*,

um processo de intermitências,

um processo de amor,

um processo de morrer...

...vezes e vezes sem conta....

*La carcasse du Bouef, sala 1 – Work in Progress*



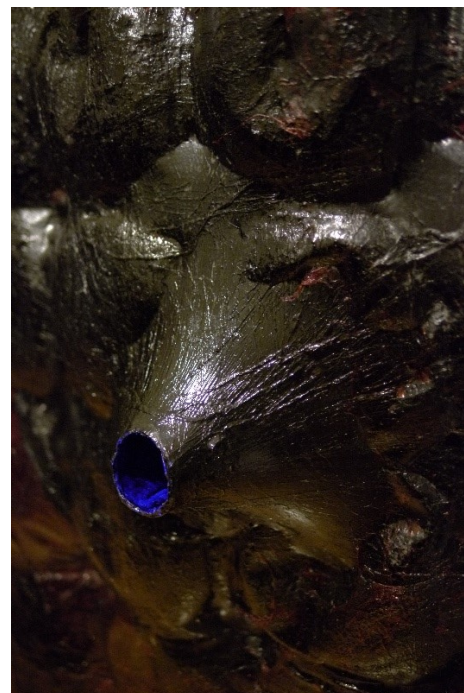
*Fig. 19 -Detalhe da frente.*



*Fig. 20 – Detalhe detrás iluminado do interior.*

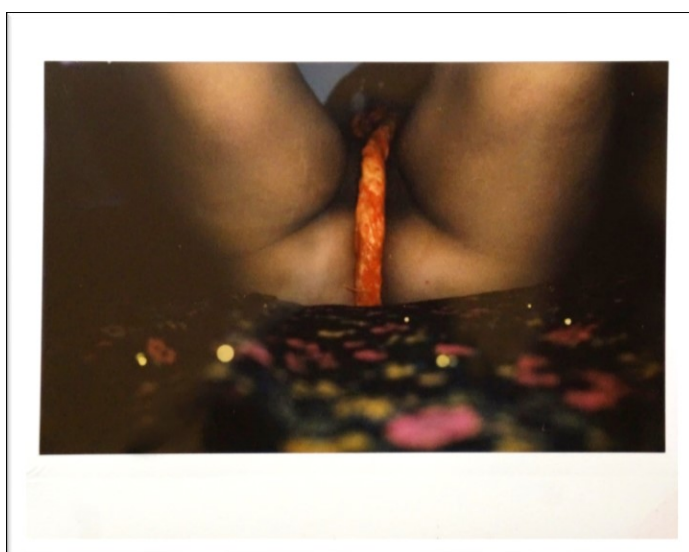
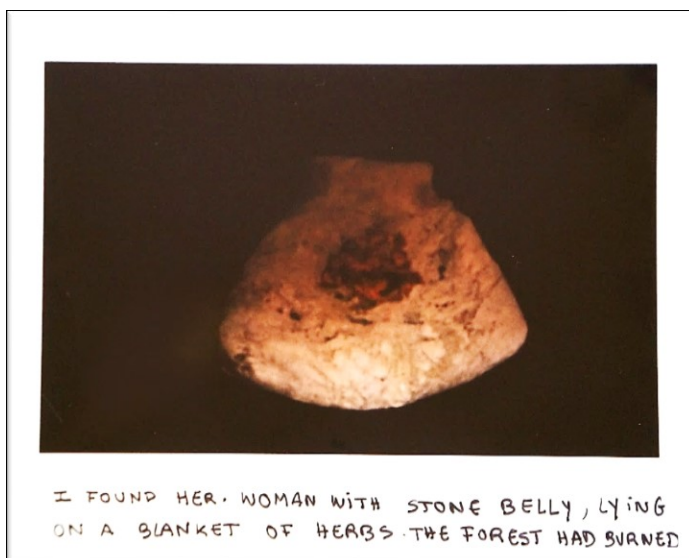
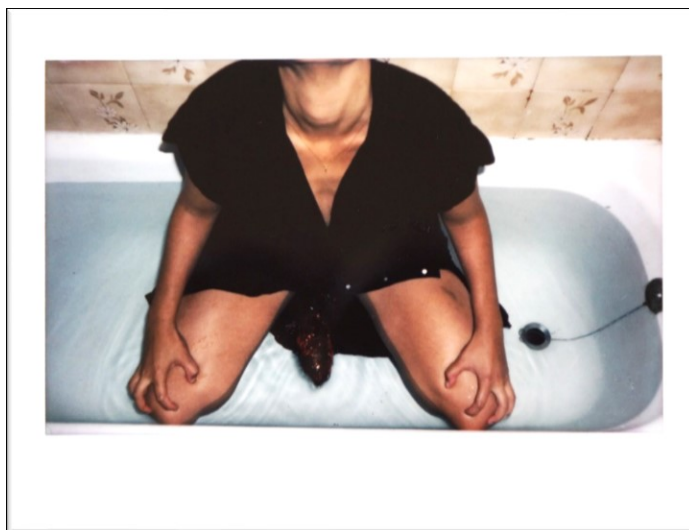


*Fig. 21 – Detalhe detrás.*

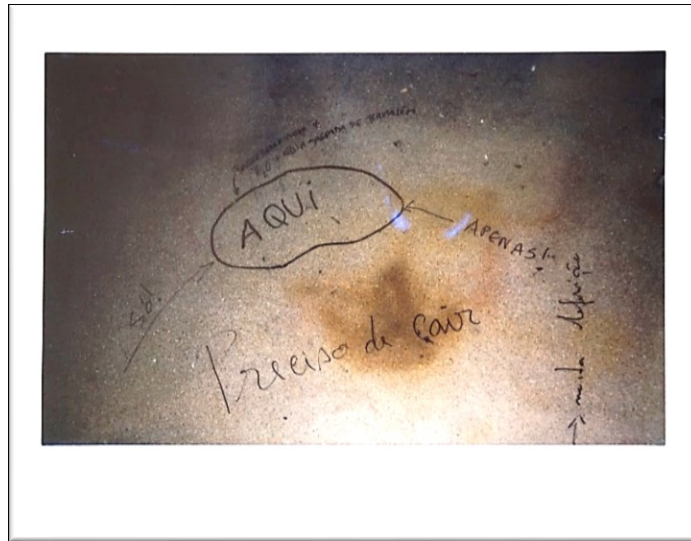


*Fig. 22 – Detalhe de trás e vista de perfil.*

Nota: as fotografias polaroid seguidamente apresentadas são uma seleção das que estarão na exposição da defesa de dissertação. Fig.23-31.







# Bibliografia

- BAAL-TESHUVA, Jacob,  
*Mark Rothko*, Alemanha: Taschen, edições Público, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles,  
*As Flores do Mal*, trad. Maria Gabriela Llansol, Lisboa: Relógio D'Água, 1857.
- BATAILLE, Georges,  
*O ânus solar*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa: Hiena Editora, 1927.  
*História do olho & Minha mãe*, trad. José Carlos González, Lisboa: Livros do Brasil, 1928/1955.  
*La experiencia interior seguida de Método de meditacion y de Post Scriptum* 1953, Madrid: Taurus Ediciones, 1944.  
*O erotismo*, edição ilustrada, Lisboa: Antígona, 1954.  
*O Nascimento da Arte*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa: Sistema Solar, 1955.  
*As lágrimas de Eros*, trad. de Aníbal Fernandes, Lisboa: Sistema Solar, 1961.  
*A literatura e o mal*, trad. António Borges Coelho, Lisboa: Vega, 1998.
- BOCCACCIO, Giovanni,  
*Histórias eróticas*, Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2008.
- CHIARAMONTE, Giovanni, TARKOVSKY, Andrey,  
*Instant Light, Tarkosky Polaroids*. Londres:Thames & Hudson, 2004.
- CAMUS, Albert,  
*O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo* com um estudo sobre Franz Kafka, Lisboa: Livros do Brasil, Biblioteca IBL.
- CHAFES, Rui,  
*Sob a pele, conversas com Sara Antónia Matos*, Maia: Sistema Solar, 2015.
- COCTEAU, Jean,  
*Visão invisível*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa: Sistema Solar, 2016.
- CREVEL, René,  
*O meu corpo e eu*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa: Sistema Solar, 2014.
- DEBORD, Guy,  
*A sociedade do espetáculo*, Lisboa: Antígona, 2012.

- DELEUZE, Gilles,  
*Francis Bacon, Lógica da sensação*, Lisboa: Orpheu Negro, 2002.  
*Logica do sentido*, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.  
*Kafka, para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- DICK, Philip,  
*Ubik, entre dois mundos*, Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- ELIADE, Mircea,  
*O mito do eterno retorno*, trad. Manuela Torres, Lisboa: Perspectivas do Homem, Edições 70, 1954.  
*O sagrado e o profano, a essência das religiões*, trad. de Rogério Fernandes, Lisboa: Edição Livros do Brasil, Coleção Vida e Cultura, 1959.
- FREUD, Sigmund,  
*O ego e o id e outros trabalhos, 1923-1925*, Brasil: Imago, 1927.  
*An infantile neurosis and other works*, vol. XVII, trad. James Strachey, colaboração Anna Freud, Toronto: The Hogarth Press of Psycho Analysis, 1955.  
*Projeto para uma psicologia científica*, Londres: Imago Publishing Co., 1950.
- GIL, José,  
*A imagem nua e as pequenas percepções, percepções: Estética e metafenomenologia*, Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- GROSENICK, Uta,  
*Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*, trad. Carlos Sousa de Almeida, Taschen, 2002.
- HALBERTSTAM, Judith,  
*Skin Shows: Gothic horror and the technology of monsters*, Durham e Londres: Duke University Press.
- HEIDEGGER, Martin,  
*A origem da obra de arte*, Lisboa: Edições 70, 1977.
- JONES, Amelia,  
*The artist's body*, Londres: Phaidon, 2000.  
*Performing the other as self*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- JUNG, Carl,  
*Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, Petropolis: Editora Vozes, 1976.

- KANDINSKY, Wassily,  
*Do espiritual na arte*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- KRISTEVA, Júlia,  
*Powers of horror an essay on Abjection*, Columbia University of Press, 1984.  
*Estrangeiros para nós mesmos*, trad. Maria Carlota Carvalho Gomes, Rio de Janeiro, Brasil: Rocco, 1994.
- MAIA, Tomás,  
*Assombra, Ensaio sobre a origem da imagem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.  
*Incandescência: Cézanne e a pintura*, apresentação *O museu como atelier*, Sara Antónia Matos, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.  
*Nenhuma entrada entrem In PROJECTO TEATRAL*, Teatro Municipal Maria Matos, *catálogo*, Lisboa: Edições Culturgest, 2015.
- MAIA, Tomás; MARANHA, Marta; SALDANHA, Diogo,  
*Vazio seguido de A vida da vida*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- MAUSS, Marcel,  
*Ensaio sobre a dádiva*, introdução de Claude Lévi-Strauss, Lisboa: Edições 70, 1950.
- O' DELL, Kathy,  
*Contract with the skin, masochism performance art and the 1970s*, Minneapolis: University of Minesota Press, 1998.
- O'REILLY, Sally,  
*The body in contemporary art*, London: Thames & Hudson, 2009.
- WALLER, John,  
*A time to dance, the extraordinary story of the dancing plague of 1518*, Australia: Icon Books, 2008.
- WARK, Jayne,  
*Radical Gestures, Feminism and Performance Art in North America*, Canada: McGill-Queen's University Press, 2006.
- QUINTAIS, Luís,  
*Exúvia, gelo e morte, a arte de Rui Chafes depois do fim da arte*, Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- ROOB, Alenxander,  
*Alquimia e Misticismo*, Koln: Taschen 2006.
- ROTHKO, Mark,  
*A realidade do artista*, Lisboa: Edições Cotovia, 2007.
- SACKS, Oliver,  
*Alucinações*, Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

- SADE, Marquês,  
*Justine*, Madrid: Publicações Europa América, 1998.
- VERGINE, Lea,  
*Body art and performance, the body as language*, Milao: Skira Editore, 2000.  
*When trash becomes art, trash rubbish mongo*, Milão: Skira Editore, 2007.
- VIDAL, Carlos,  
*Definição de arte política: o radicalismo, a desconstrução, o artifício e todos os seus paradoxos*, Lisboa: Fenda, 1997.  
*Democracia e livre iniciativa: política, arte e estética*, Lisboa: Fenda, 1996.  
*Deus e Caravaggio, a negação do claro escuro e a invenção dos corpos compactos*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.  
*Invisibilidade da pintura, uma história de Giotto a Bruce Nauman*, Lisboa: Fenda, 2015.
- WALLER, John,  
*A time to dance, the extraordinary story of the dancing plague of 1518*, Australia: Icon Books, 2008.
- WARK, Jayne,  
*Radical Gestures, Feminism and Performance Art in North America*, Canada: McGill-Queen's University Press, 2006.
- YOURCENAR, Marguerite,  
*A obra ao negro*, Porto: Coleção Mil Folhas, 2002.
- ZAMBRANO, María,  
*O homem divino*, trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Sta. Maria da Feira: Relógio D'Água, 1995.
- ZIZEK, Slavoj,  
*A marioneta e o anão, o cristianismo entre perversão e subversão*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003.

# Filmografia

- ARONOFKY, Darren,  
*Black Swan*, Fox Searchlight Pictures, 2010, (108 min.).
- BERGMAN, Ingmar,  
*Face to Face*, Cinematograph AB, Sveriges Radio, 1976, (114 min.).
- BROOKS, Katherine,  
*Waking Madison*, Annapurna Productions, Fixed Point Films, 2010, (89 min.).
- CRONENBERG, David,  
*Shivers*. Canadian Film Development, Cinepix & DAL Productions, 1975, (87 min.).  
*Rabid*. Canadian Film Development, 1977, (91 min.).  
*The brood*. Canadian Film Development, 1979, (92 min.).  
*The Fly*. SLM Productions Group & Brooksfilm, 1986, (96min.).  
*Crash*. Alliance Communications Corporation, 1996, (100 min.)  
*eXistenZ*. Alliance Atlantis Communications, 1999, (97 min.).  
*Spider*. Odeon Films, 2002, (98 min.).  
*A history of violence*. New Line Cinema, 2005, (96 min.).  
*A dangerous method*. Recorded Picture Company, 2011, (99min.).
- GRÜBER, Klaus-Michael,  
*As Bacantes*, de Eurípides, documento videográfico, RTP, 1974.
- JOHNSON, Nunnally,  
*The Three Faces of Eve*, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1957,  
(91 min.).
- SHYAMALAN, M. Night,  
*Slip*, Blinding Edge Pictures, Blumhouse Productions, 2016, (117 min.).
- PASOLINI, Pier Paolo,  
*Medea*, San Marco, Les Films Number One, Janus Film und Fernsehen, 1969,  
(110 min.)
- PETRIE, Daniel,  
*Sybil*, NBC, 1976, (198 min.).

# Webgrafia

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00106a.pdf>

[https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf)

<http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/221758/12025076/1304363492603/SpecificObjectsKrauss01.pdf>

<http://documents.tips/documents/simmel-g-a-ponte-e-a-porta.html#>

[https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=UsJKWT\\_n--0C&oi=fnd&pg=PA21&ots=OMRXMZy78P&sig=sB8DD\\_2Eorbv4Vr9xtRZ8UAJgNs&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=UsJKWT_n--0C&oi=fnd&pg=PA21&ots=OMRXMZy78P&sig=sB8DD_2Eorbv4Vr9xtRZ8UAJgNs&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/wep/v2n2/v2n2a05.pdf>

<http://www.redepsi.com.br/2009/03/19/transtorno-de-personalidade-boderline/>

[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-3942009000200005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-3942009000200005&lng=pt&nrm=iso)

<http://www.scielo.br/pdf/pc/v19n2/a02v19n2.pdf>

<https://www.scribd.com/doc/207621273/Didier-Anzieu-Skin-Ego>

[https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=UsJKWT\\_n-](https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=UsJKWT_n-)

<http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-nocao-de-corpo-sem-orgaos-em-artaud-e-no-teatro-da-crueldade/>

[http://um-buraco-na-sombra.netsigma.pt/p\\_mundo/index.asp?op=4&p=2277](http://um-buraco-na-sombra.netsigma.pt/p_mundo/index.asp?op=4&p=2277)

[https://paintingandnewcontexts.files.wordpress.com/2013/04/douglas-crimp\\_the-end-of-painting.pdf](https://paintingandnewcontexts.files.wordpress.com/2013/04/douglas-crimp_the-end-of-painting.pdf)

<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/process-art>

[https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf)

<http://arquivopessoa.net/textos/3007>

<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5611/5936>

<http://arquivopessoa.net/textos/3007>

[https://www.news-medical.net/health/What-is-a-Phantom-Limb-\(Portuguese\).aspx](https://www.news-medical.net/health/What-is-a-Phantom-Limb-(Portuguese).aspx)

<http://www.redepsi.com.br/2009/03/19/transtorno-de-personalidade-boderline/>

<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/wep/v2n2/v2n2a05.pdf>

[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-3942009000200005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-3942009000200005&lng=pt&nrm=iso)

<http://www.scielo.br/pdf/pc/v19n2/a02v19n2.pdf>

<https://www.scribd.com/doc/207621273/Didier-Anzieu-Skin-Ego>  
[https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=UsJKWT\\_n-](https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=UsJKWT_n-)  
<http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-nocao-de-corpo-sem-orgaos-em-artaud-e-no-teatro-da-crueldade/>  
[http://um-buraco-na-sombra.netsigma.pt/p\\_mundo/index.asp?op=4&p=2277](http://um-buraco-na-sombra.netsigma.pt/p_mundo/index.asp?op=4&p=2277)  
[https://paintingandnewcontexts.files.wordpress.com/2013/04/douglas-crimp\\_the-end-of-painting.pdf](https://paintingandnewcontexts.files.wordpress.com/2013/04/douglas-crimp_the-end-of-painting.pdf)  
<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/process-art>  
[https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf)  
<https://www.publico.pt/2014/02/07/culturaipilon/noticia/um-artista-inteiro-330529>  
<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5611/5936>  
[https://www.news-medical.net/health/What-is-a-Phantom-Limb-\(Portuguese\).aspx](https://www.news-medical.net/health/What-is-a-Phantom-Limb-(Portuguese).aspx)  
<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/process-art>