

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



MÁQUINAS EPILÉPTICAS

Uma pele 'Patafísica

Nádia de Oliveira Martins do Vale

Orientador(es): Prof. Doutor Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro
Prof.^a Doutora Maria Eduarda Dias Neves

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-
Artes, na especialidade de Pintura

2024

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



MÁQUINAS EPILÉPTICAS

Uma pele 'Patafísica

Nádia de Oliveira Martins do Vale

Orientadores: Prof. Doutor Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro
Prof.^a Doutora Maria Eduarda Dias Neves

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Pintura

Júri:

Presidente: Doutor João Carlos de Castro Silva, Professor Auxiliar com Agregação e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutor Pedro Miguel Remédios Gomes Arrifano, Investigador Integrado do Centro de Humanidades da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1º Arguente);
- Doutor José Carlos Francisco Pereira, Professor Auxiliar com Agregação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2º Arguente);
- Doutora Catarina Maria Lusitano Leal da Câmara Pereira, Professora Adjunta da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria;
- Doutora Marta Isabel Gonçalves Soares, Professora Adjunta da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria;
- Doutor Francisco Albino Leitão Serra de Pina Queirós, Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro, Professor Auxiliar com Agregação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador].

Entidade Financiadora - Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Nádía de Oliveira Martins Duvall, declaro que a tese de doutoramento intitulada “*Máquinas Epilépticas, uma Pele Patafísica*”, 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 directas ou indirectas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata:

Nádía de Oliveira Martins do Vale

Lisboa, 19 de Setembro de 2023.

RESUMO

A *Máquina Epiléptica* é um conceito desenvolvido por mim, a partir dos pressupostos filosóficos das *Máquinas* do filósofo Gilles Deleuze, com o intuito de explicar a mecânica convulsiva, lúcida e erótica da heteronímia e do estúdio enquanto obras de arte impermanentes e porosas. A multiplicidade e a fragmentação são um sintoma não só da autobiografia, mas de todo o contexto biológico e histórico, pois apesar da identidade ser um tema central nesta investigação, também o é pela subjectividade inerente do que considero ser uma *pele-histórica*. As *Máquinas Epilépticas* estão intrinsecamente ligadas à vida, no entanto deambulam entre a ficção e a realidade, fixando-se e alimentando-se por vezes de soluções imaginárias e absurdas, numa parábola 'Patafísica'. Entre uma escrita académica e científica, artística e repleta de intencionais parêntesis, esta investigação questiona todos os mecanismos que levam as *Máquinas Epilépticas* a revelarem-se também como *Máquinas de Guerra*, ou seja, *máquinas* com capacidade de friccionar o sistema, mudá-lo a partir de dentro, abrindo lacunas suficientemente carregadas de potência criadora, política e social.

Palavras-Chave:

Máquinas; Pele; 'Patafísica; Identidade; Estúdio; Heteronímia.

ABSTRACT

The Epileptic Machine is a concept I developed, based on the philosophical assumptions of Gilles Deleuze's Machines, in order to explain the convulsive, lucid and erotic mechanics of heteronyms (alternative personae) and the studio as impermanent and porous works of art. Multiplicity and fragmentation are a symptom not only of autobiography, but of the entire biological and historical context, because although identity is a central theme in this research, it is also due to the inherent subjectivity of what I consider to be a historical skin. Epileptic Machines are intrinsically linked to life, yet they wander between fiction and reality, sometimes settling and feeding on imaginary and absurd solutions, in a 'Pataphysical' parable. Between academic and scientific writing, artistic and full of intentional parentheses, this research questions all the mechanisms that lead Epileptic Machines to also reveal themselves as War Machines, in other words, machines with the capacity to friction against the system, change it from within, opening up gaps sufficiently charged with creative, political and social power.

Keywords:

Machines; Skin; 'Pataphysics; Self; Studio; Heteronyms.

Agradecimentos

Quando iniciei o percurso desta investigação, comecei-o da forma mais imprevisível possível. O projecto já estava alinhavado desde o início da investigação de mestrado que calculosamente separei em várias fases pois sabia de antemão que era um *projecto de vida* e não somente uma investigação pontual. Iniciei esta investigação simultaneamente quando nasceu o meu filho Artur. Se antes considerava que ser artista e mulher era suficientemente difícil, deparei-me com os maior e mais difíceis percursos da minha vida: para quem nunca teve mãe, olhar nos olhos de um filho desperta todo o tipo de dilemas e memórias. O esforço da maternidade e académico exigiu tudo de mim pois enquanto o bebé mamava de um lado, eu escrevia com o braço livre. Sempre que lia um livro adormecia, mas mesmo assim, terminei-os todos. Entrava no estúdio sempre com um estado emocional e físico completamente alterado pois quase não dormi durante 4 anos. Parecia que o meu corpo era feito de ar e não de matéria sólida, um verdadeiro corpo sem órgãos. A nossa sociedade e academia continuam inflexíveis para mulheres que escolhem a liberdade, o trabalho e o conhecimento... Por isso, a ligação entre arte e vida tornou-se cada vez mais óbvia e indiscernível e revelou-se uma verdadeira libertação que até ao momento não tinha entendido, tornando-se, como se vê nesta tese, um dos temas. E, por causa disso e de todo o amor agradeço ao meu filho ARTUR que um dia sei que lerá esta tese pois, mais do que um projecto de investigação todas estas 58940 palavras são um *statement* de quem eu sou: do amor que tenho por ele, pela minha arte e como amo viver intensamente e fora do controle.

Agradeço profundamente ao Manuel Furtado, por ter sido um pai presente no crescimento do Artur, por me ter apoiado inabalavelmente a todos os níveis (artístico, académico e emocional) durante este percurso árduo e pela revisão árdua desta tese, minimizando a dislexia descontrolada.

Agradeço como sempre, aos meus pais adoptivos, Lú e Pedro Vale por estarem sempre presentes. Também agradeço à Zica Viana, António Furtado e Marta Furtado por me terem possibilitado ter um espaço de estúdio para concretizar todos os meus projectos presentes nesta investigação.

Agradeço ao meu galerista Ben Gonthier, da Galeria Foco, que mais do que isso é um grande amigo apoiando os meus projectos mais loucos. Um especial agradecimento a todos os colecionadores que imperecivelmente apoiaram a minha criatividade!

Mas como as investigações não se fazem inteiramente sozinhas, o meu mais profundo agradecimento e carinho ao meu amigo Pedro Arrifano que não só me deu alegrias e muitos risos, como preencheu todas as lacunas filosóficas que tinha, problematizando tudo o que escrevi a fim de aprofundar e repensar tudo. Obrigada! Nesse mesmo sentido, grata aos meus orientadores Carlos Vidal e Eduarda Neves por percorrerem esta viagem comigo aceitando uma escrita poética que abraça a académica.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) por apoiarem esta investigação e projecto artístico com uma bolsa integral de 2019 a 2023

No entanto este percurso também foi tremendamente afectado pela Pandemia de COVID-19 que abalou o mundo ao ponto de o parar completamente e, nesse sentido agradeço ao *colectivo Humor Líquido* (Ana Mata, Teresa Projecto, Anabela Mota, Catarina Domingues, Marta Castelo e Sara Belo) por estar sempre presente.

Também agradeço à minha amiga Catarina Cordeiro, por todo o apoio, amizade e disponibilidade desde sempre. À Anita, por me lembrar, sempre que me esqueço, que todas as mulheres são livres e que existem sempre outros caminhos.

Um agradecimento especial ao colectivo artístico e feminista inglês InFems (Rebecca Fontaine-Wolf, Marie Anne e Roxana Halls) por me receberem tão gentilmente dando-me uma perspectiva do futuro.

Por fim, agradeço a todos os amigos, conhecidos e família que estiveram presentes neste período e que sempre me apoiaram como artista, mãe e investigadora.

Como não podia deixar de ser, agradeço com muitas festinhas e comida caseira à minha cadela husky, a Layla, por me obrigar a fazer exercício, manter a moral e tirar-me dos buracos mais obscuros desta investigação...

A todos,

um bem-haja!

... e até breve!

*Dedico esta tese a todas as mulheres
que são máquinas de guerra
e nos permitem ter um futuro melhor.*

Nota da autora:

Esta tese de doutoramento, devido ao facto de ter uma escrita que deambula entre o académico, o artístico e o 'patafísico, foi necessário criar uma distinção no próprio *lettering*:

- o corpo de texto académico: TIMES NEW ROMAN
- os parêntesis mais ousados e artísticos: COURIER NEW, semelhante ao *lettering* dos guiões cinematográficos, fazendo uma ligação directa ao filme GREEN SCREAM, projecto artístico que acompanha esta investigação.
- o corpo de texto dos ensaios 'Patafísicos: INK FREE

Índice

Resumo/ <i>abstract</i>	4
Agradecimentos.....	5
Dedicatória.....	7
Nota da autora.....	8
NOTA INTRODUTÓRIA	11
1- MAQUINARIA UMA ESTÉTICA CONTEMPORANEA	
1.1 - Máquinas Celibatárias ou Solteironas sem o <i>Juízo de Deus</i>	33
1.1.1– um mecanismo para a lucidez.....	34
- diagrama 1 – <i>origem da Ficção</i>	53
1.1.2 – um mecanismo erótico.....	54
- diagrama 2 - <i>parafusos e roldanas para a estética contemporânea</i>	70
1.2 – Da pele à Máquina epiléptica: <i>cadavre exquis</i>	72
1.3 - Equação dos 3 O (s): Organização, Organismo e Órgãos ^(sem)	96
[Breve Parêntesis para evitar a tragédia da arte morrer de fome]	98
- diagrama 3 – <i>rizoma Máquina Sistêmica</i>	107
2 - A OBRA DE ARTE DES-PELADA: REALIDADE COM FICÇÃO, UM SINTOMA EPILÉPTICO	
2.1 – A autobiografia desrostificada.....	109
[Parêntesis para-lá-da-física].....	123
[Parêntesis Subjectivo].....	126
2.2 – ‘Patafísica da Biografia: plataformas paratextuais.....	127
[Parêntesis de intermitências reflectivas e reflectoras].....	129
[Parêntesis breve o suficiente].....	137
2.3 – Escultura Espremida até <i>ao nervo miudinho</i>	143
[Parêntesis para um novo tempo]	144
3- O ESTÚDIO (D)OBRA OU A CÁVRICA MULTILEPTICA	
3.1 – A arqueologia do agora.....	154
3.2 – No laboratório da Pele: câmara Luz, Acção!.....	161
[Parêntesis brevíssimo para um filme].....	174
3.3 – 1ºENSAIO ‘PATAFÍSICO: <i>Entre convulsões: a ‘patafísica dos Multrões</i>	177
[Parêntesis: aqui anuncia-se].....	177
4 – FILHAS: UM VENTRE HETERONÍMICO	
4.1 – Heteronímia: da literatura à sedução plástica.....	183
[Parêntesis objectivo].....	196

4.2 – DOSSIER DE HISTÓRIAS - 2º ENSAIO 'PATAFÍSICO: breves notas biográficas	
<i>Oni Tori</i>	198
<i>Alice Bekoumit</i>	200
<i>Mar Bekoumit</i>	202
<i>Magda Bekoumit</i>	203
<i>Matilde Vale Duvall</i>	204
<i>Emily Ham</i>	205
<i>Constança de Oliveira Martins</i>	206
<i>Odette Ghost</i>	207
<i>Louise Duvall</i>	209
<i>Helena Duvall</i>	211
<i>Leonarda Furtado</i>	213
<i>Olga Santos</i>	215
<i>Eva Mae</i>	216
<i>Vivian Dé Fête</i>	217
<i>Angelina Bekoumit</i>	218
CONSIDERAÇÕES FINAIS... para um novo início	219
BIBLIOGRAFIA.....	224
CINEMATOGRAFIA.....	231

Nota introdutória

Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens¹.

Esta tese foi pensada com um formato diferente do habitual, uma vez que não se restringe apenas à investigação académica dos temas propostos, mas também assume e integra inteiramente um lado poético e artístico, chegando mesmo a incluir breves ensaios ‘patafísicos’ e estranhos parêntesis.

O trabalho de investigação realizado debruça-se sobre a intimidade do meu processo e obra artística. Acredito que existam poucas coisas tão eróticas como falar sobre nós próprios através dos interstícios anais da arte.

Convido assim cada leitor a libertar-se de preconceitos e deixar-se levar pela curiosidade, espreitando entre as frechas e lacunas tradicionalistas, como um *voyeur* impregnado de desejo... Os conceitos serão então exponenciados, integrando uma certa dislexia que é comum nos desejantes.

A escolha deste tipo de estrutura decorre da urgência em disponibilizar testemunhos de artistas que não estejam apenas dependentes da crítica e curadorias de terceiros, isto é, submissos a uma realidade contemporânea, frígida e desvirtuosa, que anula totalmente a sua voz.

O artista, geralmente receoso da sua posição na sociedade e no sistema artístico, receia escrever e pensar as suas obras publicamente. A inevitabilidade da sua presença nas redes sociais obriga-o contudo a expor-se, mas fá-lo mascarado com os véus do sistema virtual, acanhado pela exposição crítica e híper protegido por uma curadoria, infelizmente tantas vezes medíocre, o que acaba por anular uma prática artística fluída, autónoma e até violenta.

O trabalho de investigação realizado com o objectivo de dar o meu testemunho e procurar contribuir para alterar este estado de coisas, acabou por se tornar um processo

¹ SARAMAGO, José - *Todos os nomes*, Lisboa: Editorial Caminho, 1997, p.11.

essencial para a minha própria *lucidez*, pois tal como escreve José Saramago no seu *Ensaio sobre a Lucidez*:

Há que ter o máximo cuidado com aquilo que se julga saber, porque por detrás se encontra escondida uma cadeia interminável de incógnitas, a última das quais, provavelmente, não terá solução.²

A partir da recolha arquivística, estética, literária, livre e um tanto ou quanto arqueológica, surge uma clara noção da ligação intrínseca que existe entre as componentes plástica, teórica e conceptual desta investigação, assim como da sua interligação com a cultura e sociedade, denotando múltiplas influências históricas, mitológicas, culturais, religiosas, filosóficas e literárias.

Acredito numa obra de arte que é a *própria vida*.

Em 1938, no seu livro *O Teatro e o seu Duplo (Le Théâtre et son Double)* Antonin Artaud salienta que é (...) *contra uma concepção de cultura, distinta da vida, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; como se a verdadeira cultura não fosse um meio requintado de compreender e de exercer a vida*.³ Por sua vez Guy Debord, teórico marxista francês, descreve que *a Sociedade do Espectáculo não é uma colecção de imagens; é antes, uma relação social entre as pessoas, mediada por imagens*⁴, ou seja, argumentou que nas sociedades capitalistas avançadas, as relações sociais e as experiências são substituídas pelo consumo de imagens. A sociedade está assim cada vez mais dominada pelo espectáculo que é a representação da vida, e não a vida em si. No entanto, tanto Artaud como Debord têm como inimigo a superficialidade. O artista multidisciplinar David Lynch aproxima-se mais das concepções de Artaud declarando durante a sua *Masterclass* que: *Música, Pintura, Cinema – isto é a arte da vida*⁵.

Dada a forma como a obra de arte e a vida se entrelaçam, não é assim totalmente descabido que um dos projectos artísticos aqui apresentados seja um livro com o título ***Código Morse de um Alho Francês: receitas culinárias, alquimistas e cosméticas para***

² SARAMAGO, J. – *Ensaio sobre a Lucidez*, São Paulo: editora Schwarcz, 2004, p. 240.

³ ARTAUD, A. – *O Teatro e o seu duplo*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Maldoror: Lisboa, 2018, p.13

⁴ Debord, G. – *A Sociedade do Espectáculo*, trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.14.

⁵ Tradução da autora; *Masterclass de David Lynch* disponível online sob subscrição em <https://www.masterclass.com/classes/david-lynch-teaches-creativity-and-film>

cães e humanos ou, até que surjam integradas no próprio corpo da tese receitas *non-sense* cuja autoria é de uma das minhas personas: a alquimista Louise Duvall.

Esta dissertação oscila, pois, entre a ordem característica da academia e a força da própria vida e do processo artístico, procurando perceber o modo como se entretecem, pondo em evidência a sua coesão e deixando-se levar, por vezes, por um caminho de escrita e de exercícios linguísticos e conceptuais. Ou seja, tudo isto deve ser um *simulacro de paixão*, sem a qual a sua existência não faria qualquer sentido. E como todas as paixões deve aventurar-se por caminhos vertiginosos de múltiplos sabores para não perder o interesse. Este texto deve ser:

doce...

salgado...

apimentado...

amargo...

áspero...

No plano metodológico, surgem sempre múltiplas questões, parte das quais ficam naturalmente em aberto. Se, como artista, é inevitável questionar tudo, aqui esforço-me por fazê-lo mantendo a infantilidade dos “porquês”, enquanto procuro o equilíbrio das partes num todo mecânico e interrogo os recalques entranhados na minha coluna vertebral até me sentir profundamente incomodada. Esta busca de respostas levou-me e leva-me, naturalmente, a uma pesquisa interdisciplinar, trilhando caminhos na psicanálise, na sociologia, na filosofia, no cinema, na teoria e na história da arte

Durante esse percurso foi-se tornando cada vez mais claro que nem a obra de arte pode ser uma bengala da vida nem o contrário. A obra de arte integra a vida e da vida emana também a obra de arte. Ambas, usam e abusam da realidade e da ficção para se reestruturarem num novo sistema, uma *Máquina Sistémica*.

Interrogar-me sobre a obra de arte, a vida e a existência, é como gerar um *ensaio para a vida...*

Que perigos decorrem desta comunhão?



Fig. 1 - Still do filme GREEN SCREAM, 2:35, 4k, 2023, projecto final de doutoramento.



Fig. 2 - Still do filme GREEN SCREAM, 2:35, 4k, 2023..

A arte e a vida, reconhecem-se como um único sistema imunológico. Reconstituem-se como esqueleto de um corpo cuja estrutura está em reconstrução constante, de dentro para fora, de fora para dentro: um *monstro do Dr. Frankenstein* cuja pele é porosa e elástica.

Absorve o exterior, e *transforma-o*.

Para Deleuze e Guattari, “*a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: existe em si*”⁶. Estes filósofos consideram que a sensação remete para um *devir*, pois implica uma transformação. De certa forma existe uma dupla captura. Ou seja, o artista afasta-se da vida quotidiana quando recebe a sensação (os perceptos), plena de forças/intensidades, e a transforma em afectos. Ao exteriorizá-los, transforma quem vê a obra de arte...

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é exibidor de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é só na sua obra que os cria, ele dá-no-los e faz-nos devir com eles, fixa-se no composto.⁷

Na simbiose de arte e vida existe uma certa espectacularidade: um teatro de máscaras e corpos impregnados de afectos,

onde o palco é em todo o lado,

onde o público é o actor,

onde o próprio autor pode ser o seu público e o processo de realizar uma obra é também a obra em si, pois integra a vida na qual o artista é o processo, a obra e um espectador.

Onde...

Onde...

Onde...

O que é preciso para esta simbiose, para esta fusão de existências?

⁶ DELEUZE, G., GUATTARI, F. – *O que é a filosofia?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.145.

⁷ *Ibid*, p.155.



Fig. 3 – vídeo-instalação da performance *UNDRESS MACHINE*, Galeria das Mercês, Lisboa, 2020

No âmbito da minha investigação, este vínculo tem o nome de *Processo da Pele* e é uma *mise en abyme*: um processo dentro de um processo dentro de outro processo onde a identidade se transforma, re-transforma e se explora, a um nível consciente e inconsciente. Este conceito de *Processo da Pele* foi amplamente explorado na minha dissertação de mestrado *Abalo, as Intermitências da Pele*⁸.

E como se mecaniza este processo? Um dos seus potenciais revela-se através do hibridismo. Não existe apenas um meio de expressão para explorar as vastidões da conexão arte e vida. Não deve existir separação entre as várias áreas artísticas pois isso inibe o florescimento da criação. Infelizmente, algumas academias continuam a exercer forças a favor da existência dessa separação e a perpetuar a formação disciplinar o que é uma visão antagónica ao conceito de *Obra Total* explorado por Wagner, Nietzsche, Umberto Eco e tantos outros autores. É por isso que, apesar desta investigação estar inserida num *Doutoramento em Pintura*, apenas o está pelo facto de o processo principal na minha obra ser a criação de pinturas-pele em superfícies de água. No entanto, o

⁸ Publicada com significativas alterações pela editora *Multiple Skins Editions*, 2020, ISBN 9789893312452.

conceito de *pele*, derrapa nos abismos da sua conceptualização, expandindo-se num hibridismo multidisciplinar que corrói o conservadorismo.

Na minha pintura cabe toda a tridimensionalidade da pele. O que é percebido como pintura de imediato, rapidamente o olhar dilata encontrando as entranhas e todo o sistema nervoso da pintura.

Deleuze, enquanto explorava a *lógica da sensação* em Francis Bacon, refere a propósito da interligação arte e vida:

De um outro ponto de vista, a questão da separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual, perde toda a importância. Pois há uma comunidade das artes, um problema comum. Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, “não apresentar o visível, mas tornar visível”, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis as forças que não são visíveis. [...] Isso é evidente. A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação⁹.

Com esta nota introdutória pretende-se sobretudo contextualizar os *pontos-chave* desta tese, assim como a absolvição da sua espontaneidade, pois esta advém da integração do processo artístico no próprio processo de pensamento e escrita desta tese.

Esta investigação parte essencialmente do último capítulo da minha dissertação de mestrado com o título: *ELAS: UMA PELE DESMULTIPLICADA*¹⁰, onde se refere pela primeira vez a heteronímia como *máquinas epilépticas*¹¹, assim sendo o seu conteúdo multiplica-se a partir desse mesmo ponto.

Brota do que ficou por dizer...

Começemos com a questão que deu mote a toda a investigação:

O que são estas máquinas?

⁹ DELEUZE, G. – *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p.62.

¹⁰ DUVALL, N. – *Abalo, as Intermittências da pele*. UK: Multiple Skins Editions, 2020, p. 131. ISBN 9789893312452

¹¹ *Ibid.*, 2020, p.144.



Fig. 4 - Still do filme *GREEN SCREAM*, 2:35, 4k, 2023..

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Anti-Édipo: Esquizofrenia e Capitalismo*, tudo são *máquinas*¹², processo e produção. Todas as máquinas estão ligadas a uma máquina-origem que se liga a uma máquina-órgão. Na minha prática artística encaixa-se esta interpretação no *Processo da pele*¹³ enquanto *mise en abyme*¹⁴ transdisciplinar e híbrida. Para este processo ser total, o estúdio é também uma extensão sua, exigindo um exercício artístico *e de vida* extremamente complexo, carregado de nuances e sabores e aspirando à *Gesamtkunstwerk*, ou seja, à *Obra de Arte Total*. Este conceito atribuído ao compositor Wagner¹⁵ implicava considerar que a música, o teatro, a dança e as artes plásticas deviam ser conjugadas numa única obra de arte. O mesmo acontecia na Grécia Antiga, onde não se separavam nem distanciavam as diferentes artes. Wagner, no seu teatro em Bayreuth, concebeu peças onde integrava a total imersão do público¹⁶ suscitando as sensações descritas posteriormente por Deleuze.

O estúdio, aspirando a ser uma *Obra de Arte Total*, é também uma *obra aberta*, tal como descreve Umberto Eco. Esta obra-estúdio deve ser múltipla, génese do existente,

¹² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. – *O Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia*, vol.1, Lisboa: Assírio & Alvim, 1972, p. 7.

¹³ *Ibid.*, 2020, p.99.

¹⁴ *Mise en abyme* foi um conceito criado pelo escritor francês André Guidé para descrever as *narrativas dentro de narrativas*. É um conceito amplamente usado na literatura, no cinema e nas artes visuais. Este conceito foi igualmente apropriado pelos filósofos Derrida e Deleuze para descrever ecrãs dentro de ecrãs, imagens dentro de imagens, textos dentro de textos.

Esta informação está disponível (online) <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/> e no site https://www.researchgate.net/publication/307868702_Using_Mise_en_abyme_to_Differentiate_Deleuze_and_Derrida

¹⁵ Consulta (online) 25/11/2022, disponível em

<https://web.archive.org/web/20160814172155/http://www.artlex.com/ArtLex/U.html#anchor1538384>

¹⁶ Disponível (online) consulta 25/11/2022, em <https://medium.com/@aisher.eli/the-wagnerian-gesamtkunstwerk-and-associated-aesthetics-continue-to-act-as-a-transformative-70ae681a1970>

permeável a sensações singulares e a afecções externas que apreendem um pedaço do mundo, transformando o seu conteúdo assim como quem a visita e o próprio artista.

O estúdio como local para prática e como obra de arte, é um processo desejante que se multiplica e desmultiplica. Já não é apenas uma oficina de trabalho como aconteceu até ao século XX, mas sim um lugar de espontaneidade plástica, conceptual e filosófica. Digamos, que é o lugar onde a obra de arte acontece: *gênese do existente*.

Exemplo de obras onde o estúdio, objectos, identidade e corpos estão em sintonia são: as obras *House* de Rachel Whiteread, *Studio Process* de William Kentridge, *Contrapposto* de Bruce Nauman e *Cremáster* de Matthew Barney.

Em 1988, Bruce Nauman começa a sentir como a arte e a vida não são duas coisas paralelas mas sim uma única via, confessando que “*tinha a impressão [...] que tudo o que fazia no estúdio representava Arte, como por exemplo andar apenas por ali.*”¹⁷

Assim surge uma questão pertinente: *o que acontece a uma obra de arte quando sai do estúdio?* Infelizmente, a maioria das vezes corre o risco de ficar estagnada, arbitrariamente perdida num museu à mercê da curadoria. A obra de arte imutável é nesta investigação designada como celibatária. Não produz nem se reproduz. Habita algures num espaço e numa vida que não lhe pertencem. No entanto, essa obra, afectando quem a vê, não será desejante? Produz-se *abstractamente* no ser. Induz-se! É por isso mesmo que este conceito de obra de arte celibatária pode ser controverso como se demonstrará ao longo desta tese.

¹⁷ Tradução da autora; disponível (online) consulta 25/11/2022, em https://www.schirn.de/en/magazine/context/giacometti_nauman/bruce_nauman_studio_artwork/



Fig. 5 – A Jangada da Medusa, vista com espectador. Galeria FOCO, Lisboa, 2021.



Fig. 6 – Processo da pele (na piscina-útero) da obra A Jangada da Medusa, Estúdio, 2020.

Mas o que acontece na performance quando o próprio autor é a obra?

Tomemos como exemplo o Ciclo *Cremáster* de Barney em que as obras de arte saíram do estúdio, mas recusando-se a ficar estagnadas, se fundiram com o artista enquanto habitaram o *Museu Guggenheim* de New York. Transformaram-se assim em objectos performativos, resultando num extasiante, bizarro e surrealista ciclo cinematográfico.

No meu processo artístico, o estúdio sublima, sublima-se e sublima-me. Talvez se possa encarar como um verdadeiro *Teatro da Crueldade*, seguindo Artaud, pois há uma sujeição a uma violência empreendedora.

Assim sendo, o que se pode subentender da lógica até ao momento apresentada é que, tanto a heteronímia como o atelier não funcionam de uma forma contínua e fluída. Mas estão sujeitos a constantes interrupções. Ou seja, funcionam numa espécie de convulsões. Ora estagnam, ora produzem... Ora são obra de arte, ora produzem obras de arte. E mesmo estas podem continuar a produzir a partir de si próprias.

Reproduzir-se... parir monstros perceptos.

Por isso, este *Sistema Epiléptico* é mecânico e simultaneamente extensível ao corpo e às sensações... *Aos devires entranhados.*

Nunca se poderá reger assim pelas regras e conceitos mais tradicionais da academia. O conceito de *Máquina Epiléptica* foi criado precisamente para descrever esta produção em convulsões, este sistema nervoso *epiléptico* que explora a dor, a angústia, o amor, a história, a identidade e o trauma...

É assim que,

Ora as forças que fazem o grito e que fazem o corpo entrar em convulsão para chegarem até à boca, como zona submetida ao processo de limpeza, não se confundem minimamente com o espectáculo visível perante o qual se grita, nem mesmo com determinados objectos sensíveis cuja acção decompõe e recompõe a nossa dor. Se gritamos, é sempre como vítimas de forças invisíveis e não sensíveis que transformam tudo o que possa ser espectáculo e que ultrapassam mesmo a dor e a sensação¹⁸.

¹⁸ DELEUZE, G. – *Francis Bacon, Logica da sensação*, Lisboa: Orpheu Negro, 2022, pp. 116-117.

Em todo este processo a minha identidade exponencia o *Múltiplo*. O eu fragmenta-se em simbioses e ambivalências, para as extrapolar para outra coisa, para sublimar pequenas partes num todo fragmentado. O trauma desenvolveu fragmentações no *eu* e nesse instante a *pele* fracciona-se, desenvolvendo em si mesma um novo sistema. É este que por sua vez se insere num outro sistema a que se dá o nome de *contexto*, *história*, *sociedade*, *civilização* ou até *capitalismo*. Existe assim uma inevitabilidade de, recorrendo a múltiplos sistemas internos, não fugir de um sistema universal, o que está de acordo com a ideia de Derrida de que “*nada há fora de texto*”¹⁹ logo tudo é contexto. Para Michel Onfray,

O sublime contém laços com o prazer e o sofrimento, entendidos quer no repouso e o relaxamento das fibras, quer como a tensão e a contracção dos nervos²⁰.

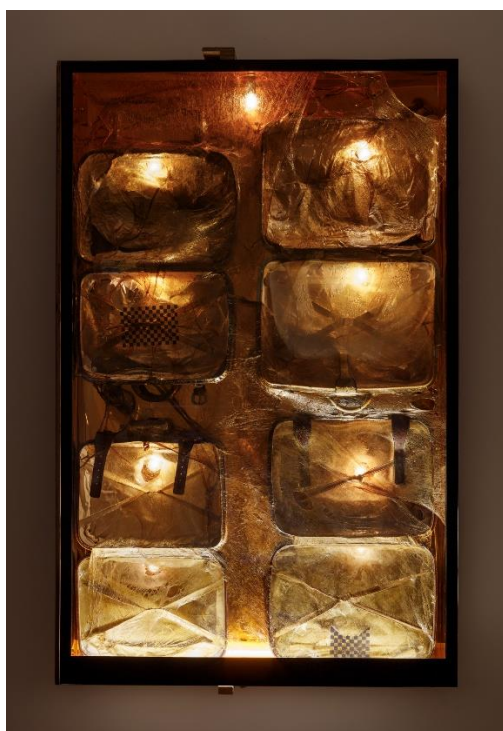


Fig.7 – AMOUR, 2021, malas de viagem, pele-pintura, caixa de transporte abandonada por artista, iluminação led, espelhos, madeira, miniaturas, tecido, pele, impressão em acetato e fita de tecido. 217 x 134 x 22 cm.

¹⁹ QUADROS, G. – *Gramatologia e crítica histórica*, Revista de Teoria da História Ano 1, número 2, Dezembro, 2009: Universidade Federal de Goiás, ISSN: 2175-5892. Formato (online) disponível em http://www.historia.ufg.br/up/114/o/Gramatologia_e_cr_tica_hist_rica_PRONTO.pdf.

²⁰ ONFRAY, M.- *A escultura do Eu*, trad. Nuno Russo, Coimbra: Quarteto, 2003, p.149.

Porquê o fascínio com o trauma?

O trauma apesar de estar assente na realidade, eleva à abstracção e à fantasia, reabrindo as culturas com um sopro cortante (de que é exemplo a arte) como se de um rasgo de ar gélido se tratasse. O trauma apesar de ardente, queimando enquanto se atravessa, leva à sublimação libertando o artista das amarras da dor. Tal como cimento, tinta ou gesso é uma matéria-prima abstracta, mais sólida do que qualquer um dos outros materiais atrás mencionados.

No entanto Hal Foster, a propósito do pós-modernismo “*bipolar*” (como o designa), questiona:

Porquê este fascínio com o trauma, esta inveja da abjecção, durante este período? Sem dúvida que os motivos existiam no seio da arte, da escrita e da teoria. Tal como se lembrou no início, havia uma insatisfação com o modelo instituído da realidade enquanto texto ou imagem apenas; era como se o real, reprimido nesta versão pós-estruturalista do pós-modernismo, tivesse regressado de forma traumática. (...) aqui era como se o real, rejeitado nesta versão performativa do pós-modernismo, fosse mobilizado contra um mundo de fantasia que agora se julgava estar comprometido pelo consumismo²¹.

Dado que a ligação entre a minha obra, vida e a componente teórica é estreita, simultaneamente dolorosa e amorosa, a tese em desenvolvimento é uma transposição dos processos subjacentes à *praxis* artística e ao estúdio como parte da engrenagem de uma máquina que designo como *máquina-Ser*. Ou seja, uma máquina assente na identidade, enraizada nos poros da pele rasgando-os enquanto produz.

Esta inquietante máquina:

... é vida trepidante à espera de se transformar em objecto ou morte;

... é desejo. É um manifesto que deseja Ser.

²¹ FOSTER, Hal – *Maus novos tempos: arte, crítica e emergência*, trad. Vasco Gato, Lisboa: VS Editor, 2021, p.47-48.

Existe uma *dobra*²² na pele, entre a luz e as sombras, um barroco erótico e obscuro. Transforma-se numa máquina de texto e voz, a sublime pintura da identidade, a escultura do corpo.

A *Máquina Epiléptica* é um conceito criado e desenvolvido para descrever a heteronímia e as obras *in situ* das quais o *estúdio-máquina* também é um óbvio exemplo. Estas máquinas epiléticas não são incompatíveis com os princípios enunciados por Deleuze, uma vez que são em certa medida também desejantes, funcionando numa sistematização fundida com a vida-quotidiana e o *processo do processo*, segundo determinadas terminologias, conceitos, glossários e equações. No entanto, predominam as interrupções momentâneas, abruptas e recomeços em igual medida, numa continuidade descontínua²³, assemelhando-se assim às convulsões do sintoma médico da epilepsia.

Este é o fenómeno heteronímico: *máquinas-persona* como rodas dentadas numa grande *máquina-contexto* cuja existência, através da sublimação, da ficção e do texto que a acompanha, está para além da física, num estrato que se designa ‘patafísico.

Vamos pressupor sempre que estas máquinas são porosas.

Será possível de outra forma?

Será possível estas máquinas evidenciarem algum tipo de impermeabilização?

Suster segura, como um deserto árido?

Ou emanar humidade do seu interior?

Como proliferam?

Como se procriam?

Como morrem?

Serão ficção: um Oásis num deserto?

Terão as articulações maleáveis ou sofrem de artrite asteróide?

²² Referência à obra *A DOBRA: Leibniz e o Barroco* de Gilles Deleuze, trad. Luiz B.L. Orlandi, São Paulo: Papirus Editora, 1991.

²³ Tal como descreve Georges Bataille a propósito das inter-relações humanas na sua obra *O Erotismo*, Lisboa: Antígona, 1988, p.94.

Terão cor?

Corpo ou não corpo?

Serão Deuses?

Ou Fantasmas?

São auto-ímmunes?

Lupus Eritematoso Sistémico convulso?

Muitos dos conceitos e glossários desenvolvidos nesta investigação habitam, em certa medida, o plano abstracto (nem seria possível de outra forma!) e tal como refere Fernando Pessoa: “(...) *abstractas, porém, são as coisas essenciais, e a própria compreensão de qualquer coisa é uma abstracção.*”²⁴

O *Processo da Pele*, como já foi referido, resulta de uma multiplicidade de linguagens que viajam entre a literatura, poesia, vídeo, som, pintura e a escultura, pois é “*necessário recorrer a uma catarse, a uma libertação das forças e energias para atravessar a alienação*”²⁵.

Numa espécie de duelo, habitam as vozes heteronímicas num palco colectivo. Provocam-se tentando cada uma ganhar o seu espaço-tempo. Por vezes há violência, desesperando e proliferando no caos, outras vezes um silêncio sepulcral, como se entrassem num templo e sussurrassem os segredos de uma religião.

O estúdio, extensível a todas as personas, está impregnado de dúvidas, caos, paixão, tragédia, amor e guerra. Sugere um espectáculo de sensações, um palco digno de um *condottiero*²⁶.

²⁴ PESSOA, F. – *Arquivo Fernando Pessoa* (online), (consulta 11-10-2019). Disponível online em <http://arquivopessoa.net/textos/2400>.

²⁵ ONFRAY, M. – *A escultura do eu, a moral estética*, trad. Nuno Russo, Coimbra: Quarteto, 2003, p.92.

²⁶ Michel Onfray, inspirando-se nos soldados ao serviço de papas e príncipes que tinham “*por hábito não tanto fazer a guerra mas impedir que o mundo fosse arrasado*” (*Ibid.*, p.192) cuja técnica era essencialmente fazer prisioneiros e desorganizar os corpos inimigos. Neste sentido o filósofo equipara-os aos artistas cujos ateliers são “*fábricas de sonhos*” (*Ibid.*, p.61). Para ele os artistas são encenadores, líderes de guerra capazes de estratégia e que conseguem abrir fendas no sistema com o objectivo de domesticar os “*fluxos livres no intuito de os transformar em forças activas*” (*Ibid.*, p.62), uma tomada de vida que luta ferverosamente contra a flacidez, o ócio e discursos moralizantes dos seus “inimigos”, o que se subentenda aqui é o sistema e a sociedade.

Tal como refere Onfray:

[...] no centro do teatro da crueldade, podemos divisar o condottiero, o artista e actor, o autor e assistente do espectáculo que existe perante si mesmo²⁷.

Se Rosalind Krauss anunciou a *Escultura Expandida* (1979), aqui proponho uma *Escultura Espremida* até o nervo vibrar impregnado de sensações, sendo que nessa compressão esmagadora e dilacerante se pode alcançar o *non sense*.

A *pintura*, embrenhando-se no que lhe é interdito, é *PELE* que embrulha as substâncias e matérias forçando a sua bidimensionalidade tradicional a um corpo-objecto no espaço. Se Christo e Jean Claude (1935-2020) embrulhavam edifícios inteiros como se fossem engolidos, as minhas *Peles de tinta* embrulham, em gestos ritualísticos, objectos, matéria, desenho, coisas... é assim, um *processo de mumificação* que deixa antever, com a sua transparência por vezes apenas translúcida, todo o mundo sentido ou por vir.



Fig. 8 – KAIRÓS, 2021. Still do vídeo do processo de mumificação com pele de tinta da obra.

²⁷ *Ibid.*, p.92

Neste palco de sensações desarmantes e desafiantes, a linguagem deve ser recriada e há neologismos que naturalmente vão surgindo. São disso exemplo *Multro*, *Multrões*, *Multridões* e *Cávrica* cujos conceitos serão largamente explicados adiante.

Qual a importância da linguagem? O texto é como um rizoma da mente que transfere acontecimentos.

As vozes *epilépticas*, de máscaras e semblantes diferenciados, são máquinas desejanças que oscilam entre a convulsão e a latência, um espelho do eu múltiplo e constelativo. São igualmente o reflexo de uma sociedade fragmentada, que aspira a uma globalização, mas que tal como num teatro amador tem actores subcarregados com a sua própria sobrevivência e por isso nunca cumprem bem a tarefa que lhes compete.

Há uma des-paixão na globalização e até, de certa forma, um desentendimento global. Houve de facto um projecto. Mas o medo que impera do *Outro*, o desconhecido, o estrangeiro²⁸, afunda qualquer possibilidade de globalização, da mesma forma que se afundam os barcos de milhares de refugiados que fogem para se salvar do que deveria ser essa máquina global. Por estas razões e devido à monopolização de poderes, à sua centralização e à cegueira das massas, efectiva-se uma *Banalidade do Mal*, tal como salienta Hannah Arendt na sua obra homónima. O mal, tal como é descrito nessa obra, é um acto banal consequência de uma mera execução de ordens podendo qualquer estar sujeito a perpetuá-lo. O contexto tem um poder quase absoluto, e nem sempre o livre arbítrio é uma possibilidade.

Há alguns anos, em relato sobre o julgamento de Eichmann em Jerusalém, mencionei a “banalidade do mal”. Não quis, com a expressão, referir-me a teoria ou doutrina de qualquer espécie, mas antes a algo bastante factual, o fenómeno dos actos maus, cometidos em proporções gigantescas – actos cuja raiz não iremos encontrar em uma especial maldade, patologia ou convicção ideológica do agente; sua personalidade destacava-se unicamente por uma extraordinária superficialidade²⁹.

²⁸ Referência às obras *O Estrangeiro* de Albert Camus e *Estrangeiros para nós mesmos* de Julia Kristeva, trad. Maria Carlota Gomes Domingues. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

²⁹ ARENDT, H. – *A dignidade da política: Ensaio e Conferências*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.p.145.

Desenharam esta *coisa*-máquina mas ninguém sabe manobrá-la. Há obscuridade nas entrelinhas. É esta sombra que alimenta a grande Máquina Capitalista que quando está esfomeada devora as massas indefesas por nascimento. A era da globalização está tóxica apenas por narcisismo e medo.

As *Máquinas Epiléticas*, como aqui irei analisar com mais detalhe, são controversas e geram mais questões do que respostas. Surgem sobretudo das lacunas da globalização, descrevendo a mecânica da heteronímia e a estrutura do estúdio como obra de arte. É assim que estas se elevam com o seu respectivo processo a uma cadência mais existencial, poética e absurda, por outro lado deparamo-nos com a impossibilidade de nos distanciarmos do *Ser político e histórico*.

Talvez estas tenham sido algumas das maiores questões problematizadas nesta tese:

Onde se encontram a poesia e a política?

Será possível uma fusão entre ambas?

Para Boyan Manchen, a “*ligação imanente entre arte e política instaura-se através da questão da transformação ou da metamorfose do mundo.*”³⁰ Mas como co-existem? Será possível criar uma estrutura tão orgânica entre elas que nem se sabe onde começa uma e acaba a outra? Jacques Rancière acredita que existe uma continuidade entre elas³¹.

Os heterónimos (podemos inclusivamente chamá-los de performers), habitam entre o espaço físico e o ‘patafísico, entre o real e a ficção, entre a sua própria identidade e o contexto envolvente. Tal como os dadaístas, sofrem com as “*dissonâncias [do seu tempo] ao ponto da desintegração de si mesmo.*”³² Estas *personas-interruptas* habitam o estúdio, atrevendo-se esporadicamente a sair desse lugar, ocupando a vida mundana, passando a habitar múltiplos cenários, agarradas com os dentes e unhas às cortinas antes do *teatro* começar.

³⁰ *PERSISTÊNCIA DA OBRA*, organização Tomás Maia; ensaio “*A Persistência das formas. Para uma nova política aistética*”, Boyan Manchen p.31. Lisboa: Assírio&Alvim, 2011.

³¹ *Conferência Políticas da Estética: o futuro do sensível*, CCB, dia 17 de Março de 2022.

³² Hugo Ball no seu diário “*Flight Out of Time*” in FOSTER, Hal – *Maus novos tempos: arte, crítica e emergência*, trad. Vasco Gato, Lisboa: VS Editor, 2021, p. 141.

Estas personas:

urinam e defecam no local onde se alimentam;

vestem-se e despem-se sem se soltar da cortina;

alimentam-se da trama do tecido sujo e empoeirado quando esfomeadas;

e quando o espectador surge, sustêm a respiração ou desistem da espera saltando para a encenação da vida que descarrila, aparentemente sem qualquer lógica.

Ainda:

possuem a capacidade de se adaptar como camaleões em guerra;

multiplicar-se como células;

matar como serial killers;

renascer como fénix;

restaurar mitos;

criar crenças...

Com tudo isto, na complexidade do processo, derivam para objectos celibatários ou epilépticos: *a obra de arte.*



Fig. 9 - Still do filme *GREEN SCREAM*, 2:35, 4k, 2023.

Será a arte o único veículo para a concretização da globalização? Estando o mundo permanentemente à beira de um colapso nuclear e biológico, acredito que a arte pode vir a ser o último vestígio da humanidade. A última coisa que desaparecerá passando a ser habitada pela natureza. Os museus, as galerias, as pinturas, as esculturas, os livros... serão apenas o habitat natural da terra como uma gigante instalação que cobre toda a superfície do planeta.

As *Máquinas Epilépticas* resultam evidentemente do contexto e da dinâmica da sociedade esquizofrénica, capitalista, alienada e “dopada” tal como refere Slavoj Zizek numa entrevista ao jornal *El País*: “As pessoas estão dopadas, adormecidas. É preciso despertá-las”.³³

No contexto actual – de pandemias, medo, paranóia, extremismos políticos e guerras – exacerba-se o triunfo do vilão e finca-se com mais astúcia a fragmentação. Surgem assim mais casos de heteronímia e multiplicidades, pois é exigido aos sujeitos uma rápida adaptação camaleónica perante o abismo da sobrevivência.

Estes factos levam-nos a outras questões:

Será a heteronímia apenas um mecanismo de sobrevivência?

*É-nos exigido sermos fragmentados e talvez por isso até sermos *Übermensch**³⁴?

Neste sentido, Nietzsche em *Assim Falava Zaratustra*, afirma que o “homem é uma corda estendida entre o animal e o Super-homem – uma corda sobre o abismo”³⁵.

É-nos exigido despertar os nervos e os corações, sublimar os traumas de que padece a humanidade e persistir até à ruína do Homem.

³³ Disponível (online) em <https://headtopics.com/br/slavoj-zizek-as-pessoas-est-o-dopadas-adormecidas-e-preciso-despert-las-1254411>.

³⁴ Referência ao conceito de *Super Homem* do filósofo Nietzsche que explica a superação do homem em algo mais elevado, ou seja, sublimado.

³⁵ NIETZSCHE, F. – *Assim falava Zaratustra*, Lisboa: Guimarães Editores, 1997, p. 15

O jornalismo cada vez mais hipócrita e informe, tem ainda assim uma consequência positiva porque conduz à rebelião das massas. Já sabemos: a máquina capitalista também tem fome e é urgente agir antes que procure alimento na miséria. Aos artistas resta-lhes, perante o abismo, apreender a história e desvendar os mistérios do universo. Deixar a história gravada nas obras de arte como prova incontestável da existência da humanidade. A arte potencia-se nas negligências de se *ser* humano. Surge da falha tectónica da globalização. Surge da falha de ser um corpo impregnado de sensação e pensamentos díspares.



Fig. 10 e 11 – *Market*, 2021. Mala, spray, pele de tinta, luz e som do mercado na Argélia, dimensões variáveis.

Esta pesquisa, de carácter transdisciplinar, bebe das influências conceptuais, teóricas e estéticas deixadas por múltiplos autores: Marcel Duchamp (também com um alter ego chamado Rose Selavy), Bruce Nauman, Daniel Buren, Louise Bourgeois, Rebeca Horn, Cindy Sherman (também com múltiplos alter egos), Fernando Pessoa (e os seus heterónimos), Rosalind Krauss, Gilles Deleuze, Antonin Artaud, Zineb Sedira, Bill Viola, Matthew Barney e muitos outros.

Se esta tese é sobre *máquinas epilépticas*, pode-se afirmar que também é sobre *contexto*. Actualmente, entre pandemias, paranóias e o trepidar constante de uma *Terceira Guerra Mundial*, mais do que nunca, é urgente que *assim o seja*, plenamente contextual.

MAQUINARIA

UMA ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

Entretanto, depois de já não haver ninguém no mundo, a Máquina de Pintar, animada interiormente por um sistema de molas imponderáveis, virava em azimute no vestíbulo de ferro do Palácio das Máquinas [...] soprando, a seu bel-prazer para cima da tela das paredes, uma sucessão de cores primárias, sobrepostas de acordo com os tubos do seu ventre, como num bar um pousser l'amour, com as mais claras próximas da superfície.

ALFRED JARRY

Façanhas e opiniões do Doutor Faustroll, Patafísico,

Lisboa: Momo.

1.1

MÁQUINAS CELIBATÁRIAS

ou solteironas

sem o Juízo de Deus

[...]

Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r* eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

[...]

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!³⁶

ÁLVARO DE CAMPOS

(Fernando Pessoa),

Ode Triunfal, Arquivo Pessoa, 1914.

³⁶ ODE TRIUMFAL, Álvaro de Campos (Fernando Pessoa), disponível (online) em <http://arquivopessoa.net/textos/2459> .

1.1.1 - Um mecanismo para a *lucidez*

“[...] que monstruosas coisas é capaz de gerar o cérebro [...]”³⁷

O que são máquinas?

A máquina enquanto mecanismo meramente funcional, teve o seu início provavelmente com a invenção da roda. A prova mais antiga da sua existência remonta a finais do Neolítico. O que importa de facto reter aqui, é que a sua forma permitiu o desenvolvimento de toda a civilização e construir toda a História da Máquina.

E todas as artes da vida tornaram-se arte de morte, a clepsidra desprezada por seu simples artifício foi, como instrumento do lavrador e a roda-d'água que leva a água às cisternas, quebrada e incendiada, pois a sua obra assemelhava-se à do pastor: e em troca foram inventadas rodas complicadas. Roda sem roda para desconcertar a juventude, para acorrentar à faina, dia e noite, eternamente, as multidões, que limam e lustram cobre e ferro hora após hora [...]”³⁸.

As máquinas são extensões do corpo humano que amplificam os nossos conhecimentos assim como ampliam as nossas limitações físicas. São um signo de perfeição. Esta breve definição de máquina assemelha-se à própria definição de prótese, do grego antigo *prósthesis*, que significava adição, aplicação ou acessório.

Por outro lado, etimologicamente, a palavra *Máquina* advém do termo latino *Machina*³⁹, que por sua vez vem do grego μηχανή (*mekhane*), uma derivação de μῆχος (*mekhos*), que significa meio, expediente ou remédio⁴⁰.

³⁷ SARAMAGO, J. - *Ensaio sobre a Lucidez*, Lisboa: Caminho, 2004, p.154.

³⁸ BLAKE, W. - *A roda, Quatro Zoas*, 1795-1804.

³⁹ Consulta (06/11/2019) *The American Heritage Dictionary*, Second College Edition. Houghton Mifflin Co., 1985, disponível (online) em https://openlibrary.org/books/OL3489632M/The_American_Heritage_dictionary.

⁴⁰ George, H, Scott R. - *A Greek-English Lexicon*, em Perseus Project, disponível online em <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=lo/gos>.

Desta forma, as máquinas são como próteses, e surgem muito antes da protetização do corpo com o médico francês Ambroise Paré⁴¹.

Ao longo do tempo o Homem foi inventando máquinas cada vez mais ousadas e complexas, distanciando-se progressivamente da dependência funcional do corpo, como é o caso de um moinho ou do *Parafuso de Arquimedes*. Este, ainda hoje provoca fascínio, numa gama erótica pela sua força e forma fálica. Foi inventado em 236. A.C. pelo matemático Arquimedes tal como o próprio nome indica. A ligação da máquina ao erotismo advém dessa estranha e íntima ligação entre o fascínio e o terror que a máquina provoca. Para Georges Bataille, os “(...) *homens estão simultaneamente submetidos a dois movimentos: o do terror que rejeita e o da atracção que exige o fascinado respeito.*”⁴²

Esta ligação erótica (e um tanto submissa) entre Homem-Máquina é descrito e explorado por vários artistas. Na literatura, por exemplo, o caso de Álvaro Campos é bastante evidente este êxtase orgástico em ODE TRIUMFAL de que é modelo este breve excerto:

[...]

Ah, como todos os meus sentidos têm cio de vós!

[...]

Eh, cimento armado, betão de cimento, novos processos!
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!
Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
Amo-vos carnivoramente.
Pervertidamente e enroscando a minha vista
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
[...]

Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!

[...]

Ó fábricas, ó laboratórios, ó *music-halls*, ó Luna-Parks,
Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes —
Na minha mente turbulenta e incandescida
Possuo-vos como a uma mulher bela

[...]

⁴¹ O tema “*protetização do corpo*” é amplamente explorado na minha investigação de mestrado *ABALO, as Intermittências da pele*, publicada pela *Multiple Skins Editions* em, p.165. ISBN 9789893312452.

⁴² BATAILHE, G. – *O Erotismo*, Lisboa: Antígona, 1988, p. 59.

No Manifesto Futurista, Filippo Marinetti aplaude vivamente a ligação libidinal do homem à máquina:

Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.⁴³

Na Grécia Antiga existiu uma prática teatral designada por *Deus Ex Machina* e consistia na finalização de uma peça de uma forma imprevisível em que surgia uma divindade e resolvia todos os impasses da trama. O método usado era, na altura, incrivelmente sofisticado e consistia em descer o actor através de um guindaste, e daí a expressão “*Deus surgindo da máquina*”. Tal como actualmente, no teatro e no cinema, estas máquinas permitem o artifício e a ficção, temas que serão desbravados nos capítulos subsequentes.

Com o passar do tempo, *Deus Ex Machina*, deixou de referir-se apenas ao surgimento de uma divindade, mas também a qualquer figura, objecto ou evento inesperado e improvável que resolvesse qualquer situação impossível ou que simplesmente simplificasse todo o enredo. Este tipo de artifício foi muitas vezes criticado ao longo da história, sobretudo pelo poeta Antiphanes, por ser demasiado simplista e não desenvolver a trama como de facto merecia⁴⁴. No entanto outros contestam essas críticas pois este tipo de dispositivo abre possibilidades conceptuais e artísticas únicas⁴⁵. Independentemente das críticas e do crescimento de núcleos anti-máquina (sobretudo actualmente com a evolução da Inteligência Artificial), esta continuou o seu processo evolutivo, a par da humanidade. As culturas que a negaram, de que é exemplo o Islamismo durante a Revolução Industrial, tiveram uma queda vertiginosa no desenvolvimento da matemática, ciência, arte, cultura e literatura. Talvez a cultura árabe

⁴³ MARINETTI, F. - *The Foundation and Manifesto of Futurism, 1909*, in DANCHEV, A. – *100 Artists' Manifestos*, London: Pinguin Books, p.5.

⁴⁴ HANDLEY, M. - *Shaw's response to the deus ex machina: From the Quintessence of Ibsenism to Heartbreak House*. *Theatre: Ancient & Modern*, January, 1999 Conferência, University of Sheffield, UK; consulta (online) disponível em file:///C:/Users/duval/Downloads/Miriam_Handley_Shaws_response_to_the_deu.pdf.

⁴⁵ BRETON, R. - *Ghosts in the Machina: Plotting in Chartist and Working-Class Fiction*, *Victorian Studies*. VOL. 47, nº 4, 2005, pp. 557–575.

seja dos casos mais proeminentes pois eram, antes da era industrial, das civilizações mais cultas e instruídas, tendo contribuído muito para o conhecimento da humanidade.

As massas religiosas, ofuscadas pelo medo da máquina e do desenvolvimento industrial, por considerarem que se afastavam da entidade divina, abafaram os núcleos académicos trocando-os por lugares de culto religioso cego e unilateral.

Ainda no século XIII, com o mestre de obras Villard de Honnecourt, surge o *Livre de Portraiture* no qual que surgem pela primeira vez esboços para *o moto-perpétuo* (ou máquina de movimento perpétuo) e até mesmo projectos de uma águia mecânica voadora, com uma visão detalhada da sua estrutura e mecânica. Existem também textos antigos que descrevem a existência de autómatos, com formas de leões ou pássaros mecânicos, extremamente realistas de que é exemplo os que foram enviados por Harun el Rachid para Carlos Magno e outros da corte de bizâncio.

Relatório da embaixada em Constantinopla

(...)

Dois leões dourados pareciam guardá-lo: percutiam a terra com a cauda e rugiam com a boca aberta, movendo a língua. Sobre os ombros de dois eunucos fui introduzido no palácio, à presença do Imperador. À minha chegada, os leões rugiram e os pássaros cantaram (...).⁴⁶

Posteriormente, durante o século XV, surge um dos maiores prodígios na construção de máquinas mirabolantes com uma estética inabalável: Leonardo da Vinci. Dedicava tanto do seu tempo à pintura e à investigação científica e biológica, como ao fabrico de máquinas, tanto por gosto como para encomendas militares. Cada desenho e respectivo apontamento, denotavam o génio que era e o traço de cada um dos esboços é de uma riqueza, beleza e destreza que iguala qualquer uma das suas obras de pintura. Leonardo foi provavelmente o primeiro artista *gesamtkunstwerk*. O seu fascínio pelo corpo e pela máquina eram muito semelhantes ao de Álvaro Campos de que é exemplo *Ode Triunfal*.

⁴⁶ HONNECOURT, V. - *Águia móvel para estante*, Paris : Bibliothèque Nationale de France, sec. XIII.

Para Leonardo Da Vinci,

A ciência instrumental ou mecânica é a mais nobre e a mais útil de todas, dado que é por meio dela que todos os corpos animados que têm movimento realizam todas as suas acções; e a origem destes movimentos está no centro de gravidade de cada um, que está colocado no meio, com pesos desiguais de cada lado, e tem a escassez ou a abundância de músculos, bem como a acção de uma alavanca e de uma contra alavanca⁴⁷.

Por outro lado, o médico e engenheiro, Giovanni Fontana, conhecido como “O Mago”, dedicou a maior parte da sua vida à criação de máquinas e autómatos, cujos desenhos estão compilados num livro chamado “*Bellicorum Instrumentorum Liber, cum figuris et fictivis litoris conscriptus*”⁴⁸. Deste modo, as máquinas começam cada vez mais a afastar-se de uma função meramente utilitária para passarem a ter também uma função estética como é o caso da *Lanterna Mágica* em *Ars Magna Lucis et Ombrae* de Athanasius Kircher em 1645, antecipando a futura tecnologia cinematográfica. Aliás, como podemos observar, todo o desenvolvimento das *máquinas-próteses* até aqui abordadas antecipam a grandiosa sétima arte, a máquina colossal que deseja sequiosamente superar a própria realidade. No cinema também são múltiplos os casos em que o fascínio homem-máquina transcende todas as possibilidades físicas e metafísicas, questionando a própria realidade do agora e do futuro, como é o caso de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), *Blade Runner: O Caçador de Androides* (1982), *O Exterminador Implacável* (1984), *O Gigante de Ferro* (1999), *Eu, Robot* (2004), *Ex Machina: Instinto Artificial* (2014) e por fim, uma das mais inquietantes e perversas produções: *WestWorld* (2016). Aqui o humano e robot fazem parte de um jogo capitalista e sádico onde já não se diferencia o que é robot e o que é humano. Questiona-se a verdadeira essência humana através da manipulação entre a vida e o jogo, no qual cada personagem perde a noção de certo e errado, de ficção e realidade e por fim até de ética, em que o assassinio é uma operação comum e a banalidade do mal é aplaudida.

⁴⁷ *Apontamentos de Leonardo da Vinci*, editado por H. Anna Suh, New York: Black Dog and Leventhal Publishers, 2005, ISBN : 978-1-4054-8273-8 , p.259.

⁴⁸ MARSHALL, C. - *A Vida e Obra de Giovanni Fontana*. Instituto e museu de História da Ciência de Florença, p.5-28, 1976.

Surgem questões como:

O que faz de nós humanos?

O que acontece quando os robots sentem como os humanos?

Será que podem pensar livremente?

Que lugar tem a máquina quando sente como um humano?

Que lugar temos nós no mundo?

Neste ponto, surge também um pacto *homem-máquina* como uma inevitabilidade futura. Surgem os primeiro cyborgs e inteligência artificial. É exemplo disso humanóide *Ameca*, da empresa Engineered Arts⁴⁹ e o robot-artista *Ai-Da*⁵⁰. No entanto, talvez um dos exemplos mais fascinantes, inquietantes e perturbadores seja simplesmente o filme *The Writer*⁵¹ do artista Philippe Parreno, que inclui um autómato mecânico, dado que se distancia muito do realismo dos humanóides *Ameca* e *Ai-Da*, mas está mais próximo da memória infantil e da *anima* do artista, como um boneco há muito perdido e capaz de escrever.

É curioso também referir, ainda a propósito da história das máquinas, que durante os anos 50, o artista Brion Gysin, em conjunto com o engenheiro Ian Sommerville desenvolveu um dispositivo designado por *Dream Machine* ainda actualmente usado como catapulta para experiências sensoriais imersivas e alucinógenicas. O aparelho *Dream Machine*, consiste num cilindro, com algumas aberturas, de onde saem feixes de luz. O dispositivo original estava assente num disco giratório e girava a 78 ou 45 rotações por minuto. Assim, emanava dessas aberturas uma faixa de frequência pulsante de 8 a 13 cintilações por segundo. Este dispositivo tem de ser experienciado de olhos fechados pois é através das pálpebras, que surgem imagens e padrões visuais provocando um estado mental de ondas alfas no qual o indivíduo pode entrar num estado hipnogénico. Este estado, inclusivamente é perigoso para pessoas com *epilepsia* pois pode provocar *convulsões*.

Como assim se subentende, desde os primeiros mecanismos que a máquina exerce um poder de sedução no homem. Etimologicamente, a palavra sedução, surge do termo latino *seductione*, e trata-se do acto de seduzir ou ser seduzido. No entanto, a sua origem

⁴⁹ Disponível (online) em <https://www.engineeredarts.co.uk/robot/ameca/> .

⁵⁰ Disponível (online) em <https://www.ai-darobot.com/> .

⁵¹ Disponível (online) em <https://www.youtube.com/watch?v=SYZEIaFRc5A> .

acompanha uma carga pejorativa em múltiplas culturas. No caso da cultura judaico-cristã a sedução alia-se a uma noção de *mal* e à figura de Satanás. Múltiplos autores tentaram podar as estirpes deste “mal”, tais como Georges Bataille com a sua obra *O Erotismo* ou a *História do Olho*; Marquês de Sade com *Justine*; Vladimir Nabokov com *Lolita*; Leopold Sacher-Masoch com *A Virgem das Peles* e tantos outros. É nesta fricção entre o que é o bem e o mal que surge uma conceptualização da Histeria, proeminentemente de abordagem feminina, como um sintoma da influência maligna, mas na verdade, na maioria das vezes era usada como desculpa para afastar determinadas mulheres da família que se interessavam particularmente por arte e outras vertentes do conhecimento. É exemplo disso a talentosa Camille Claudel (assistente e amante de Rodin) que, após a morte do pai (que a incentivava e suportava financeiramente a sua paixão pela Arte), foi internada no *Hôpital psychiatrique Ville-Evrard* (França) durante trinta anos até à sua morte em 1947, pela sua própria mãe e irmão, ficando assim interrompida a carreira de um dos maiores talentos artísticos por ignorância e tabus.

Neste sentido, até fins do sec. XX, qualquer vestígio semelhante a erotismo e levandade ou até conhecimento, era no caso das mulheres, muitas vezes punível com sanatório onde sofriam abusos físicos, sexuais e psicológicos até ao ponto de serem “convertidas” para o “bem”.

O sintoma da Histeria acabou por gerar um especial interesse no psicanalista Sigmund Freud. Para a entender, desenvolveu primeiramente a *Teoria da Sedução*, extremamente controversa para os dias de hoje, que foi no entanto crucial para o avanço e investigação que esteve na base da psicanálise. É apresentada oficialmente em três ensaios em 1896: “*A hereditariedade e a etiologia das neuroses*”, “*Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa*” e por fim “*A etiologia da histeria*”. A histeria para Freud tinha origem num trauma de infância de índole sexual e se a criança não tinha qualquer sexualidade (crença do autor apenas no início da carreira) então é porque a criança tinha sido seduzida.

Mas que importância tem este tema nesta investigação? É o desenvolvimento dos conceitos de sedução e histeria, através de estudos-caso, que leva a que a saúde mental se torne de facto uma via de estudo progressivamente mais científica. Demorou, no entanto, ainda algumas dezenas de anos até que o aprisionamento e respectivos maus tratos físicos e psicológicos de mulheres em sanatórios terminassem, com o Movimento de Antipsiquiatria nos anos 60. Com a investigação sobre a sedução, histeria e o seu relacionamento, Freud desenvolveu teorias fundamentais em torno da sexualidade infantil

e do trauma, desembocando por fim no tema da *fantasia*, um assunto a ser explorado aqui nesta tese. A fantasia inicialmente agrega-se apenas como resultado da realidade, mas em 1897⁵² é relacionada com o inconsciente, o que levará à revolução da Psicanálise de Freud e Jung até aos desenvolvimentos lacanianos até ao que conhecemos actualmente. Segundo Freud:

O aspecto que me escapou na solução da histeria reside na descoberta de uma fonte diferente, da qual emerge um novo elemento da produção do inconsciente. O que tenho em mente são as fantasias históricas que, tal como as vejo, remontam sistematicamente a coisas que as crianças entreouvem em idade precoce e só compreendem numa ocasião posterior⁵³.

A *teoria da sedução* freudiana rapidamente ruía e com ela as teorias sobre a neurose e histeria, dando lugar a uma investigação exaustiva e contínua sobre o que era a fantasia. Inicialmente pensada como algo apenas relacionado com a realidade vivida, Freud começou a ponderar o que seria o inconsciente e a sua ligação com a fantasia. A 25 de Maio de 1897, Freud descreve-a como:

As fantasias emergem de uma combinação inconsciente de coisas vivenciadas e ouvidas, de acordo com certas tendências. Essas tendências têm o sentido de tornar inacessível a lembrança da qual provieram ou podem provir os sintomas. As fantasias são formadas por amalgamação e distorção de modo análogo à decomposição de um composto químico que esteja combinado com outro. E isso porque o primeiro tipo de distorção consiste numa falsificação da lembrança por fragmentação, na qual precisamente as relações cronológicas é que são negligenciadas. (As correcções cronológicas parecem depender especificamente da actividade do sistema da consciência.) Um fragmento da cena visual combina-se então com um fragmento da cena auditiva, formando a fantasia, enquanto o fragmento liberado que se liga a alguma outra coisa. Assim, a conexão original torna-se impossível de rastrear. Em consequência da formação de fantasias como essas (nos períodos de excitação), cessam os sintomas mnémicos. Em lugar deles, acham-se presentes ficções inconscientes que não estão sujeitas à defesa. Quando, nessas circunstâncias, a intensidade de uma dessas fantasias aumenta a tal ponto que ela é obrigada a forçar sua entrada na consciência, a fantasia é submetida ao recalque e um sintoma é gerado, através de um [processo] de rechaçar a fantasia para as lembranças que a constituíram.⁵⁴

⁵² Disponível (online) em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2021000200011 .

⁵³ Disponível (online) em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2021000200011 .

⁵⁴ Masson, J. M. (Ed.) - *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess, (1887-1904)*, trad. V. Ribeiro, Imago, 1985, p.248.

Assim sendo, podemos concluir que a psicanálise teve grande parte da sua origem na palavra *sedução*, ramificando-se assim para a investigação da histeria, do trauma, da fantasia, neurose e posteriormente para a conceptualização da pulsão.



Fig. 12 - Still do filme *GREEN SCREAM*, 2:35, 4k, 2023.

Enquanto decorria este processo de desenvolvimento da psicanálise e da psiquiatria, que é necessário referir para entendermos os conteúdos adjacentes a esta investigação, também foram criadas as Máquinas Celibatárias por Marcel Duchamp que foram desmultiplicadas em muitas outras nomeadamente por Carrouges, Deleuze e Guattari.

A máquina e a intrínseca sedução que desperta, conscientemente ou a nível inconsciente, assenta num plano de imanência erótica. Transcende e eleva, através dos objectos, os instintos mais primitivos de violência, força, pulsão e velocidade.

No entanto, como tem a potência total da adição, cria dependências que podem ser tóxicas, na qual a realidade deixa de existir e a fantasia é tomada como real e concreta.

Ainda a propósito das *Dream Machines* em confluência com este conceito de fantasia, surgem algumas reflexões curiosas, como é o caso do ciclo *The Erotic Dream Machine*, três filmes do cineasta e escritor Alain Robbe-Grillet. Esta série é uma espécie de conjunto de sonhos surrealistas nos quais as aparentes contradições entre o real e o imaginado, o subjectivo e o objectivo, deixam de existir. Na temática destes filmes procura-se fugir às convenções e à normalização. Por isso estão repletos de ambiguidades, incertezas narrativas e um profundo furor erótico/sádico.

Em *ODE TRIUNFAL*, como já foi observado anteriormente, assistimos a um deslumbramento sedutor e fantasioso de Álvaro Campos com máquinas, propondo efusivamente a valorização de uma nova estética ainda “(...) *totalmente desconhecida dos antigos*”⁵⁵. Esta estética a que se refere é a estética grega onde os cânones do Belo seguiam estritas regras.

O sistema apolíneo falha na nossa civilização contemporânea se não for aliado à sua antítese: o sistema dionisíaco. Para Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* (1872), a arte como base e alicerce da civilização humana, deve ser tanto apolínea como dionisíaca. Se por um lado, o sistema apolíneo representa a beleza, o *logos* e a harmonia, o sistema dionisíaco representa o caos, o *pathos*, o erotismo, a libertação e a embriaguez⁵⁶.

A máquina, a industrialização, o capitalismo, as Grandes Guerras e o acesso “total” à informação alteraram toda a percepção de vida e a noção de existência humana.

O *pathos* dá lugar à máscara.

E a máscara, por sua vez, coloca à prova o olhar e a lucidez.

*Neste momento abro aqui um **parêntesis** importante que será fundamental para o desenvolvimento temático que se segue:*

A abundância de informação e de imagens torna-nos dormentes, diria mesmo imunes ao terror e ao horror. Colocamos socialmente uma máscara ausente. Um rosto sumido. Um olhar vazio. Uma boca cerrada, com um ténue e pragmático sorriso. Não há nada mais pragmático do que manter um sorriso alheio a qualquer estímulo exterior.

Vemos diariamente bombardeamentos, invasões, violações, guerra e todo o tipo de descrições da mais profunda miséria humana. Rapidamente estas imagens surgem-nos à hora do café, do lazer e enquanto nos deliciamos com um *croissant*.

Tudo parece uma estranha ficção.

Uma *fantasia* global.

É assim que a violência se torna vulgar, recalando fantasias no inconsciente colectivo. *Até que ponto poderá este aguentar?*

⁵⁵ Disponível (online) em <http://arquivopessoa.net/textos/2459>.

⁵⁶ NIETZSCHE, F.- *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*, Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

Apercebemo-nos então que já ninguém vê, ninguém quer saber do que realmente está exposto perante os seus olhos. São fluxos de imagens e cor sem qualquer sentido. Num minuto de imagem podemos ver publicidades com um claro abuso do corpo feminino (mesmo depois de tantos séculos de luta), uma promoção no supermercado, o dia SEM IVA, um corpo aberto escancarado de tripas por um tanque na Ucrânia e um urso bebé completamente drogado por um mel tóxico em Ohio.

Tudo, *num minuto*. Enquanto se mastiga a primeira dentada do croissant. Quanto peso é possível o tempo ter? Diz Saramago “(...) *se podes ver, vê. Se podes ver, repara*”⁵⁷.

Mas ninguém vê. Ninguém repara. Existe uma crise de migração, onde morrem milhares em terra e no mar a tentar fugir das guerras, da fome e da doença. Este é apenas um exemplo de como o cérebro-colectivo está a ficar imune ao horror e ao terror, diria mesmo *Cego*⁵⁸.

Onde está a tão prezada Globalização?

Os olhos estão virados para dentro e alimentam-se da cegueira colectiva.

Enfim, estamos perante o corpo-cego que tacteia um reencontro com a visão, aquela que, em algum momento, acabou por ser involuntariamente abandonada na infância.

Em o *Mal estar da Civilização*, Freud reflecte muito sobre as pulsões mais primárias do ser humano, que estão pressionadas pela Cultura e Civilização e que só a Lei pode controlar. Para este psicanalista, existe uma tendência primitiva e bárbara do ser humano para procurar de forma instintiva a satisfação do seu prazer a qualquer custo, seja o sexual, a agressividade ou a morte⁵⁹.

Felizmente, como já se sabe na psicologia moderna, muitas destas pulsões primitivas são possíveis de ser sublimadas com mecanismos como a Arte.

Arte torna-se assim uma *máquina* por si mesma, que já não depende inteiramente de parafusos, roldanas, velocidade e ruído, mas sim de sensações e conceitos.

⁵⁷ Epígrafe do "*Ensaio sobre a cegueira*", citando José Saramago o "*Livro dos Conselhos*" de El-Rei D. Duarte, p.10.

⁵⁸ Referência à narrativa e enredo do *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago.

⁵⁹ FREUD, S. – *Obras Completas, vol.18, O Mal Estar da Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e Outros Textos* (1930-1936), trad. Paulo Souza São Paulo: Editora Schwarcz, 2010.

*Mas o que acontece àqueles que não têm a arte como escapatória? Quem não detém dentro de si as ferramentas (ou armas) para sublimar a pulsão do terror? Que outras armas se podem usar? Será a Arte a única e derradeira máquina de *des-cegar*? Será possível através dela criar um mecanismo atômico de *des-cegueira* que se amplifique e provoque toda a humanidade do planeta? Poderá ser um mecanismo que é simultaneamente uma armadura e uma arma, a um nível radioactivo, que altera não só a visão, como todo o sistema imunológico, penetrando directamente na pele?*

Será possível, a humanidade carregar o peso de toda a existência e sobreviver para contar a história?

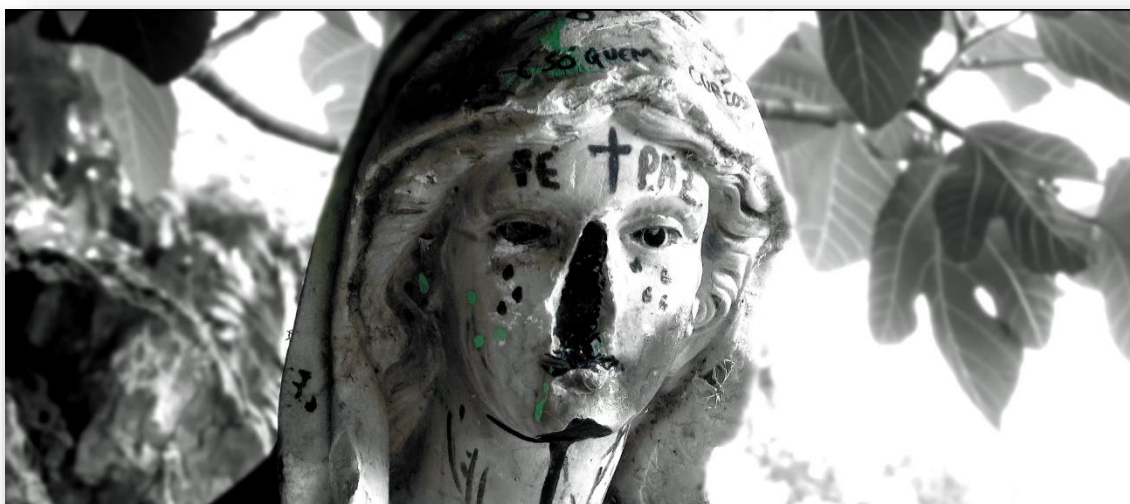


Fig. 13 - Still do filme GREEN SCREAM, 2:35, 4k, 2023.

A imunidade que o excesso/vulgarização da violência, como parte do quotidiano, provoca facilitando a crescente violação dos direitos humanos dessensibiliza a um tal ponto que permite o ressurgimento da Extrema Direita na esfera pública e até nos nichos mais académicos.

Para Freud, cultura e civilização são sinónimos e antónimos de barbárie⁶⁰. No entanto, se observarmos *atentamente*, não será também esta imunidade à vida uma variante da barbárie? É por isso que a estética apolínea não sobrevive à descarga bruta do Sistema que se encontra em constante tensão, ruptura e com surtos de cegueira.

⁶⁰ FREUD, S. – *Obras Completas, vol.18, O Mal Estar da Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e Outros Textos* (1930-1936), trad. Paulo Souza São Paulo: Editora Schwarcz, 2010.

José Saramago, em o *Ensaio sobre a Cegueira*, seguido de o *Ensaio sobre a Lucidez*, deixa-nos cenários ficcionais (*fantasias*) muito claros de como, em momentos de crise, nada do que conhecemos agora e assumimos como um direito adquirido é permanente. Frequentemente esquecemo-nos que a lei é volátil ao contexto. Rapidamente se perdem todos os direitos humanos se mudarmos o contexto político e/ou religioso, como por exemplo numa guerra, onde permanentemente as mulheres e crianças são estupradas ou sujeitas a tráfico humano; o triunfo de ditaduras que validam o analfabetismo e onde a lei é maleável ao poder em ascensão e tantos outros exemplos.

Acredito que existem pulsões naturais à *flor da pele* de toda a humanidade tanto num desejo primitivo imanente de destruição, como um poder criativo inigualável.

Para Saramago,

A pele é tudo quanto queremos que os outros vejam de nós, por baixo dela nem nós próprios conseguimos saber quem somos⁶¹.



Fig. 14 - Still do filme *GREEN SCREAM*, 2:35, 4k, 2023.

A ficção aliada à fantasia é sem dúvida um mecanismo simples de fazer chegar a realidade às grandes massas populacionais. Disfarçada de ociosidade, é um gatilho de potência e mudança.

⁶¹ SARAMAGO, J. - *Todos os nomes*, Lisboa: Editorial Caminho, 1997, p.157.

Questiono:

Não terá a ficção o poder de emancipar o indivíduo da sua realidade narcísica?

Não será ela, também um lobo em pele de cordeiro, uma Máquina de Guerra?

Já lá chegaremos...

Actualmente existe uma maior valorização pelo consumo de coisas e pela tecnologia do que pelo *outro*, o estrangeiro. Durante o banquete Nobel em 1998, José Saramago faz uma declaração onde de forma afirmativa se pronuncia ao mundo sobre este assunto:

As injustiças multiplicam-se no mundo, as desigualdades agravam-se, a ignorância cresce, a miséria alastra. A mesma esquizofrénica humanidade que é capaz de enviar instrumentos a um planeta para estudar a composição das suas rochas, assiste indiferente à morte de milhões de pessoas pela fome. Chega-se mais facilmente a Marte neste tempo do que ao nosso próprio semelhante. Alguém não anda a cumprir o seu dever⁶².

Fecho agora este parêntesis onde abordei questões sobre a fantasia, a ficção e a sua co-relação com o contexto. Retornemos então novamente à história, mais ou menos *lúcida, das máquinas*.

A ODE TRIUMFAL está assente numa dignificação do poder tal como acontece com o Movimento Futurista. Neste poema podemos apreciar a valorização dos conceitos de força, velocidade, luz, movimento, excesso e contraste sensorial e com tudo isso a própria GUERRA.

Este contraste sensorial reflecte como o *eu* apreende o mundo, através das sensações e não da razão. Na escrita de Álvaro de Campos há uma predominância de onomatopeias, adjectivações, repetições, aliteraões, interjeições e exclamações que firmam este estado de sentir e absorção.

Esta *lógica da sensação*, exige um excesso de sentir tal, que como José Gil afirma, torna *naturalmente artificial a maneira de sentir*⁶³. Ou seja, este excesso de sentir, torna-se uma variante da ficção.

⁶² Banquete Nobel em 1998, declaração de José Saramago disponível (online) em <https://caderno.josesaramago.org/98895.html>.

⁶³ GIL, J. – *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987, p.20.

Outra questão importante a referir, que será crucial para o entendimento do conceito de *máquinas epilépticas* (tema que dá mote a esta tese), é que para além do excesso de sentir e do *artifício sentido*, é necessário acrescentar um terceiro ponto: o extremo oposto, ou seja, o *vazio*.

No *Livro do Desassossego* e na *Ode Marítima* de Pessoa verifica-se uma procura, um desejo de um novo sentir:

Uma inexplicável vontade de poder sentir isto doutra maneira
Uma saudade a qualquer coisa,
Uma perturbação de afeições a que vaga pátria?
A que costa? a que navio? a que cais?
Que se adoce em nós o pensamento,
E só fica um grande vácuo dentro de nós,
Uma oca saciedade de minutos marítimos,
E uma ansiedade vaga que seria tédio ou dor
Se soubesse como sê-lo...⁶⁴

Este “vazio” talvez se aproxime mais do *Corpo Sem Órgãos (CsO)* de Artaud. O termo foi usado pela primeira vez numa transmissão radiofónica por Artaud, depois convertida no livro *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, onde o autor declara:

Porque metam-me se lhes apraz num colete de forças
Mas não há nada mais inútil que um órgão.
Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos
libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade.⁶⁵

Deleuze acaba por desenvolver o conceito, primeiramente em *Lógica do Sentido*, tornando-se um vocabulário fundamental em *Capitalismo e Esquizofrenia I e II* que desenvolveu em conjunto com Félix Guattari. Estes filósofos partem da experiência de vida de Artaud, dos esquizofrénicos descritos por Freud, explorando o *CsO* como uma abstracção do corpo que está para além do que é descrito pela medicina e biologia, repleto de intensidades, fluxos, multiplicidades e desejo. Aliam assim tudo isto a uma procura

⁶⁴ Disponível (online) em <http://arquivopessoa.net/textos/135> .

⁶⁵ ARTAUD, A. – *Para acabar de vez com o juízo de Deus* seguido de *O Teatro da Crueldade*, Lisboa: VS Editores, 1975, p.34.

pela liberdade criativa/individual, profundamente subjectiva e experimental. Deleuze e Guattari consideram assim que este *CsO* é uma metáfora e um conceito metafísico fundamental que tem o poder de abalar as estruturas rígidas da sociedade. Este conceito põe em causa as hierarquias descentralizando os poderes, dando força à multiplicidade, permitindo ao sistema renascer com novas perspectivas, arte, políticas e sensações...

...*Tem uma vontade de potência...*

Especificamente em *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari exploram as mecânicas do *Corpo sem órgãos* com a *Máquina Desejante* exemplificando com o Capitalismo. Segundo esta tese, Artaud saturado do mundo, “*da mãe e do pai*” e da máquina incessante de *desejo* cria um *corpo sem órgãos* que pode entrar em *colapso*. Surge assim, um tipo de esquizofrenia a que Deleuze designa como *Máquina Paranóica*:

[...] o corpo sem órgãos investe um contra-interior ou um contra-exterior, sob forma de um órgão perseguidor ou de um agente exterior de perseguição. Mas a máquina paranóica é, em si, uma transformação das máquinas desejantes: resulta das máquinas desejantes com o corpo sem órgãos, na medida em que este já não as pode suportar.⁶⁶

A mecânica do *corpo sem órgãos* não termina aí... devido à sua inerente capacidade múltipla, permeável, porosa e flexível, permite a sua combinação com outras *máquinas*, ou até sublimar-se e deste modo transformar-se noutra coisa. É importante sublinhar que, nas obras de Deleuze, o autor não fecha nenhum conceito deixando-o entreaberto para crescerem novas interpretações.

O que faz um corpo ser um corpo? Reduzidas as suas entranhas ao mínimo, é um invólucro em potência, no entanto, perde parcialmente a sua denominação de corpo. É assim, *reductio ad absurdum* que se transforma num *não-corpo-com-potência-para-ser-tudo* que com uma pele elástica e porosa, flui expandindo-se no espaço-tempo. É nesse preâmbulo de possibilidades que floresce a minha arte, parida do sexo palpitante de um *não-corpo*.

Possibilita:

a sublimação....

⁶⁶ DELEUZE, G., GUATTARI, F. – *O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1972, p.15.

Sublimar os terrores mais primitivos com todas as pulsões mais profundas da humanidade que a civilização e o capitalismo *des-libinizam*.

Possibilita:

obrar a violência até que surja uma obra de arte que, segundo Artaud, tem de cheirar mal...

Onde cheirar a merda
cheira a ser.
O homem podia muito bem deixar de cagar,
deixar de abrir a bolsa anal,
mas preferiu cagar
como poderia ter preferido viver
em vez de consentir em viver morto⁶⁷.

Nesta expansão abrem-se as goelas a Dionísio, a euforia às Bacantes e a todo o poder criativo, sem artimanha nem clichés. Por fim, o fluxo de um *eu* desprovido de manias deve retornar à superfície, a um corpo cujos órgãos foram retirados e colocados de novo sem qualquer ordem, validando assim a sua denominação de corpo, para que o contexto volte flagrá-lo com a ímpia realidade. Após este virtuoso *atletismo*⁶⁸ o corpo ao retornar deve preservar a potência da obscuridade proveniente da experiência do vazio de *ser-não-corpo*, para que ao produzir, produza com a máxima violência. Abrir não só as goelas em grito, mas rasgar o fantasma da névoa que lhe cega o olhar.

Ver de novo, exige uma exímia ginástica, uma produção...

Parece inevitável.

É fulcral, como entenderemos mais adiante.

O século XX foi sem dúvida o momento de fulgor máximo da máquina com os Futuristas, como já foi referido anteriormente. Pode-se dizer que o Futurismo ditou as primeiras regras da máquina artística, do conceito de *eu-máquina*, *máquina de guerra*, *máquina celibatária* e tantas outras máquinas...

O futurismo italiano revela o seu êxtase máximo e eloquente a partir do *Manifesto de Marinetti* em 1909 publicado no Jornal francês *Le Figaro*. Apesar de profundamente

⁶⁷ ARTAUD, A. - *Para acabar de vez com o Juízo de Deus* seguido de *O Teatro da Crueldade*, Lisboa: VS Editores, 1975, p.19.

⁶⁸ Para Artaud, em *O Teatro e o seu Duplo*, tem de se “reconhecer no actor uma espécie de musculatura efectiva que corresponde às localizações físicas dos sentimentos”, acrescenta ainda que “O actor é como um atleta, mas com uma diferença surpreendente; o seu organismo efectivo é análogo ao organismo do atleta, é-lhe paralelo, como se fosse um duplo, embora não actue no mesmo plano.” p. 167.

controverso devido às suas ligações fascistas, evocava a força, a luta, a guerra, a violência como das “*coisas mais belas do mundo*”.

Para Marinetti,

Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um carácter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem⁶⁹.

O extremismo, como já o conhecemos historicamente, tende a empedernir a lucidez. Seduzidos por fantasias minadas de políticos cegos, muitos destes artistas tornaram-se fascistas acabando por morrer nas trincheiras da Primeira Guerra, como quem morre no sexo fervoroso da paixão.

Acredito verdadeiramente que muitos destes pintores, escultores e poetas não tinham noção das consequências do fascismo. No entanto, o contexto é tudo. Este estava assente em premissas políticas extremistas como *verdades fundamentais* e a única resposta possível para a mudança. A este propósito, citando José Saramago (...) *o incompreensível pode ser desprezado, mas nunca o será se houver maneira de o usarem como pretexto*.⁷⁰

Durante a Primeira Guerra Mundial, o deslumbramento pela máquina e pela guerra criou cenários horríveis: por um lado a máquina insurgia-se com todo o seu poder, esplendor, violência com tanques e armas, por outro lado, os humanos galopavam em cavalos esfomeados com espadas em riste, sonhos e pouco mais.

O *Manifesto de Marinetti* é dos escritos mais fervorosos e contagiantes da humanidade, por isso mesmo também dos mais perigosos. O carisma da comunicação é das armas mais eficazes do ser humano, dado que através do deslumbramento e com os estímulos certos se pode convencer uma pessoa ou as massas de que azul é vermelho ou verde é preto.

Evocando a guerra como a “[...] *Higiene do mundo*” e o “*desprezo pela mulher*” “[...] *queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e*

⁶⁹ MARINETTI, F. - *The Foundation and Manifesto of Futurism, 1909*, trad. da autora, in DANCHEV, A. – *100 Artists' Manifestos*, London: Pinguin Books, p.5.

⁷⁰ SARAMAGO, J. – *Ensaio sobre a Lucidez*, São Paulo: editora Schwarcz, 2004, p. 195.

combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária (...) ⁷¹”. Assim foram ultrapassados significativamente os princípios mais básicos da ética, democracia e igualdade.

Em alguns pontos do seu *Manifesto*, Marinneti teve contra-respostas apropriadas e felizmente ainda no tempo certo dado que foi possível afectar o contexto envolvente e criar outras vias de pensamento. Como já foi referido, volta-se a frisar: o contexto *é tudo*. É disso exemplo a magnífica contra-resposta da feminista Valentine de Saint-Point com o *Manifesto of Futurist Woman* em 1912 influenciando todo o pensamento feminino da época, que foi preservado até aos dias de hoje:

É absurdo dividir a humanidade em homens e mulheres. Ela é composta apenas de feminilidade e masculinidade. Todo o super-homem, todo o herói, por mais épico que seja, por mais genial ou poderoso que seja, é a expressão prodigiosa de uma raça e de uma época apenas porque é composto ao mesmo tempo de elementos femininos e masculinos, de feminilidade e masculinidade: isto é, um ser completo [...] ⁷²

Valentine Saint-Point sublinha perfeitamente como a máquina não tem género nem sexo, impedindo Marinneti de associar a máquina com o género masculino. Isto permite-nos aplicar essa neutralidade dual da máquina desde o início da história até ao cyborg contemporâneo.

A bióloga e feminista Donna Haraway publica na revista *Socialist Review* um primeiro ensaio intitulado *Manifesto Ciborgue* (1985), onde defende que todos somos ciborgues desde o momento em que nascemos porque nos concebe como construções em simbiose com a tecnologia. Desta forma a autora tenta anular as barreiras que nos separam tais como a cor da pele, a raça e o género. Utiliza para isso a figura do ciborgue como uma representação condensada das transformações sociais e políticas no Ocidente na viragem do século. O que é “natural” ou “cultural” é uma questão que se torna proeminente dado que afecta as nossas dinâmicas de poder. Neste sentido, com a colisão da ciência, tecnologia e identidade a autora critica tanto o patriarcado como o feminismo ocidental dado que nos considera a todos como ciborgues. Esta teoria propõe um mundo quimérico entre animal e máquina rejeitando qualquer essencialismo ⁷³.

⁷¹ MARINETTI, F. - *The Foundation and Manifesto of Futurism, 1909*, trad. da autora in DANCHEV, A. - *100 Artists' Manifestos*, London: Pinguin Books, p.5.

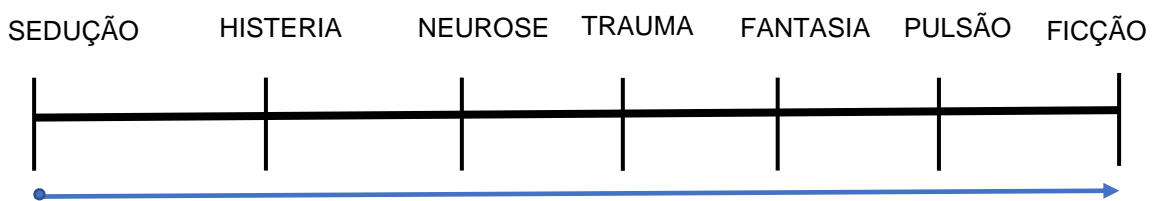
⁷² Tradução da autora. p.30.

⁷³ HARAWAY, J. - *Um Manifesto Ciborgue e O manifesto das Espécies de Companhia*, Lisboa: Orpheu Negro, 2022.

Chegamos assim ao fim do que designo como o *mecanismo da Lucidez*, que nos inteira dos princípios históricos da máquina, da sua ligação ao homem, à ética e à política. Início agora o *mecanismo erótico*, que assenta em pressupostos mais abstractos e, no entanto, fulcrais para esta investigação.

Diagrama 1

UMA ORIGEM DA FICÇÃO



1.1.2 - Um mecanismo *erótico*

Durante o desenvolvimento conceptual das dinâmicas do homem-máquina, máquina-guerra, máquina-erotismo surgem, nas entrelinhas da história da literatura, as grandes máquinas kafkianas, de que é exemplo *A Colónia Penal* (1919). Estas influenciaram o dadaísmo e o conceptualismo continuando a ser relevantes até à contemporaneidade. As máquinas kafkianas incluem não só as referidas nessa obra mas também a própria *Metamorfose* da personagem Gregor Sansa pode ser concebida como uma máquina. Assim sendo ambas podem ser encaradas como uma grande máquina quimérica, deixando de ser simplesmente instrumentos de morte e tortura para passar a evocar também o *non sense* do dadaísmo, uma estranha beleza metafísica e erótica, desprovidas de qualquer função ou com funções absurdas. Anunciam, em certa medida, a teoria do ciborgue de Donna Haraway muito antes do seu tempo.

Estas máquinas, mais ou menos inúteis, foram designadas por Michel Carrouges como *Máquinas Celibatárias*, embora o termo tenha sido inicialmente cunhado por Marcel Duchamp em *La Boîte Verte* que acompanha “*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*”⁷⁴ (1915-1923), conhecido também como *Le Grand Verre*⁷⁵.

Esta *obra-máquina* de Duchamp foi, por sua vez, influenciada pela *A Colónia Penal* de Kafka referida anteriormente e pelo romance *Impressions d’Afrique* (1909) de Raymond Roussel. A propósito desta última obra é importante referir que no princípio, não teve qualquer sucesso, tendo a sua sorte mudado quando foi readaptada pelo próprio autor ao teatro e apresentada em 1912 durante três noites no *Théâtre Antoine*, onde contou com a presença de Guillaume Apollinaire, Francis Picabia, Gabrielle Buffet e Marcel Duchamp⁷⁶. Deste modo, esta obra teve ressonâncias inevitáveis e automáticas nestes artistas acabando por endereça-los para novos territórios tanto do conhecimento em geral como da estética e da arte.

Uma nota interessante é que a tradução da expressão *La Machine Célibataire / The Bachelor Machine*, curiosamente altera o seu significado ao longo do tempo, perdendo-se a intensão original na sua tradução que continua a ser usada. Consegue-se encontrar a tradução do termo ora como celibatárias, ora como solteironas, avocando um certo humor dado que o significado de celibatário e solteirão na actualidade aparenta ser

⁷⁴ Tradução: “A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo”.

⁷⁵ Tradução: “O Grande Vidro”

⁷⁶ Catálogo “Apollinaire, o olhar do poeta”, exposição no Musée de l’Orangerie, Paris, abril-julho de 2016.

completamente paradoxal e oposto. Ou seja, se por um lado nos remete para a abstinência sexual, por outro alude a uma frescura erótica e a uma abertura libertina.

As *máquinas celibatárias* são máquinas mirabolantes por natureza, ocultam dentro de si mistérios e significados, sendo que no caso de *Le Grand Verre* remetem para um ocultismo erótico comprimido.

Devemos ter em conta que a tese *O Erotismo* de Georges Bataille só surgiu muito posteriormente, mais precisamente em 1957. No entanto, os princípios do *Erotismo* já tinham sido lançados no séc. XVIII nas obras de Marquês de Sade e nos *Cantos de Maldoror* do Conde de Lautréamont (1868).

A aparente infertilidade das *Máquinas Celibatárias* é, por outro lado, profundamente produtiva e desejante. É um facto que funcionam com um sistema dentro de si mesmas, no entanto, prolongam-se, ou melhor, acoplam-se ao fruidor a partir do momento em que são sujeitas à *observação*.

As máquinas celibatárias, apesar do problema da sua real tradução, são comumente reconhecidas como *sensíveis*, ocultando dentro do seu sistema interno todo o tipo de mistérios, seja pelas constelações invisíveis do intelecto do artista, seja através de engrenagens que funcionam no vazio ou chapas que apenas existem a bater umas nas outras como um coito ninfomaniaco. Sem qualquer propósito ofuscam os seus verdadeiros propósitos.

Apesar de serem consideradas *Máquinas Celibatárias* por Carrouges, é interessante referir que, ao saírem do contexto íntimo que as liga aos artistas que as criaram, elas acoplam-se desenfreadamente à realidade e àqueles que as observam deixando o seu celibatarismo auto-erótico para se tornarem solteironas libertinas em busca de novos parceiros. São assim máquinas que além disso também seduzem e provocam desejo no *outro*. Somos todos estrangeiros a estas máquinas potencialmente eróticas, mas estamos vulneráveis a embrenhar-nos na sua intimidade quando as observamos com atenção.

Para Carrouges são exemplo de máquinas celibatárias⁷⁷ as do artista Jean Tinguely, que nos seus movimentos incessantes de rolagens, mecanismos e estruturas metálicas, ocultam os seus verdadeiros objectivos.

⁷⁷ CARROUGES, M. - *Les Machines Célibataires*, Paris: Editions du Chêne, 1976.

Estas máquinas pretendem, como tantas outras obras de arte, através do belo, do sublime, do movimento da premissa de Ser-máquina e da potência de tudo acontecer, *sublimar* o medo, o terror, o horror, o trauma e a dor como uma *escultura do eu*⁷⁸ seja através de mecanismos provenientes da realidade seja através da fantasia.

A sublimação e o sublime acima referido são tal e qual como descreve Michel Onfray na *Escultura do Eu*:

[...] o factor de composição da consciência que se funde com o mundo, ou melhor, que deixa de funcionar exteriormente ao objecto que apreende. Confundida nos seus objectivos, põe em prática uma *Aufhebung* – supressão/ conservação/ excesso – do objecto visado. O sublime altera simultaneamente, numa espécie de efeito retroactivo, o ser que acolhe: o entusiasmo, esse indutor dinâmico, conduz a uma vibração que mantém por sua conta. Fortificando a paixão produz movimento [tal como a Máquina⁷⁹]. Conhecedor do sublime, o sujeito torna-se sublime por sua vez [...] ⁸⁰

O mais poderoso nestas máquinas é a capacidade de se tornarem auto-eróticas, como se se tratassem, de facto, de objectos sexuais que têm como objectivo o prazer. Existe deste modo uma importante quebra prototípica em relação ao binómio sujeito-objecto. De um outro ponto de vista, existe também um lado mecânico e orgânico na dinâmica inter-maquinal, que evoca um certo culto do profano mas que na sua comunhão desejante é religiosa, na verdadeira acepção etimológica da palavra *religio* significa *religar*⁸¹.

Para Mircea Eliade,

[...] o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo [...] e [...] em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos [...] ⁸².

⁷⁸ONFRAY, M. – *a Escultura do eu, a moral estética*, trad. Nuno Russo, Coimbra: Quarteto, 2003.

⁷⁹ Nota da autora.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 148

⁸¹ Por Lactâncio (sec.III e IV d.C) e posteriormente por Agostinho.

⁸² MIRCEA, E.– *O sagrado e o profano, a essência das religiões*, trad. de Rogério Fernandes, Lisboa: Edição Livros do Brasil, Coleção Vida e Cultura, 1959. p.15

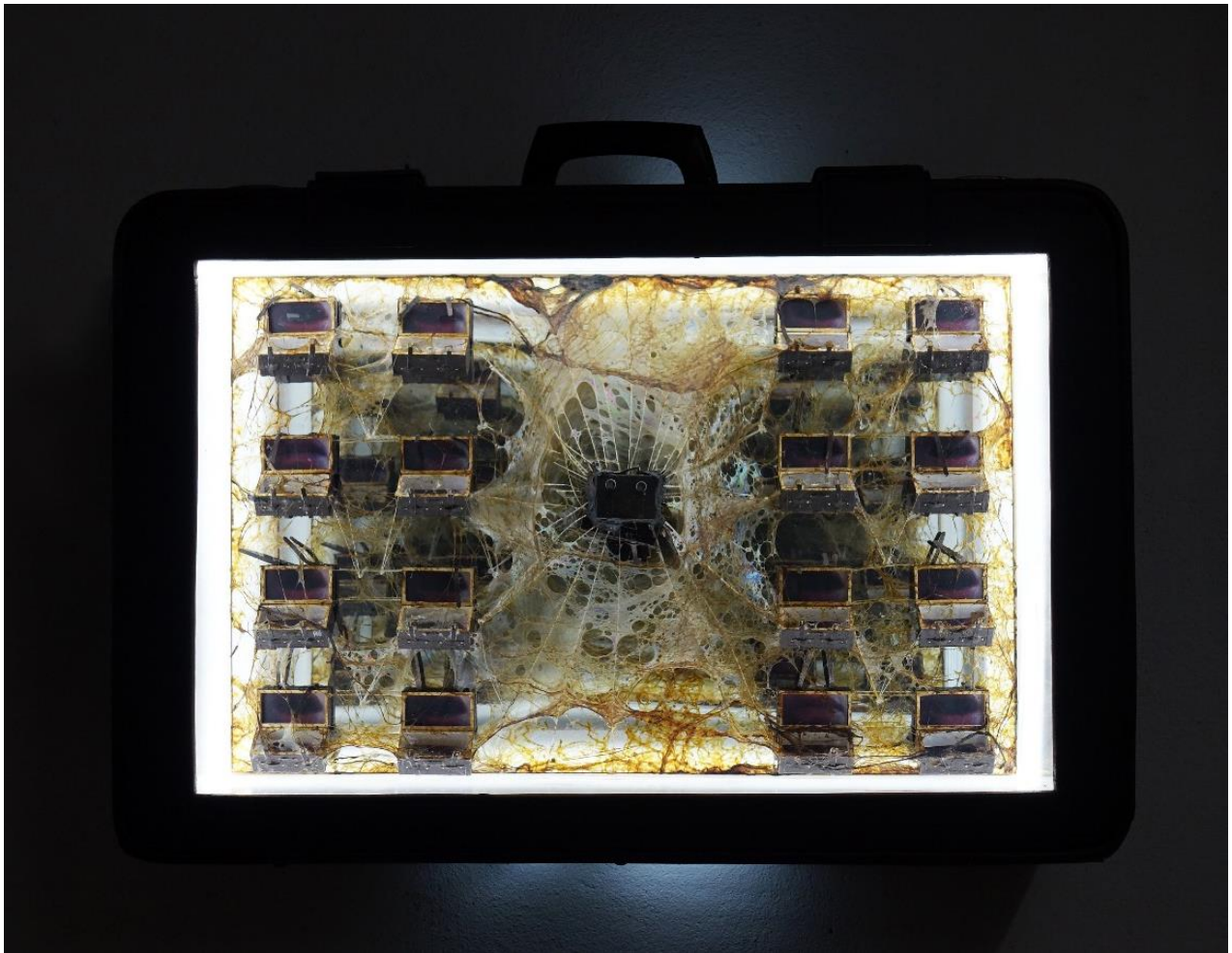


Fig. 15 – Filles perdues dans une valise, 2023, 73 x 51 x 18,5 cm; materiais: mala antiga em napa, luz LED, pele de tinta, desenho 3D, malas miniature escala 1:12, fotografia lenticular, altifalantes, media player, vidro acrílico, espelho acrílico, vidro espelhado temperado, madeira, som e AI.

As máquinas celibatárias religam dois elementos: *a coisa*, o *eu* e a sua continuidade, digamos, *o fluxo* entre estes dois elementos é tanto profano como religioso.

Uma religiosidade que nada tem a ver com uma celebração divina específica. Portanto, dir-se-ia, bem longe do *juízo de Deus*⁸³ judaico-cristão ou islâmico, castrador, castigador, impotente e tóxico.

Deus não é para aqui chamado.

Acabou.

Morreu! Segundo Nietzsche, que o proclama através do aforismo do Homem Louco em *Gaia Ciência* (1882):

⁸³ Referência à obra *Para Acabar de vez com o Juízo de Deus*, de Antonin Artaud.

O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com o seu olhar. “para onde foi Deus”, gritou ele, “Já lhes direi! Nós o matamos – você e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós, ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para a frente, em todas as direcções? Existem ainda ‘em cima’ e ‘embaixo’? Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo? Não se tornou ele mais frio? Não anoitece eternamente? Não temos que acender as lanternas de manhã?”⁸⁴

O encontro profundo com a religiosidade requer, até às últimas consequências do debate, a *morte de Deus*, pois ele corrói a humanidade, através do medo e da culpa, bloqueando-lhe os sentidos, o erotismo e o conhecimento.

Para Artaud, já ninguém acredita em Deus. O homem deve ser o centro da sua própria atenção:

Deus é um ser?

Se é, é merda [...]

Quero dizer que achei maneira de acabar de vez por todas com esse macaco e que se já ninguém acredita em Deus todos acreditam cada vez mais no homem.

Ora é precisamente o homem que hoje é necessário emascular.⁸⁵

Deus tal como é descrito na religião Judaico-cristã e Islâmica é um exímio observador, onnipresente, onnipotente e onnisciente, nesse sentido, acaba por ser impossível a manifestação de máquinas aquém do desejo divino. Nesse sentido tanto as máquinas solteironas como as paranóicas (e mais tarde veremos as Máquinas Epilépticas) são um teste à possibilidade da existência de um Deus Ominipotente, dado que estas máquinas são a potência em si mesma e detêm não só um poder destruidor como criador.

De que serve aos celibatários, isolados nos seus seminários ou templos de negação, ansiarem pelo contacto se é ele que faz o Homem viver?

⁸⁴ NIETZSCHE, F. – *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.147.

⁸⁵ ARTAUD, A. – *Para acabar de vez com o Juízo de Deus* seguido de *O Teatro da Crueldade*, Lisboa: VS Editores, 1975, p.22 e p.33.

Portanto, após estas reflexões, devemos-nos questionar:

Serão as máquinas de Carrouge, Kafka e Duchamp (e tantos outros exemplos), celibatárias ou solteironas?

Longe e para *Acabar de Vez com o Juízo de Deus*, é urgente, levar o Homem à

[...] mesa de autópsia para lhe refazer a anatomia. O homem é doente porque
é mal construído. Temos de nos decidir desnudá-lo para lhe extrair esse
animalejo que mortalmente corrói,
deus
e juntamente com deus
os seus órgãos.⁸⁶

As *máquinas solteironas* (vincando aqui para ficarem bem longe dos desígnios divinos!) estão ocultas em mistérios, transbordam a mais fértil imaginação, a possibilidade de um coito desejado e impossível de que é perfeito exemplo *A noiva despida pelos seus “Solteirões”*.

Talvez a maior guerra, quem sabe a mais bela, seja travada entre máquinas *mecanomórficas* que desejam o invisível, indizível: fantasmas eróticos longe do narcisismo contemporâneo e de Deus. Eros só se ergue pulsante, se for Deus narcísico a ser purgado. A guerra da humanidade, e com ela a religiosidade, é na sua essência uma guerra de Deuses.

Para Byung-Chul Han, o narcisismo é a grande crise actual da arte e da literatura⁸⁷ visto que o imediatismo, o excesso de consumo de imagens e a vulgarização da pornografia tendem a abafar a possibilidade de encontro do *eu* com o *outro*, do *eu* com o impraticável... do *eu* com o Amor...

⁸⁶ ARTAUD, A. – *Para acabar de vez com o Juízo de Deus* seguido de *O Teatro da Crueldade*, Lisboa: VS Editores, 1975, p. 33.

⁸⁷ HAN, B.C. – *A Agonia de Eros*, trad. Miguel Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 2014

Não é somente o excesso de oferta de outros *outros* que conduz à crise do amor, mas fá-lo também a erosão do outro, que tem lugar em todos os âmbitos da vida e está ligada a um excessivo e ensimesmado narcisismo do mesmo. Com efeito, o desaparecimento do Outro é um processo dramático – mas trata-se de um processo que se desenvolve sem que, infelizmente, muitos se dêem conta⁸⁸.

Com estes excessos que implicam a vulgarização da imagem do *eu* nas múltiplas redes sociais, a exigência que é exercida sobre a própria identidade origina uma nova crise espiritual. Deus que até aqui criava a humanidade, ditava os seus destinos, castigos e reencarnações. Na actualidade é a tecnologia da imagem do *eu* que invalida a poética do retrato até agora conhecida tornando-se um novo deus castigador, onde as massas (o *outro* que está para lá do visível) integram esta entidade que passa a ser supra-divina. Assim, como resultado da hiperexposição do *eu*, sem o mistério do encontro ou re-encontro, os sentidos e a potência da criação ficam novamente tangidos pela culpa, bloqueados com a pressão dos *media*, levando o sujeito a novos abismos.

O “mal” solteirão e erótico, longe dos *juízos de deus*, permite despertar grandes deuses tais como *Dionísios*, *Eros*, *Thanatos* e quem sabe, *Ares*, se a máquina celibatária/solteirona *desejar o confronto e a guerra*.

Não irei alongar-me na análise do *Grand Verre* de Duchamp pois já foi amplamente estudado por múltiplos investigadores e parte das investigações de Michel Carrouges em *Les Machines Celibataires* (1954) e por Jean-François Lyotard com *Duchamp's Trans/formers* (1977), além de que, para este ensaio, o que realmente importa são as *subtis* ligações e paralelismos conceptuais das *Máquinas*.

A literatura é também ela própria uma máquina, uma *frasemaker*. Segundo Deleuze, a propósito dos mecanismos mirabolantes e insectóides na obra de Kafka, um escritor é portanto um homem-máquina:

[...] um homem experimental (que cessa, assim, de ser homem para devir-macaco, ou coleóptero, ou cão, ou camundongo, devir-animal, devir-inumano [...]) [mesmo o] inumano das potências diabólicas⁸⁹.

⁸⁸ HAN, B.C. – *A Agonia de Eros*, trad. Miguel Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 2014, p.9.

⁸⁹ DELEUZE, G. - *Kafka, para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

Outra *máquina celibatária*⁹⁰ obscura proveniente da *máquina-literatura* e que influenciou vários artistas plásticos, está presente na obra *Locus Solus* (1914) de Roussel: a *Demoiselle*. Trata-se de um mecanismo de pavimentação de ruas programado para refazer um mosaico com dentes mais ou menos estragados que variavam o seu cromatismo entre castanho-escuro e marfim. Recordemos aqui também obras de artistas plásticos que expandem estes planos estéticos e conceptuais inteiramente relacionados com esta máquina-dentada carnívora e transformadora: *Palaces* (Gina Czarnecki), *Purse With Teeth* (Nancy Fouts), *Laughing Stones* (Hirotoshi), *The Tooth* (Seward Johnson) e *Little bathers* (Rona Pondick). Inclusivamente o Museu Kunstmuseum Wolfsburg com a curadoria de Uta Ruhkamp, chegou a realizar a exposição *On Everyone's Lips from Pieter Bruegel to Cindy Sherman*, dentro desta mesma temática *odonto-lógica*.

Outras *máquinas celibatárias* que merecem destaque são a *Mecânica do Amor*⁹¹ de Alfred Jarry em *Le Surmâle*⁹² (1901-1902), *la guillotine considérée comme une machine célibataire* (1989)⁹³ de Alberto Boatto, *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley e *Gregor Sansa*, em *A Metamorfose* (1905) de Kafka. Para além destas referências literárias recordo *O Poço e o Pêndulo* de Allan Poe que desperta sensações próximas do poço negro de Anish Kapoor intitulado *Descent into Limbo* (1992) que usa o preto mais preto do mundo patenteado e para uso exclusivo deste artista. Nesta obra através de uma simples pintura no chão provoca uma sensação de queda, abismo e aprisionamento: uma ficção do inferno descrito em tantas religiões sob diferentes nomes.

Felizmente Rosalind Krauss, tal como acontecera com Valentine de Saint-Point e Donna Haraway, questiona o estatuto tendencialmente masculino das *Máquinas Celibatárias*, fazendo justiça com a sua obra *Bachelors*, onde dá como exemplo as máquinas das artistas Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Agnes Martin, Eva Hesse, Sherrie Levine, Claude Cahun, Dora Maar, Louise Lawer e Francesca Woodman.

⁹⁰ Doravante assim designadas por ser a terminologia mais usada na arte contemporânea, mas deixando em aberto o total significado e significância.

⁹¹ JARRY, A. - *O Supermacho*, capítulo *A Máquina Amorosa* Vila Nova de Gaia: Eucleia Editora/ Nova Lello, 2011, p.95. Para Jarry, o único modo de escapar à ideologia amorosa, tanto de origem científica como idealista era através da máquina e dos seus mecanismos, motores e engrenagens.

⁹² Tradução de *Le Surmâle*: Supermacho.

⁹³ BOATTO, A. - *De la guillotine considérée comme une machine célibataire*, Marselha: Edition Via Valeriano, 1989.

A *máquina celibatária* (ou solteirona), contém dentro de si, toda uma programação própria e uma linguagem específica, no entanto, têm de ser obscuras ao ponto dos seus códigos não poderem ser facilmente discernidos. O mistério é cada vez mais sedutor num mundo obstruído por dados, informação, digitalização, redes sociais, identidade e as suas desmultiplicações sociais onde o género é também cada vez mais indefinido.

Até certo ponto podemos associar este tipo de máquina celibatária à obra de arte estagnada no museu, no entanto, estas máquinas são vítimas do seu próprio desejo e podem eventualmente produzir novas máquinas. O facto de serem celibatárias ou solteironas não implica infertilidade. Por exemplo, um artista pode ser influenciado por uma determinada obra, celibatária no momento em que a observa e a integra dentro de si. Posteriormente, este mesmo artista, através do desejo que contém em si e do desejo que proveio da máquina, produz uma nova obra partindo da experiência-desejo da primeira.

Para Deleuze e Guattari, em o *Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*, as *máquinas celibatárias* provêm da *máquina paranóica* e da *máquina mirabolante*. No entanto, há uma atracção máquina - corpo, onde existe simultaneamente um conflito e um arrebatamento que quando acontece se transforma numa *máquina desejante*.

Estes autores definem máquina celibatária a partir de Duchamp e Carrouges, assim como da experiência do *corpo sem órgãos* de Artaud. Este é um princípio que apesar da proximidade da morte associada a esta experiência se alia também ao desejo, tal como a *petit mort* sugerida por Bataille. Assim torna-se uma sensação ascendente e não descendente.

Recordemos então a definição de Deleuze e Guattari:

Chamemos de “máquina celibatária” a esta máquina que sucede à máquina paranóica e à máquina mirabolante, estabelecendo uma nova aliança entre as máquinas desejantes e o corpo sem órgãos, da qual nascerá uma nova humanidade ou um organismo glorioso⁹⁴.

Tal como Álvaro de Campos estes filósofos apontam para o *nascimento de uma nova estética*, referido no início deste capítulo. Com o surgimento das máquinas, nasce uma nova estética e com ela a humanidade reinventa-se. A estética-homem-máquina é um organismo vivo e “glorioso”, simultaneamente um ensaio *lúcido e erótico*.

⁹⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F.- *O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1972, p.22

O grande desafio é o equilíbrio entre ambos!

A história da humanidade pode ser definida em quatro mudanças drásticas essenciais para a sua evolução, que influenciaram a relação homem-máquina e a forma como esta influência a nossa compreensão social, política, cultural e até biológica.

A primeira ruptura foi no sec. XIX com a publicação de *A Origem das Espécies* de Charles Darwin onde revela a conexão biológica entre todos os organismos, invalidando a percepção do excepcionalíssimo humano e a concepção do divino criador de todos os seres. A segunda ruptura foi a revolução industrial entre o sec. XIX e XX onde o homem cria uma co-dependência e cooperação com a máquina mudando todos os seus hábitos: alimentares, culturais e sociais. A terceira ruptura foi com o avanço do computador a partir da II Guerra Mundial integrando-o a pouco e pouco no quotidiano, dando por fim origem à quarta ruptura com as transformações provocadas pela Inteligência Artificial. Todas estas máquinas mudaram a nossa percepção existencial do humano e com ela a próprias noção de morte.



Fig. 16 - Still do filme GREEN SCREAM, 2:35, 4k, 2023.

Para Deleuze, *tudo são máquinas* que se definem “(...) como um sistema de cortes⁹⁵”. As máquinas ligam-se para voltarem a cortar.

⁹⁵ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. - *O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1972, p.39.

Ponto.

A partir daqui as noções filosóficas e conceptuais da *máquina* ramificam-se em múltiplos rizomas.

O conceito de máquina deleuziana não se refere a um aparelho físico específico ou um objecto de prótese. Contém em si a *essência* do aparelho mecânico, a *essência* da prótese como algo que se acopla, e no entanto, este conceito de máquina tem uma abordagem que mais equiparável a um *Processo*, seja ele intermitente ou não. Deleuze apenas desenvolveu novos conceitos e terminologias “abertas” sobre as máquinas e as suas respectivas intermitências, para que depois estas sofressem não só incisões de outros autores mas também se submetessem à própria cirurgia do tempo.

De certa forma, a máquina é aquilo que opõe e liga sujeito e objecto, sexo e género, feminino e masculino. Ambos surgem quando a percepção se humaniza. A máquina tal como entendida por Deleuze, que dá mote a toda esta investigação, é aquela que acciona uma percepção específica. Nesse sentido pode-se referir a percepção ideal ou pura mencionada por Bergson⁹⁶ como uma percepção livre de preceitos humanos, ou seja, de certa forma des-humana.

As Máquinas Desejantes associam-se a tudo o que deseja, oscilando entre vários níveis de intensidade e fulgor. Intermitentes, sofrem de uma certa *ansiedade* e é nesse registo que elas cortam, integram, assimilam, consomem e voltam a cortar, mas sempre numa certa continuidade e não numa mudança brusca de sentido. Deleuze e Guattari dão como exemplo “*a boca do bebé que procura sôfrega o seio da mãe*”⁹⁷. Outro exemplo significativo que dão é o próprio sistema Capitalista:

[...] é no capital que se engatam as máquinas e os agentes, de modo que até o seu funcionamento parece miraculado por ele. Tudo parece (objectivamente) produzido pelo capital enquanto quase-causa⁹⁸.

De certa forma Karl Marx (1818-1883), em *Das Kapital* (1867), completa esta afirmação praticamente um século antes dela ter sido proferida, referindo que “*o capital*

⁹⁶ BERGSON – (Prémio Nobel da Literatura) - *Matéria e Memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espirito*, Brasil: WMF, 2018.

⁹⁷ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. - *O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1972 p.15-16.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.

Assim sendo as *máquinas celibatárias* anteriormente descritas, na verdade, mesmo sendo auto-eróticas, produzem desejo, mesmo que este seja simultaneamente criador, destruidor ou auto-destrutivo.

A obra de arte não é totalmente celibatária ou solteirona, como também não é só desejante, nem tão pouco apenas paranóica, nem corpo-sem-órgãos irreprodutivo ou, como veremos adiante, sequer *máquina de guerra*.

Para Deleuze e Guattari, as *máquinas Paranóicas*, advêm do *Corpo sem Órgãos* e surgem quando este já não suporta a *Máquina desejante*, visto que “*todas as conexões das máquinas, todas as produções das máquinas, todos os barulhos de máquina se tornam insuportáveis ao corpo sem órgãos*¹⁰²”.

A *máquina desejante* é um organismo vibrante e ninfomaníaco. Os órgãos são para Artaud “*inimigos do corpo*¹⁰³”, pois sujeitam-no a leis, regras, metodologias, organização e a um sistema amplamente reprodutivo.

Um corpo-máquina que procura o *nada*, o grito, o *non sense*, a dislexia e o êxtase dionisíaco, irá ter de, mais tarde ou mais cedo, retirar os seus próprios órgãos para os voltar a colocar organizados dentro de si, apesar de estes o deixarem paranóico e *fora dele*.

Para os artistas dionisíacos, colocar os órgãos de volta, acaba por ser inevitável, se querem sobreviver ao caos que emana de dentro deles.

No entanto, os órgãos devem ser colocados aleatoriamente, apressadamente, mal montados, sem sentido, transformados, com mutações, com o ânus escancarado ao sol¹⁰⁴, e quem sabe com novos órgãos oriundos da obscuridade da queda, com vista a criar novas funções e sentidos:

uma nova existência;

novas máquinas;

Arte...

¹⁰² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. - *O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1972, p. 14.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁴ Ver obra *La Carcasse du Buef*, 2015-2022 (peça que se distingue por ser interminável) cuja influência literária foi a obra “*O ânus solar*” de Georges Bataille em conjunto com a pintura de Rembrandt com o mesmo nome; disponível (online) em <https://www.nadiaduvall.com/-SLAUGHTERED-OX-2015-to-2018/> .

A *Máquina Paranóica* é um processo de transformação da *Máquina Desejante* e resulta da:

[...] acção violenta das máquinas desejantes sobre o corpo sem órgãos que as sente globalmente como um aparelho de perseguição (...) a génese da máquina dá-se precisamente aqui, na oposição do processo de produção das máquinas desejantes com o estado improdutivo do corpo sem órgãos¹⁰⁵.

A *máquina paranóica* pode tornar-se perigosa, porque a sua esquizofrenia não permite controlar o desejo incessante que advém da *Máquina Desejante*, que deseja desenfreadamente e sem quaisquer limites. Aliar esse desejo ao absurdo pode ter consequências nefastas, como a ascensão de paranóias colectivas de que são exemplos o extremismo religioso, a supremacia branca e o nazismo.

O paranóico é tendencialmente uma *máquina sedentária* no sentido em que se fixa com os seus dentes ao poder e manipula todo o sistema, devorando-o desde o seu interior, como um vírus.

As *máquinas paranóicas* têm esta essência *viru-lógica*.

Entranham-se até mais não poder, morrem e renascem iguais, permanecendo na realidade como substâncias pegajosas. A sua imortalidade torna-se o Mito do Vampiro que se reproduz em *Zombilândias*¹⁰⁶.

Este tipo de *máquinas paranóicas* têm o carisma de um vampiro, com a sua sedução serpenteante, linguagem elaborada extravasada em manifestos eloquentes, como um amante apolíneo tóxico, ardente de desejo e esfomeado que manipula as suas vítimas até lhes sugar o sangue todo do corpo. São máquinas despóticas e narcísicas.

A guerra está intrinsecamente ligada à paranóia. No entanto, a *máquina paranóica* é o oposto da *Máquina de Guerra*, dado que esta apesar de ser movida pelo desejo ardente e ir até ao máximo limite possível (vontade de vontade) como é característico do desejo, *não deseja o Poder*.

¹⁰⁵ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. - *O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1972, p.14.

¹⁰⁶ Ou seja, em sociedades “dopadas” (como refere Žižek anteriormente) e dormentes que apenas se alimentam e trabalham sem qualquer pretensão criativa, protesto ou mudança.

O objectivo da *Máquina de Guerra* é causar afrontas ao Sistema (capitalista, social, tecnológico, académico, etc) e modificá-lo a partir de *dentro*. O poder não se identifica com o seu método operativo. A *máquina de guerra* não anseia guerra. Prefere cravos vermelhos numa espingarda a um canhão intermitentemente grávido de pólvora.

Por fim, a *Máquina de Guerra* é provavelmente das máquinas mais decisivas para a humanidade e reciprocamente para toda a civilização. Não é inteiramente *desejante*, mas deseja infinitamente *mudar*. Não é inteiramente *celibatária*, mas é erótica e destruidora. Não é somente *paranóica*, pois não há confiança numa máquina esquizofrénica, mas é a *Máquina de Guerra* que tem a pulsão mais forte para a mudança e a Arte é um dos seus maiores motores.

É importante também sublinhar, que nada impede que as *Máquinas Celibatárias* possam surgir da esquizofrenia e do narcisismo e por isso mesmo da *máquina paranóica*. Assim não é a paranóia que a define. A máquina celibatária acaba por criar o seu próprio sistema, organismo e organização (mesmo que seja *non sense* ou mirabolante) tal como foi referido anteriormente.

Impreterivelmente todas estas máquinas são *Processos*, nenhuma é bloqueada na sua concepção e significação.

Como já foi referido, Deleuze não define inteiramente cada conceito e as suas categorias específicas ou funcionalidades próprias. Ele potencia os conceitos deixando-os arejados, expectantes, loucos e descerrados como *Obras Abertas*¹⁰⁷, tal como se pretende fazer nesta investigação.

Nesta *abertura*, vulva húmida, neste vento arejado de guerra feroz surgem loucas, intermitentes, paranóicas, celibatárias e desejantes,

as Máquinas Epilépticas.

¹⁰⁷ Referência à “*Obra Aberta*” de Umberto Eco.

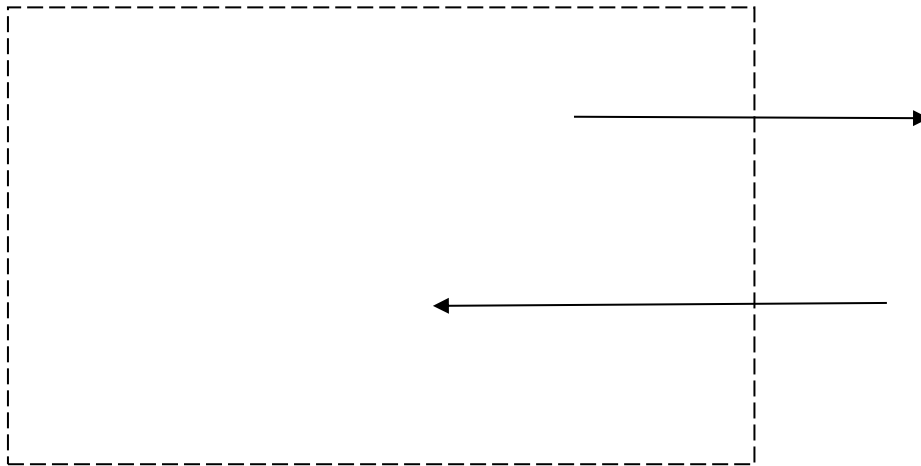


Fig. 17 - Still do filme GREEN SCREAM, 2:35, 4k, 2023.

DIAGRAMA DA MAQUINARIA

Parafusos e roldanas para uma estética contemporânea

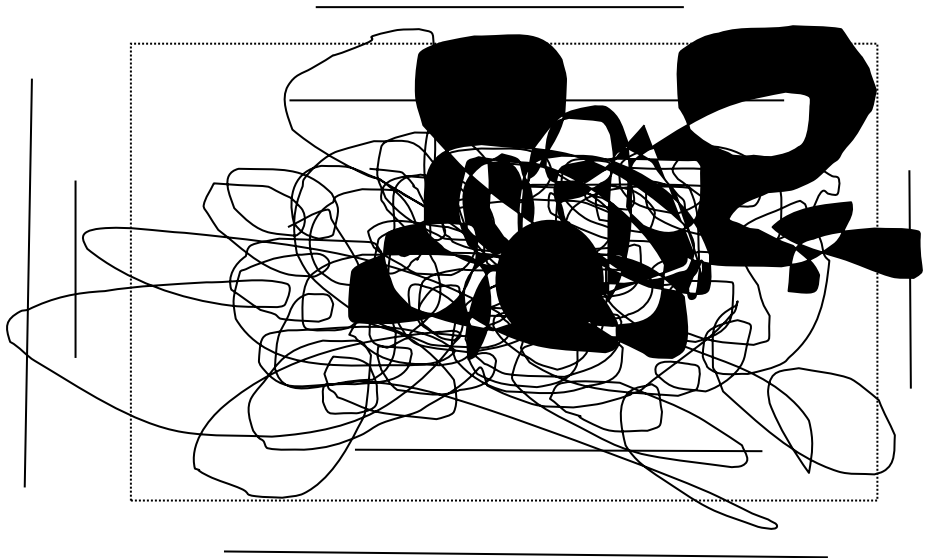
1- MÁQUINA DESEJANTE



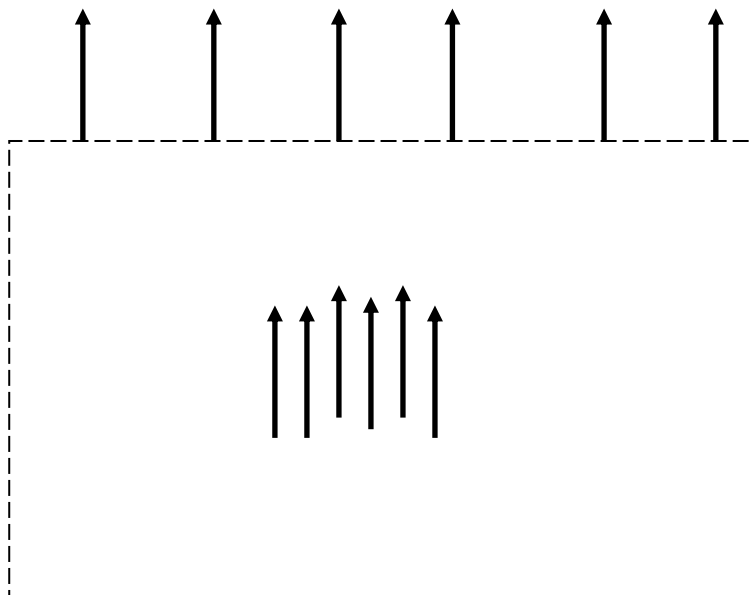
2- MÁQUINA CELIBATÁRIA



3- MÁQUINA PARANÓICA



4- MÁQUINA DE GUERRA



1.2

DA PELE À MÁQUINA *EPILÉPTICA*:

cadavre exquis

Comecemos com uma questão: o que é a pele?

Ou melhor, *re-comecemos* com o que já questionei antes na investigação para *ABALO, as intermitências da pele*¹⁰⁸. *Comecemos-re-comecemos* com o mesmo mote para acrescentar uma mudança. Não uma alteração invasiva, não uma corrosão total, mas mais um acrescento, *uma prótese*.

Os conceitos são como células, crescem, separaram-se e por vezes voltam a agregar-se. Esporadicamente é necessária uma intervenção cirúrgica: acrescentar fome, remover sujidade. *Apurar...*

Tornar esta célula auto-sustentável.

Maleável como uma pele. Sobrevivente ao mundo contemporâneo e futuro. Os conceitos devem ser assim: *mutáveis*.

Porosos.

Vigorosos.

Os conceitos têm disso: mudam, transformam-se, adaptam-se ao contexto, ao lugar, ao tempo e à história.

A história tende, infelizmente, a ser cínica e cíclica.

Os conceitos são por isso uma espécie de serpente que vai perdendo e mudando a pele a cada ciclo. Serpenteiam entre as atmosferas, avaliando os riscos e transpondo as barreiras para seu benefício. Os conceitos devem ser egoístas para que possam chegar a toda a humanidade.

¹⁰⁸ DUVALL, N. - *Abalo, as Intermitências da pele*. UK: Multiple Skins Editions, ISBN 9789893312452, 2020.

Canibais por excelência, devoram conceitos.

Deve-se respeitar sobretudo a *obratura*¹⁰⁹ de um conceito. As suas fezes emanam a potência da criação com a qual vale a pena fertilizar os campos tóxicos assassinados por infinitos tiques e manias.

Os conceitos não se regem pela Lei. Não sendo abstractos ou transcendentos, eles estão *acima dela*, pois partem necessariamente de problemas experienciados. Podem matar sem consequências. Copular sem limites. Serem loucos sem o risco de hospitalização.

Vale a pena lembrar aqui a famosa afirmação de Deleuze¹¹⁰ em *O que é a Filosofia* (1993): “a filosofia é a arte de formar, inventar e fabricar conceitos.”¹¹¹

Portanto, a questão que deu mote à investigação anterior, profundamente enraizada na psicanálise (sobretudo em Freud e Anzieu) era *O que é a pele?* Nesse ensaio defini o indivíduo através das suas relações *eu-outro* desde o seu estado uterino, mas também incluindo o *handling*, o *holding*, a relação do *eu com a mãe*, do *eu com o pai* e do *eu com o outro*. Todos estes foram definidos como mapas na pele que possibilitam que o indivíduo desenvolva espaços *Alpha* e *Beta*, respectivamente de ordem e caos, na sua psique e cujos resultados eram como gatilhos na sua existência¹¹².

Já esta dissertação danifica uma parte dessa teoria, rebatendo as questões edípicas para o que está para lá do *eu*:

O que é agora a pele?

A investigação anterior deixou uma espécie de dor em potência, latejante... Um desapego da realidade. Tal como um espinho sob a derme que anseia ser expulso do corpo, deve ser por isso vigiado não vá ele infectar.

Os conceitos podem gerar um atrofiamento do desejo e, caso não sejam tratados atempadamente, podem ficar moribundos. Necessitam de uma recorrente actualização de forças ou intensidades.

¹⁰⁹ Neologismo relacionado com o acto de defecar (obrar) e a terminação da palavra abertura.

¹¹⁰ Apesar da obra ser de Deleuze e Guattari, na verdade pertence apenas a Deleuze. Guattari apenas está presente como símbolo da profunda amizade e partilha entre estes dois filósofos.

¹¹¹ DELEUZE, G; GUATTARI, F. - *O que é a filosofia?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1992, p. 10.

¹¹² DUVALL, N. – *Abalo, as Intermittências da pele*. UK: Multiple Skins Editions, ISBN 9789893312452, 2020, p. 25-40.

Cuidar de um conceito requer a astúcia e a firmeza de um cirurgião. Em convalescença já pode ser manuseado por uma criança sem medo de partir, de preferência por um filho sem mãe nem pai, como Artaud.

O que é agora a pele é uma questão onde prevalece a potência do enigma. É desaconselhável que a sua resolução seja totalmente eficaz, não vá cair na monotonia de existir sem sentido.

Não há pior forma de morrer.

Os músculos estão dormentes. Múltiplas questões surgem e exercitam-se como se submetessem sempre à prova. O mundo depende de atletas que se sujeitem às mais vis questões da humanidade.

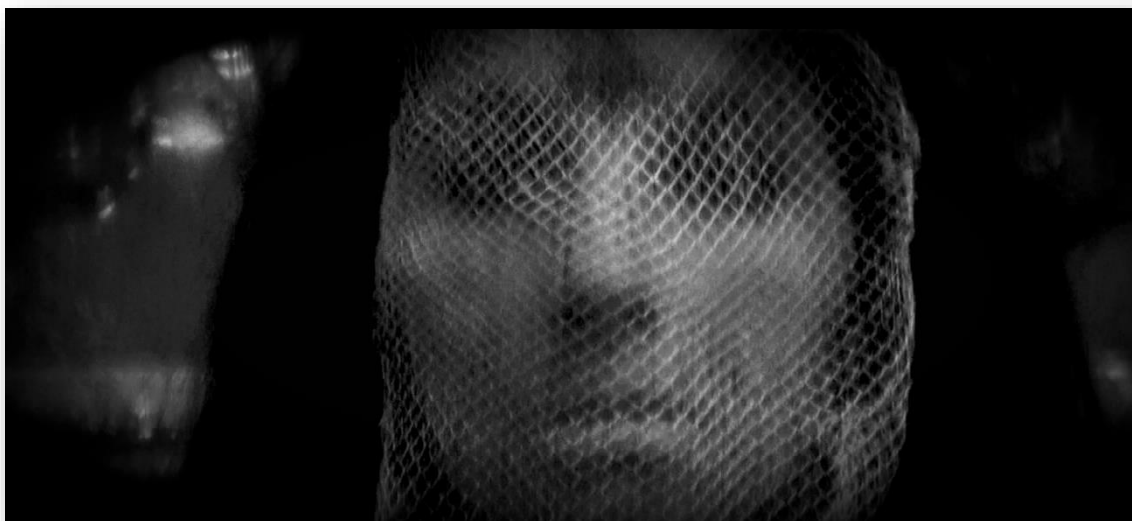


Fig. 18 - Still do filme GREEN SCREAM, 2:35, 4k, 2023, projecto final de doutoramento.

As questões são máquinas. Geram a arte, como um órgão palpitante hermafrodita: introduzem uma semente – *a dúvida* – e produzem dentro de si o suficiente para fazer nascer todo o tipo de coisas, formes ou informes.

A arte provém deste parto geralmente doloroso. O problema da *zombificação* da sociedade ou da sua “dopagem”, segundo Zizek¹¹³, é o adormecimento das questões.

¹¹³ Disponível (online) em <https://headtopics.com/br/slavoj-zizek-as-pessoas-est-o-dopadas-adormecidas-e-preciso-despert-las-1254411> .

As perguntas tornam-se corpos flácidos e sedentários. Um dos principais objectivos da arte é lutar contra esse estado de dormência da humanidade. Um dos principais objectivos do artista é sobreviver a essa guerra e a todos os partos a que o seu corpo e mente estão sujeitos.

Arte provém de toda a palavra escrita, pensada, sentida e de tudo o que está por dizer... do grito entalado e do mundo por vir. Depois do nascimento vem o pós-parto: *o nome, a palavra, a fonética*. No processo da minha prática artística insisto na presença da literatura e consequentemente de uma certa narrativa (mesmo que *non sense*), como componente ou órgão da estrutura da obra.

O conceito deambula entre o estado de prazer e o nascimento. Depois, é só dar de comer. Alimentá-lo. Dar-lhe de beber. *Handling* e *holding*¹¹⁴ de um conceito. A última coisa que se quer é um conceito sem forma, estagnado, desvairado de agonia. Desorientado!

Conceitos geram conceitos, novas palavras, novos pensamentos. As palavras mudam com a história.

Os conceitos mudam consoante o contexto, pois são plenos de *multiplicidades*.

O contexto depende da história.

E a história depende do conceito e vice-versa.

E a *pele*, por sua vez, como estrutura identitária *atravessa toda esta imensidão*.

Sobre a identidade, como já foi amplamente abordado na investigação anterior¹¹⁵, podemos aferir que é em grande parte formada *através* da *pele*. Dos contactos do indivíduo com o mundo exterior desde a fase uterina, onde a pele é uma interface entre o interior e exterior. Segundo vários psicanalistas¹¹⁶ os movimentos uterinos, assim como o *handling* e o *holding*, moldam a personalidade de um indivíduo proporcionando-lhe um conhecimento e uma linguagem através da *penetração* do toque.

¹¹⁴ Para o psicanalista Ashley Montagu (1905-1999) a forma como a mãe agarra o bebé (*holding*) e como trata dele (*handling*) são decisivos na formação do *eu*. Por um lado, o *holding* permite a integração de um *eu* no espaço e tempo, por outro lado o *handling* permite à criança, saciar-se com o leite materno enquanto o processo do acto de mamar e tocar na pele estimula esses mesmo contactos e ligações externas que são decisivas na relação do eu com o outro.

¹¹⁵ *Abalo, as Intermittências da pele*, dissertação de Mestrado, publicada pela *Multiple Skins Editions*, 2020.

¹¹⁶ A *pele* como interface entre o exterior e o interior do indivíduo, e como isso afecta a sua vivência e acções foi largamente estudado e analisado por múltiplos psicanalistas, dos quais se destacam: Didier Anzieu, Ashley Montagu, Wilfred Bion, Sigmund Freud e Melanie Klein. Este tema foi profundamente analisado no capítulo “*PELE COADOR*” em *Abalo, as Intermittências da pele*, pp. 25-41, Uk: *Multiple Skins Editions*, 2020.

Através da pele fica desenhado um texto invisível, como um mapa, cada um deles único, tal como as impressões digitais.

A primeira fase da infância é fundamental para criar uma estrutura mental sólida (espaço Alpha) e um equilíbrio que possibilite ao indivíduo ser social, proactivo e organizado. Caso contrário a confusão, a distorção dos objectos e o caos dominam o sujeito, ou seja, há uma predominância do espaço Beta.

A identidade está assente num paradoxo: se por um lado deve existir um equilíbrio que permita absorver o mundo de uma forma clara e higiénica, por outro a predominância do espaço Beta, ou seja o caos e a confusão possibilitam a criatividade e a proliferação de conteúdos no sujeito. É precisamente esse processo que permite o surgimento de outras formas de ver o invisível, fomentando assim a criação e a arte. O equilíbrio neste paradoxo é mérito de um trapezista.

A propósito deste difícil funambulismo é curioso referir uma citação de Francis Bacon em que declara: “*Eu acredito profundamente no caos ordenado.*”¹¹⁷

Existe na individualidade um espaço para o indizível que vai muito além do que pode ou não ser proporcionado na primeira fase da infância. Há também a potência total do que *não se sabe que se sabe*¹¹⁸, tal como considera Slavoj Zizek como sendo a quarta categoria gnosiológica do conhecimento. É precisamente essa dimensão inconsciente, frequentemente negligenciada, aquela que pode originar uma boa parte do que é vivido pelo indivíduo.

¹¹⁷ Entrevista de Francis Bacon por Melvyn Bragg; director David Hinton; distribuído por *London Weekend Television, South Bank Show*, 1985.

¹¹⁸ Consulta (online) em <https://www.youtube.com/watch?v=MXumVxdfbU4&feature=youtu.be>. Esta categoria foi acrescentada por Zizek às categorias descritas por Donald Rumsfeld: *o que sabes que sabes, o que sabes que não sabes e o que não sabes que não sabes*.



Fig. 19 – Estúdio durante a concepção da exposição *With the desert in my eyes* para a Galeria Foco em Lisboa. Estúdio: Barcarena, Oeiras. Fotografia documental de Eva Mae.

Existem outros factores que alteram a construção da identidade que vão para lá do indivíduo e que em nada se relacionam com a psicanálise. Segundo a epigenética, o conhecimento/informação também é transmitido à descendência através de outros mecanismos para além do próprio genoma.¹¹⁹

Um indivíduo é um ser mais profundo que ele próprio, sendo que nessa profundidade se encontra um mapa: aqui vemos e revemos a história do sujeito e dos seus ascendentes, como uma narrativa contada aos saltos num frenesim de uma festa. O texto que transporta não é apenas seu, sofre do *abalo do próprio tempo...* Gerações e gerações a transcrever e transmitir a memória, a intimidade, a história... Nessa transcrição existe a inevitabilidade de re-escrever a história. A história depende sempre de quem a conta influenciando deste modo a sua veracidade, ou seja, a própria narrativa individual está assente tanto na realidade como na ficção.

¹¹⁹ FISH, E.; SHAHROKH, D.; BAGOT, R.; CALDHJJ, C.; BREDY, T.; SZYF, M.; MEANEY, M. – *Epigenetic Programming of Stress Responses through variations in Maternal Care*, p.167-180, 2010, disponível online em <https://nyaspubs.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1196/annals.1330.011>.

A imensidão das profundezas do *Ser sujeito* abre-nos, através dos seus múltiplos poros, a noção de uma realidade mais ampla, plural e poética. É esta que torna indiscernível o *eu* e o *outro*, o *passado* e o *presente*, o *espaço daqui* e de *outrora*... O contexto é uma espécie de membrana que une todos estes elementos da existência, deixando vestígios arqueológicos de texto inscrito não só na pele, mas na essência fluída e orgânica do corpo.

Como se sabe, para Deleuze, inspirado por Freud, Artaud e Bacon, a superfície porosa da pele é essencial para o indivíduo, dado que permite a comunicação entre o exterior e o interior do *eu*¹²⁰. A pele deve ser uma espécie de *pele-coador* e só assim é possível alcançar a profundidade e, quem sabe, o *non sense*.

O que sabemos sobre esta verdade?

O que sabemos sobre nós?

O que sabemos da história-não-dita?

O que está oculto na penumbra das histórias?

A verdade é quase sempre uma história por contar e o seu encontro pode impregnar-se num doloroso poro. Neste implacável momento, o corpo ausenta-se momentaneamente. Sentimos o nosso contorno através da vibração do ar e do tempo, enquanto a verdade, suspensa e buliçosa, espicaça a pele que nos sustenta com as suas unhas longas do tempo humano. Talvez um tempo demasiado curto, se comparado com a longevidade de uma baleia da Groenlândia que pode viver até aos duzentos anos ou até o Verme Tubular que pode viver até aos trezentos anos.

Não existe automatismo na verdade do *eu*.

Existe um *enredo lento e mordaz*.

Posso concluir assim que a pele é vítima da história sendo assim:

PELE-CONTEXTO.

PELE-TEXTO.

¹²⁰ Surge em várias obras de Deleuze este tipo de referências, tais como em *Francis Bacon, lógica da sensação* e em o *Anti-Édipo, Capitalismo e esquizofrenia I*.

O contexto da vida vivida e o contexto do passado e presente que lhe é totalmente alheio. Existe assim uma espécie de *pele colectiva e geológica* que se sedimenta ao sabor do tempo e do espaço,

É a pele de toda a história da humanidade.

Dotada de uma elasticidade peganhenta e porosa que emite informação só pelo facto de existir. Dobra-se e desdobra-se entre a luz e a escuridão, brilha perante o pasmo e oculta nas suas sombras os enigmas profundos da identidade.

O país, o estado e a nação fazem parte desta pele e têm o poder de alterar totalmente a sua substância e afectar o próprio genoma do indivíduo.

Gerações e gerações a construir história, a dizer a história, a reescrevê-la numa verdade afectada pelo próprio contexto (ou pela percepção que se tem dele).

Assim sendo, a personalidade forma-se a partir do que *não se sabe que se sabe*, passando a ser designada *pele arqueológica*. Uma pele, com tamanha profundidade, que está ausente do próprio corpo do indivíduo que a transporta.

Por mais que se escave depara-se sempre com o inatingível, indizível e invisível.

Deste modo, é de ponderar que o mais profundo do *eu* é o *outro*.

A informação que passou de outros através do tempo agora pertence-me. Sou tudo isto, aquilo e mais além do que outros foram.

É este ponto que acrescentamos à anterior investigação ultrapassando as noções psicanalíticas da pele e enfrentando mais uma vez as suas *intermitências*...

No soluço do encontro deparamo-nos com a *pele-histórica*, arqueológica e um tanto ou quanto geológica. Não apenas do indivíduo que a veicula, mas também integrada numa pele colectiva. Existe um passado e um presente incontável, que ousa descarrilar à procura da sua verdade.

O que sabemos sobre a *pele-histórica*?

Encontramos respostas nos testemunhos dos artistas, nas suas obras e nos seus diários. São disso mesmo exemplo a intimidade dramática e o *Gesamtkunstwerk* de Wagner, a *desrostificação* das pinturas de Francis Bacon tal como descrita por Deleuze, a *poesis* dos filmes de Andrei Tarkovski, a *voz-política* de Pier Paolo Pasolini, os diários

de Rothko, a Escultura de Richard Serra, a *Barca Nostra*¹²¹ de Christoph Büchel, as auto-representações de Ai Weiwei, as performances de Ana Mendieta e as miniaturas de Cha Minyoung.

A pele-histórica *transcende* a experiência individual do sujeito. É uma pele-colectiva que transporta informação genética e epigenética. *Uma pele civilizacional* (independentemente se é mais ou menos civilizada).

Para Onfray,

Uma civilização luta principalmente contra aquilo que a coloca em perigo. Só existe enquanto vencer aquilo que a ameaça e que quer o seu fim. Desde que nasce, enfrenta aquilo que a quer abolir. Para se instalar, tem de se impor, tem de conquistar. Qualquer civilização é, desde logo, uma criação de bárbaros. [...] A civilização luta contra aquilo que a ameaça. Sendo o princípio de entropia a lei, a civilização só existe segundo a lógica da negentropia que possibilita a homeostasia do sistema.¹²²

É importante sublinhar, dada a sua importância para o tema desta investigação, que a pele-histórica continua a ser a pele de um indivíduo que contém, *entre-peles*, a sua própria *biografia*.

Existem histórias que são manias, impulsos inconscientes que advêm de um conhecimento que é passado de pais para filhos. Transmitido também pelo próprio conhecimento que provém dos livros, da internet e da televisão. Tudo são impulsos cognitivos que ficam registados.

Gravados...

A pele é a única grande verdade, disso não restam dúvidas. Seja mole, porosa, impermeável, pestilente, viscosa, aromática, fria, quente, sólida ou líquida.

Existe uma picada do tempo:

A verdade é a pele. Sabemos, sem dúvida, que mantém uma *essência histórica*.

¹²¹ *Barca Nostra* é uma das mais controversas obras de Büchel, exposta no Arsenale na Bienal de Veneza em 2019. Trata-se de uma apropriação de um barco naufragado onde morreram centenas de refugiados oriundos sobretudo da Síria, vítimas de guerra e do capitalismo. Sobreviveram apenas 28. Büchel e a Bienal continuam a debater-se em questões legais pois o artista não retirou a obra da bienal. Em 2021 a obra retorna a Secília onde se encontra como memorial às vítimas. Consulta (online) em <https://news.artnet.com/art-world/fishing-ship-behind-controversial-artwork-venice-biennale-returned-sicily-will-become-memorial-garden-1961025>.

¹²² ONFRAY, M. – *Decadência, o declínio do Ocidente*, tradução Pedro Elói Duarte, Lisboa: Edições 70, 2019, p. 29.

Sentimo-la: *profunda como o cosmos*.

No entanto, nem toda a história é verdade.

Eis o espinho!

A verdade é mimética do contexto que vive da sagacidade dos sujeitos que o habitam, tal como sabemos *a história é escrita pelos vencedores que, raramente magnânimos, matam os cadáveres e assassinam os mortos*¹²³.

A propósito da profundidade da pele, é curioso também conhecer as próprias concepções biológicas da formação do corpo humano, assim como de qualquer outro animal vertebrado. Por exemplo, durante o desenvolvimento embrionário de um indivíduo ocorrem as primeiras divisões do ovo dando origem à mórula. Depois surge um espaço interior passando então a ser apelidado de blastocisto, que é constituído por endoderme, mesoderme e ectoderme. É com a deformação da ectoderme que se forma a placa neural que depois de envaginar e se fechar sobre ela própria dá origem ao sistema nervoso central¹²⁴.

O que isto significa é que a ectoderme dá origem tanto à *pele* como à *espinal medula* e ao *cérebro*, por isso, em termos biológicos a pele é a *primeira fase* da formulação de um humano, corroborando o que diz Paul Valéry “*o que há de mais profundo no homem é a pele*¹²⁵”. Deste modo, à medida que o embrião se desenvolve, um texto informe *inscreve-se na derme*. Ou seja, o passado está escrito na medula antes do conhecimento da linguagem de múltiplas formas, antes da visão alcançar o mundo e antes de existir *fome*. A seu tempo a fome esganada alcança todo o tipo de coisas tal como a palavra, a fonética e os conceitos hermafroditas¹²⁶.

O útero contém dentro dos seus tecidos a história, mesmo antes de existir embrião. Por isso, o indivíduo antes da sua existência física de certa forma já existe no espaço. Por outro lado, antes de existir no seu espaço cronológico já existe no tempo histórico.

¹²³ ONFRAY, M. – *Decadência, o declínio do Ocidente*, tradução Pedro Elói Duarte, Lisboa: Edições 70, 2019, p. 29.

¹²⁴ Informação disponível (online) em <https://mundoeducacao.uol.com.br/biologia/fases-desenvolvimento-embriionario.htm>.

¹²⁵ FERRAZ, M. – *Estatuto Paradoxal da Pele e Cultura Contemporânea: da porosidade à pele-teflon*, (online), p.63. (Consulta dia 16-01-2020). Formato PDF disponível em <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/05.pdf>.

¹²⁶ Na medida que se procriam entre si mesmo, para dentro e para fora, consigo e com outros

Como já foi referido, volta-se a sublinhar que a pele na sua imensa e larga superfície, contém em si a máxima profundidade. Essa profundidade não é apenas biológica, mas também do desenvolvimento do *eu*. O *eu-histórico* seguido do *eu-pele* volta-se a sobrepor com o *eu-histórico*. O *Ser* é assim, um *arrepanhado de peles e ruínas* de todos os Homens.

Chegamos assim a um ponto fulcral desta investigação: o artista, mesmo vivendo como um eremita, não se consegue distanciar do seu *eu-histórico* e por isso também não o consegue distanciar-se do *eu-político*, mesmo que o negue. A sua negação já é um acto político.



Fig. 20 - Still do filme *GREEN SCREAM*, 2:35, 4k, 2023.

É a partir daqui que *tudo se complica...*

A política faz parte de uma cultura. Para Artaud, cultura e vida são a mesma coisa, arte e vida fundem-se na mesma substância tornando-se indiscerníveis:

Protesto contra uma concepção de cultura distinta da vida, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; como se a verdadeira cultura não fosse um meio requintado e compreender e de exercer a vida.¹²⁷

Separar arte, cultura, política e vida é o mesmo que existir coxo. Olhamos as multidões que mancam a cada passada, a cada voto, a cada palavra. É neste sentido que toda a arte contemporânea é política. Ou melhor, como diz Boyan Manchev, a arte tendo uma potência política, será sobretudo uma potência protopolítica, definindo-a da seguinte forma:

A potência protopolítica da arte é, portanto, uma potência de compor e recompor o espaço comum sem saturar o seu vazio, sem o reduzir a uma substância – redução fundadora dos regimes dos poderes soberanos. Por isso, a arte tem a potência de contrariar, desde a sua origem, as políticas substancialistas da soberania. A arte é an-árquica¹²⁸.

Existe um deliberado afastamento de uma grande parte dos artistas contemporâneos da política dado que a problematizam como castradora da *poesis*... ou seja, existe uma ideia generalizada de que o pensamento político e poesia não são compatíveis... Isso deve-se ao facto de a ideia de política estar assente numa concepção de divisão da sociedade em nichos e fracções, enquanto a arte, por sua vez, deve ser livre e exploratória. No entanto, as duas pulsões são vozes num coro sendo possível entrarem a consonância, mesmo que seja em anarquia.

O contributo da arte para o progresso de uma sociedade não implica o artista associar-se a um partido político ou a uma facção religiosa. É obrigatório antes haver voz, ética e conhecimento. Imperativamente com tudo isto surge a voz política e sensível do artista, em paralelo com a dimensão política da sua obra e a *poesis*... A arte e a política são duas engrenagens da grande máquina da civilização humana. Por outro lado, a arte mesmo quando se relaciona com a metafísica *não é extramundana*.

*Ela cresce e vive **no** mundo.*

¹²⁷ ARTAUD, A. - *O Teatro e o seu duplo*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Maldoror: Lisboa, 2018, p.13.

¹²⁸ Boyan Manchev – *A Persistência das formas. Para uma nova política aistética*” p.33 in MAIA, T. – *A Persistência da Obra*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

Ela está *dentro* dele. Se estiver fora não é arte, ou seja, é um objecto isolado, tão indiferente politicamente como um mero objecto decorativo. É uma “coisa” de *superfície*¹²⁹, sem interesse para o crescimento individual e colectivo.

Pode-se pensar esta co-existência e co-dependência da arte e da política como uma *Máquina Desejante*. Um fluxo incessante de cortes e acoplagens. Como já sabemos, para Deleuze, tudo são máquinas e produção. Estas estão interligadas e como tal alimentam-se da cultura. A cultura que é também a *própria vida*, pela voz de Artaud.

Acredito que na cultura ocidental (aquela de que estou mais próxima) não seja possível a arte e a *máquina desejante* (o próprio Sistema) distanciarem-se plenamente. Amam-se e desprezam-se mutuamente... infelizmente tendem, por vezes, a tornar-se mutuamente tóxicas, sendo que, esporadicamente uma delas fica doente de amor e com lampejos de agonia. Quando isto acontece, geralmente a vítima é o artista dado que estas efemeridades implicam o sofrimento de quem está envolvido e mais vulnerável.

Aproveitam-se mutuamente e renegam-se publicamente.

Abusam-se e violentam-se. Casam-se e divorciam-se no mesmo dia, hora e segundo.

Acredito que para o artista, cuja sensibilidade ressoa à *flor da pele* que para a sobrevivência espiritual necessita de acreditar na abstinência total da máquina capitalista, desejante, sôfrega e tóxica. Além disso assumir esta co-relação é aceitar plenamente todo o tipo de questões mundanas, abdicando do seu estatuto de criador poético e metafísico.

Transpor a vida mundana para a arte também pode ser um problema pois é esperada do artista uma estetização de formas e cores. Assumir o quotidiano, objectos vulgares e até o inestético, é assumir uma variante da *poesis* para a qual nem todos estão preparados. Isto é verdade não só porque o ensino da arte (sobretudo da contemporânea) à população em geral é quase nulo, mas também porque a maioria dos coleccionadores procura sobretudo beleza, forma e uma estética prazerosa, em vez de conteúdos filosóficos-históricos e conceitos artísticos densos.

¹²⁹ Para Gilles Deleuze, partindo das ideias de Artaud na sua análise da obra de Carrol refere em geral que a obra deve ser profunda (assim como o artista) pois as coisas de “superfície” são irrelevantes: “(...) Artaud diz: isto não passa de superfície (...) para ele não há, não existe mais superfície. Como então Carrol não iria parecer-lhe uma menina afectada, ao abrigo de todos os problemas de fundo? A primeira evidência esquizofrénica é que a superfície se arrebitou. Não há mais fronteiras entre as coisas e proposições, precisamente porque não há mais superfície dos corpos.” (DELEUZE.G – *A Lógica da Sensação*, p.89)

Podemos assistir à perfeita ligação entre arte, vida, cultura, poesia e política em múltiplos artistas, tais como:

- *Bruce Nauman* que usa materiais vulgares e encontrados para criar esculturas/instalações que desafiam as expectativas tradicionais da arte. É através desse processo de apropriação que questiona a relação entre o espectador e a obra de arte, tal como nas suas obras *Violent Incident* (1986) e *Clown Torture* (1987);

- *Zineb Sedira* que tem uma obra, dominada pela fotografia e o vídeo, na qual destaca temas como a memória, identidade, migrações e a relação entre oriente-ocidente. Para isso usa elementos históricos e arquivos, sendo disso um exemplo maravilhoso *Dreams have no titles* (2022), apresentado no Pavilhão de França da Bienal de Veneza em 2022;

- *Claes Oldenburg* também conhecido pelo seu tom humorístico e pelas suas esculturas de escala ampliada de objectos do quotidiano, tais como lápis, tesouras, martelos e refrigerantes. Explora nos seus trabalhos temas da cultura popular, a publicidade, a relação intrínseca entre arte e vida. Um dos seus fabulosos exemplos é a instalação *The Store* (1961) exibida numa loja comum que também era o seu estúdio em New York;

- *Allan Kaprow* explora temas como a relação entre a arte e o quotidiano, assim como a interacção do público com a obra, desafiando as normas sociais e tradicionais. Dois exemplos disto são as obras *Yard* (1967) e *Women licking jam off a car*, integrada num dos seus *happenings* que tinha por título *Household* (1964);

- *Andreas Gursky*, cuja obra se relaciona com temas mundanos e políticos usando sobretudo a fotografia para explorar as dinâmicas de afectação da tecnologia e da globalização na transformação da nossa percepção do mundo. A sua obra também pode ser interpretada como uma crítica às profundas desigualdades sociais, mostrando a intensidade vivida em centros financeiros, comerciais e industriais, de que são exemplo *99 Cent* (1999) e *Chicago Board of trade III* (1999-2009);

- *Jeff Wall* apresenta-nos fotografias de grande formato explorando a temática do quotidiano para salientar alguns dos problemas da sociedade contemporânea, como a desigualdade socio-económica, a miséria, a violência e o desemprego. Algumas obras que se destacam são *The Destroyed Room* (1978), *Dead Troops Talk* (1992) e *The Unemployment Line* (1990);

- *Cindy Sherman*, cujas fotografias auto-biográficas, representando múltiplas personalidades, exploram a construção da identidade e da representação da mulher, sobretudo no cinema e na imprensa. Alguns exemplos relevantes são *Centerfolds* (1981) e *Untitled#353* (2000);

- *Martin Kippenberger*, cujo trabalho multidisciplinar explora temas como o fracasso, a ironia e o humor negro;

- *Rachel Harrison*, cujas esculturas são feitas com materiais comuns como papelão, madeira, lixo e objectos encontrados explorando temáticas ambientais, políticas e ligadas à cultura popular. As suas obras que gostaria de destacar são *The happy end of Franz Kafka's amerika* (1994) e *Spider Man's studio* (1996);

- *Damián Ortega*, cujas esculturas são frequentemente feitas com objectos encontrados tais como carros, máquinas de escrever e móveis. Com esses elementos explora temas como a mecanização, a economia global e a relação do indivíduo com a sociedade. São exemplos disso as obras *Controller over the universe* (2007) e *Esquema del mundo: Estratigrafías* (2014);

- *Sarah Lucas* trabalha com escultura, pintura e fotografia tem obras são feitas de materiais como tabaco, frutas, vegetais e objectos encontrados. Explora através destes mecanismos temas como o género, a sexualidade e a representação corporal. São exemplos significativos as obras *Eating a Banana* (1990) e *Cool Chick Baby* (2020);

- *Banksy* que permanecendo anónimo (o que já é um acto político por si mesmo), explora temas da actualidade política e quotidiana, foca sobretudo a sua atenção nas problemáticas da desigualdade, direitos humanos, guerra e outras questões sociais e económicas. Alguns exemplos das suas estratégias subversivas são *Girl with a Balloon* (2002) e *Napalm* (2004).



Fig. 21 e 22 – ZINEB SEDIRA – Set design para o filme *Dreams have no titles* – vista de instalação no Pavilhão de França durante a Bienal de Veneza, 2022. Créditos de foto: Thierry Bal.

Artaud apesar de defender o *corpo sem órgãos*, entendeu perfeitamente estas subtilezas paradoxais entre arte, política e poesia, referindo também que:

Temos de insistir numa ideia de cultura-em-acção, cultura a desenvolver-se dentro de nós como um novo órgão, uma espécie de segundo hálito; e na civilização como uma cultura aplicada, a controlar até as nossas acções mais subtis, uma presença de espírito. A distinção entre cultura e civilização é artificial e designa duas palavras para significar uma função idêntica.¹³⁰

Um artista é alimentado por sensações, memórias e pela história. Pode conter em si a poesia e simultaneamente uma certa energia bélica. Não chega o artista ser apenas uma testemunha do mundo, mas sim também intervir activamente nele.

Não existe qualquer incompatibilidade na dinâmica arte-vida-*cultura-em-acção* pois pertencem a um mesmo corpo ou novo órgão como refere Artaud anteriormente. Rejeitar conscientemente esta potência activa, pode levar o corpo a uma doença auto-imune, aniquilando-se a si próprio *se tiver sorte*. No pior dos cenários o corpo petrifica-se, sem controlo da boca e esfíncteres nos hospitais psiquiátricos. Torna-se assim um corpo esquizofrénico, doente com a potência que consumiu ao invés de a aplicar no mundo.

É urgente que na arte contemporânea sobreviva *a humanidade* e com ela o poeta bélico, lúcido e erótico. Recordo aqui as intensas pinturas de Roxana Halls, de que é exemplo *Laughing While Braving* (2023), plena de um erotismo dramático e avassalador onde duas mulheres surgem nuas e a correr numa tempestade kantiana que mais se assemelha a uma explosão. Nesta pintura as figuras riem-se de forma perturbadora e deslocada da realidade, ou antes pelo contrário tão próximo da realidade que parece irreal. De uma forma cruel e *lúcida* lembra-nos a nossa fragilidade e as nossas pulsões primitivas. O riso é permanentemente explorado na obra¹³¹ de Roxana num sentido crítico social, político e bélico. Existe uma semelhança com *Clown Curse* de Bruce Nauman ou até *Joker* (2019), representado por Joaquin Phoenix e dirigido pelo cineasta Todd Phillips.

O filósofo Henri Bergson, na sua obra *O Riso* (1899), explora resumidamente a natureza do riso e a sua relação com o comportamento humano face a certos estímulos contraditórios. Para ele, o riso surge quando há uma quebra de expectativas ou um conflito

¹³⁰ ARTAUD, A. - *O Teatro e o seu duplo*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Maldoror: Lisboa, 2018, p.10.

¹³¹ Obra disponível (online) em <https://roxanahalls.com/section/508211-LAUGHING%20WHILE%202020%20-%20.html>

entre dois modos de pensar, enfatizando assim o propósito social¹³² do riso. Este manifesta em última instância, mesmo perante o terror, o rasgo da liberdade última. Para o filósofo Arthur Schopenhauer na sua obra *O mundo como Vontade e Representação* (1818) o riso é uma reacção à satisfação momentânea, surgindo quando nos apercebemos do absurdo e da inadequação na realidade. Resumidamente, para este autor a vida é repleta de sofrimento e insatisfação, o que denominou como *vontade de viver*¹³³. O riso e o humor são assim uma fuga desse estado que, no entanto, não consegue eliminar o aspecto trágico da existência. A única suspensão temporária que este filósofo equaciona como capaz de suspender o sofrimento provocado pela vontade (númeno) é a contemplação estética.

Com o riso nas obras de Roxana Halls deparamo-nos com o absurdo da vida, uma potente máquina desejanste que acelera as nossas almas em permanência, onde esse louco júbilo revela o poder de desarmar totalmente o espectador. Devemos rir de volta? Sorrir a medo? Ou chorar?

Os artistas, se aceitarem submeter-se a uma certa crueldade, deparam-se com uma verdade que é o encontro consigo mesmos. Navegam entre tempestades fugindo do terror que os assombra. No entanto, o absurdo tal como o medo deve ser sublimado com a arte, ou como bem diz Paula Rego “ *a trabalhar esqueço o medo... ou pinto-o* ”¹³⁴.



Fig. 23 - ROXANA HALLS, *Laughing While Braving*, óleo s/linho 168x152 cm 2023.

¹³² BERGSON, H. – *O Riso*, Lisboa: Relógio d' Água, 2019.

¹³³ SCHOPENHAUER, A – *O mundo como Vontade e Representação*, Lisboa: Edições 70, 2021.

¹³⁴ Entrevista a Paula Rego pela revista *Delas.pt*. Disponível online em https://www.delas.pt/paula-rego-trabalhar-esqueco-medo-pinto/pessoas/3098/?fbclid=IwAR18pZwd8V0dpD1L_H0XBSiGGdR-rVvHf-3S4khZvMrWjyC0DzCcxcmcdI.

O medo pode transformar-se num cenário de um palco no centro do qual estão os artistas com os holofotes a cegarem-lhes os olhos e a poeira a engrossar-lhes a garganta. Existem *dentro do medo*... existir verdadeiramente *no* mundo causa arrepios de morte ou um soluço de riso incontrolável. Cada movimento do corpo é um movimento eólico, gera energia, produzindo a arte a partir de si mesmo. No processo, o artista doa partes do seu corpo ou até o corpo inteiro.

Assim sendo, respondendo à questão que dá início a este ensaio:

O que é agora a pele?

A *pele* é este véu que revela um acto ou encerra uma cena num espectáculo estridente cruel e histórico. A pele, da sua intrínseca capacidade porosa, comunica entre o exterior e o interior.

A sociedade do espectáculo¹³⁵ descrita por Guy Debord é assim substituída por uma “*sociedade de figurantes, na qual toda a gente descobre a ilusão de uma democracia interactiva em canais de comunicação mais ou menos truncados*”¹³⁶.

Não existem segredos.

O segredo é exposto, como uma fractura ao relento, resultado de um combate corpo a corpo. Pele com pele. Luz e sombra.

A identidade é explorada, violentada, aberta, tal como deve ser. *É extrapolada*...

A identidade é desejada cruamente como alimento.

Há fome na verdade, tal como há fome de identidade. E identidade *com* fome.

Todo o espectáculo que é a vida, sendo a vida a própria arte, é um teatro da crueldade tal como defende Artaud: “*tudo o que é acção é crueldade. E é baseado nesta ideia de uma acção extrema, levada além de todos os limites, que o teatro tem de ser reconstruído*”¹³⁷, mesmo que, inevitavelmente, abra guerra ao cepticismo e ao conservadorismo.

¹³⁵ DEBORD, G. – *A Sociedade de espectáculo*, trad. Afonso Monteiro e Francisco Alves, Lisboa: Antígona, 2012.

¹³⁶ FOSTER, H. - *Maus novos tempos: arte, crítica e emergência*, trad. Vasco Gato, Lisboa: VS Editor, 2021, p.198.

¹³⁷ ARTAUD, A. - *O Teatro e o seu duplo*, trad. Fiamma Hasse Pais Brandão, Maldoror: Lisboa, 2018, p.104.

Entrar no estúdio/atelier é estar num lugar onde somos confrontados com o nosso reflexo¹³⁸, mergulhamos nele. Reconhecemo-nos a partir dele.

*Do outro lado do espelho*¹³⁹ submeto-me às mais vis circunstâncias. Ao maravilhamento e a encontros tenebrosos. Subjugo-me à verdade e com ela a uma certa flutuação que, por um lado, causa estranheza, por outro, um *deslumbramento*.

Uma sensação de liberdade...

Entrar neste lugar gera inequivocamente um perigo de morte física iminente. É um risco levado a sério por muitos artistas, tal como por mim. É necessário um exercício exaustivo, um treino atlético¹⁴⁰. Trapezismo entre a vida e a morte. É necessária submissão à obscuridade. À anarquia do corpo e da *poesis*. O adversário somos nós próprios.

Que adversário mais cruel pode existir?

A preparação (ou o treino) é todo o processo. Sou a atleta da pele...

O *processo da pele*, com todos os seus significados intrínsecos, gera todas as circunstâncias necessárias para estarmos preparados para o terrível jogo da continuidade e com ela, em simultâneo, a descontinuidade tal como sugere Georges Bataille.

A reprodução faz intervir seres descontínuos. Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si, como distintos são dos seres que lhes deram origem. Cada ser é distinto de todos os outros. O seu nascimento, a sua morte, os acontecimentos da sua vida podem apresentar interesse para os outros, mas só ao próprio directamente interessam. Só ele nasce, só ele morre. Entre um ser e outros seres, há um abismo, há uma descontinuidade (...) para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas faz também intervir a sua continuidade, isto é, a reprodução está intimamente ligada à morte. Falando da reprodução dos seres e da morte, esforçar-me-ei por demonstrar a identidade entre a continuidade dos seres e da morte, ambas igualmente fascinantes, numa fascinação que domina o erotismo¹⁴¹.

¹³⁸ Referência ao conceito de “Espelho” de Lacan [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$estadio-do-espelho](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$estadio-do-espelho).

¹³⁹ Referência à obra literária “*Do outro lado do espelho*” (1871) de Lewis Carrol.

¹⁴⁰ Referência ao atletismo descrito por Gilles Deleuze a propósito da obra de Francis Bacon: “[...] a figura faz prova de um atletismo singular [...] é esta a primeira fórmula de um atletismo irrisório, caracterizado por um cómico violento, no qual os órgãos do corpo são próteses. Ou, dizendo de outro modo, o lugar, o contorno, tornam-se aparelhos para ginástica da Figura no seio das superfícies uniformes.” p. 53, (DELEUZE, G. – *Francis bacon, lógica da sensação*, capítulo *Atletismo* p. 49-58, Lisboa, Orfeu Negro, 2011).

¹⁴¹ BATAILLE, G. – *O Erotismo*, edição ilustrada, Lisboa: Antígona, 1954, p.12.

Para Bataille somos todos seres descontínuos na nossa continuidade... não podia concordar mais no que diz respeito ao artista e ao seu processo, enquanto um só.

O *processo da pele* exige acima de tudo, um treino exaustivo, como o de todos atletas olímpicos: levar todo o corpo ao limite e com ele a mente.

O raciocínio pode ser exasperante, pois tolhe a possibilidade de encontros inéditos, crus e impossíveis. Mas após o esforço, é necessário uma reflexão sobre todo o processo e a obra gerada.



Fig. 24 - Still do filme *GREEN SCREAM*, 2:35, 4k, 2023.

A meta é simplesmente, *mas não tão simples assim*, produzir uma obra de arte, voz do contexto, simultaneamente reflexo da biografia e da pele-histórica do artista. Uma obra digna de existir que consiga sobreviver à sua própria violência e verdade.

Afinal talvez sejam duas metas...

No espectáculo do *fazer* artístico, do processo no estúdio, o artista e o espectador fundem-se nesta fina, translúcida e dicotómica *pele-véu*:

Arte-vida;

Cultura-arte;

Morte-vida.

Realidade-fantasia.

Terminado o trabalho, transpondo as portas do estúdio, encerra-se a história do dia que se ramifica na história da vida, na biografia e no existir quotidiano. A arte não termina no estúdio, *o artista deve levá-la consigo* para o dia-a-dia. Enquanto o corpo físico se cerca do mundano e do contexto, a língua estica-se fina, estreita, afiada até ao estúdio, como se o artista tivesse o superpoder de viver em dois locais em simultâneo. O artista como um *condottiero* *jamais poderia existir sem a presença em si de uma paixão de conquistador*.¹⁴²

Trazemos connosco, na nossa sombra, a penumbra de uma civilização inteira, com ela todas as manias, amor e preconceitos, que estão até presentes na refeição que fazemos ao jantar. É por isso que faz sentido partilhar um livro de receitas metafóricas, poéticas e alquímicas para humanos e não humanos como projecto artístico (*Código Morse de um Alho Francês: receitas culinárias, alquimistas e cosméticas para cães e humanos*)

Cada acção pode transduzir-se em arte...

O estúdio, enquanto *palco expectante*, está aberto à realidade e à ficção. Estende-se para lá dos seus limites físicos e arquitectónicos, prolonga-se para lá da rua e da casa. Deve-se estender às amizades e à família. Daí a importância do acto de cozinhar onde cada sabor pode traduzir-se em cor, vestígios de atelier, pedaços de vida, estórias e história. Inevitavelmente cada receita tem qualquer coisa de corpo. Diga-se que estes são precisamente os ingredientes necessários para um “belíssimo prato” com um *sabor agridoce*.

A vontade estética tem por fim a obra aberta: a sua natureza supõe que é nova em cada consideração que transfigura em objecto; nunca terminada, permanentemente em movimento, obedecendo sem termo e solicitações, jamais se condensará em momento algum. Trata-se, à semelhança do rio proposto pelo filósofo de Éfeso, de um fluxo, uma corrente determinada pelo dinamismo [...] a obra aberta que se traduz na existência do Condottiero permite que sigamos, sem possibilidade de fixar, por inteiro, o destino das grandezas de excitação, a fim de obtermos uma cartografia [...]¹⁴³

¹⁴² ONFRAY, M. - *A escultura do eu, a moral estética*, trad. Nuno Russo, Coimbra: Quarteto, 2003, p.103.

¹⁴³ *Ibid*, p.101.

No estúdio sou surda ao exterior. Ouço o narrador de *dentro* que tanto já ouviu do exterior. O exterior já foi totalmente absorvido pela *pele* durante toda a vida, desde o útero como já bem sabemos. É por isso que o estúdio, apesar de ter um carácter religioso e espiritual como se de um templo se tratasse, é onde se *elevam ou profanam os objectos*. Quando adquiridos no quotidiano erguem-se ao estatuto de obra de arte. Mais uma vez, processo é também obra de arte.

Todo o artista é um narrador. Conta uma história, conta uma estória... No entanto, também é um actor, pronto para exagerar e ficcionar. Um poeta carregado de si e de tudo o que há no mundo.

Todo o artista é também um cozinheiro: colocando mais alho, pimenta ou especiarias, torna o prato distinto ao paladar. E é da boca que vem a palavra... e é dos sentidos e das texturas que surgem os conceitos.



Fig. 25 - Still do filme *GREEN SCREAM*, 2:35, 4k, 2023.

Existe um estímulo irreverente para criar um mundo a partir daquele que conhecemos. Transcrever o mundo talvez, reescrevê-lo com uma nova linguagem, novas imagens, objectos, palavras e sons. Criar e transmitir *uma nova Pátria*. Confio apenas na Pátria que crio, pois fui eu que a gerei. Ela é a única que assegura que, se formos presos por Anarquia, viveremos em liberdade.

No estúdio, ou no palco da vida, a fusão do artista-actor e do espectador é estridente.

No meu processo a *pele*, devido à sua *imensa e profunda* porosidade¹⁴⁴, rebenta e fragmenta-se em múltiplos pedaços, onde surgem personagens heteronímicas, ou o que posso designar por *colectivo heteronímico*. O contexto obriga-me a esticar a pele até ultrapassar a dor.

Para Bataille,

Suportamos mal a situação que nos amarra à individualidade que somos. E, ao mesmo tempo que desconhecemos o angustioso desejo de duração dessa precaridade, temos a obsessão duma continuidade primacial que ao ser geralmente nos una [...] podemos sofrer por não existirmos neste mundo como onda perdida na multiplicidade das ondas, ignorando desdobramentos e fusões dos mais simples seres. Simplesmente, essa nostalgia determina em todos os homens as três formas de erotismo [...] do erotismo dos corpos, do erotismo dos corações e, finalmente, do erotismo sagrado.¹⁴⁵

Para sobreviver a esta *Máquina Sistémica*, o sistema exigiu-me que *pintasse aos bocados*, com uma pintura sedenta de novas formas, identidades, biografias, texturas, cores, paladares e *media*. Daniel Birnbaum (curador da Bienal de Veneza em 2003 e 2009) refere a propósito do tema *Pintura: o campo expandido*¹⁴⁶ que:

A pintura já não surge como um modo de expressão estritamente circunscrito, mas como uma zona de contágio, que se ramifica e alarga constantemente o seu campo de acção¹⁴⁷.

O que é a minha pintura?

São todas as sombras com voz, que ouviram o mundo de dentro e de fora, que transformei em objecto ou instalação.

¹⁴⁴ DELEUZE, G. - *Logica do sentido*, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, p. 89.

¹⁴⁵ BATAILLE, G. – *O Erotismo*, edição ilustrada, Lisboa: Antígona, 1954, p.14.

¹⁴⁶ Tradução da autora de *Painting – the extended Field*.

¹⁴⁷ Tradução da autora. Artigo disponível (online) em <https://www.artforum.com/print/reviews/199702/painting-the-extended-field-32889>

1.3

EQUAÇÃO DOS 3 O(s)

(Organização, Organismo e Órgãos)

PARA uma máquina

A palavra “organizar” deriva do termo “órgão”, e é aparentada com o termo “organismo”. Organizar é, pois, fazer de qualquer coisa uma entidade que se assemelhe a um organismo, e como ela funcione. [...] O organizador de um conjunto deve começar por traçar a organização exclusivamente em linhas gerais [...] Feito isto, põe-se o organismo em marcha; e do contacto com a prática, com os acidentes e contingências da realidade da vida, se vai dando a “definição” do conjunto, se vai enchendo o simples contorno inicial, se vão estabelecendo e concatenando os órgãos e subórgãos do todo.¹⁴⁸

Este ensaio é um exercício para pensar toda a estrutura do meu estúdio, sendo que este é a *coluna vertebral* da *praxis* plástica e literária da minha obra.

Ao estúdio chamo *Caverna*.

Por vezes chamo-lhe *Cábrica* quando a minha dislexia vence. Uma mistura entre *Caverna* e *Fábrica*. A dislexia é perspicaz. Compensa ser absorvida por ela e deixá-la livre para fomentar conceitos. Os mesmos que, como já bem sabemos, são canibais esfomeados.

A organicidade do estúdio requer a existência de textos, requer terreno fértil para brotar novos conceitos, novas palavras. Exige água¹⁴⁹ e o absurdo aliado a uma estranha racionalidade mas também uma composição sonora onde o silêncio ressoa grave: uma nota perfeita que funde corpo, espaço e texto.

Proponho neste ensaio *uma abertura* conceptual do estúdio: é urgente. Quando se pensa em arte, deve pensar-se em estúdio e o que se estende para lá dele.

¹⁴⁸ PESSOA, F. – *Organizar*, em Arquivo Pessoa disponível (online) <http://arquivopessoa.net/textos/2400>.

¹⁴⁹ Referência à água dentro da piscina a que dou o nome de Útero e onde realizo grande parte das obras picturais e escultóricas.

Pensemos nele como um corpo.

Um mecanismo...

O mundo definha no conservadorismo e a arte com ele.

A arte adelgaça. *Morre de fome.* Tal como os conceitos, se não forem alimentados.

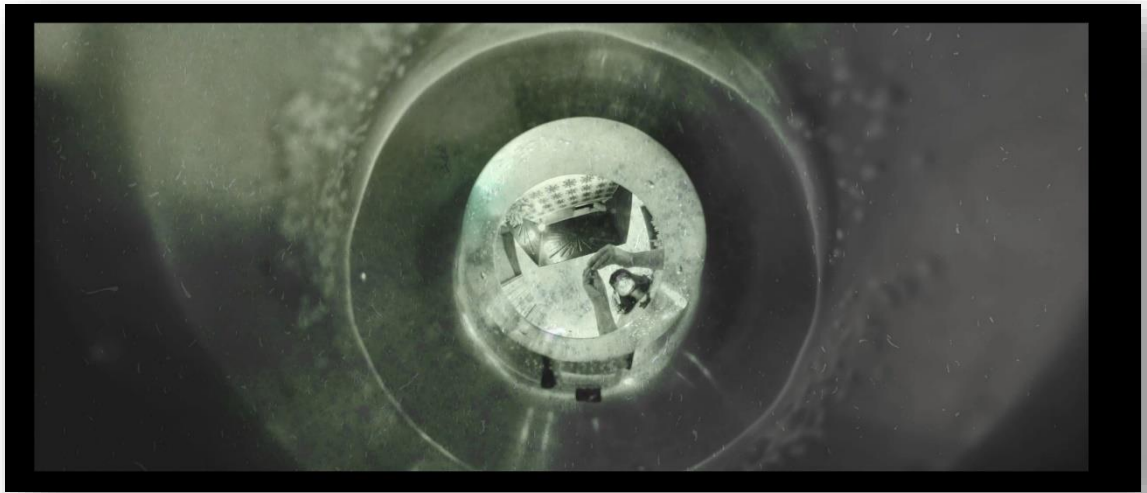


Fig. 26 - Still do filme GREEN SCREAM, 2:35, 4k, 2023, projecto final de doutoramento.

[Breve PARÊNTESES para evitar a tragédia
da arte morrer de fome]

Carta dos artistas ao mundo:

*Atiramos carne, órgãos, pele, história e um pouco de sálvia
pelo mundo inteiro para absorver a estupidificação.*

Mas, dêem-me demónios, medo, raiva!

Soprem amor e paixão!

Sugiram-me, entre-dentes e entre-linhas,

imagens de todo o mundo por vir,

*quando espremidos até ao nervo miudinho podemos tornar-nos
oráculos.*

Dentro do estúdio é necessário encontrar a religiosidade. *Religar... para nos reencontrarmos.* É necessário, tal como um poeta, cair de amor. Sempre... ferverosamente... O processo do estúdio é *fazer amor*. Encontra-se a continuidade na nossa descontinuidade. Há morte e vida em todo o lado, e como tal, transpondo as portas do estúdio deve *fazer-se amor com ele como se fosse a última vez*.

Se a união de dois amantes é consequência da paixão, a paixão invoca necessariamente a morte, o desejo de morte ou de suicídio: o que designa a paixão é um halo de morte. Sob esta violência – a que corresponde o sentimento da contínua violação das descontínuas individualidades – começa com o reino do hábito e do egoísmo a dois, ou seja de novas formas de descontinuidade¹⁵⁰.

Poderão ser as obras de arte estas *novas formas de descontinuidade*, que Bataille refere neste contexto? No estúdio, e sobre ele, deve repensar-se tudo. Como? Através de uma recolha arquivística, estética e linguística. *Cair na obsessão*. Depois repensar tudo através do *non sense*. seguidamente digerir o *non sense* e reescrevê-lo com uma linguagem mais ou menos lúcida.

Não nos podemos esquecer da poesia. *Evita o afogamento*. Eleva-nos quando já não suportamos mais. *Pairamos...* A arte tem destes terrores: afunda-nos. Retira-nos a pele, o corpo e doa os órgãos aos demónios.

Para Bataille,

A poesia leva-nos ao mesmo ponto a que nos conduz cada uma das formas de erotismo: a indistinção, a confusão dos objectos distintos. Conduz-nos à eternidade, conduz-nos à morte, e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. O mar foi com o sol¹⁵¹.

Devemos considerar que a estrutura do atelier é um Sistema integrado noutra Sistema: *uma máquina*. Mais do que um espaço de trabalho, é a componente conceptual e metodológica da obra. O estúdio é aqui reconhecido como *obra de arte* – talvez a obra

¹⁵⁰ BATAILLE, G. – *O Erotismo*, edição ilustrada, Lisboa: Antígona, 1954, p.19.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.22.

de arte final – dado que consome e integra a vida, tal como deve ser, segundo Artaud e como já foi descrito anteriormente.

O meu *estúdio-máquina*, denominado *Cávrica*, com a sua aparência *non sense* e abstracta, é um organismo vivo dentro de processos e sistemas complexos, perfeitamente organizados entre si sob a **equação 3 O[s]**.

Enunciando o meu estúdio como obra de arte, deve ter-se em consideração o glossário do mesmo, pois o fazer artístico e a obra final crescem de tal forma, que se torna urgente a criação de novas palavras e linguagens para descrever o sistema dos **3 O[s]**. O glossário, a partir da ideia de obra de arte, torna-se aqui parte integrante dela, operando assim também como uma máquina, mas de texto e contextualização no tempo e no espaço.

Assim sendo, o que é a **Equação dos 3 O[s]**?

Para começar – subentendemos a partir do que foi dito anteriormente – que é um *Sistema*. Uma espécie de mapa metodológico do estúdio, onde se ensaia teoricamente e plasticamente a *Organização*, o *Organismo* e os [com ou sem] *Órgãos*.

Deleuze fala-nos de rizomas:

Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. [...] O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso.¹⁵²

A *Cávrica* é na sua arquitectura também um rizoma: uma constelação de afectos, memórias, sensações e objectos do qual não se sabe absolutamente nada. É multiplicidade, tal como a heteronímia.

¹⁵² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. – *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia* Vol.1, trad. Aurélio Neto e Celia Costa, Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p. 32.

Em *Mil Planaltos*, Guattari e Deleuze, referem que:

As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstracta, linha de fuga ou de desterritorialização, segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) e o fora de todas as multiplicidades. A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efectivamente; a impossibilidade de toda a dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consciência ou de exterioridade, sejam quais forem as suas dimensões¹⁵³.

Estes são elementos basilares do estúdio-caverna. Uma *máquina de criação* ou *máquina-criada*, dependendo do ponto de fuga da perspectiva. *Sistémica* por natureza, na medida em que é um reflexo directo do *eu* e do contexto social, político e cultural, do qual é impossível o distanciamento. É um *corpo-sintoma*, *corpo-pulsão*, *corpo-impulsão* e *corpo-pensamento*, visto que *corpo sem órgãos* artaudiano já não o satisfaz.

No estúdio, entre a luz e a sombra, surgem os *objectos-memória*, *objectos-texto*, *objecto-desenho*, *objectos-pintura*, cada um anunciando a chegada ou a partida do outro, em última instância pode até *acontecer a morte*¹⁵⁴. O estúdio carece de um sistema próprio de *organização* e *organismo*.

A *organização* parte de um sistema de glossário e de um sistema espacial, onde cada elemento, como uma roda dentada, tem o seu próprio lugar/espço na máquina. Em termos espaciais, a organização inicia-se a partir do centro, onde se encontra um círculo que é o *Útero*. Este *Útero* é uma piscina¹⁵⁵ geralmente circular, onde se mergulham objectos e tintas com fórmulas (*al*)químicas, que dão origem a membranas de tinta translúcidas e muito finas a que dou o nome de *Peles*. O secretismo nas fórmulas *alquímicas* deve-se também ao ênfase que se quer dar ao mito que é também parte da obra.

¹⁵³ *Ibid.*, p.17.

¹⁵⁴ De que é exemplo o heterónimo Constança, assassinado em 2017. No entanto, continua em aberto o projecto “*Quem matou Constança*”, sendo por isso uma obra ainda em *work in progress*. O tempo de espera para saber quem ou o que foi o assassino e a libertação de algumas imagens-pista no website www.nadiaduvall.com é também *parte* da obra.

¹⁵⁵ Agora doravante designada apenas por *Útero*.

As peles de tinta são apenas a continuidade da *Pele* que me habita e transporta. Por isso, como a pele é essencialmente uma *vasta metáfora*¹⁵⁶, estas peles de tinta integram esse mesmo plano poético. Os objectos mergulhados naquele líquido “amniótico” (chamemos-lhe assim pela profunda ligação do processo ao símbolo da maternidade) são objectos mnemónicos que partem de um saber ancestral, consciente ou inconsciente. Os objectos aqui mergulhados são estruturas construídas para o efeito ou simplesmente objectos encontrados na rua, em casas abandonadas ou em ferros velhos. Estas peças materializam sensações, sentimentos, desejos, pulsões, histórias e estórias. Nenhum objecto fica aquém da sua própria identidade. Traz já dentro dele uma vida. O lixo é assim, como um *templo de memórias*.

Fora do *Útero* – o grande *O* – os objectos são re-trabalhados, perdendo qualquer carácter do *ready-made* proposto por Marcel Duchamp. A sua existência requer um encontro, uma essência de instinto. Deambula entre a inércia e o *fazer acontecer*, entre a morte e a vida, até à sua sublimação, quando são mergulhados ou *afogados* na água do *Útero*. Transformam-se quase sempre numa *máquina celibatária* visto que passam a ficar “inertes” enquanto são deslocados do estúdio para um espaço expositivo. Estes corpos ficam impávidos e serenos, ocultando os tumultos e a violência a que foram sujeitos.

...*Ocultando a sua origem convulsiva*...

Evidentemente que o estado celibatário de um destes objectos pode sofrer alterações, se na sua instalação for integrado um mecanismo que o obrigue a ser desejante ou epiléptico. Que o multiplique a partir de si mesmo.

No processo, e friso na *Organização*, existe uma persistência da forma *O* como uma ressonância do arquétipo feminino ou de um olho fixo no infinito, que absorve todas as sensações e imagens do mundo. É precisamente por esta a razão que no filme *Green Scream* (2023), a ser apresentado no projecto expositivo desta investigação, os enquadramentos são frequentemente distorcidos numa forma esférico-circular, como se a própria imagem fosse um olho vigilante e vigiado.

¹⁵⁶ ANZIEU, D. – *The Skin Ego*, trad. Taylor Francis, London: Routledge, 2016. Disponível (online) em <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780429483202/skin-ego-didier-anzieu> .



Fig. 27 - Still do filme *GREEN SCREAM*, 2:35, 4k, 2023.

Tal como aponta Gilles Deleuze:

Dir-se-á neste caso que o pintor pinta com os olhos, mas apenas na medida em que toca com os olhos. E não haverá dúvida de que esta função háptica terá alcançado directa e indirectamente a sua plenitude em formas antigas cujo segredo se perdeu (arte egípcia). Mas pode também ser recriada no exercício do olhar “moderno”, a partir da violência e da insubordinação manuais¹⁵⁷.

No espaço em torno do *Útero* surge, circularmente, desejante e fervilhante (talvez mais ainda!) o *Multro*. Este é uma amálgama, tal como *Cávrica*, da junção disléxica de duas palavras a partir da heteronímia feminina¹⁵⁸ (heteronímia= múltiplos + útero) e é um conceito criado para descrever os lugares de criação em torno do *Útero*, como se fossem múltiplos espaços gestacionais.

Assume-se por isso que o espaço fora do estúdio, onde se realizam instalações *in situ*, ou performances, tal como museus e galerias, também é *Multro*. É uma autêntica *mise en abyme* onde a performance está dentro da pintura, que por sua vez está dentro da

¹⁵⁷ DELEUZE, G. – *Francis bacon, lógica da sensação*, trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, p.257.

¹⁵⁸ Cada heterónimo na minha obra é uma mulher, excepto uma figura híbrida que é uma parte mulher, outra parte pássaro (Oni Tori).

escultura, que por seu turno está dentro de textos, estes por seu lado dentro de sons e palavras que estão *dentro da própria vida*.

No *Muldro* ocorrem *multRicidades*, ou seja, múltiplos movimentos de criação, *happenings* e colaborações entre heterónimos, em que cada um se especializa numa temática ou variante plástica. Para enunciar os heterónimos mais significativos do *Muldro* temos: alquimia-pintura-pele (Louise), escultura-prótese (Helena), vídeo e fotografia (Eva Mae), desenho e luz (Matilde), miniaturas (Olga), escrita (Emily Ham), insectologia e terror (Odette), performance e activismo (Leonarda), violência e infantilidade (Alice). Ou seja, o *Muldro* é uma *máquina-híbrida*.

Multricidade é um neologismo que engloba o desdobramento de personalidades (heteronímia), produção (desejante) e a utilização de múltiplos *media* de expressão artística (o hibridismo). Sintetizando propõe-se a equação:

$$\text{MultRicidades} = \text{heteronímia} + \text{Muldro} + \text{hibridismo}$$

A *Máquina Sistémica*, sendo um *sintoma* da identidade e da *Pele*, expande-se assim do *Útero* para o *Muldro*, de um órgão para um sistema de múltiplos órgãos, para uma *multricidade transtextual*. Para uma alquimia que reside em mitos, *praxis* e paixão.

Segundo Emmanuel Molinet,

A imagem-sintoma, no entanto, revela uma outra utilidade: ela esconde uma forma de anacronismo, e nunca acontece num momento bom, interrompe o curso da história, surge de forma inesperada e fora de tempo, instaurando o desconforto, a suspeição, produzindo uma ambiguidade que também joga para o seu desenlace. No caso do híbrido, este torna-se um índice adicional para melhor compreender a origem instável, assim como a dificuldade em identificar a forma e o processo.¹⁵⁹

¹⁵⁹ MOLINET, E.- *L'Hybridation: un processus décisif dans le champ des arts plastiques*, 2006, p.7 disponível (online) em <http://leportique.revues.org/851> .

No *Multro* surgem os *Quartos* de alguns heterónimos, *corpos sem órgãos*, segundo a definição de Antonin Artaud, mas também de acordo com o que José Gil descreve a propósito de Fernando Pessoa, referindo que:

[...] o eu não delimita só um grande espaço interior, mas compõe-se em múltiplos outros espaços encaixados, parcialmente coincidentes, às vezes osmóticos, outras vezes fusionais, internamente divididos e dividindo-se sem cessar. O Eu é um mapa que recobre outros mapas, à maneira também de um palimpsesto.¹⁶⁰

Cada *quarto* é um reflexo do consciente, do inconsciente e de todo o *contexto* que subjaz à biografia de cada personalidade heteronímica. São mapas introduzidos dentro de mapas. São também o *pelagus*¹⁶¹ da *máquina-estúdio* reprodutiva, que num vai vem epiléptico ora cria ora mata o objecto. Neste *mecanismo epiléptico-cartográfico* existem duas noções que desfazem o truísmo da psicanálise: se por um lado existe o *eu-pele*, por outro existe o *eu-plano-multidão*¹⁶².

No plano ‘patafísico’¹⁶³, onde se pode imaginar e extrapolar livremente, a heteronímia pode ser reduzida ao absurdo, ou seja, um *corpo sem órgãos* e talvez até um órgão em si. Este órgão, do *organismo Máquina-estúdio*, tem a capacidade de absorver ou até retirar de si pequenos pedaços, como se fossem novos órgãos de que são exemplo as *Odettinas*¹⁶⁴.

O estúdio, mais do que um sistema que alterna entre o ficcional e o real, é uma metáfora para o avesso da *pele*. *Expõe* o conteúdo oculto, escrito e manchado dentro do *eu*, como um sintoma do contexto que envolve. Portanto, é um organismo vivo, *impregnado de nervos*, que da sua *multRicidade* mecânica e metafísica, permite ao real e ao ficcional fundirem-se num lugar estratégico, ou seja, o ‘patafísico’, numa espécie de

¹⁶⁰ GIL, J. – *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*, Lisboa: Relógio D’Água, 2010, p.22.

¹⁶¹ Do latim *pelagus*, significa: mar alto, grande profundidade e abismo, sendo que, neste contexto, refere-se exactamente a esta última terminologia conceptual de abismo e voragem.

¹⁶² No capítulo 3.3 será acrescentado o conceito *eu-plano-multRidão*, através da ramificação ‘patafísica-biológica dos *Multroes*.

¹⁶³ segundo a definição de Alfred Jarry, que será explorada no capítulo seguinte (em 2.2) em detalhe.

¹⁶⁴ As *Odettinas*, uma espécie de fetos pictóricos abortados, são sub-produtos, ou sub-obj-ectos do heterónimo Odette Ghost, explorado no capítulo ‘patafísico’ da biografia de Odette. *Obj-ectos* segundo a definição de *abjecto+ objecto* de Julia Kristeva em *Powers of Horror* (1982).

órgão colectivo: um coração que é intestino, estômago, pulmão, fígado, rim, afunilado numa vesícula ainda saudável.

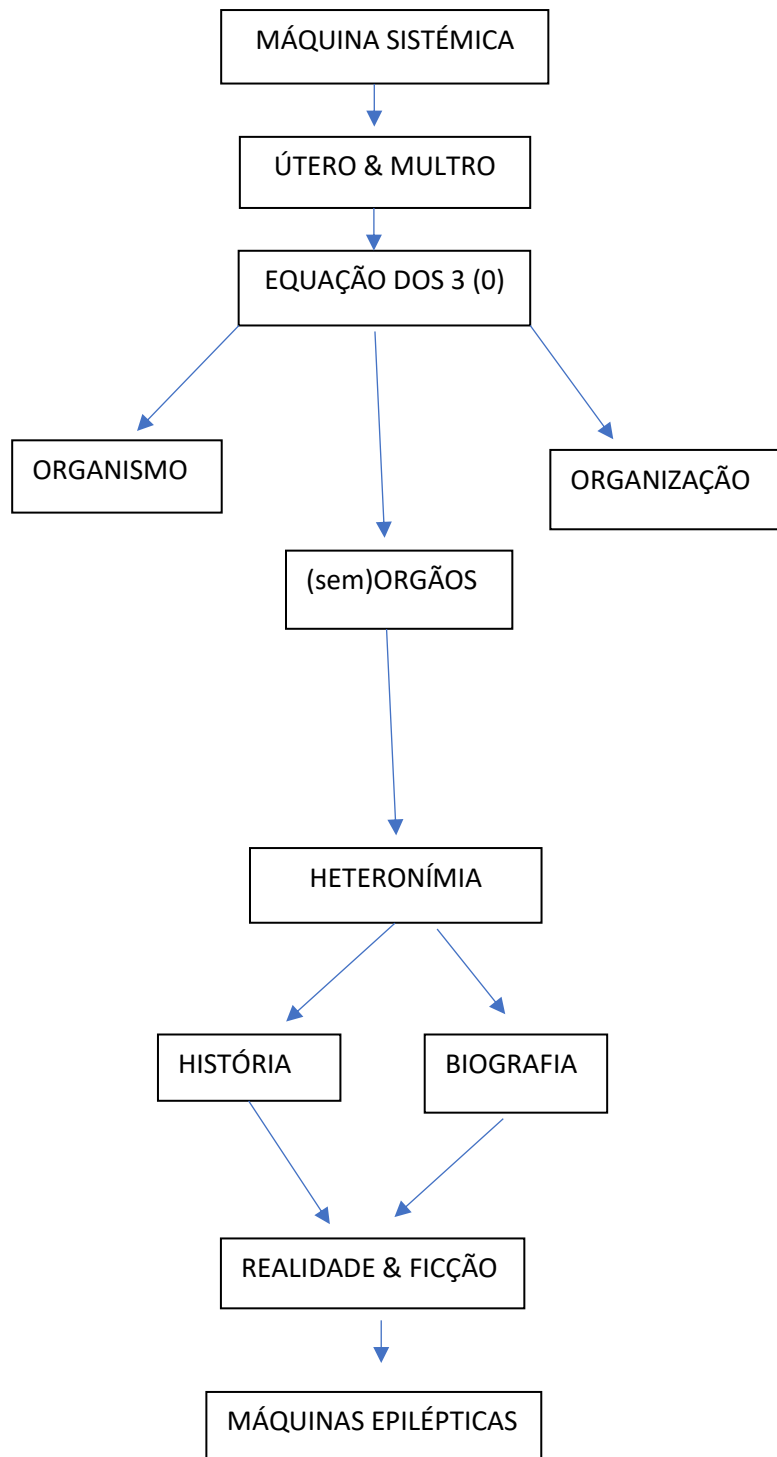
O que é a equação dos 3 O[s]?

A fórmula alquímica que *permite* a minha [nossa] existência.

Gritam as Mult(R)idões!



Diagrama 3



CAPÍTULO 2

A OBRA DE ARTE DES-PELADA: Realidade com ficção, *um sintoma epiléptico*

A única estratégia contra o sistema hiper-realista é uma forma de patafísica, "uma ciência de soluções imaginárias"; isto é, uma ficção científica da reversão dos sistemas contra si próprios no limite extremo da simulação, uma simulação reversível numa hiperlógica de morte e destruição.

BAUDRILLARD, Jean

Symbolic Exchange and Death, trad. da autora,

Califórnia: SAGE Publications, 1993, p.4.

2.1

autobiografia desrostificada

O facto é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer¹⁶⁵.

Para iniciar este breve ensaio comecemos com duas questões propostas por Deleuze, por sua vez influenciado pela citação anterior de Spinoza questiona:

Qual é a estrutura (fábrica) de um corpo?

O que pode um corpo¹⁶⁶?

Para imediatamente abaixo responder da seguinte forma “*a estrutura de um corpo é a composição da sua relação. “O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afectado*¹⁶⁷”. Um corpo pode tudo: aquilo que sabe que sabe, aquilo que não sabe que não sabe, aquilo que sabe que não sabe e o que não sabe que sabe¹⁶⁸. Existe no corpo a potência total para tudo o que há-de vir: *o acontecimento...*

Em *Lógica do Sentido* (1969) Deleuze desenvolve este conceito como uma dimensão singular e irrepitível da existência, que ultrapassa a compreensão linear de causalidade. De acordo o autor, o acontecimento é a manifestação de uma força criativa que ultrapassa a lógica estabelecida e por isso mesmo deve ser cultivado e exponenciado: “*ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido*¹⁶⁹. O acontecimento é uma ruptura no fluxo da história, permitindo novas possibilidades, sendo que dele não se podem extrair definições, sempre que nos referimos a ele deveremos fazê-lo no infinitivo: o acontecimento não é o verde que observo numa árvore mas sim o seu “verdejar”. Outros exemplos de acontecimento seriam: “*crescer*”, “*diminuir*”, “*avermelhar*”, “*cortar*” e

¹⁶⁵ SPINOZA, B. – *Ética*, trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p.51.

¹⁶⁶ DELEUZE, G. - *Espinosa e o problema da expressão*, trad. GT Deleuze-12. Brasil: Editora 34, 2017, p.147.

¹⁶⁷ *Ibid.*,p.147.

¹⁶⁸ Referência aos *quatro pilares de conhecimento* de Zizek.

¹⁶⁹ DELEUZE, G. – *Lógica do Sentido*, trad. Luiz Roberto Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p.148.

“*ser cortado*”¹⁷⁰”. A *Lógica do Sentido* deve ser concebida como uma série de acontecimentos e não como uma estrutura rígida e impermeável.

É preciso *dar credibilidade ao corpo*. É o primeiro passo para o seu desenvolvimento psicossomático. O *corpo-sintoma*, também uma máquina sistêmica, potencia a vida e a morte. Ou seja, a vida pode mais do que a morte e a morte mais do que a vida.

O corpo é um palco de guerra que produz em si uma intensidade contínua, é esta que permite combater o Sistema que por sua vez é um aparelho estriado, identitário e compartimentado. No entanto, o corpo aliado à *poesis*, perante um abalo e ruptura extrema, transforma-se numa *máquina de desrostificação*, como iremos observar mais adiante. Em *Assim Falou Zaratustra* Nietzsche pensa o corpo desta forma:

Eu sou corpo e alma” – assim fala a criança. E por que não se deveria falar como as crianças? Mas o homem já desperto, o sabedor, diz: “Eu sou todo corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para alguma coisa no corpo”. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento de teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas “espírito”, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão. “Eu” – dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior – no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu. Aquilo que teus sentidos experimentam, aquilo que o espírito conhece, nunca tem seu fim em si mesmo. [...] Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, acha-se um soberano poderoso, um sábio desconhecido — e chama-se o ser próprio. Mora no teu corpo, é o teu corpo.¹⁷¹

No meu colectivo heteronímico, tal como na obra de Bacon, o corpo é uma deformação que faz tudo para caber num rosto, disforma-se abruptamente para caber na tangibilidade do olhar, mas deforma-se na potencia total de ser, refazendo-se, multiplicando-se.

São *nómade* sem terra¹⁷².

¹⁷⁰ DELEUZE, F. – *Lógica do Sentido*, trad. Luiz Roberto Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p.6.

¹⁷¹ NIETZSCHE, F. - *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p.51.

¹⁷² Em *Mil Platôs, Esquizofrenia e Capitalismo*, Deleuze e Guattari interessam-se particularmente pelo conceito de *nómade*. Para estes autores, *nómade* são aqueles que se deslocam sem lei, apenas com a sua própria potência de afirmação. Estes espalham-se afirmando a sua localização, movendo-se de uma forma rizomática através dos afectos, procurando as suas próprias regras de ligação. É através do caminho, do processo de deslocar, que encontram múltiplas identidades, enfim, vidas diferentes. É nestes encontros que o *nómade* se faz e refaz.

O rosto é uma *máquina identitária* de subjectivação e afecções. É um corpo que nasce liso *para rasgar...* O ponto de fuga que arrasta a subjectividade para um campo de guerra e de forças binárias. O rosto está marcado por vivências: *sulcos na pele-histórica*. É uma máquina de *rostificação* e de *paisagificação* do corpo.



Fig. 28 - Still do filme *GREEN SCREAM*, 2:35, 4k, 2023.

Como já sabemos:

Somos contexto.

Em *Microfísica do Poder* (1977) de Foucault, podemos deduzir que somos o que se pode considerar um *sujeito sujeitoado*, uma vez que os indivíduos estão submetidos a uma série de normas sociais que modelam a sua conduta e consequentemente a sua identidade. De acordo com este autor a Sociedade modela os sujeitos através de dispositivos de poder, dos quais é praticamente impossível manter a distância, sendo disso exemplo todo o tipo de instituições, normas, leis e discursos que disciplinam e regulamentam as acções. O indivíduo é produzido não só pelo útero, mas também através dessas estruturas de poder, ou seja, ninguém é uma entidade inteiramente autónoma e livre.

Na obra de Francis Bacon percebe-se que o artista quer fugir ao poder e à sua própria biografia. De facto, ele parte da figura e do cliché. Mas o que faz a seguir? Começa por rasgar toda a figura e afastar o rosto cada vez mais de si que, no entanto, está lá. Há um simulacro de si.

Para Deleuze, a propósito da obra de Bacon,

[...] a Figura já não se encontra apenas isolada, surge sim deformada, umas vezes contraída e aspirada, outras vezes esticada e dilatada. Isto passa-se porque o movimento já não é o da estrutura material que se enrola em torno da figura, mas sim o movimento da Figura que vai em direcção à estrutura e, no limite, tende a dissipar-se nas superfícies uniformes. A Figura não é só o corpo isolado, mas o corpo deformado que escapa. O que faz da deformação um destino é o facto do corpo ter uma relação necessária com a estrutura material: não apenas se enrola em torno do corpo, mas também o corpo tem de se juntar a ela e dissipar-se nela, e para tanto tem de passar por ou para dentro desses instrumentos-próteses que constituem passagens e estados reais, físicos, efectivos, ou seja sensações e não meras imaginações.¹⁷³

¹⁷³ DELEUZE, G. – *Francis Bacon, Logica da sensação*, Lisboa: Orpheu Negro, 2011, p. 57.

Deleuze fala destes simulacros em *Lógica da Sensação*. Há sempre um herói na representação que nós próprios somos. Dessa forma tentamos superar a nossa humanidade como nos sugere Nietzsche:

O super-homem é aquele que vence o niilismo, supera a forma homem, velha e desgastada, supera todos os humanismos, toda a cultura que o prende em si mesmo, é ele quem “lança a flecha do seu anseio por cima do homem”¹⁷⁴.

O *Übermensch* (sobre-humano) é o que sublimou as suas próprias limitações e vive de acordo com os seus próprios valores, independentemente do que é exigido pela sociedade, ou seja é o contraponto do *Sujeito Sujeitado* de Foucault. É assim, a figura que busca a expressão da vontade de potência, desejo e vida atingindo a auto-superação e ultrapassando qualquer estrutura pré-estabelecida. Eu diria mesmo que o *Übermensch* é *acontecimento*. Nietzsche argumenta que a sociedade precisa que cada mais seres humanos atinjam este novo estado de evolução, para conseguir quebrar os valores estáticos e empobrecidos.

O que me leva a colocar algumas novas questões que esta investigação implica:

Se a minha obra parte da biografia, isso não fará definir a probabilidade de acontecimentos espontâneos? Como pode então a obra sublimar? A sublimação permitirá a sua integração, como componente, na *Máquina de Guerra*? Será ela própria a *Máquina de Guerra* em si? Não irá a auto-biografia desintegrar toda a potência do que *está-por-vir*? Poderá processo artístico transformar-se numa redoma de ar saturado? É exactamente isso que se tenta contrariar nesta tese.

Numa biografia não pensamos. *Ela simplesmente acontece*. Subjaz desde a existência primária até à morte física.

Se pensarmos nos heterónimos de Fernando Pessoa, pensamos neles como imagens dele cristalizado na poesia. Ele potenciou-se para atingir o que não se vê, para lá do plano físico e real, no entanto, iniciou-se *em si*, nas vísceras da sua biografia.

¹⁷⁴ NIETZSCHE, F. – *Assim falava Zaratustra*, Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

Multiplicou-se para lá do *eu*. Sublimou-se. Considero-o por isso um *Übermensch-múltiplo*.

Por outro lado, se pensarmos em Francis Bacon, sabemos que ao criar os “pontos de fuga” nos rostos, ele pega neles – com as unhas aguçadas da existência – e *rasga, rasga, rasga* de ponta a ponta, como areias do deserto que se afastam tanto que acabam por colidir entre si, numa explosão no extremo oposto, deformando com isso todo o espaço. Este processo (também *processo da pele*), abala qualquer noção da perspectiva que conhecemos desde o Renascimento. Com este rasgar penetra-se nos mistérios do sublime, que eleva o artista de um mero corpo a um estado para lá dele mesmo.

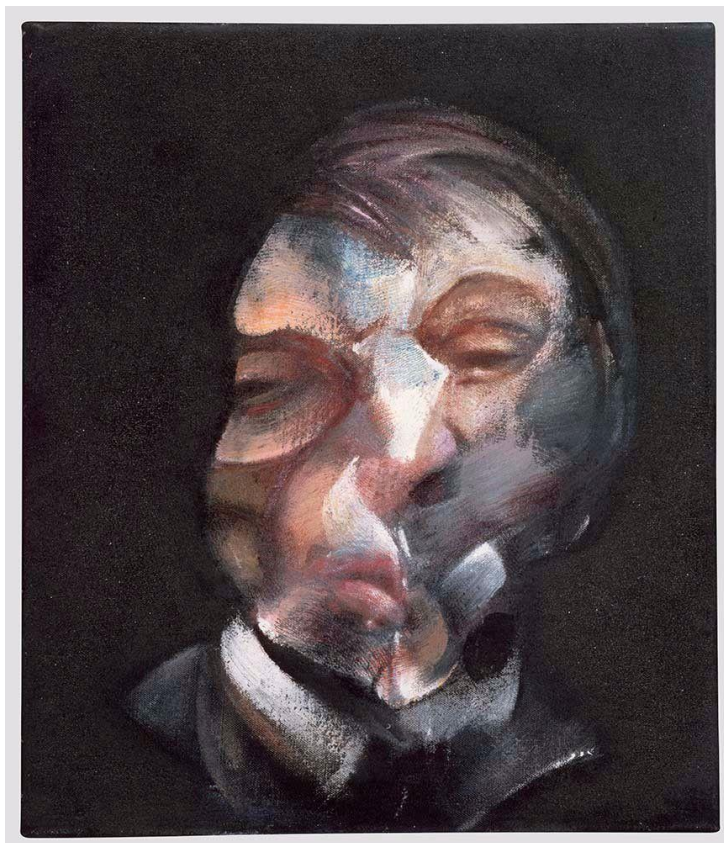


Fig. 29 - FRANCIS BACON - *Self-Portrait*, óleo s/tela, 1971, *Centre Pompidou, Musée National d'art moderne*, Paris. Direitos reservados, DACS, London / ARS, New York 2019.

Segundo Deleuze “*a música desencarna os corpos*”¹⁷⁵ na medida em que lhes retira o que não interessa, deixando expostas a essência e a sublimação. Este exercício de desencarnação surge na minha obra a partir do intenso e complexo *Processo da Pele*, o qual, sujeito a todo o tipo de violência, *destila o eu-pele e a pele-histórica*. Trata-se de la *petit mort* do rosto. No entanto, esta violência não só é fundamental como faz parte da vida, tal como reflecte Bacon, o mestre da *desfigura*:

[...] mesmo na mais bela paisagem, nas árvores, debaixo das folhas, os insectos comem-se uns aos outros; a violência faz parte da vida¹⁷⁶.

O que Deleuze quer para a arte não é a figura (esse cliché da superfície estriada), mas o vigor do *afigural*, não chegando a desintegra-la totalmente visto que é impossível distanciarmo-nos da biografia.

Na desrostificação o dionisíaco está lá, assim como um *erotismo afigural*, mas para a sobrevivência do *eu* o apolíneo deve permanecer:

presente,

intermitente,

trememente.

Caso contrário, a queda pode não ter retorno. Um mergulho de um artista que desintegra de tal forma o corpo e a biografia que pode tornar-se um corpo-hospitalar, preso numa esquizofrenia desassossegada e descolada de qualquer capricho da realidade. É um corpo afogado entre as paredes da fantasia, sem qualquer vínculo, preso unicamente ao grito e ao *non sense*¹⁷⁷.

Acaba portanto, neste terror de inexistir, por se revelar a mutilação e o suicídio na catarse possível destes corpos dionisíacos e gritantes mas desesperados. Para experienciar rasgos de realidade infligem dor no seu próprio corpo. Revirando-o do avesso com esperança de que a chuva acalme a loucura ou o sol queime de vez o corpo até às cinzas.

¹⁷⁵ DELEUZE, G. – *Francis Bacon, Logica da sensação*, Lisboa: Orpheu Negro, p. 107.

¹⁷⁶ Última entrevista de Francis Bacon a Giacobetti (1991-1992). Consulta (online) dia 04/02/2021 disponível em <https://aphelis.net/francis-bacon-last-interview-by-francis-giacobetti-1991-1992/>. Tradução da autora.

¹⁷⁷ É importante referir que estes casos são extremos e que nada têm a ver com artistas que continuam a produzir mesmo nos Hospitais Psiquiátricos.

É preciso *ir e voltar* com tanta pele quanto possível:

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa. [...] A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar¹⁷⁸.



Fig. 30– Visgraat IV, série Visgraat (2009-2023),, vista de instalação, Galeria FOCO, Lisboa. Materiais: pele de tinta, luz LED, madeira, óleo, resina, terra, vidro acrílico. Créditos de imagem: cortesia de Photodocumenta, 2023.

¹⁷⁸ Couto, Mia – *O Outro Pé da Sereia*, Lisboa: Editorial Caminho, 2006, p.34.



Fig.31 - JEAN-MICHEL BASQUIAT - *Riding With dead*, 1988¹⁷⁹.

Para Deleuze,

[...] não há pintor que não passe por essa experiência de caos-germe, em que de súbito nada vê e corre o risco de se afundar: colapso das coordenadas visuais. Não se trata de uma experiência psicológica, mas de uma experiência propriamente pictural, embora possa ter uma grande influência na vida psíquica do pintor. Neste ponto o pintor defronta-se com os maiores perigos no que diz respeito à sua obra e a si próprio. É um tipo de experiência sempre recomeçada nos mais diversos pintores: o “abismo” ou a “catástrofe” de Cézanne, e a oportunidade de este abismo dar lugar ao ritmo; o “caos” de Paul Klee, o “ponto cinzento” perdido e a oportunidade de este ponto cinzento “saltar” por cima de “si mesmo” e abrir as dimensões sensíveis...¹⁸⁰

Os heterónimos saem da minha figura, saem de mim, são o eu fragmentado. As personagens heteronímicas assim que surgem, eu rasgo-as a partir de múltiplos pontos de fuga. São *personas* afigurais carregadas de si. Desfiguradas e inevitavelmente *nómade*. Desrostifico-me num equilíbrio cambaleante entre o apolíneo e o dionisíaco. Na minha

¹⁷⁹ Jean-Michel Basquiat (1960-1988) foi um artista plástico e músico americano que morreu apenas com 27 anos devido a uma overdose, após uma fase extremamente conturbada da sua vida. *Riding with Dead* foi a sua última pintura e apresenta uma figura humana a infligir tortura a um esqueleto.

¹⁸⁰ DELEUZE, G. – *Francis Bacon, Logica da sensação*, Lisboa: Orpheu Negro, 2022, p.174.

obra, perante todas as *equações multrónicas*¹⁸¹ não existe um *eu sólido*. Existe sim uma multiplicidade: os heterónimos. Múltiplos *eu(s)* e cada um é um afecto.

Os afectos são os traços ocultos da personalidade, que surgem tanto no *eu* biográfico como nas *personas*. É impossível evitar *o que não sei que sei* de alguns afectos porque temos uma *pele-histórica*, que está maculada pela nossa existência e pela do *outro*. O contexto feito de afecções e sempre impossível de afastar, agarra-se à figura. Depois distorce-a. Deforma-a. Desidrata-a. O eu, enquanto autor, já está morto. Enquanto autor, sou apenas uma *Casca*. Os criadores são os heterónimos, performers cuja vida já é obra, que nascem aquando do fazer dessa mesma obra. Relembremos aqui a *Morte do Autor* (1984) de Roland Barthes (focada na literatura, mas aplicável às Artes Visuais) onde diz:

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um facto é contado, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa [...] Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura [...].¹⁸²

Também o filósofo Foucault, em *O que é um Autor?* (1969), questiona as noções tradicionais de autor, considerando que primeiro deve ser aferido “*O que é uma obra?*” partindo da análise da “[...] *sua estrutura, na sua arquitectura, na sua forma intrínseca e no jogo das suas relações internas*¹⁸³”. É a partir da noção clara de obra que se pode repensar o significado de autor, dado que a “[...] *função de autor excede a própria obra*¹⁸⁴”.

¹⁸¹ Conceito explorado no capítulo 3.3 – 1º ensaio ‘*patafísico*» entre convulsões: a ‘*patafísica dos Multrões*’.

¹⁸² BARTHES, R. – *A Morte do Autor*, trad. da autora. Disponível (online) em <https://ubu.com/aspn/aspn5and6/threeEssays.html#kubler>.

¹⁸³ FOUCAULT, M. – *O que é um autor*, trad. António Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Veja, 2009, p.37.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.59.

Para desenvolver a sua teoria Foucault salienta também que:

Sabemos que num romance que se apresenta como uma narrativa de um narrador o pronome de primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos de localização nunca reenviam exactamente para o escritor, nem para o momento que ele escreve, nem para o gesto da sua escrita; mas para um alter-ego cuja distância relativamente ao escritor pode ser ainda maior ou menor e variar ao longo da própria obra. Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância [...]. De facto, todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de “eus”.¹⁸⁵

Este filósofo argumenta assim que devemos distanciar-nos da noção de autor como uma figura única e central (o *Autor-Deus* descrito por Barthes) de um texto, até porque, tal como foi referido anteriormente, ele é composto por uma multiplicidade de “eus”. Considera também que somos uma construção social, o que nos leva também ao conceito de *pele-histórica* já abordado e que implica que nos concebemos como uma construção através do *outro*, da *história*, do genoma e de “mecanismos” epigenéticos. *Somos estrangeiros a nós próprios*¹⁸⁶.

Estas construções de significação são moldadas por figuras de autoridade responsáveis também pelo controlo da interpretação de uma obra, ou como diz Barthes “sabemos que, para devolver à escrita o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”¹⁸⁷. A obra estende-se para lá do criador. Assim, esta perspectiva desafia a noção de autoria como uma identidade fixa, abrindo uma obra a uma multiplicidade de significados. Reequacionemos a este respeito as concepções deleuzianas de Máquina. A obra, instalada para lá do estúdio do artista, revela-se não celibatária mas solteira, desejando (máquina desejante) ardentemente o *outro*, que a mantém activa através das suas próprias interpretações.

Apesar de um artista plástico poder facilmente considerar o contrário, Foucault defende que o foco deve ser a análise dos discursos e das relações de poder que operam

¹⁸⁵ FOUCAULT, M. – *O que é um autor*, trad. António Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Veja, 2009, p.55.

¹⁸⁶ KRISTEVA, J. - *Estrangeiros para nós mesmos*, trad. Maria Carlota Gomes Domingues. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.190

¹⁸⁷ BARTHES, R. – *A Morte do Autor*, trad. da autora. Disponível (online) em <https://ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#kubler> .

dentro deles, em vez de nos prendermos em questões autorais ou nas intensões do autor porque isso apenas nos limita a interpretação.

A palavra obra e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor¹⁸⁸.

A morte do autor, não se refere a uma morte física, pressupõe essencialmente uma mudança de perspectiva em relação à sua real importância na obra, sendo que é mais produtivo e crítico interpretá-la tendo por base *múltiplas vozes*, influências e os discursos que extravasam a individualidade aparente do autor.

No contexto da heteronímia, cada autor é tratado como uma entidade separada com a sua própria biografia, estilo e visão do mundo. No caso de Fernando Pessoa com os seus heterónimos “principais” Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, esta visão de *múltiplos eus* de Foucault é perfeitamente clara. A heteronímia, tanto em Pessoa como na minha obra, podem ser vistas como uma expressão final e concreta da *morte do autor* desafiando uma noção fixa autoral. Assim, reconhecendo a existência de diferentes autores, esta noção também reflecte a ideia de que a interpretação e significado de um texto não deve ser limitada à intensão original do autor, mas enriquecida pela diversidade de perspectivas.

Em última análise, a heteronímia é o manifesto último da *morte do autor*.

¹⁸⁸ FOUCAULT, M. – *O que é um autor*, trad. António Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Veja, 2009, p.39.



Fig. 32 - Still do filme *GREEN SCREAM*, 2:35, 4k, 2023.

De um modo paradigmático, os heterónimos são mecanismos de pensar as afecções e potenciá-las com o que se subtrai delas. Para Deleuze, a obra de arte arranca os afectos às afecções¹⁸⁹. Os afectos permitem *pintar* a potência e a história.

O artista é fruto da potência dos perceptos. Transforma-os, amassa-os, digere-os...

Mas a que custo?

Sem dúvida: a sua própria vida.

O corpo fica abalado com a percepção do mundo, da violência que dele emana. Mas só a exposição à crueldade lhe permite libertar-se e criar.

Ficam agora em aberto as seguintes questões:

Poderá um corpo sobreviver à sua desfiguração?

Imortalizar-se depois da sua morte?

¹⁸⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. - *O que é a filosofia?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.144.

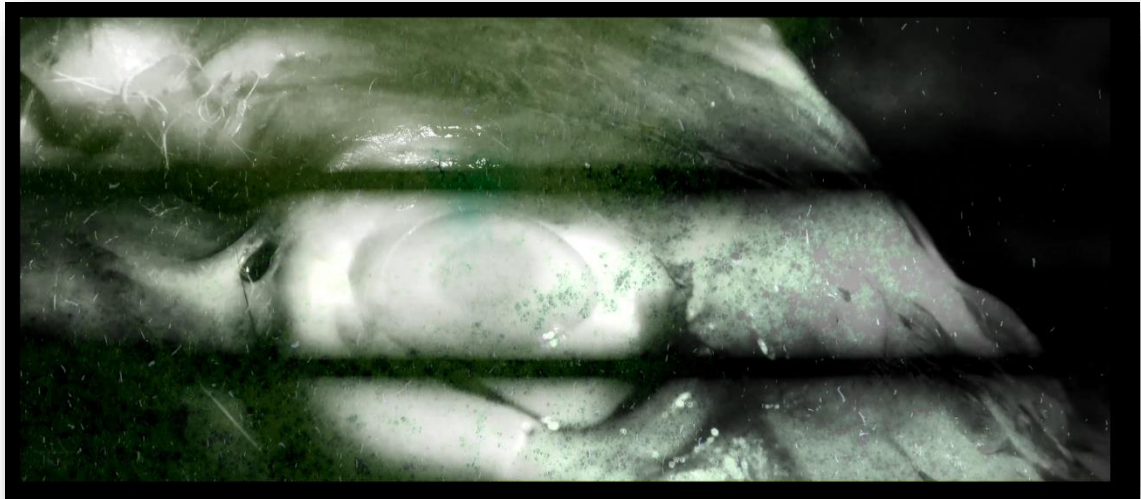


Fig. 33 - Still do filme GREEN SCREAM, 2:35, 4k, 2023.



Fig. 34 - Still do filme GREEN SCREAM, 2:35, 4k, 2023.

[PARÊNTESES PARA-LÁ-DA-FÍSICA]

RECEITA PARA A SOBREVIVÊNCIA

DE ARTISTAS VIOLENTAMENTE AFECTADOS PELO CONTEXTO:

- 1) rasgar a figura até deixar o corpo aberto como a autópsia de um corpo.
- 2) matar o corpo.
- 3) acordá-lo de novo com respiração boca a boca.
- 4) criar um pasto, minuciosamente triturado com hortelã, caju e pasta dentífrica de baixa qualidade.
- 5) retornar ao estúdio, mascando de 8 em 8 horas o pasto.

Receita de Louise Duvall

A biografia é tudo o que é visível, *o que se sabe que se sabe*. As restantes categorias gnosiológicas: *o que não se sabe que sabe*, *o que sabe que não sabe* e *o que não se sabe que não se sabe* englobam tudo o que está na obscuridade, vislumbrando a luz de tempos a tempos...

Por isso, a heteronímia e todo o meu processo artístico incidem numa prevalência da cor negra, no sentido em que reflecte a busca-*encontro* no oceano profundo. Dança nas sombras e quando se revela, expondo-se à claridade, é a desfigura de mim. Cada pele de tinta negra retirada da água é tecido para a mumificação. Preserva o corpo após a morte. Eu sou todas as mulheres dentro de mim, não o contrário. A iluminação e a retroiluminação das minhas obras é a revelação da obscuridade, assemelhando-se a uma *pele-mapa orgânico*, ou ao corpo do *autor morto* esmagado contra uma máquina de raio X.

O artista deve fugir dos extractos superficiais, ou seja, à mera biografia estampada à luz do dia e da noite. Francis Bacon des-retrata representando o monstro que está oculto.

É o afecto do grito, não é o grito.

É a afecção dele!

O sujeito-artista que se fixa obsessivo apenas no retrato, não tem a potência de expansão, não de desinibe para além do rectângulo a que está sujeito, pois só tem um poder: o de representar o que o olho vê. O olho é um preguiçoso afunilado, cheio de tiques e manias, conservadorismos bafientos que já não fazem sentido na contemporaneidade.

Existe uma fome mundial de um *encontro* consigo mesmo. A alienação causada por uma sociedade impregnada de estruturas, excessos, poderes, exercícios e metas, afasta o sujeito de si próprio, como se o seu corpo deixasse de lhe pertencer. Deste modo, os artistas aprisionados pelo registo do olhar toldam a possibilidade de ver verdade, iludem mais do que um ilusionista. Mostram o coelho, pintam-no com todos os detalhes, apesar de na verdade, tal como no *Retrato de Dorian Gray*¹⁹⁰, haver um monstro oculto, difundido na beleza e quietude dos contornos da representação...

Não existe maior desassossego que a arte sem profundidade, mas ela tende a proliferar no sistema capitalista, enredado no poder, no controlo e na sociedade manipuladora. Deste modo, a academia tem o papel fundamental de fornecer ferramentas

¹⁹⁰O *Retrato de Dorian Gray* (1890) é um romance filosófico do escritor e dramaturgo Oscar Wilde.

de sobrevivência aos artistas, cada vez mais sacudidos pela sociedade, evitando assim que estes acabem por se tornarem um *sujeito sujeitado* e não uma *máquina de guerra*, como deveriam ser, ou até idealmente tornarem-se *Übermenschen*.

Ainda sobre o meu processo artístico (da pele), posso afirmar que o encontro com o *eu* é apenas possível com a sua distorção. Como se, do *eu* ramificasse a impregnada biografia cujas hastes são puxadas e repuxadas até rasgar, fundir ou até desaparecer. Tornou-se evidente, até urgente, quebrar dolorosamente a minha pessoa em partículas múltiplas com esgares próprios, que se superam individualmente ou não, para potenciarem uma verdadeira *Máquina de Guerra*. Colaboram para um todo que permanece volátil, fluído e desejante. Existem para lá da minha própria autoria, como sugerem Barthes e Foucault.

Por isso, tentando responder às questões anteriores: não é a biografia que está estampada na minha arte, mas sim *um rasgo da biografia*.

O *Colectivo Heteronímico* não é a minha história pessoal, mas sim é um conjunto de afecções, contextos, luzes, sombras, profundidades, gazes, sólidos e líquidos. Só assim estas personas poderão ter a capacidade de se emancipar como uma *Máquina de Guerra*.

Sem *desrostificar* seria impensável a fragmentação heteronímica e conseqüentemente não teria sido criado o conceito de *Máquinas Epilépticas* a partir das máquinas deleuzianas.

Quando fabrico as peles de tinta no *Útero* sinto que potenciam a desrostificação. Cobrem, encobrem, rasgam-se e voltam-se a colar. Deixam a descoberto alguma coisa de mim, da coisa (o objecto) e do *outro*. Deixam em potência todos os rituais do passado, do presente e do que está por vir.

Se para Kristeva “o estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação. [...] *Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos*¹⁹¹” então as minhas obras acabam por ser *estrangeiras de mim própria* e da pátria que criei.

¹⁹¹ KRISTEVA, J. - *Estrangeiros para nós mesmos*, trad. Maria Carlota Gomes Domingues. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.190.

[PARÊNTESES SUBJECTIVO]

Como esta investigação é parte de todo um mecanismo, de roldanas e fricções, é perigosamente assaltada por constantes parêntesis. A vida, também repleta deles, é parte do processo e assim, entenda-se, parte integrante da arte.

Eis que:

Desafiam-se os pintores
a rasgar a superfície,
a danificá-la o mais possível
para
deixar entrar e sair
monstros,
(e deixar o outro lidar com eles)

2.2

‘Patafísica da biografia: plataformas paratextuais

A heteronímia na minha obra, talvez o mesmo suceda com a de Fernando Pessoa, passa por transições incontroláveis entre a forma (o objecto) e a ideia. Nesse espaço transitório existe uma parábola elíptica entre a realidade e a ficção, alimentada pela narrativa, fantasia, prosa e poesia, dando a ver por fim os *objectos*. Objectos que foram seduzidos e/ou que seduzem. Existe uma permanente fome neste espaço transitório. Fome devido a um sentimento de insuficiência, onde o exasperado desejo domina. Desejo de acontecimento. Desejo de superação. Desejo de desejo. Deste modo, esta *fome*, por estar num estado de permanência deixa-se envolver numa exaustão bulímica. E por isso:

Devora tudo.

Devora a realidade e com ela o contexto.

Devora a ficção e com ela o sonho, a ideia, o inesperado, o absurdo...

O espaço transitório é um espaço dormente. Sedento de mais espaço, mais alargamento. *É um espaço turvo*. Olhá-lo provoca náuseas e requer um aceleração.

Se a realidade pressupõe uma predisposição para enfrentar o objecto, a ficção deseja a alienação, erotismo, mortes convulsas, ou seja, *petite morts* intermitentes. Portanto, o espaço entre estas duas margens é dilatado e emerge. Sem tempo definido, é como um rio sem nome, um não-lugar, uma *não coisa*.

As *máquinas epiléticas* pressupõem a existência de pelo menos uma convulsão, sendo que esse estado requer que se esteja entre o desejante e o celibatário. Mas o que me apercebo é que, por mais ténue a fronteira entre esses dois estados, existe uma parte que se sobrepõe tal como uma fronteira enlameada.

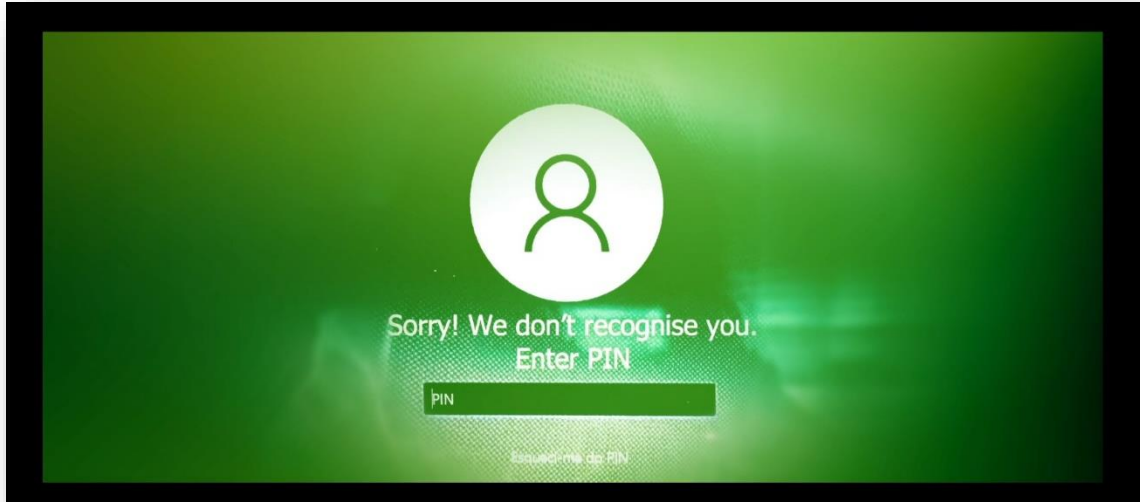


Fig. 35 - Still do filme GREEN SCREAM, 2:35, 4k, 2023.

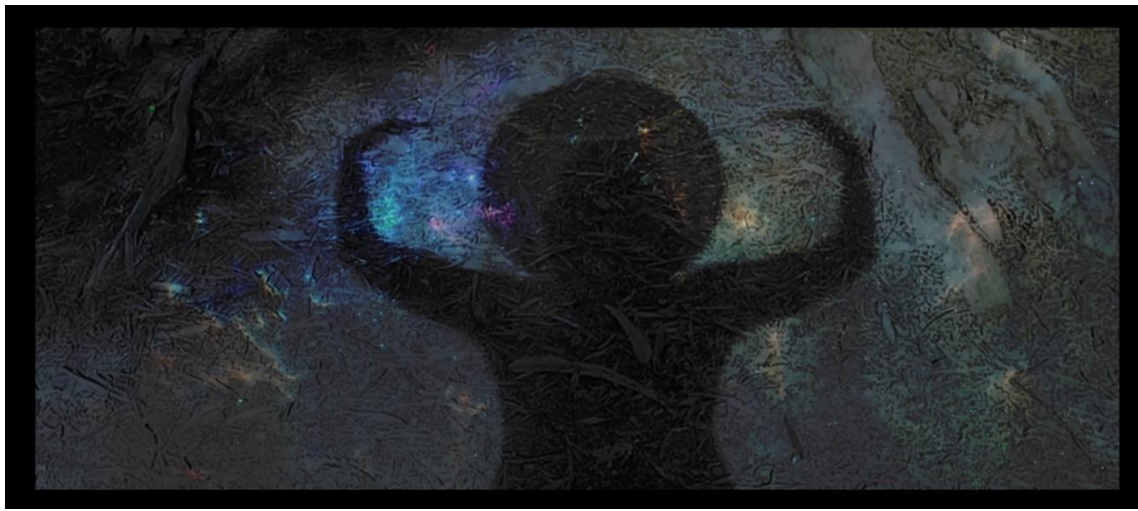


Fig. 36 - Still do filme GREEN SCREAM, 2:35, 4k, 2023.

**[PARÊNTESES DE INTERMITÊNCIAS
REFLECTIVAS E REFLECTORAS]**

Não estarão as fronteiras da identidade todas enlameadas?

*Democracias para domar a violência e a selvajaria, que
acredito serem inerentes à humanidade?*

*Que lugar não-lugar é a fronteira entre ser desejan-
te e ser solteirão?*

Celibatário no pior dos cenários...

Realidade ficcionada ou ficção-real?

*Estas são as duas margens que são tecidas numa trama
de ambiguidade.*

Será esse espaço do imaginário um não-lugar?

Uma fantasia, como pensou Freud no início da carreira?

Uma histeria, como descreveu depois?

Ou uma neurose, como ainda ponderou?

*Será um recalque do inconsciente, frivolamente casado com a
realidade, amante da promiscuidade, da mentira, da ilusão e
dos artifícios?*

Quiçá, uma deformação deliberada da Ex Machina grega?

*Ou seja, um artifício para resolver toda uma situação
impossível? Um enredo sem fim?*

As convulsões, no quadro clínico e científico, são um fenómeno electrofisiológico que tem origem numa descarga bioenergética do cérebro, provocando uma sincronização anormal da actividade eléctrica neuronal. Este sintoma provoca reacções involuntárias da musculatura, com movimentos incontroláveis do corpo, desvio dos olhos, enrolamento da língua, tremores reverberantes, libertação dos esfíncteres, alterações do estado psíquico e alucinações. Por vezes são precedidas por uma profunda apatia, onde o olhar fica perdido além do olhar. Esta apatia adquire uma invisualidade onde o corpo consciente e inconsciente alcança o universo, para se auto-anestesiarem de seguida, pois não há memória desse lugar-tempo.

Dá-se o nome de epilepsia¹⁹² à síndrome médica na qual existem convulsões recorrentes e involuntárias, embora estas possam ocorrer em pessoas que não tenham epilepsia.

Segundo a tese de Douglas Flores de Oliveira,

Alguns relatos de convulsões extáticas costumam demonstrar a presença dos seguintes aspectos: 1) sensação de clareza e clarividência, harmonia e *insights* (Picard, 2013); 2) sensação de elevação da consciência, união e harmonia, intensificação do “eu”, extinção funcional da narrativa autobiográfica, dissolução do ego, alteração da percepção e propriocepção, desrealização (Craig, 2009b; Picard & Craig, 2009; Picard, 2013; Picard & Kurth, 2014); 3) sentimento de autopresença consciente, autoconsciência aumentada, união e harmonia, colapso da barreira entre sujeito e ambiente (Gschwind & Picard, 2016); 4) sensações desagradáveis anormais (Isnard et al., 2004); 5) sensações intensamente agradáveis (Williams, 1956; Stefan et al., 2004); 6) intensos de felicidade e bem-estar, percepção sensorial aumentada, dilatação subjectiva do tempo, comprometimento da consciência e automatismos gestuais e oro-alimentares (Picard et al., 2013b); 7) sensação de total tranquilidade interior, alto nível de excitação, unidade, aumento da autoconsciência, paz interior, percepção corporal aumentada, Hiper percepção do mundo externo (Gschwind & Picard, 2016).¹⁹³

¹⁹² As convulsões são sintomas bem conhecidos por mim porque sou de epilepsia. Quando criei o conceito de máquinas epiléticas estava bem ciente deste tipo de experiência.

¹⁹³ OLIVEIRA, Douglas – *Uma revisão sistemática dos conceitos de êxtase em diferentes épocas e contextos*, 2020. Tese disponível (online) em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-28052020-170855/publico/Flores_corrigida.pdf p.497

Ao longo da história, a epilepsia tem sido associada a um sentimento oceânico¹⁹⁴, ao êxtase e à criatividade, sendo até conhecida como *Epilepsia de Dostoiévski*¹⁹⁵.

A pele que habito é uma pele medicamente epiléptica.

A pele que habito é conceptualmente epiléptica.

A pele que habito é pintura epiléptica e elástica, que se expande no espaço, por vezes em agonia para de se agarrar à realidade.

O estado convulsivo, aquela fronteira entre dois espaços (tendo em conta que a linha da fronteira pode ser suficientemente larga, para permitir uma amplitude de espaço que uma mera linha não tem), pressupõe todo um estado epiléptico. Quando pensamos nas *máquinas epilépticas*, que deambulam entre a realidade e a ficção, entre o fazer e não-fazer, entre o acontecimento e o não acontecimento, deduzimos que o espaço transitório faz parte do estado epiléptico. Ou seja, mesmo quando este apenas contem em si ínfimas doses de realidade, não deixa de ser epiléptico. Deste modo, a epilepsia além de habitar o espaço real e ficcional, habita também, na sua totalidade, toda a extensão dilatada do tempo de transição, *o não-lugar*.

A epilepsia é uma parábola que, num tempo específico, *brota...* limitada no espaço, faz o corpo implodir, como um mergulho invertido, em que o exterior é sugado para as profundezas oceânicas. Funde-se com ele, assim como com o contexto.

O corpo, que pode tudo, agarra-se aos objectos. Arranca-lhes bocados à dentada.

Que hipótese tem?

Com as convulsões vêm as *filhas*, *sem mãe*, *sem pai*, sem o *juízo de deus* e absolutamente *sistémicas*:

as

MÁQUINAS EPILEPTICAS

¹⁹⁴ Numa carta de 1927 a Sigmund Freud, Romain Rolland, inspirado no exemplo do líder religioso Hindu Ramakrishna (1836-1886) referenciou a frase "*sentimento oceânico*" para se referir a uma sensação de êxtase em que o *eu* está em unísono com o todo, o mundo externo. Por sua vez, Freud argumenta que se o sentimento oceânico existe, então é o sentimento primitivo do ego preservado desde a infância, ou seja, se experimentado em vida adulta é um sentimento que se distancia completamente do *eu* (consulta online disponível em <https://www.stephenhicks.org/wp-content/uploads/2015/10/FreudS-CIVILIZATION-AND-ITS-DISCONTENTS-text-final.pdf>). Como já foi referido anteriormente, a epilepsia, tem uma forte conexão com este sentimento de afastamento do eu, um encontro primitivo ausente de ego. Deste modo, as convulsões permitem experienciar este mesmo sentimento oceânico.

¹⁹⁵ Fiódor Dostoiévski (1821-1881) foi um escritor e filósofo russo, cuja obra teve influência do seu estado clínico. Informação disponível em <https://eujournal.org/index.php/esj/article/view/15759/15648> e em: <https://www.neurologyindia.com/article.asp?issn=:year=2015;volume=63;issue=4;spage=476;epage=479;aulast=Bhattacharyya>.

No princípio, as *máquinas epiléticas* adquirem uma espécie de linguagem trôpega, quase disfuncional, num devir animal. A linguagem mesmo que corrompida pela transição, obriga a uma readaptação de forma da linguagem, gramática, fonética e som. É uma metamorfose que se agrega a toda a estrutura do indivíduo. É este que, amarfanhado pela sua própria história, se alia à linguagem epilética, organizando-se em estruturas paratextuais. A língua e o corpo ajustam a sua identidade, mesmo que esta, perante o *abalo*¹⁹⁶ da convulsão, se ramifique em ecos e outras sub-identidades que aparentam ser oriundas da ficção-científica. Pouco a pouco a linguagem adquire uma certa coerência, até à tangibilidade da linguagem conhecida e comumente aceite.

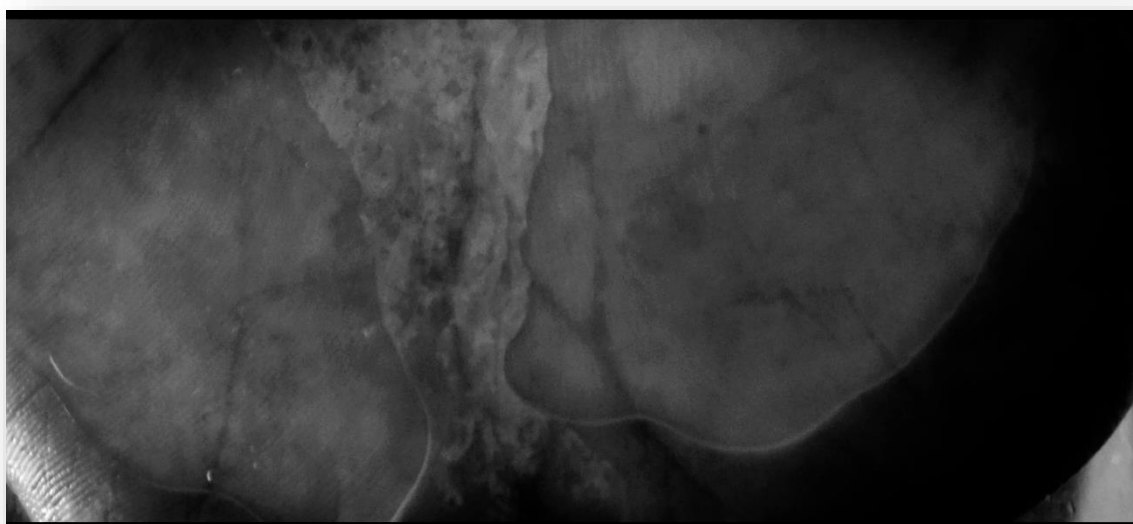


Fig. 37 - Still do filme *GREEN SCREAM*, 2:35, 4k, 2023.

Para Foucault a linguagem é também um conceito filosófico, na medida em que, partindo do pensamento moderno, a considera como um elemento estruturante da relação entre o indivíduo e a realidade. Precisamente por isso não pode ser reduzida a elementos gramaticais dado que ela é “*historicamente determinada*”¹⁹⁷.

Neste sentido a *pele-histórica*, abordada no início desta investigação como parte do mecanismo orgânico da *Máquina Sistémica*, não só atravessa as fronteiras entre os

¹⁹⁶ Referência à investigação *ABALO, as Intermittências da pele* da minha autoria, publicado pela *Multiple Skins Editions*, 2020.

¹⁹⁷ FOUCAULT, M. – *a Arqueologia do saber*. Brasil: Forence Universitária, e-book disponível (online) em <https://elivros.love/livro/baixar-livro-a-arqueologia-do-saber-michel-foucault-em-epub-pdf-mobi-ou-ler-online> .

estados de realidade e ficção, como, paradoxalmente habita e *existe* no *estado convulsivo*, a tal fronteira alargada entre a *máquina desejan*te e a *celibatária*.

As *máquinas epilépticas* e sistémicas como imperatrizes da sua linguagem, habitam espaços, saltam entre lugares e não-lugares, como *nómade* numa ficção rasgada da realidade.

Em vários momentos desta investigação referi a ficção. Aguardando o desenrolar dos conceitos que antecedem esta questão, será agora a altura de perguntar:

Mas o que é a ficção?

Num sentido mais lato, a ficção é um termo usado para descrever uma narrativa imaginada, mesmo que tenha como ponto de partida a realidade (não-ficção). Umberto Eco, em *Seis Passeios nos Bosques da Ficção* questiona:

[...] se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? [...] visto que a ficção parece um ambiente mais confortável do que a vida, procuramos ler esta última como se fosse uma peça de ficção [...] a ler a vida como se fosse ficção e a ficção como se fosse vida.¹⁹⁸

A heteronomia é uma *máquina epiléptica* que sobrevive através da narrativa partindo de uma biografia pessoal. Por isso mesmo é uma narrativa natural que sobrevive sobretudo a partir da narrativa ficcional. Com uma grande diferença: os seus detalhes são mais complexos, visto que se afasta da biografia natural adjacente, apesar de não ser a falsificação de uma personagem, mas antes uma reestruturação da identidade elevada além de si mesma. Por isso, saindo da identidade una (a *Casca*¹⁹⁹), os heterónimos migram para uma realidade para-textual que está além do texto que lhes subjaz. Umberto Eco refere que “*quando as personagens de ficção começam a migrar de um texto para o outro é porque adquiriram direito de cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou*²⁰⁰” tal como acontece no processo heteronímico. É precisamente assim que estas personas adquirem o direito a uma vida real, a *uma biografia*, onde a ficção e a realidade escrevem em simultâneo. No entanto, não se regendo pelas leis naturais, usam e abusam da linguagem através de uma ideia de obra de arte.

¹⁹⁸ ECO, H. – *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Lisboa: Gradiva, 2019, p.141-143.

¹⁹⁹ Em *Abalo, as intermitências da pele*, desenvolvo o conceito de *Casca* como o *todo* que integra todas as personas heteronímicas na minha obra. Pode-se presumir, da mesma forma, que as minhas obras executadas por mais do que dois heterónimos são também uma *Casca*, mas num sentido menos lato.

²⁰⁰ ECO, H. – *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Lisboa: Gradiva, 2019, p.152.

A vida real já não é suficiente.

Não obedece livremente ao teatro e à imaginação.

Não deixa espaço para os desvaneios, para o tédio, o êxtase, a morte, ou qualquer tipo de violência.

No Capitalismo existe todo um sistema programado. A realidade natural está sujeita à pressão do seu peso e abre rachas por todo o lado. A ficção heteronímica e das restantes máquinas epiléticas (de que é exemplo o estúdio enquanto obra de arte), são uma variação óbvia da realidade. Contudo como se alimentam do que está para além do visível e além da física, abrem fracturas entre o tempo e a história, escapando-se por aí...

Deste modo, as *máquinas epiléticas* solucionam-se através de complicadas equações *non sense*, que saltam de paradigma em paradigma, sofrem violentamente esgotadas pela realidade, talvez porque como diz Onfray: “*alguns homens também são ruínas [...] o esgotamento da civilização multiplica as ruínas*”²⁰¹. Ou como refere Deleuze, “*o múltiplo [...] é dobrado de muitas maneiras*”²⁰².

As *máquinas epiléticas*, que existem nesta plataforma ficcional, persistem criativas, procriam, desejam e fornicam até à sua convalescença no campo da ‘Patafísica.

A ‘patafísica é um conceito criado por Alfred Jarry, para descrever a *ciência das soluções imaginadas*, considerada também como uma filosofia que examina fenómenos imaginários para lá da física:

A ‘Patafísica é a ciência daquilo que é super induzido na metafísica, seja dentro ou além das limitações desta, estendendo-se tanto além da metafísica quanto esta se estende além da física [...] a ‘patafísica será, antes de tudo, a ciência do particular, apesar da opinião comum de que a única ciência é a do geral. A Patafísica examinará as leis que regem as exceções e explicará o universo suplementar a este²⁰³.

Este termo surge escrito pela primeira vez no texto *Guignol*, na edição de 28 de Abril de 1893 do *L’Écho de Paris littéraire illustre*. No entanto, presume-se que a sua

²⁰¹ ONFRAY, M. - *Decadência, o declínio do Ocidente*, tradução Pedro Elói Duarte, Lisboa: Edições 70, 2019, p.15.

²⁰² DELEUZE, G. - *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, trad. trad. Luis Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991, p.14.

²⁰³ JARRY, A – Alfred Jarry (Y Otros) *‘patafísica junto com especulaciones*, trad. da autora. Spain: Pepitas de Cabaza ed., *Revista Artefacto*, 2016, p.17.

origem remeta para o período da adolescência de Jarry no liceu de Rennes, quando escreveu *Ubu Roi*, com apenas quinze anos, obra essa que estreou no teatro Nouveau-Théâtre em 1896. Esta peça, que é de uma rebeldia inspiradora, mostrou não só a irreverência do dramaturgo, como influenciou todas as gerações de teatro subsequentes. *Ubu Roi* foi recebida com uivos de revolta gerando um enorme escândalo na época. A peça foi tão polêmica que inaugurou em Dezembro de 1896 e encerrou nessa mesma noite. Jarry, com todo o seu espírito crítico, tinha como intenção ir para lá do entretenimento (como propôs Artaud com o *Teatro da Crueldade*) pretendendo subverter as expectativas do público sobre o teatro e sobre a própria humanidade.

O grotesco implica que todo o público participe no palco da crueldade. O *Rei Ubu*, por um lado era um reflexo do seu *eu* mais profundo, corrosivo e enigmático, por outro, era o espelho de toda a plateia que se assemelhava a uma massa inerte, passiva e obtusa. Deste modo fez uma crítica carnavalesca a toda a sociedade francesa da época. Apesar do do absurdo ser um elemento essencial, não é uma obra para rir, na verdade é mais satírica e dramática do que cómica. A obra *Ubu Rei* é uma referência directa à obra *Rei Édipo* de Sófocles. Baudrillard reflecte, a propósito desta obra de Jarry, que:

Toda a tensão metafísica se dissipou, cedendo a vez a um ambiente ‘patafísico, isto é, à perfeição tautológica e grotesca dos processos da verdade. Ubu: o intestino delgado e o esplendor do vazio. Ubu, uma forma plena e obesa, de uma imanência grotesca, de uma verdade incontestável, figura genial, repleta daquele que absorve tudo, transgrediu tudo, e resplandece no vazio como solução imaginária²⁰⁴.

O “Pai Ubu” e a “mãe Ubu” são também uma ironia à obra *Macbeth* de William Shakespeare (escrita entre 1603 e 1607), sendo que a primeira cena é quase idêntica. O pai, a mãe e o Capitão Bordura planeiam o assassinato do Rei da Polónia durante o banquete, cuja ementa muitíssimo apreciada incluía “couve-flor à la merdre” (note-se que esta última palavra é intencionalmente escrita com um “R” a mais), em que a mãe cozinha²⁰⁵ uma repugnante comida com fezes:

“Pai Ubu: Então, capitão, jantou bem?”

²⁰⁴ Baudrillard, J. – *As estratégias fatais*, trad. Ana Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p.63.

²⁰⁵ Note-se aqui o paralelismo descrito anteriormente entre artista-alquímia-culinária.

Capitão Bordura: Muito bem senhor, a não ser pela merdra.

Pai Ubu: Ah! A merdra não estava ruim.

Mãe Ubu: Gosto não se discute”²⁰⁶.

A palavra *merdre* foi o suficiente para fazer todo o público ficar horrorizado e profundamente perturbado. No entanto, esta palavra será sobejamente utilizada por Alfred Jarry nas suas obras subsequentes dado que se trata de uma corruptela que alguns consideram um irónico epónimo para “excesso”²⁰⁷. Esta palavra influenciou os *ready made* de Marcel Duchamp que por sua vez foram uma inspiração para outros artistas, tal como Piero Manzoni com a obra *Merde d’artist*. Duchamp foi aliás membro do *Colégio da ‘Patafísica* (como veremos mais adiante) tendo ficado intimamente ligado à obra de Jarry. A propósito da proliferação do “R” nas suas obras refere inclusivamente que “*Arrhe is to art what merdre is to merde*”²⁰⁸ partindo de uma cínica interpretação da relação entre arte, dinheiro e merda. Tal como *merdre* e *merde*, *Arrhe* e *art* são homófonas em francês. A *Merdre* de Jarry remete para a ideia de dinheiro, de um depósito no banco, enquanto a *Arrhe* de Duchamp pode mesmo levar-nos a perguntar se a arte motivada por dinheiro é merda. Finalmente, gostaria apenas de referir que *art* em francês se pronuncia de forma idêntica a “R” em inglês²⁰⁹. Também Artaud acaba por usar o termo “merda” referindo-se à “carne que se relaciona com o Deus, aquele que “é merda”²¹⁰:

O homem sempre gostou mais da carne
Do que da terra dos ossos,
É porque só o que havia era terra e madeira de ossos
E ele viu-se obrigado a ganhar a sua carne,
Só que o que havia era ferro e fogo
E merda não,
E o homem teve medo de ficar sem merda
Ou antes desejou a merda
E para isso sacrificou o sangue²¹¹.

Com a criação da ideia conceptual de ‘patafísica, Alfred Jarry, gerou matéria em bruto para pavimentar as estradas do Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo e para o *Teatro*

²⁰⁶ JARRY, Alfred – Ubu Rei, p.8., e-book disponível (online) <https://vdocuments.mx/download/ubu-rei> .

²⁰⁷ BOK, Christian – ‘Pathafysics: the poetics of an imaginary science., Illinois: Northwestern University Press, 2002, p.24.

²⁰⁸ Disponível (online) em https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/letters/merrington/merrington.html

²⁰⁹ Disponível (online) em https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/letters/merrington/merrington.html

²¹⁰ ARTAUD, A. – *Para acabar de vez com o juízo de Deus* seguido de *O Teatro da Crueldade*, Lisboa: VS Editores, 1975, p.22.

²¹¹ *Ibid.*, p.20.

do Absurdo.²¹² Quebrou assim com todas as convenções e desenvolveu novos paradigmas, metáforas, universos e investigações que se prolongam até à actualidade.

[PARÊNTESES BREVE O SUFICIENTE]

AS MÁQUINAS EPILEPTICAS NASCEM E RENASCEM DOS LIMITES DOS
SALTOS ENTRE AS SENSACÕES, DOS CONCEITOS E DO NON SENSE.

DILATAM-SE NA 'PATAFÍSICA.

A 'Patafísica pode ser vista como uma verdadeira celebração carregada de humor, dramatismo, paradoxos e oxímoros.

Em 1948, em Paris, é fundado o *Colégio da 'Patafísica* que se comprometia com “*uma pesquisa erudita e inútil*”²¹³ atraindo, curiosamente, inúmeros intelectuais, filósofos, artistas e políticos. A posteriori apercebemo-nos que as investigações que ali tiveram origem não foram assim tão inúteis, nem os encontros que ali aconteceram foram tão absurdos como poderíamos pensar. Até no absurdo é possível encontrar um mecanismo que o eleva ao sentido máximo. O colégio atraiu intelectuais como os irmãos Marx, Marcel Duchamp, Jean Baudrillard, Samuel Becket, Jorges Luis Borges, James Graham Ballard, Joan Miró, Man Ray, Max Ernst, Noel Arnaud, Jean-Christophe Averty, René Daumal, Luc Étienne, François Le Lionnais, Jean Lescure, Raymond Queneau, Boris Vian, Eugène Lonesco, Jacques Carelman, Julien Torma, Roger Shattuck, Baron Jean Mollet, Philippe de Chérisey, Irénée Louis Sandomir, Rolland Villazón, Fernando Arrabal e Gavin Bryars. O curador Harald Szeemann, em 1961, também se tornou membro e por isso usou este conceito em múltiplas exposições, de que é exemplo *Monte*

²¹² O *Teatro do Absurdo*, surgiu cerca de 1961, com o crítico Martin Esslin, onde se explorava questões existencialistas e absurdas da vida com uma tendência trágico-cómico. Os cinco principais dramaturgos desse movimento são Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Lonesco, Jean Genet e Harold Pinter.

²¹³ Disponível (online) em <https://artigos.wiki/blog/en/Talk:%27Pataphysics>

*Verità*²¹⁴ que atraiu artistas, naturistas, teosofistas, anarquistas e até Vladimir Lenine. Para esta exposição, que curiosamente ocorreu em cinco locais diferentes, o curador optou por espaços expositivos não convencionais como ginásios e teatros. Szeemann não se ficou por aí tendo, depois da *Documenta 5*, criado o *Museu das Obsessões* na sua própria casa (ainda hoje visitável). Note-se que tudo isto acontece apesar de múltiplas dificuldades financeiras e atritos com as autoridades municipais, tendo inclusivamente apresentado em 1975 a colectiva *Bachelor Machines* inspirada por Marcel Duchamp e Michel Carrouges.

A palavra Patafísica, etimologicamente, é formada a partir da abreviatura da palavra grega *ἐπὶ τὰ μετὰ τὰ φυσικά* (*epì tà metàphusiká*) que significa “aquilo que”. Segundo Deleuze esta é “a grande virada, a superação da metafísica [...] Em primeiro lugar, como superação da metafísica, a ‘patafísica inseparável de uma fenomenologia, isto é, de um novo sentido e de uma nova compreensão do fenómeno²¹⁵”. Ou seja, esta definição remete para o que está para lá da metafísica, tendo por base a própria estratégia seguida por Aristóteles quando criou o termo *Metafísica*, em grego *ἐπὶ τὰ μετὰ τὰ φυσικά* (*ta meta ta physika*), que literalmente significa “depois (do livro) da física”. Assim sendo ‘Patafísica e Metafísica partilham uma estrutura semelhante tendo obviamente significados diferentes. Deleuze (sobretudo em *A Ilha Deserta*) refere, inclusivamente, que Alfred Jarry ao desenvolver o conceito de ‘Patafísica, “abriu caminho para a fenomenologia²¹⁶”.

Alfred Jarry, em *Façanhas e opiniões do Doutor Faustroll, Patafísico (1911)*, escreve que a ‘patafísica é “a ciência das soluções imaginárias, que atribui simbolicamente aos traços gerais as propriedades dos objectos por eles virtualmente descritos²¹⁷”, revelando uma forma de fantasia generalizada, segundo a qual tudo, da ciência à religião, é ficcional. Portanto, para ele a realidade não é paralela à ficção constituindo apenas um elemento. Usa sobretudo um método de linguagem *non sense* e anárquico, numa tentativa de descrever o absurdo da existência.

²¹⁴ Tradução: *Monte da verdade*.

²¹⁵ DELEUZE, G. – *Crítica e Clínica*, trad. Peter Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p.104.

²¹⁶ DELEUZE, G. – *A ilha deserta e outros textos*, organização de David Lapoujade, trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006, p.88.

²¹⁷ JARRY, A.– *Façanhas e opiniões do Doutor Faustroll, Patafísico*, trad. Miguel Martins. Edição limitada n° 380, ISBN 9789899971073; (ano 150), p. 29.

Jarry incluiu o apóstrofo na palavra ‘Patafísica para evitar um “trocadilho fácil”, remontando esta ciência a Sofrótatos, o arménio e a Hipócrates de Quio referindo-se a ele como Ibícrates, o Geometra²¹⁸. O apóstrofe é também o “é” de *épatafísica*.

A ‘patafísica critica a excessiva racionalidade e examina as leis da excepção, explorando elementos contraditórios e dissonantes, de modo a criar uma situação em que as incongruências podem coexistir e criar algo de novo. Combina, dentro de um pretexto de paródia, o racional e o absurdo. A sua ideologia não pretende atingir a universalidade das teorias científicas dado que o ‘patafísico deve ser mais selectivo e focar-se nas soluções particulares, interessando-se pelas excepções porque é na anomalia que surgem muitas vezes ideias frescas e irreverentes assim como novos conceitos.

O vice-curador do colégio da ‘Patafísica, Irénée-Louis Sandomir, escreveu no *Testamento* (integrado na obra *Opus Pataphysical*):

A ‘patafísica contém todos os infinitos. Portanto não há diferenças, nem de ordem natural nem gradual entre os espíritos e menos ainda entre os seus produtos e coisas.²¹⁹

O líder permanente do Colégio da Patafísica é o *Curador Inamovível, Dr. Fautroll*, assistido por *Bosse-de-Nage* (Starosta), ambas personagens fictícias. No entanto, o vice-curador deve ser “a primeira e mais antiga entidade viva”²²⁰ na hierarquia do colégio. A actual vice-curadora é Tanya Peixoto do *London Institute of ‘Pataphysics* que foi eleita em 2014, sucedendo a *Her Magnificence Lutembi – um crocodilo*. O Colégio da ‘Patafísica também se rege por um calendário específico, desenvolvido em 1949, sendo este uma variação do calendário gregoriano. A era da ‘Patafísica inicia-se precisamente na data de nascimento (8 de Setembro) de Alfred Jarry, como se este fosse uma entidade divina e onde tudo gira em torno da sua existência. A semana começa num domingo, sendo que os dias 1, 8, 15 e 22 são sempre domingos. Todo o 13º dia do mês é sexta-feira, alimentando-se das concepções esotéricas atribuídas à sexta-feira 13. A cada dia também é atribuído um nome ou um santo específico. O ano tem um total de 13 meses,

²¹⁸ Disponível (online) em <https://img.sauf.ca/pictures/2015-09-07/47f52f3f69eb8e6112a3ece1d44df7ef.pdf>.

²¹⁹ Tradução da autora. Original disponível (online) em https://www.patakosmos.com/database-open-access/PPOA_Testamento-Sandomir.pdf.

²²⁰ JARRY, A.– *Façanhas e opiniões do Doutor Faustroll, Patafísico*, trad. Miguel Martins. *Edição limitada n° 380*, ISBN 9789899971073; (ano 150).

cada um com 29 dias. O dia 29 de cada mês é imaginário, excepto em duas circunstâncias: o dia 29 Gidouille (13 Julho) é sempre não imaginário, já o dia 29 Gueules (23 de Fevereiro) não é imaginário durante os anos bissextos. Os meses do ano têm também nomes diferentes²²¹:

MÊS	início	fim	Tradução do nome
ABSOLU	8 de setembro	5 Outubro	Absoluto
HaHa	6 de outubro	2 de Novembro	HaHa
COMO	3 de novembro	30 de Novembro	Esquife
SABLE	1 de Dezembro	28 de Dezembro	Areia ou Preto
DÉCERVELAGE	29 de Dezembro	25 de Janeiro	Debraining
GUEULES	26 de janeiro	22 de Fevereiro	Vermelho heráldico ou gota
PÉDALE	23/24 de Fevereiro	22 de Março	Pedal de bicicleta
CLINAMEN	23 março	19 de Abril	Desviar
PATOLINA	20 de abril	17 de Maio	Capangas de Ubu
MERDRE	18 de Maio	14 de Junho	Pshit
GIDOUILLE	15 de Junho	13 de Julho	Espiral
TATANE	14 de Julho	10 de Agosto	Sapato ou desgastado
PHALLE	11 de Agosto	7 de Setembro	Falo

Os ‘patafísicos também irão interessar-se pela *Art Brut*, primitivismo e por questões políticas, tal como foi proposto inicialmente por Alfred Jarry com *Ubu Rei*. Podemos então começar a vislumbrar como o *non sense*, a biografia e a política se podem começar a interligar criando – com uma eloquente fricção – intrigantes zonas de *fusão*. Com desenvolvimento destas ideias, pode-se começar a conceber uma resposta a uma das primeiras questões colocadas no princípio deste ensaio:

Onde se encontram a arte, a poesia e a política?

E ainda a seguinte pergunta:

Em que medida renasce do eu-profundo aquele que é simultaneamente destruído e destruidor?

²²¹ Calendário disponível em <https://www.patakosmos.com/database-open-access/Calendario-Patafisico-PT-BR.pdf>.

Deambulando entre a linguagem e a não-linguagem (o grito), entre o texto, o paratexto e o meta-texto, a arte encontra-se adjacente não só ao eu-histórico, mas também àquilo *que não sabe que sabe*.

Nesses casos, a boca adquire essa potência de não-localização que faz de toda a carniça uma cabeça sem rosto. Deixa de ser um órgão particular para passar a ser o buraco pelo qual se escapa o corpo inteiro, e pelo qual a carne desce (aqui tornar-se-á necessário o método das marcas livres involuntárias). Aquilo que Bacon chama o Grito na imensa piedade que arrasta consigo a carniça²²².

A heteronímia advém desse tempo-espaço que *atravessa* e *é atravessado*. A fragmentação da identidade integra a biografia do ser destruído e recomposto. A biografia heteronímica tem, só pela sua própria existência, a inevitabilidade de ser política, visto que se reflecte e tem origem num mundo concreto e real... mesmo que depois se distancie do mesmo e se sublima numa narrativa *para lá da física*. A abstracção que advém da biografia culmina com a existência de heterónimos. Possibilitando assim o estilhaçar da identidade do *eu* em múltiplos que voam ao encontro do que está para além do real, para a *poesis*, levando consigo a enorme bagagem do contexto, como se fosse uma *caverna dentro de uma caverna dentro de uma caverna...*

Para Deleuze:

[...] sempre uma caverna na caverna: cada corpo, por menor que seja, contínuo de um mundo que está esburacado de passagens irregulares, rodeado e penetrado por um fluído cada vez mais subtil, assemelhando-se a um conjunto do Universo [...] e sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna²²³.

Note-se também, que o termo *abstracção* surge da noção de origem latina *abstrahere*, que significa “tirar de”, “extrair de” ou “sair de”. Fernando Rosa Dias, acrescenta também:

²²² DELEUZE, G. – *Francis Bacon, Logica da sensação*, Lisboa: Orpheu Negro, 2022, p.68.

²²³ DELEUZE, G. – *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, trad. Luiz Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991, p.17.

A abstracção ganha corpo com mecânica entre a separação da realidade figurativa e da separação de um indivíduo com os lugares e com o que lhe é exteriormente visível, assim este fica numa dimensão ulterior ao sensível, para lá da resistência e dos corpos²²⁴.

Assim, concluindo, a heteronomia é uma *máquina* desenvolvida como uma solução imaginária, uma ciência para além da metafísica que se inscreve na *poesis* do absurdo com rasgos onde se vislumbra o contexto político, social e histórico.

A biografia sofre abalos, convulsões epilépticas paratextuais, que insubordinam a mera narrativa. Advém do mais *profundo da pele* e do que vai para lá de qualquer controlo. Terminando assim com Karl Erik Schøllhammer²²⁵ onde refere:

A procura do passado na memória colectiva ou biográfica se intensifica por uma paixão do real que não mais distingue o que de fato aconteceu do que a imaginação criou sintomaticamente²²⁶.



Fig 38 - *Broken Egg* – instalação de vídeos, 2024.

²²⁴ DIAS, F. R. - *Arte Abstracta: Autonomia e retaliação da "Gnoseologia Inferior"*, in *Actas das Conferências «Ciências das Artes», n.º2: Arte e Abstracção*, editado por Dias, Fernando Rosa; Azevedo Tavares, Cristina, Lisboa: FBAUL, 2008. p. 11.

²²⁵ Karl Erik Schøllhammer é doutor e investigador em Semiótica pela Universidade de Aarhus/Dinamarca, professor associado em Literatura Comparada e Teoria da Literatura da PUC-Rio. Autor de múltiplos livros.

²²⁶ Disponível (online) em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/3801/2634>, p.23.

2.3

a Escultura Espremida até ao nervo miudinho

Todos os dias temos de abandonar o nosso passado ou aceitá-lo, e então, se não o consegues aceitar tornas-te um escultor.²²⁷.

Neste capítulo desenvolvo o conceito de *Escultura Espremida*, como ramificação do conceito de *Escultura no Campo Expandido* desenvolvido pela crítica Rosalind Krauss, que resulta também de trocadilhos sonoros e disléxicos entre *expandido*, *espremido* e *exprimido*. Apesar do conceito de Krauss ser amplamente abordado por artistas e historiadores, é inevitável que para o entendimento de *escultura espremida*, e a sua estruturação, seja imprescindível relembrar o conceito proposto pela autora.

Como bem sabemos, em 1979, Rosalind Krauss, escreve o artigo *Escultura no campo expandido*²²⁸ na *Revista October*, sistematizando um sentimento comum desde os anos 60 com a generalização do pensamento pós-moderno, que chegou a anunciar o fim da arte e o fim da história, tal como fez Hans Belting²²⁹. A arte já há muito reverberava uma necessidade de expansão e multiplicidade. No momento em que Krauss criou esse conceito já era evidente a sua inevitabilidade, mas só se afirmou com a publicação desse artigo.

A *escultura no campo expandido* propõe uma íntima relação entre o objecto, a arquitectura e a paisagem, confiando no desejo da *obra de arte total*. Para isto exige a expansão da *praxis* artística, a libertação de amarras, a abolição de nichos reservados a determinados estilos e até de espaços específicos para a produção e exposição de obras de arte. O instinto artístico alia-se assim à pluridisciplinaridade com a integração de múltiplos *media*, em que a pintura, escultura, fotografia, vídeo, instalação, arquitectura e paisagem se unem num concerto estético-conceptual. Com um rasto sociocultural que alia

²²⁷ Trad. da autora. Louise Bourgeois *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews*, 1923-1997. Disponível (online) em:

https://monoskop.org/Bourgeois_Louise_Destruction_of_the_Father_Reconstruction_of_the_Father_Writings_and_Interviews.pdf

²²⁸ Ou “ampliado” segundo outras traduções

²²⁹ BELTING, H. – *O fim da História da Arte*, trad. Rodnei Nascimento. Brasil: Cosac Naify, 2003.

a criação de manifestos silenciosamente subversivos e formas híbridas de fazer/pensar a arte. Torna-se assim inevitável repensar a curadoria à luz de todas estas fusões.

A arte contemporânea deve expandir-se a um *locus poético*, onde ascende com múltiplas interconexões, combinações e, por vezes, e inspirada pelo Colégio da ‘Patafísica e por Duchamp, alia-se ao *non sense*.

[PARÊNTESES PARA UM NOVO TEMPO]

SUGIRO QUE A ARTE CONTEMPORÂNEA, NUTRIDA POR INDETERMINAÇÕES, ABUSE DAS LACUNAS DISCURSIVAS, EXPANDA AS LINGUAGENS, E EMBRENHANDO-SE NESSAS MESMAS FENDAS, RENASÇA A PARTIR DAÍ. SÓ ASSIM ENCONTRARÁ NOVOS DISCURSOS QUE INTERPRETEM NOVAS REALIDADES.

Através da observação do paradigma pós-moderno e da arte que resvalava à premissa da potência, Rosalind Krauss apercebeu-se que, de repente, tudo era escultura:

[...] o conceito desta categoria [...] era completamente e [...] infinitamente maleável [...] categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas [...] numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo.²³⁰

Do seu ponto de vista, o historicismo esmagava *o novo* com tendências mesquinhas, inibindo o natural desenvolvimento da arte. Por exemplo, o Minimalismo e o Construtivismo eram cunhados como “artes impuras” e apesar de serem

²³⁰ KRAUSS, R. – *Escultura no Campo Ampliado*, originalmente publicada pela *Revista October* n°8, p-31-44, 1979, traduzida para o n°1 de *Gávea*, revista do *Curso de Especialização em História da Arte e Arquitectura* no Brasil, 1984, cit. p. 129. Disponível (online) em https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf.

substancialmente diferentes um do outro eram para os historiadores-conservadores a mesma coisa. Infelizmente na actualidade, o conservadorismo em Portugal que se inicia na própria academia, continua a ser a luta de muitos artistas e investigadores.

Krauss também afirma que o “novo” é mais fácil de ser entendido quando é visto como uma evolução das formas do passado. No entanto, naquele período, o mundo estava em alvoroço e a mudança era cada vez maior, por isso, ao desenvolver este conceito, Krauss celebrava a mudança e aniquilava os pretensiosismos. Infelizmente não na sua totalidade, pois como já foi referido, ainda persiste na contemporaneidade um bafo inquietante da necessidade dos historiadores, artistas e académicos compartimentar as várias áreas artísticas.

O radicalismo do historicismo era cada vez era mais difícil de manter, quando nos anos 60 e 70 se começava a incluir como sendo escultura “*pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequóia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas*”²³¹, neste sentido, tornava-se cada vez mais difícil limitar a escultura, ou outro *media*, a uma definição. Progressivamente a arte embrenhava-se num campo cada vez mais obscuro e indefinido, como um nevoeiro, afastando-se da lógica do monumento, até aí tão bem conhecido, estudado e apreciado.

Para Krauss, a escultura corria o risco de “colapso”. A propósito desta indefinição que identificou na escultura, Krauss, ainda no mesmo artigo, acrescenta que:

A respeito dos trabalhos encontrados no início dos anos 60, seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem e não era paisagem²³².

Era assim evidente que o conceito de escultura se tinha dilatado para abordagens mais amplas e híbridas, assim a escultura apropriou-se do espaço e exigiu, dentro destes *i-limites*, constituir-se a partir de tudo, até do invisível. Abandona o espaço expositivo convencional para começar a habitar, como um parasita incógnito sem nome, todo o tipo de lugares, construindo-se *in situ* ou não. A escultura, ampliando toda a sua potência,

²³¹ *Ibid.*, Krauss, p.130.

²³² *Ibid.*, Krauss, p.132.

sente-se imediatamente aliciada pelo corpo e pelo *eu*. As noções de autor e de performer eram agora abordadas dentro do *campo ampliado da escultura*. A identidade era mais um espaço para ser habitado. Assim sendo, a pele enquanto metáfora e conceito revela-se numa continuação do espaço, tanto na escultura como na pintura. Enquanto isso, o fruidor deixou de ser um mero transeunte para fazer parte da própria obra de arte, ora circulando como se ele próprio de uma escultura se tratasse, ora penetrando as suas substâncias e objectos de uma forma lúdica. Se a curadoria se tornou um tema, o espectador deixou de ser um mero observador para passar a ser explorado enquanto performer ou objecto.

Krauss, em *Caminhos da Escultura Moderna* (1976), parte do trabalho escultórico de Rodin, Picasso, Tatlin, assim como do Minimalismo e Land Art, sublinhando a experiência obtida através do contacto directo com as obras, não apenas baseado numa percepção visual e estética, mas também no tempo e no espaço. Tudo isto surge por oposição à ideia pré-concebida e idealizada de que um indivíduo se encontra totalmente desconectado da obra de arte²³³, abrindo assim caminho para o que considero ser a concepção psicanalítica de *Obj-etos*²³⁴ de Júlia Kristeva. A escultura aproximava-se da *experiência* e, com ela, talvez da própria sublimação.

O abalo provinha de dentro das entranhas daquele que experienciava o objecto. É impossível perante o testemunho da nova escultura, o exterior não penetrar violentamente o interior.

Em 1963, Donald Judd cria o conceito de *Objectos Específicos*, considerado o *Manifesto do Minimalismo*, onde realça a clara fusão entre a pintura e escultura, pois cada vez são “*menos neutras, menos continente (...) Grande parte da motivação subjacente aos novos trabalhos é livrar-se de tais formas*”²³⁵. É por isso que os novos processos artísticos implicam a necessidade de concretizar essa libertação das formas pré-definidas, que delimitam a tridimensionalidade da pintura e da escultura, mesmo que isso provoque um *desconforto*²³⁶. Neste texto, Judd também realça a importância da tridimensionalidade, onde a luz, cor, forma e superfície estão interligadas e “*os novos*

²³³ KRAUSS, Rosalind – *Caminhos da Escultura Moderna*, trad. Julio Fisher, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

²³⁴ KRAUSS, Rosalind – *Powers of Horror, An essay of abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

²³⁵ JUDD, Donald – *Objectos Específicos* IN *Escritos de artistas anos 60/70* (1963), organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim, editora Zahar, 2006, p.96.

²³⁶ *Ibid*, p.96

trabalhos obviamente assemelham-se mais à escultura do que há pintura, porém estão mais próximos da pintura.”²³⁷

O *campo ampliado da escultura* é um terreno fértil, mas complexo. É um sistema por si só dinâmico, desejante (partindo do conceito de Deleuze) e aberto a novas conexões que permitem incorporar diferentes *media*, vozes, estímulos, fluxos, contrastes, movimento, matérias e dimensões. É assim que também acolhem a impermanência, o precário e até o efémero, como é o caso da Land Art ou das obras efémeras e performativas do artista contemporâneo Pierre Huyghe, nomeadamente o *site specific* que apresentou na *Documenta de Kassel* em 2012.

Com o conceito de Krauss abriu-se uma janela para deixar entrar a possibilidade de obra-total, pós-histórica e múltipla. Esta multiplicidade, sendo um sistema a-centrado, é a expressão máxima do rizoma deleuziano, que se baseia em múltiplas dimensões contínuas e não em unidades soltas, dado que cada ponto se liga a outro e assim sucessivamente. Ou seja, esta desterritorialização da arte tem vários paralelos com as problemáticas levantadas pela *Máquina de Guerra* (que contraria o uno dado este representa o totalitarismo e um sistema controlador-capitalista), mas também é ela própria das primeiras engrenagens para a sua formação. Por isso, a *escultura no campo expandido* de Krauss é basilar para a formação das *Máquinas de Guerra*.

A arte e o artista devem ser porosos. Permeáveis ao mundo, cultura e contexto. Deste modo é pertinente pensar, tal como Krauss, que a escultura pode ser ampliada ao ponto de incluir quase tudo. Pode ser *a própria vida*, como prescreveu Artaud.

Se por um lado o Minimalismo se tornou sequioso do domínio do objecto (incluindo o espaço, a cor e a luz à sua volta), por outro o Expressionismo Abstracto procurou um encontro com o gesto, com o consciente e com o inconsciente do artista levando assim, a uma multiplicidade de reflexões sobre o artista, o autor, o *eu* e a identidade.

O que me leva à grande questão deste capítulo:

o que é a escultura espremida?

²³⁷ *Ibid*, p.99.

Nesse sentido recorro a uma citação de Donald Judd de uma entrevista, em 1996, a propósito da obra de Eva Hesse, em que me baseei para criar o mote do conteúdo subjacente a *escultura espremida*:

Talvez eu represente os ossos e o corpo da escultura e Richard Serra constitua os músculos, mas Eva Hesse representa o cérebro e o sistema nervoso que se estende para o futuro distante.²³⁸

Com a progressão da noção de *Campo Expandido*, a escultura ou a ideia dela, ficou torcida e *espremida* de tal forma, que deu lugar ao que considero ser a **Escultura Espremida**. A obra de Eva Hesse é um exemplo *sublime* disso mesmo. A expansão já não se dá só na forma, do interior para o exterior, dá-se também numa reversão que é um sintoma de implosão, ou seja, do exterior para o interior, como um grito visceral.

Na física, a implosão é um fenómeno violento num espaço fechado, onde a pressão é menor do que a existente no exterior, provocando assim a destruição do próprio objecto que implode.

O processo artístico de Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Yayoi Kusama, Cindy Sherman e Eva Hesse, apesar de esteticamente expressivo, parte de um *eu* para o *outro*. A sua *pele*, como anuncia Artaud e Deleuze, “*rebentou*”²³⁹... Exactamente por isso, pode pensar-se que a essência das suas obras amadurece nos ímpetos mais profundos – como a implosão violenta descrita pela física – de um lugar próximo do nervo, como a própria origem embrionária da pele. Estas esculturas habitam o espaço do *outro*, o visitante-observador, no entanto, são uma espécie de prolongamento da psique e do corpo destas artistas, como se fossem *membros fantasma*. São bocados que se soltaram durante uma espécie de erupção cutânea e nervosa, assemelhando-se a uma *psicodermatose da escultura*.

A *psicodermatose* é este sintoma do *eu* intimamente ligado à pele.

E como já sabemos: *a pele é tudo*.

²³⁸ ANDRE, C. – entrevista in BATCHELOR, D. – *Minimalismo, Movimentos de Arte Contemporânea*, Lisboa: Editorial Presença, 1999, p.73.

²³⁹ DELEUZE, G. – *Logica do sentido*, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, p. 89.

Se o artista sobreviver à implosão dentro de si, a que se segue a explosão destes membros fantasma, então surge o *deslumbramento*, porque o sublime não se prende apenas a virtuosas, organizadas e belas formas, mas também a uma estética grotesca e violenta.

Tal como a *escultura expandida* (ampliada ao possível) segue determinadas regras lógicas de estrutura (mesmo que invisíveis ao olho), a *escultura espremida* acompanha determinadas estruturas que lhe possibilitam não só sobreviver a si própria, como são um relevante apêndice à teoria de Krauss. A arte, tal como Paul Klee refere, “*não reproduz o visível; ela torna visível*”²⁴⁰.

Um factor decisivo para o desenvolvimento da *Escultura Espremida* é, sem sombra de dúvida, a *noção-reflexo* de **autobiografia** que tem uma enorme importância e predominância. Sem este factor a escultura só expandia e teria muita dificuldade em fazer o exercício oposto: *espremer-se até ao nervo miudinho...* rasgar a biografia, rasgar o rosto, arrancar a pele porosa, arrancar todos os órgãos e ainda assim sobreviver a essa violência erótica, é o exercício olímpico com que as artistas referidas atrás se comprometeram. O observador-espectador (e por vezes performer) fica perante um *objecto-nervoso*. A biografia é determinante na construção e destruição (desrostificação) da obra, e em todo esse o processo, as artistas trabalham simultaneamente o *eu/identidade*, a forma e o contexto.

A *escultura espremida* evoca a substância mais primitiva e emocional do artista, como se a *pele*, os músculos, o cérebro e os ossos fossem abertos ao exterior, escancarados do avesso. Esta escultura não é um estilo nem um “ismo”, mas um *sintoma* contemporâneo que transforma o artista numa poderosa *máquina de guerra*, pois é capaz de fazer o *eu* chegar ao *outro*, através da revelação sensorial e sensível de obras-nervosas. Além de ser uma potência do futuro, é também um artefacto: *uma arqueologia do eu*.

A escultura, *espremida até ao nervo miudinho*, faz parte *da* realidade, *na* realidade e *para* a realidade. Define um passado, um presente e um futuro, onde a potência de mudança não é negligenciada em prol de uma estética apolínea nem esvaziada de

²⁴⁰ KLEE, Paul - *Teoria da Arte Moderna*. Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 35.

conteúdo. É crua e visceral, como um intestino, onde as culturas antigas acreditavam que residia a alma.²⁴¹

Transforma o corpo...

Deforma o osso...

Expõe a carne à chuva e o *ânus à luz*²⁴², ao visível...

De certa forma, integrando-se na *escultura espremida*, aqui explanada, Deleuze a propósito da pintura de Bacon afirma que:

[...] a transformação da forma pode ser abstracta ou dinâmica. A deformação, porém, é sempre deformação do corpo; e é estática, dá-se no mesmo lugar; subordina o movimento à força, mas também o abstracto à Figura.²⁴³

Assim sendo, já não se retracta a figura, mas um corpo *desrostificado* em que o artista está profundamente ligado ao seu devir animal, um “(...) *homem em acoplamento com o seu animal, numa tauromaquia latente*”²⁴⁴.

A realidade é aqui o remetente.

E quem é o destinatário nesta carta nervosa?

O eu? O outro? A máquina capitalista? Um deus?

A ficção é o que está para lá da realidade, desdobra-se dela, mas purga-se das suas regras e estilos para manifestar-se numa outra constelação, num rizoma pós-factual. Numa atmosfera curatorial de simbioses e identidades.

Quando atravesso a *pele* e todo o *sistema nervoso*, enquanto espremo toda a realidade até à sua substância mínima, invisível e indizível, quando o esmagamento

²⁴¹ As culturas antigas que acreditavam que a alma estava no intestino são por exemplo a cultura egípcia e a cultura grega. Na cultura egípcia acreditava-se que a alma residia no intestino e que a preservação do corpo completo, incluindo os intestinos, era crucial para garantir a vida após a morte. Na Grécia Antiga, alguns filósofos, como Demócrito, acreditavam que a alma residia no intestino e que era responsável pelo pensamento e pela acção. Na cultura hindu também se acreditava que a alma residia no intestino. Segundo esta filosofia o corpo humano é visto como sendo composto por cinco camadas, sendo a mais interna conhecida como “anandamayakosha” ou o invólucro da alegria e felicidade. Esta camada, associada ao prazer e bem-estar, supostamente residia no intestino. Já na mitologia nórdica, na cultura mesopotâmica e em algumas tradições indígenas da América, a alma residia no estômago ou noutros órgãos internos.

²⁴² Referência literária à obra *Ânus Solar* (1927) de Georges Bataille.

²⁴³ DELEUZE, Gilles - *Francis Bacon, Logica da sensação*, Lisboa: Orpheu Negro, 2022, p. 115.

²⁴⁴ DELEUZE, Gilles - *Francis Bacon, Logica da sensação*, Lisboa: Orpheu Negro, 2022, p.61.

pulveriza os restos de realidade, transponho-me para o plano da ficção. A *pele*, mais uma vez, serve de filtro entre a realidade e a ficção.

A obra de arte epiléptica, ou *máquina epiléptica*, na sua total definição múltipla, como já foi referido, tanto se gera para um *campo ampliado* como pode chocar contra o *nervo mais miudinho*. Também nada impede que resulte nas duas coisas em simultâneo, como é o caso das obras da artista japonesa Yayoi Kusama.

A *escultura espremida* é uma experiência *em si* e uma experiência *de si* (do *eu*). Nela a própria experiência do *devenir* animal destrói o acanhamento da pele superficial e aprofunda a essência do artista libertando-o completamente das amarras, estruturas e sistemas. Para Deleuze “o *devenir animal* mais não é que uma etapa em direcção a um *devenir imperceptível* mais profundo, no qual a *Figura desaparece*”²⁴⁵. A *escultura espremida*, mesmo por vezes cambaleando até ao *non sense*, acaba por ser transtextual à crítica do próprio sistema, sociedade, estruturas sociais e identitárias. As obras de Yayoi Kusama, mais uma vez, reflectem as evidentes influências da cultura política, social e estética japonesa, revelando os enigmas mais profundos e sofridos da artista e assimilando tudo isso numa profunda *poesia*. Aqui, verificamos como a política, a identidade, a biografia e a poesia, mais uma vez, *coexistem uniformemente*.

²⁴⁵ DELEUZE, G. – *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p.69.



*Fig.39 - YAYOI KUSAMA - Instalação *Infinity Mirror Room* com a artista, 1965.*



Fig.40 – Accumulation series com a artista YAYOI KUSAMA, 1964.

CAPÍTULO 3

O ATELIER (D)OBRA OU A CÁVRICA MULTILÉPTICA

O corpo sob a pele é uma oficina sobreaquecida,
E lá fora
O doente brilha,
Reluz
Com todos os poros rebentados.
Também uma paisagem
(...)
Só a guerra para todo o sempre explica uma paz que só é
Uma passagem,
(...)
Desconfiai das belas paisagens de Van Gogh em turbilhão e
Pacíficas,
Convulsas e pacificadas.
(...)
Armada, e de febre, e de boa saúde, um dia a pintura de
Van Gogh
Regressará para atirar ao ar a poeira de um mundo enjaulado
Que o seu coração já não podia suportar.

ANTONIN ARTAUD,

Van Gogh, o suicidado da sociedade,
Lisboa: Sistema Solar, 2018, p.51.

3.1

A ARQUEOLOGIA DO AGORA

A arte é restauração: a ideia é reparar os danos infligidos na vida, transformar algo que está fragmentado - que é o que o medo e a ansiedade fazem a uma pessoa - em algo completo.²⁴⁶

É expectável que o inesperado surja aquando do fazer artístico²⁴⁷. Mas o seu surgimento, ainda que involuntário, acredito que advenha de um espaço-tempo passado, de um inconsciente colectivo que, como muito bem já se falou, advenha de uma *pele-histórica*, ou de uma “*mordida na memória*”²⁴⁸.

Nas primeiras vezes que peguei num pincel, na garagem do meu pai adoptivo, com os primeiros óleos Van Gogh, achava que era uma cientista em busca da *Origem*. Naquele período, não era menina, nem mulher, e deparei-me com a inspiração na mais pura inocência. Talvez essa fosse *a origem*, ou talvez estivesse perto, mas ao aproximar-me e ao afirmar essa consciência, a visão alastrou-se ao mais longínquo horizonte, e nunca mais retornei sem me colocar perante do perigo de me perder completamente.

Com a visão, o mais longe possível do breve olhar, deparei-me com o insólito, o absurdo, o *pathos* e o caos, a sombra e a luz, diria mesmo, com o próprio plano de Caravaggio.

Nunca mais tive paz.

O conhecimento da história, as notícias ao minuto, as catástrofes ambientais, as injustiças sociais, a morte, a saudade e a solidificação do pensamento prejudicaram o meu entendimento da perspectiva e, coisas como o ponto de fuga, deixaram de fazer sentido, por isso deixei de usá-las.

²⁴⁶ Trad. da autora, disponível (online) em <https://the-art-room.com.au/we-love-louise-bourgeois/>.

²⁴⁷ Este capítulo foi publicado no livro *UNDRESSED MACHINE* (2021), pela editora *Multiple Skins Editions*, ISBN 9789893312292, no entanto sofreu breves alterações desde então, sendo o conteúdo aqui apresentado substancialmente diferente.

²⁴⁸ Marcel Proust (1871-1922), na sua grande obra “*Em busca do tempo perdido*” explorou os sentidos através das memórias. Aqui as memórias são despoletadas por estímulos sensoriais, desbloqueando estas e a criatividade. Por exemplo comer algo que o relembre de um evento passado despoleta um mar de sensações e memórias. É uma espécie de *mordida na memória*. Por isso, o livro de culinária e alquimia, intitulado de *Código Morse de um Alho Francês*, apresentado no *projecto artístico*, tem como referência a obra *Em busca do tempo perdido* de Proust.

Intencionalmente, deformed as perspectivas do espaço, do corpo, do rosto...

Desfiguro.

Desmortifico-me.

Os objectos ou *histórias* só fazem sentido se vistos de múltiplos pontos de vista do passado, do presente e do futuro, como se vários olhos estivessem a tentar delinear uma forma no lusco-fusco. A deformação vem dessa intermitência de planos temporais. Mas o *chiaroscuro* manteve-se. Dá volume ao indefinido e ao que *não sabes que sabes*.

Sem dúvida que Francis Bacon sabia o que fazia, mesmo sem saber inteiramente, aquando da desrostificação em planos deformados e austeros de detalhe. Nas suas pinturas, o tempo faz-se no espaço. E este, devasso nas infinitas possibilidades de intercepção e deformação, abre-se a todo um plano de perigo e incompreensão, mais próximo de um lugar misterioso a que podemos chamar de *animus*.

Retomando ainda o período de inocência: recordo-me da felicidade da expressão gestual que aplicava a cada pincelada. Naquelas janelas de tinta, as emoções eram cruas, choravam desconhecimento.

Magra de saudade, pintava sem parar...

O pensamento cada vez mais elástico, mas simultaneamente as articulações cada vez mais calcificadas de *consciência*.

Julgo que quando pendurei a minha primeira pintura, se tornou de facto na minha primeira instalação, pois a pintura só fazia sentido perante a família que a circundava, as sombras sobre ela, naquele corredor, com aquelas fotografias pousadas na mobília e naquela casa específica. O movimento para a pendurar talvez tenha sido a primeira performance, sendo a família tão performer quanto eu. Tudo era representação e a casa era um palco, onde todos eram actores e obras. Pressenti que isto era, simultaneamente, processo e enredo: o verdadeiro corpo da pintura dado que me inundava de um prazer infinito. Se antes buscava a origem da pintura, a partir daquele momento procurei embrenhar-me no labirinto do processo, onde a espontaneidade, ora contrapondo-se, ora aliando-se ao pensamento meticuloso, se tornou obsessão. O seu paradoxo é uma eureka em potência.

O processo é um instante. Como uma polaroid que desliza pelo dispositivo e revela o momentâneo gesto. Todos estes partilham da sua particularidade temporal, na sua existência *aqui e agora* e da premissa impossível de retornar ao início. Mesmo que cubra tudo de branco ou queime, esse instante que faz o objecto (bidimensional ou tridimensional) transformando-o apenas noutra coisa. O processo, de mero espectador, é elevado ao estatuto de portador de sentidos, um actor despojado de norma e a obra de arte em si mesmo.

O parêntesis no tempo é demasiado lasso e, por isso, enquanto o processo acontece, os pensamentos mantêm a sua rotina implacável: novas histórias acontecem, outras contam-se e novas formas surgem. Tornei-me obsessiva com PARÊNTESES...

É a sincronicidade contínua e interrupta no tempo.

Na distração, oleada no gesto e na memória, existem a espontaneidade e o inconsciente perfeitamente assumido. Diria: alegremente apropriado. É por isso que o objecto polaroid me interessa tanto. A sua harmonia entre objecto e *instante* permite defini-lo como um objecto intemporal. Sendo passado, presente e futuro, desvenda e *propõe possibilidades*.

O processo, enquanto cambaleia entre o *instante* e a investigação, é uma pele porosa, que comunica nesta intemporalidade. Tal como referi, existe uma inevitabilidade em deformar a perspectiva do exterior e do interior. O aprofundamento do *processo da pele* é um acto erótico de interfaces, que, na sua exaltação máxima, dilata os poros boquiabertos ao mundo, sempre expectantes do seu rompimento artaudiano. É a penetração histórica que eleva o profano ao sagrado na singularidade e na sincronicidade. Como uma fotografia que revela, ou um filme que incendeia, surge neste espaço-tempo abissal a *multiplicidade*. A partir daí desvendam-se personas que produzem loucas e frenéticas em convulsões epiléticas no estúdio, co-relacionando-se com os múltiplos *media* no processo: desenho, pintura, fotografia, vídeo, escultura, escrita e som.

Uma prosa espacial e atmosférica, *Gesamtkunstwerk*.

Desviando-me *ligeiramente* do conselho de Artaud – devido ao perigo da esquizofrenia vegetativa e irreversível – considero que as múltiplas personas *sem pele* (dado que os poros rasgaram até rebentar) contêm dentro de si todos os órgãos. No entanto, a ordem é aleatória e irrelevante se houver um ânus permitindo uma simbiose

paradoxal entre a fecundação e o *ob-jecto* de Kristeva. A existência das personas permite uma história. Nascem e evoluem em determinados fragmentos do passado, e partindo da premissa anteriormente referida de Derrida de que *tudo é texto, tudo é contexto*²⁴⁹, são um reflexo íntimo do *eu* e do *todo*, em diálogo permanente, com uma aproximação absoluta ao passado e ao agora, no qual assenta toda a contemporaneidade.

Estes *obj-ectos epilépticos* heteronímicos têm um lugar privilegiado na memória da história, permitindo a sincronicidade das quatro categorias gnosiológicas de Zizek, desbravando um mapa psíquico não só da minha biografia como da identidade colectiva.

A alienação da sociedade e a procriação da paranóia, das pandemias e da guerra (ou o pressentimento generalizado da sua constante iminência) fomentam a abstracção. No entanto, estes sentimentos de medo e terror incendeiam tumultos, surgindo assim todo o tipo de vozes no planeta, tanto Super-Heróis²⁵⁰ como vilões.²⁵¹

Baseando-me no passado histórico, na biografia e no presente recalcador, proponho o *objecto arqueológico e mnemónico*. Neste sentido, relembro aqui a *ontologia orientada a objectos*²⁵² (OOO) de Graham Harman. Estes objectos, com potenciais histórias e passados, encontrados à beira do passeio, na estrada, no ferro velho, em casas abandonadas — eles próprios com a sua biografia recordando a história ou estórias — são comumente usados no meu processo artístico, transformados, embrulhados em peles de tinta ou com decalques fotográficos, outrora *instantes*, e agora fixos permanentemente na volúpia de outro corpo. Os objectos-memória, são fluxos e refluxos do momento. A sua história só ganha mais uma camada mecânica de um engenho que nos ultrapassa.

O *processo* enquanto *mecanismo de escavação* deixa margem para a imaginação, criando fendas na realidade e abrindo a todo um plano ficcional.

²⁴⁹ QUADROS, E. G. – *Gramatologia e crítica histórica*, Revista de Teoria da História Ano 1, número 2, Dezembro, 2009: Universidade Federal de Goiás, ISSN: 2175-5892. Formato (online) disponível em <http://www.historia.ufg.br/up/Gramatologia.pdf>.

²⁵⁰ Referência ao homem superado (*Super-Homem*) de Nietzsche e ao *Supermacho* irrisório de Alfred Jarry.

²⁵¹ Note-se que cada vez mais na produção cinematográfica existe um culto do vilão, onde este é sempre representado como uma consequência do seu contexto, tornando qualquer um dos seus actos infames uma tragédia compreensível, onde o público tende a sentir uma empatia pelo vilão. Por vezes, este é um super-vilão com todas as sublimações e poderes de um Super-Homem. Sem dúvida é de referir a “Banalidade do Mal” proposta por Anna Arendt. Será que se nasce vilão? Tudo depende do seu contexto. E, na contemporaneidade, a produção cinematográfica alicia a este mesmo contexto, alimentando a violência e o terror como banalidades.

²⁵² HARMAN, Graham - *Object-oriented Ontology, a new theory of everything*, Pelican Book, 2018.

Como já sabemos, a realidade já não é suficiente. Onde começa um e termina o outro na sociedade contemporânea? Imagino: *quando as árvores bem presas à terra com as suas grossas raízes se fundem com o céu, o artista encontra aí a sua entrada.*

Os objectos ganham novas memórias, novas histórias; o corpo fragmenta-se na possibilidade infinita de múltiplas personas:

novas vozes,

novos corpus objectum,

nervosíssimos....

O cenário curatorial inter-*media* que implica esta fusão, inspira-se nas regras académicas da pintura mas imediatamente é traída pelo método conceptualista ou dadaísta, para logo de seguida, também os abandonar.

Durante o processo, o desenho esgravata o inconsciente (passado arqueológico inerente a qualquer existência), o texto e a escrita acompanham o pensamento ou o *nonsense*, transfigurando o objecto ficcional e real num metapoema. Todo o processo e curadoria são pensados como um poema, porque não acredito que haja nada mais próximo de uma máquina despida²⁵³ do que a poesia.

À *arqueologia do agora* acrescenta-se a importante relevância da matéria. Aqui, a matéria contém em si toda a significância, significado e semântica. É pensada também como objecto ontológico e portador de toda uma iconografia histórica e conceptual. Cada material é meticulosamente escolhido pela sensação que transmite.

Nada é apenas o que é. Os materiais têm presença, cheiro, textura, passado e futuro. Toda a identidade da humanidade (chamemos-lhe: *biografia*), assenta na matéria que descobre, transforma, destrói ou eleva. No instante em que a matéria atinge a abstracção plena, por si mesma, pode auto-aniquilar-se engolindo com ela toda uma sociedade incluindo os seus interditos.

²⁵³ Referência à exposição e livro com o mesmo nome *Undressed Machine* onde cada obra (pintura, próteses e filme) foi sentida como um conjunto poético que questionava a existência, a morte e a imortalidade. Esta exposição foi apresentada em 2020, no Espaço Cultural das Mercês, Lisboa.

Além do objecto (que emana matéria e absorve contexto) e do objecto kristeviano (que transcende dele partindo de uma carga erótica e abjecta) pode-se considerar que a matéria é também o objecto ontológico que é apropriado, transformando-o, quando assim exige e dando-lhe um novo valor.

Somos um *artefacto*...

Nesta apropriação o culminar da arqueologia é o objecto e a derradeira sublimação do *instante* e do passado nele contido. Durante o processo, os objectos mnemónicos são comumente embrulhados nas peles de tinta, ocultando a sua história, a sua textura, a sua matéria e, em última instância, a sua própria memória. Mas a sua identidade prevalece, criando meta-narrativas, e com isso, novas meta-análises, como um retracto que é pintado ao longo dos anos, sofrendo alterações de expressão, idade e carácter.

As peles de tinta que caracterizam grande parte da minha obra, permitem redizer todo o objecto, espelhando a mais crua e íntima prosa do *eu* histórico. Se os egípcios, depois do complexo processo de mumificação embrulhavam os corpos em linho branco, no estúdio os objectos e matérias são embrulhados com peles de tinta. *Pele sobre Pele*. Tal como eles procuro uma certa imortalização das memórias através destes corpos-objecto des-figurados. Procuro preservar a história.

A porosidade que Deleuze exige à superfície da pele, permite um regresso à espontaneidade, à não-palavra, ao objecto fugaz que se apalpa às cegas no inconsciente, ao grito que substitui a lógica do palavreado carregado de artifícios. Esse encontro profundo com o anti-retracto amedronta, mas a sublimação está mais perto do divino, da metafísica e da contradição.

Existe uma violência sedutora no mergulhar em profundidade para tirar a *pele* e colocá-la noutros lugares. A libertação que acarreta permite levar na existência, trazer (mais ou menos em segurança) protótipos de histórias: *múltiplos do eu* com desejos e dizeres próprios. Verdadeiros autores longe do invólucro que sou eu.

Realidade ou ficção?

Sabemos apenas:

habitam trepidantes na mesma linha poética e
arqueológica da existência...



Fig. 41 – Untitled Portrait, fotografia Fugifilm para impressão em grande escala, projecto final de doutoramento, 2023.

3.2

NO LABORATÓRIO DA PELE:

câmara, luz, acção

Ocorre intermedialidade quando se verifica a inter-relação de diferentes — e distintamente reconhecíveis — artes e *media* num determinado objecto, de tal modo que se transformam uns aos outros dando origem a uma nova forma de arte ou de mediação que ali emerge [...] Trabalhando nas fronteiras das suas disciplinas e procurando as passagens e as ligações entre estas. (...) Tais trocas alteram os *media*, suscitando questões cruciais sobre a ontologia de cada um deles, como quando Greenaway interroga o estatuto de imagens estáticas ou em movimento ao integrar nos seus filmes representações de fotografias ou de imagens digitais.²⁵⁴

Até ao momento, a definição de *Máquinas Epilépticas* encontrou o seu lugar entre o real-histórico-contexto e a virtual-ficção-‘patafísica. São de destacar, no entanto, a multiplicidade, a fragmentação, a heteronímia que com toda a sua autonomia autoral e numa colaboração transdisciplinar designo por *Atmosfera Curatorial*.

Outro factor essencial é considerar o estúdio/atelier como parte integrante do conceito *Máquina Epiléptica*. Etimologicamente a palavra *atelier* deriva do francês, um estrangeirismo adoptado pelo português, para designar o local de trabalho de um artista. Tradicionalmente, o *atelier* contém em si uma enorme carga histórica, cujas origens na História da Arte remonta até aos grandes mestres, onde o espaço atelier era um espaço de discípulos e aprendizagem. No mesmo sentido, os *ateliês* eram divididos por áreas, como pintura, escultura ou vidro. Havia uma fusão entre o conceito de atelier e oficina sendo pensado e organizado num sentido mais prático de trabalho. Já no séc XX, com a introdução dos conceitos de *site specific*, performance e a *escultura expandida* de Krauss, as noções do que era um *atelier* sofreu uma considerável mudança.

²⁵⁴ VERSTRAETE, G. - *Intermedialities: Theory, History, Practices*, Actas do Colóquio em Amsterdão, 2009. (Disponível online em <https://research.vu.nl/en/publications/intermedialities-theory-history-practice>, p.8.) in RITO, A. – *NOS PASSOS DE GALATEIA Considerações sobre o híbrido na vídeo-instalação*, Tese, Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2017, p.30.

Após as duas Grandes Guerras nota-se uma desintegração do conceito de Arte, tal como era concebido até à data, provocando uma profunda reflexão sobre a própria identidade, de que são exemplo a obra de: Frida Kahlo, Francis Bacon, Ana Mendieta, Andy Warhol, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Cindy Sherman, Orlan, Paula Rego, Jean-Michel Basquiat, Yoko Ono, David Hockney, Nan Goldin, Marlene Dumas, Tracey Emin, Shirin Neshat, Elizabeth Peyton, Wangechi Mutu, Adrian Piper e muitos outros... O artista transforma-se no palco onde a acção e a história acontecem. A galeria e o museu perdem o seu estatuto de elevado prestígio para celebrar o corpo e o espaço como acontecimento e arte. Nesse mesmo sentido, muitos artistas expandiram o seu atelier, deixando apenas de ser um espaço-oficina, para ser pensado como um lugar que se prolonga na própria identidade do artista, como se este local se transformasse no reverso do corpo, ou melhor da *Pele*, revelando toda a sua intensidade, dramaticidade, nervos, ossos e músculos.

Tal como o corpo, o atelier transforma-se numa *máquina de ser* que adquire a sua própria identidade para lá da do artista. Poderia ainda acrescentar que o atelier pode ser concebido como uma *escultura espremida até ao nervo miudinho*. Ou seja, não são só os objectos que dali saem que adquirem esse estatuto, porque o próprio atelier também pode. Deste modo eleva-se, podendo inclusivamente ser visto como um museu, galeria ou um espaço arqueológico. Além de que também pode estender-se para lá dos seus limites arquitectónicos e estruturais, como no caso da *Land Arte* e da performance.

Assim, a estrutura epistemológica do *atelier* perde o seu sentido inicial, adoptando significações mais próximas da palavra inglesa *STUDIO*. O estúdio passa a ser assim a designação aceite como o lugar de criação do artista, sendo geralmente pensado como um *open space*, inspirado nos grandes *studios* americanos, como *lofts*, barracões e armazéns, de que são exemplo os estúdios de Rothko, Pollock e Nauman respectivamente. Além disso o estúdio remete também para o cinema e para a fotografia, evidenciando a sua estrutura transdisciplinar e múltipla.

O termo *post-studio* surge nos anos 70, com as grandes influências de Daniel Buren e Robert Smithson, que defendem que o artista já não necessita de um espaço limitado arquitectonicamente para produzir a obra²⁵⁵. Todos estes ingredientes levam a

²⁵⁵ Disponível (online) em <https://www.meer.com/en/40131-post-studio-art>

que o artista Burren, em 1971 no seu ensaio *The Function of the Studio*, proclame a *extinção do estúdio*:

A arte de ontem e de hoje não é apenas marcada pelo estúdio como essencial, muitas vezes único, como local de produção: ela procede dele. Todo o meu trabalho decorre da sua extinção.²⁵⁶

No entanto, o estúdio não pode ser considerado como extinto, mas sim como um estúdio-alargado, expandido, *ampliado*, visto que continua a ser o local de intimidade que funde a mente e o corpo do artista ao lugar. Mesmo que depois se expanda para lá dos seus limites físicos, tal como propõe Wood quando o concebe como um “*substituto físico da mente do artista*”²⁵⁷ devendo ser preservado como um lugar íntimo e *arqueológico do agora*. Foi o curador Jens Hoffmann que, no ensaio *The Studio*, repensou este conceito, transcendendo os limites que Burren definiu para o estúdio evidenciando um conhecimento profundo sobre a *Escultura Expandida* de Krauss:

Com as mudanças e alterações na produção artística ao longo do último século, a morte do estúdio foi proclamada em numerosas ocasiões, especialmente durante o apogeu da arte conceptual no final da década de 1960 e na década de 1970, quando o conceito de "arte como ideia" penetrou na produção artística mais tradicional, sugerindo um afastamento da "mão" do artista, do acto criativo físico e talvez de qualquer consideração de habilidade. Quando o domínio dos meios tradicionais, como a pintura e a escultura, enfraqueceu, o estúdio, no seu sentido clássico, começou também a desaparecer. Embora muitos artistas já não tenham, de facto, estúdios típicos, a maioria mantém algum tipo de espaço de trabalho. Em vez de falarmos do fim do estúdio, talvez possamos falar do conceito alargado de estúdio, mesmo que seja apenas um computador portátil na mesa da cozinha do artista.²⁵⁸

Assim, se por um lado o estúdio pode ser *espremido até ao nervo miudinho* isso não invalida a sua capacidade elástica de *expansão*. Recordo aqui Deleuze (que partindo

²⁵⁶ Tradução da autora. Disponível (online) em <http://www.kim-cohen.com/CourseAssets/Texts/BurrenFunctionStudio.pdf>, p.58.

²⁵⁷ JON, Wood - *The Studio in the Gallery?* In *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, editado por Suzanne Macleod, London: Routledge, 2005, p. 158.

²⁵⁸ HOFFMANN, Jens - *The Studio. Documents of Contemporary Art*. Tradução da autora London e Cambridge: Whitechapel Art Gallery e The MIT Press, 2012, p. 12-13.

de Artaud e Freud), que nos sugere que os poros do artista devem rebentar, o que também pode ser dito a propósito do estúdio. *Expande-se do espremido...*

Buren questiona:

Mas qual é, então, a função do estúdio?

É o local de origem da obra.

É, na maior parte das vezes, um lugar privado; pode ser uma torre de marfim.

É um lugar fixo onde se criam objectos que devem ser transportáveis.

É um lugar extremamente importante, como já é evidente.

É a primeira moldura, o primeiro limite, do qual dependem todos os outros.²⁵⁹

O estatuto de estúdio alargou-se inclusivamente a uma certa portabilidade de que é exemplo o museu portátil *Boîte-en-valise* (1935/41) de Marcel Duchamp, assinalando este que o “*trabalho de toda a minha vida cabe numa mala, literal e figurativamente: é aí que estão reunidas as réplicas em miniaturas exactas das minhas obras mais importantes.*”²⁶⁰



Fig.42 - MARCEL DUCHAMP - *Boîte-en-valise* (1935/41), fotografia de Georges Meguerditchian, Centre Pompidou, Ref.Imagem:4N68344

²⁵⁹ DOHERTY, C. - *From studio to situation*, London: Black Dog Publishing, 2004, p. 16.

²⁶⁰ Tradução da autora. Disponível (online) em <https://wam.umn.edu/2013/05/14/focus-on-the-collection-marcel-duchamp-la-boite-en-valise-the-box-in-a-valise/> .

Outro exemplo é *Musée d'Art Moderne Département des Aigles* (1968) de Marcel Broodthaers que, segundo o artista:

Este museu é um museu fictício. Desempenha o papel de, por um lado, uma paródia política das exposições de arte e, por outro lado, uma paródia artística dos acontecimentos políticos, que é, de facto, o que fazem os museus oficiais e as instituições como a *Documenta*. Com a diferença, porém, de que uma obra de ficção permite captar a realidade e, ao mesmo tempo, o que ela esconde.²⁶¹

É de destacar que instalou este museu na sua própria casa, assumindo, tal como insistiam Artaud e Debord, que a *arte se confunda com a própria vida* pois só assim é possível superar não só a vida mas também a morte:

Guy Debord acredita que a arte está apartada da vida quando ao serviço da instituição. De acordo com o autor, a superação da arte implica a superação do abismo entre a arte e a vida. É preciso que a arte se confunda com a vida. É preciso, para tanto, que o artista se rebele contra a especialização. Afinal, o que se contesta é justamente a figura do especialista, que surge como um produto da divisão do trabalho, esse tão importante mecanismo do sistema capitalista²⁶².

O artista encerra definitivamente o seu Museu durante a *Documenta 5* de Kassel, onde coloca em diálogo esta obra instalativa e performativa com *Boîte-en-valise* de Duchamp e *Maus Museum* de Claes Oldenburg²⁶³. Outro exemplo de *post-studio* é a *Galerie Legitime* (1972) de Robert Filliou, em que este a apresenta num chapéu múltiplas obras de arte, dando lugar à *Frozen Exhibition*²⁶⁴.

Em 1983, a crítica de arte Alice Bellony-Rewald e o Historiador de arte Michael Peppiatt desenvolvem pela primeira vez, no ensaio *Imagination's Chamber: Artists and Their Studios*, uma história da arte pensada através da relação do estúdio com os artistas.

²⁶¹ BROODTHAERS, M. -*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Art Moderne et Publicité* (1972), tradução da autora. In Gloria Moure, *Marcel Broodthaers: Collected Writings*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012, p. 354.

²⁶² Disponível (online) em <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2018/09/11/musee-dart-moderne-departement-des-aigles-por-marcel-broodthaers/>

²⁶³ Disponível (online) em <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2018/09/11/musee-dart-moderne-departement-des-aigles-por-marcel-broodthaers/>.

²⁶⁴ Disponível (online) em <https://www.moma.org/collection/works/135459>.

Desde o séc. XIX que o atelier dos artistas abdicou do seu mero estatuto de oficina para se integrar numa parafernália de conceitos e ser assunto de múltiplos ensaios, conferências e exposições. É deste modo, que a origem meticulosa do termo *atelier* e estúdio não é relevante para este ensaio pois já teve lugar em muitas outras investigações, mas sim o aprofundamento do seu *sistema* e *organização* como uma *Máquina Epiléptica*, dando por isso ênfase ao meu estúdio: a *Cábrica Multiléptica*.

No entanto, não deixa de ser imprescindível destacar as seguintes publicações sobre o atelier vs Estúdio vs Museu vs Artista:

- *Topos Atelier* de Michael Diers e Monika Wagner, Werkstatt und Wissensform, Berlin, 2010;

- *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Wouter de David and Kim Paice, Amsterdam 2009;

- *Ateliergeheimen* de Mariëtte Haveman, Amsterdam and Zutphen, 2006;

- *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism* de Michael Cole e Mary Pardo, Chapel Hill and London, 2005;

- *Das Atelier des Malers: Die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19 de* Eva Mongi-Vollmer, Jahrhunderts, Berlin 2004;

- *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century, New Haven 1988* de Ingeborg Bauer e John Milner;

- *Hiding Making — Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean* de Rachel Esner, Sandra Kisters e Ann Sophie Lehmann, Amsterdam 2013;

- *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* de Caroline A. Jones, the University of Chicago Press, 1996;

- *Do ateliê para o museu: interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de exposição*, Teresa Azevedo (tese de doutoramento);

- *Death and Resurrection in an Artist's Studio* de Angela Miller, University of Chicago Press, vol.20, n1, Smithsonian Institution, 2006,

- *The Studio Reader, on the space of the artists* de Mary Jane Jacob e Michelle Grabner, Graber & Jacob, 2010;

e muitos mais...

Através da expansão do atelier, agora e doravante denominado como *estúdio*, instala-se uma reverberação intensa de múltiplos *media*, dando abertura a novas formas de arte e conhecimentos diversos, incluindo a matemática, a física, a química, a mecatrónica, a dança, o teatro, a música, o cinema e tantas outras formas de conhecimento.

Se o corpo se tornou uma extensão do estúdio e este o palco de uma experimentação intensiva, é um *laboratório de happenings*, onde tudo pode acontecer ou fazer acontecer, apresentando-se “*como laboratório onde [o artista] ensaia e experimenta, onde coloca objetos em diálogo e em confronto com o tempo e com o lugar*”²⁶⁵; tal como reflecte Annika Marie:

O estúdio do artista surge como uma rede de actores. Jogando com escala e orientação, através da ambiguidade do termo arena, aquilo que é reforçado ou até agravado são as nossas formas de ver, os nossos próprios processos de pensar, desafiando-nos a colocar a questão sobre que tipo de cenário é preciso colocar, para que determinado actor possa aparecer, ou vice-versa. Continua a decorrer uma performance que tem a ver mais com metodologia do que com mitologia²⁶⁶.



Fig.43 – Matilde Vale Duvall (heterónimo no estúdio *Cávrica Multiléptica*. Fotografia documental de *Eva Mae* (heterónimo), 2022.

²⁶⁵ RITO, A. - *NOS PASSOS DE GALATEIA Considerações sobre o híbrido na vídeo-instalação*, Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2017, p. 86.

²⁶⁶ Annika Marie in *(IN)Visibilidades um estudo sobre o devir professor artista no ensino em artes visuais*, Joaquim Jesus, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2013 disponível (online) em <https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/72742/2/23843.pdf> .

A *Cábrica Multiléptica* como *estúdio expandido*, e paradoxalmente *espremido*, é também como uma *obra de arte*, compulsiva, louca, imprevisível e epiléptica. Tal como se preza, funciona em *convulsões* e permutas de fora para dentro e de dentro para fora...

Existe sempre uma anarquia quando se deslocam objectos, desenhos, pinturas ou esculturas para locais como galerias ou museus. São arrastados do estúdio onde adquirem grande parte da sua identidade. A sua revolta é silenciosa. Perdem estruturas essenciais, como se ficassem com apenas metade do esqueleto. Há uma verdade na obra aquando da sua existência no estúdio. O espaço que a rodeia faz parte de toda uma curadoria do artista e, por isso, a obra revela mais da sua obscuridade e mistérios nesse mesmo local. Ao sair do seu berço para um outro local, a sua existência por vezes torna-se apática porque perde a sua categoria epiléptica desorganizada e transforma-se num estado mais ou menos estagnado e celibatário num espaço expositivo. A inevitabilidade dessa transformação leva a que seja fundamental o artista manter registos videográficos do estúdio, assim como diários do processo das obras. Mudar uma obra do estúdio para o espaço expositivo não significa que perca inteiramente a sua aura ou a sua componente epiléptica, uma vez que, se ancorada aos locais tem a potência total de se voltar a metamorfosear, transformar ou anular-se, sobretudo se o artista for livre o suficiente para exercer a sua actividade de curador.

O estúdio é um palco, onde se dá o primeiro passo para poder terminar noutro local. É um incessante happening, uma reverberação do *Multro*.

Para Onfray:

Contraopondo-se Hegel, como se pretende, o happening constitui a primazia do capricho, a inovação da fantasia, a rejeição da dialéctica e dos respectivos movimentos epifânicos. Permite exprimir as lágrimas, o riso, o espanto, a volta. Toda uma patética em obra que tanto seduz o Condottiero, este artista de si mesmo.²⁶⁷

Enquanto palco, o estúdio é cruel, no sentido artaudiano: requer mudanças bruscas, violentas e imprevisíveis... requer um ténue equilíbrio entre criação e destruição,

²⁶⁷ ONFRAY, M. - *A escultura do eu, a moral estética*, trad. Nuno Russo, Coimbra: Quarteto, 2003.

morte e vida, apolíneo e dionisíaco. Nesse palco, onde tudo está por vir, a experimentação é diagnosticada com “perturbação de hiperactividade/défice de atenção” (PHDA).

Entrega-se o estúdio a uma essência laboratorial, à pesquisa incessante. Questionam-se os limites, a ética, o *eu*, a cada gota de tinta que cai, químico que se mistura, corpo que se constrói. Cada artista, pode ser o médico do seu próprio monstro, reconstruí-lo a partir da morte, dar-lhe vida com luz e sombras. Soprar-lhe ao ouvido a história de uma ficção, libertá-lo com isso, do quotidiano previsível e insuficiente, como referiu Onfray.

O artista Kaprow usou o corpo como estúdio-palco onde os espectadores entravam na própria performance, através da fisicalidade do corpo no espaço; Bruce Nauman, por sua vez, coloca em cena o espectáculo onde o corpo, escrita, linguagem e estúdio dialogam entre si, numa espécie de palco-laboratório mas onde o fruidor é apenas um observador dado que os registos são videográficos.

O crítico (e biógrafo de De Kooning e Francis Bacon) Mark Stevens descreve sucintamente a abordagem de Nauman como "slapstick sublime". São esses os elementos absurdos a que se refere, como nas peças "saltitantes" de Nauman. Há, no entanto, um lado mais sombrio - bem, pelo menos, um lado mais afastado do laboratório - na arte de Nauman. Ele não só dá ao público algo para ver, como também faz coisas ao público, embora de forma implícita. A sua instalação de vídeo *Learned Helplessness in Rats (Rock and Roll Drummer)* 1988 não está muito longe de nos fazer passar por um labirinto. *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* 2001, coloca-nos na posição desconfortável de ver alguém (bem, gatos e ratos) a ser observado, enquanto nos perguntamos se alguém poderá estar a mapear o museu, espiando-nos.²⁶⁸

²⁶⁸ Tradução da autora. Disponível (online) em <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-50-autumn-2020/bruce-nauman-peter-plagens-restless-invention>



Fig.44 – BRUCE NAUMAN, *Walking a Line*, 2019 4K 120fps 3D. Fotografia com a cortesia do artista e Sperone Westwater, New York © Bruce Nauman by SIAE 2021.

No *palco cavriciano*²⁶⁹, onde sou médica cirurgiã ou dançarina do tempo perdido, podem surgir dois tipos de objectos:

I - O objecto contruído e apressado que deve assemelhar-se a esse corpo mal construído, na ânsia de recuperar a vida que morreu. Deve ser apressado, sujo e infectado. Escavado, oriundo de uma meta-análise arqueológica. Assemelha-se mais a uma máquina, que conduz a electricidade da imortalidade, cabos caídos, tomadas visíveis, estruturas expostas, como ossos fraccionados.

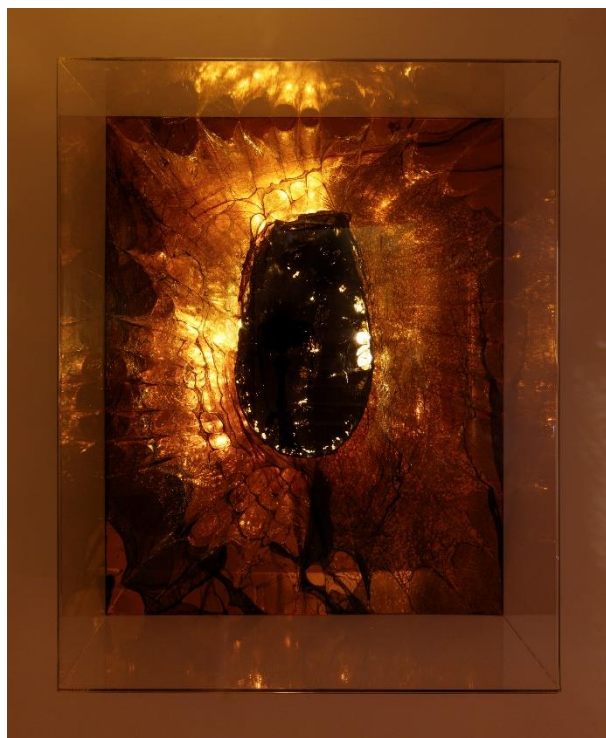
Existem coisas que partidas são mais resistentes.



Fig. 45–Prometheus Moderno, colecção Undressed Machine, 2020, exibida pela primeira vez na Galeria das Mercês, Lisboa.

²⁶⁹ De “Cávrica”

II - *O objecto superado, super-objecto. Transpõe a memória, a política, o corpo doente e infectado, o grito. Atravessa os arcos do poder divino, do deus que está mais que morto e instala-se na transcendência da luz. É limpo, geométrico, calculado. Transmite paz, esquece a violência e a inquietude. É meditativo e xamânico. Limado, brilhante como um vidro ao sol na melhor manhã de que nos lembramos.*



Figs.46 e 47 – With the Desert in my Eyes III, colecção With the desert in my eyes, exibida pela primeira vez na Galeria FOCO, Lisboa, em 2023. Fotografia com a cortesia de Photodocumenta.



Fig.48 - Processo da obra With The Desert in my Eyes III.

As dicotomias entre os dois objectos são estridentes. Entra-se no estúdio e logo nos apercebemos das suas inquietantes presenças, ressonâncias e diálogos. Existe uma força entre os objectos, uma ansiedade...

Percebem-se as vozes ausentes que exibem a sua presença dançante, voraz e epiléptica. Estas, ora sacodem os corpos, maltratando a cor, os instrumentos e as ferramentas, ora nos elevam transcendendo a sua frenética convulsão.

Talvez os últimos objectos assumam o seu celibato, enquanto os primeiros são solteirões e ninfomaníacos na experiência da presença e ausência. Necrófagos até... Por isso, quando se transportam os objectos para um local exterior ao estúdio, acontece algo surpreendente que responde à questão anterior. Os objectos mudam, transformam-se entre eles e fundem-se através da atmosfera curatorial. Da fricção das suas diferenças surgem novas interpretações.

O *Multro*, como já foi analisado, é também um local exterior ao estúdio físico. Nas galerias ou museus, os objectos (quer sejam monstros, transcendentos, celibatários ou solteirões) adaptam-se ao espaço onde a luz e as sombras são manipuladas até encontrarem o diálogo com eles. De alguma forma, é como se as múltiplas personas ali estivessem, disfarçadas na teatralidade da luz ou do som, num intenso diálogo onde só a visão pode “ouvir”.

No estúdio, nada é fixo, tudo é móvel, tudo é adaptável. O palco nunca é o mesmo, as vozes mudam, assim como a luz.

Cada palavra é pintada, dita, riscada e cozida.

O corpo deve ser permeável ao texto.

Transgredir na linguagem para recriar a palavra, submeter a voz à plasticidade e sujeitar a *pele* aos *afectos*. A *máquina-estúdio* é *epiléptica*, funciona ocasionalmente no *Útero* e no *Multro*, segundo a *equação dos 3[O]s*, num fluxo dialéctico flexível de múltiplas vozes. Recordo aqui a famosa frase de Mário de Sá-Carneiro: “*Eu não sou eu nem sou o outro / Sou qualquer coisa de intermédio:/ Pilar da ponte de tédio/ Que vai de mim para o Outro*”²⁷⁰.

²⁷⁰ CARNEIRO, Mário S. – Para os “*Indícios de Oiro*”, *Poemas de Mário de Sá Carneiro*, p.14. PDF disponível (online) em http://purl.pt/27944/4/1928967_PDF/1928967_PDF_24-C-R0150/1928967_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf

As câmaras de *Eva Mae* captam cada passo. Cada mudança. Cada detalhe na construção destes objectos e atmosferas.

Os objectos tendem a ser submersos na água do *Útero*. Envoltos em pele, como um ritual de mumificação.

É a alquimia da identidade.

O que se procura?

O que se preserva?

Onfray, salienta que:

O sujeito sublime é também um pouco alquimista (...) consegue transformar a incoerência dos fluxos que percorrem o corpo em energias onde os caracteres e temperamentos são estruturados e traçados. Pode ser retratado como uma espécie de Prometeu.²⁷¹

Dialogando directamente com esta citação, pode-se dizer que é uma espécie de *Promēthéus moderno*²⁷², onde se busca o autoconhecimento, na alquimia da cor, da luz, das sombras e dos objectos. As peles transparentes criadas no *Útero*, são como véus que dançam aquando da metamorfose. O *véu-pele*, à transparência, revela um enredo (um *mapa*); separa a vida da morte podendo ambas ocorrer no mesmo fragmento de milésimo de segundo: *la petite mort*²⁷³.

[PARÊNTESES BREVISSIMO para um filme]

O corpo cai, o palco estremece, uma nova obra surge:

[epilética?]

[celibatária?]

... de Guerra?

²⁷¹ ONFRAY, M. - *A escultura do eu, a moral estética*, trad. Nuno Russo, Coimbra: Quarteto, 2003, p.146.

²⁷² Ver obra *Prometheus Moderno* (fig.45), exposta pela primeira vez em 2020, na Galeria das Mercês, Lisboa.

²⁷³ BATAILLE, G. - *O Erotismo*, edição ilustrada, Lisboa: Antígona, 1954, p.16.

No *laboratório da pele*, falar em pintura é só um meio simples para comunicar.

Podemos-lhe chamar escultura ou desenho.

Coisa.

Monstro.

Máquina.

Bicho.

Alquimia.

Paganismo.

O processo integra-se nas paredes físicas do estúdio. Todo o espaço é passível de ser transformado, usado, abusado, sublimado... Que tipo de objecto será? Haverá, porventura uma terceira categoria de objecto por descobrir na *Cábrica Multiléptica*?

Este estúdio, como palco para a *pele desmultiplicada*, é uma obra biográfica, com tudo o que isso implica. Divide-se e subdivide-se em partículas *'patafísicas*, criando histórias que se revelam estórias, ou vice-versa, através dos quartos de cada persona, performer, através das águas moventes do *Útero* e através dos corpos que se arrastam, para a frente, para trás, para dentro ou fora do estúdio. Pode-se afirmar, a partir das interpretações de Deleuze, que a *Cábrica* é também *desrostificada* não sendo possível distinguir onde começa a ficção e a realidade. Parte de uma biografia, mas supera-se, afasta-se parcialmente, reinventa as lacunas. *RASGA-A...*

Para Marcel Broodthaers, a ficção *permite-nos apreender a realidade e, ao mesmo tempo, o que ela esconde.*²⁷⁴

Mas, em que ponto se encontram? O que acontece quando colidem?

²⁷⁴ Marcel Broodthaers, Press release, Documenta 5, Kassel, Junho, trad. da autora, p.4, 1972. PDF disponível (online) em https://www.monnaieedeparis.fr/media/contentmanager/content/broodthaers_livret_adultes.pdf .

Fazer é o acontecimento. *Fazer* é o espectáculo do *ser*, que resume a sua natureza inquieta na multiplicidade, transdisciplinaridade e hibridismo. O estúdio é o palco para os corpos e não-corpos *celebrarem a vida e a morte*.

A cada surto, a cortina abre e fecha. Repetidamente...

— LUZ, CÂMARA, ACÇÃO!

[alguém grita na Mult(r)idão]

3.3

1º ensaio 'patafísico

ENTRE CONVULSÕES:

A 'PATAFÍSICA DOS MULTRÕES

PARAÊNTESIS [AQUI ANUNCIA-SE]

este é um ensaio da 'Patafísica Heteronímica da pele, enquanto identidade que está para lá da física. No entanto, é tão convicto e tão relevante quanto a investigação até agora apresentada. Não obstante, a sua cientificidade depende unicamente da atenção do leitor até ao momento.

Apenas no universo da 'Patafísica, podemos ter em conta uma alteração genética das máquinas epilépticas heteronímicas. Ou seja, pode-se presumir que o seu permanente estado convulsivo, altera substancialmente o DNA humano. Para começar, devemos ter em conta que os multrões são múltiplas partículas subatómicas integradas em genes oriundos da multricidade²⁷⁵ do Multro que permite, na sua essência, uma existência tanto no plano real (dentro e fora do estúdio) como num plano que está para lá da física.

²⁷⁵ Ver glossário

A vida de um heterónimo traduz-se em *quatro tempos*. Atribuí a esses tempos a categorização das letras gregas também usadas, por exemplo, em engenharia:

1º - o tempo Alpha (α) inclui o nascimento e trata-se de um tempo-espaço mais ou menos organizado e quase sempre produtivo, excepto nos períodos em que taceia o abismo em busca de uma queda libertadora e longe do juízo de Deus. Digamos que em Alpha pode acontecer dentro de si um espaço-tempo Beta (β), que se revela confuso, caótico, imprevisível, violento e nesse sentido transformador e profundamente criativo, erótico e dionisiaco.

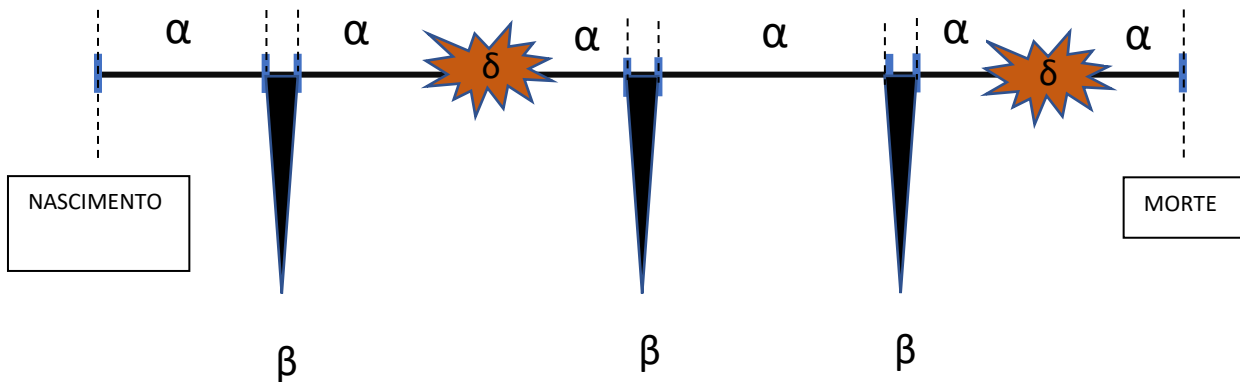
2º - o tempo Delta (δ), é o período de convulsão, um tempo indefinido, como já foi referido, dilatado no próprio tempo-espaço, onde pode demorar no plano real 1 segundo, 1 minuto, 1 hora, 1 dia ou múltiplos dias defenindo-se pela transição entre uma *persona* e outra com susceptibilidade de alterações genéticas correndo o perigo de mutações animalescas. Neste período de transformação profundamente visceral e descontrolado é possível haver criação ou qualquer tipo de destruição. As obras desse período traduzem-se em *non sense*. O período de convulsão, traduz-se também num período de escape. Ou seja, existe uma mudança que maioritariamente é a transformação para outro heterónimo.

3º - retorno ao tempo Alpha com todas as suas diligências Beta.

4º - Tempo Teta (θ)²⁷⁶, representa a morte da *persona*, com excepção para aquelas que são imortais.

²⁷⁶ Na Grécia antiga, o *teta*, ou *Theta*, é usado como abreviatura do grego θάνατος (*thanatos*, "morte"); este símbolo foi utilizado em peças de cerâmica para votar a pena de morte. Em 1291, o matemático Petrus de Dacia disse que este símbolo era usado para marcar criminosos ou condenados à morte. (in *The Greek Qabalah: Alphabetic Mysticism and Numerology in the Ancient World*, Samuel Weiser, 1999). Na mitologia grega sendo Tânatos, filho de Nix, a noite e Érebo, a escuridão, filhos do Caos, representa a personificação da morte. (in <https://www.theoi.com/Daimon/Thanatos.html>) Na psicanálise é a personificação mítica da pulsão da morte, um conceito desenvolvido por Freud em *O mal Estar da Civilização* e *Além do Princípio do Prazer*. Neste sentido optou-se pelo uso do símbolo *Teta* para representar o fim da vida de cada uma das *personas*, com a excepção das imortais.

CRONOLOGIA DA VIDA DE UM HETERÓNIMO



Cada *multrão* é composto por múltiplas esferas em constante movimento como múltiplos úteros de 360°, como se tratassem de microscópicos úteros contendo em si a potência de se reproduzir como células. Os *multrões* detêm informação oculta e encarceram o mistério da existência. Assim que analisados em microscópio modificam-se automaticamente e alteram a sua posição na estrutura, como se tivessem total consciência de que estão a ser observados. Chegam a esconder-se no DNA, como vírus ocultos, deixando os indivíduos com sintomas de gripe. Nesta mesma análise biológica, percebem-se alterações cromáticas e no seu núcleo uma certa migração de luz. Existe uma predominância da cor azul ultramarino, com ligeiras alterações de cobalto. A luz divaga entre um branco frio e um vermelho. Em cada uma das *máquinas epiléticas*, agora e doravante, designadas apenas por *personas*, observam-se estranhas alterações de cor, movimento e forma dependendo da identidade. Ou seja, os *multrões*, apesar de partilharem um DNA comum entre eles, são diferentes no seu comportamento em observação microscópica.

ESTUDOS DE CASO

Sangue em análise microscópica:

no dia vinte e dois de Novembro de dois mil e vinte e dois, às vinte e duas e seis minutos, após comer sushi, receber um telefonema seguido de um ataque de hipotermia devido a um sintoma da tiróide.

- em **Helena** verifica-se: dilatação dos multrões até rebentarem, e como consequência múltiplos multrões surgem de dentro, como se brotassem de pequenos vulcões.

- em **Magda**, verifica-se: os multrões iniciam movimentos rápidos, parecendo induzir sangue e água no seu núcleo de luz e de dentro insurge o que sugere ser terra.

- em **Louise**, verifica-se: os multrões movimentam-se lentamente.

- em **Odette**, verifica-se: os multrões movem-se velozmente, parecendo o que sugere, um bater constante entre as outras formas de genoma, fundindo-se entre si, causando estranhas e bizarras mutações. Requer novas análises, de preferência cíclicas.

- em **Matilde**, verifica-se: os multrões tendem a alinhar-se quando incide luz, como se estivessem organizados conscientemente para responder a estímulos de luz e escuridão do exterior. Verificam-se igualmente breves movimentos a determinados sons graves.

- em **Alice**, verifica-se: os multrões parecem acoplar-se e fundirem-se entre si, como canibais.

- em **Mar**, verifica-se: os Multrões apenas reagem a estímulos do exterior extremamente quentes, pouco se manifestando durante a observação. Temperaturas extraordinariamente altas, deixam os multrões ferventes, mais brilhantes e com ténues aparecimentos de amarelo Nápoles, verde esmeralda, roxos e sienna de terra tostada.

- em **Leonarda**, verifica-se: os multrões são mais espessos e tendem a dilatar-se quando observados.

- em **Emily**, verifica-se: os multrões libertam frequências sonoras agudas e diferentes, como se cada uma daquelas esferas comunicasse entre si.

- em **Vivian**, verifica-se: existe uma certa cadência nas formas circulares, denotando uma fina camada exterior, extremamente frágil, tendo durante a observação uma movimentação extrema. Em experiência laboratorial, reage sobretudo ao álcool, onde se verifica o surgimento de pequenos multrões que dilatam e crescem durante um tempo máximo de três horas.

- em **Olga**, verifica-se: um crescente de multrões, onde cada um é 12.8 vezes mais pequeno do que os restantes estudo-caso.

- em **Oni Tori**: não é possível qualquer tipo de análise sob risco de vida.

CAPÍTULO 4

FILHAS: UM VENTRE HETERONÍMICO

As ligações que fiz no meu trabalho são ligações que
não consigo encarar.

São realmente ligações inconscientes.

O artista tem o privilégio de estar em contacto com o seu
inconsciente, e isso é realmente uma dádiva.

É a definição de sanidade.

É a definição de auto-realização.

LOUISE BOURGEOIS

Trad. da autora;

Destruction of the Father / Reconstruction of the Father:

Writings and Interviews, 1923-1997, p.367.

4.1

A heteronímia: da literatura à sedução plástica

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 os outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo.²⁷⁷

A heteronímia é um assunto amplamente e exaustivamente já estudado por outros investigadores, no entanto, centra-se mais na área da literatura. Tanto nas artes plásticas, como no cinema não é muito comum o fenómeno heteronímico, surge apenas o conceito de alter ego, raramente e com um destaque moderado, gerando um interesse limitado. Etimologicamente o significado é muito semelhante a *Doppelgänger*, traduzindo-se como *O outro eu*. Por sua vez, a palavra *Doppelgänger* é um substantivo composto da língua alemã formado pela combinação dos dois substantivos *Doppel* (duplo) e *Gänger* (aquele que vagueia)²⁷⁸. Na mitologia nórdica e germânica, ver um *Doppelgänger* era um presságio de morte²⁷⁹. Na psiquiatria e neurologia, surge o termo *autoscopia*, para descrever os casos de sujeitos que se vêem *fora do corpo*, como um fenómeno de *Doppelgänger*. Esses casos estão intrinsecamente ligados a sintomas de epilepsia e de esquizofrenia.²⁸⁰ É um estado alterado (e provavelmente sublimado) do ego, que se distancia de *si* para encontrar um outro eu alternativo. Na psicanálise e psicologia, este conceito foi registado primeiramente pelo médico Franz Anton Mesmer²⁸¹ (1734-1815) durante o sec. XVIII aquando das suas avaliações durante tratamentos de hipnose, onde os seus pacientes registavam alterações de personalidade relevando um outro *eu* que se distanciava do *eu* inicial, alterando completamente as atitudes e interesses do paciente, ao

²⁷⁷ PESSOA, F. – *Obra poética e em prosa II*, edição de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto: Lello & Irmão Editores, 1986, p.1093.

²⁷⁸ Disponível (online) em <https://www.duden.de/rechtschreibung/Doppelgaenger>.

²⁷⁹ Disponível (online) em <https://anthares.us/doppelganger-mitologia-alema/>.

²⁸⁰ BRUGGER, A., R; REGARD, M; WIESER, H, G; LANDIS, T. – *Heautoscopy, epilepsy and suicide*. Journal of Neurology and Psychiatry 57, 1996, p.838-839.

²⁸¹ Disponível (online) <https://www.psicanaliseclinica.com/alter-ego-o-que-e-significado-exemplos/>.

contrário do que acontecia em estado de vigília. Estes alter-egos eram vistos como alterações da consciência. Posteriormente, Freud para apoiar a sua tese sobre o *Inconsciente*, frisava este estado de dupla consciência²⁸², considerando também que:

Podemos descrevê-los mais adequadamente como casos de uma divisão das actividades mentais em dois grupos, e dizer que a mesma consciência se volta para um ou outro desses grupos alternadamente.²⁸³

Para Freud, a origem do *alter ego* encontrava-se no período inicial da formação da personalidade da criança durante a fase narcisista²⁸⁴. O psicanalista Heinz Kohut, por sua vez, contribuiu para o desenvolvimento do significado de *alter ego* identificando, nessa etapa inicial de espelhamento, a substituição de uma necessidade por outra, que mais tarde chamou de “*transferência de gémeos ou alter ego*”²⁸⁵.

Vários autores escreveram obras usando outras identidades, como é o caso do filósofo Nietzsche que escreveu a obra *Assim Falou Zaratustra* (1883-1885) através de personas, usando para isso, o mecanismo de um eu-desmultiplicado onde valida a filosofia através da literatura e ficção.

Na literatura são múltiplos os exemplos de *alter ego*. Um dos casos mais notáveis é *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) do escritor Robert Louis Stevenson que é uma obra consagrada da literatura inglesa. Trata-se de um *triller* psicológico onde a personagem principal sofre de dupla personalidade, dividindo-se entre o “bem” e o “mal”. Outra obra emblemática sobre a personalidade fragmentada (ou sublimada como se irá entender) é *O Conde de Monte Cristo* do escritor Alexandre Dumas onde a personagem principal, Edmond Dantes, depois de escapar da prisão Chateau d’if assume três alter egos. Por outro lado, na banda desenhada da Marvel e da DC quase todos os super-heróis assumem um papel de uma outra personalidade diferente da sua, exponenciando os seus verdadeiros atributos e permanecendo ocultos para a sociedade, de que são exemplos o Super Homem (Clark Kent) e o Batman (Bruce Wayne).

²⁸² FREUD, S. – *Five Lectures on Psycho-Analysis*. Penguin, 1995, p. 21.

²⁸³ FREUD, S. – *On Metapsychology*, trad. da autora, Penguin Freud Library, vol. 11, 1991, p. 172.

²⁸⁴ FREUD, S. – *The Uncanny*, Imago V, 1919, p. 41.

²⁸⁵ KOHUT, H. – *How Does Analysis Cure? Trad. da autora*. Chicago/Londres: The University Chicago Press, 1984, p.192.

No cinema, a distorção da identidade, a sua proliferação noutras entidades ou até a sua fragmentação total, encontra o seu terreno fértil. Pode-se observar em *Slip* (2016), dirigido por M. Night Shyamalan e protagonizado por James McAvoy, como um indivíduo pode ter várias personalidades dissociativas; *Mulholland Drive* (2001), dirigido por David Lynch, que é absolutamente impactante, apresenta uma personagem com uma personalidade fragmentada; *A História de Adão* (2000), dirigido por Paul Schrader e protagonizado por William Dafoe, desenvolve a narrativa em torno de um homem que luta com as suas múltiplas personalidades; *Identidade* (2003), dirigido por James Mangold, apresenta-nos uma série de personagens com problemas de identidade e personalidade; *Shutter Island* (2010), dirigido por Martin Scorsese, apresenta uma trama complexa que envolve a dissociação de personalidade e a perda de memória; *Black Swan* (2010), dirigido por Darren Aronofsky, um filme poético e simultaneamente aterrador, desvenda uma personagem (Natalie Portman) com múltipla personalidade que resiste à negritude do abismo, de forma semelhante à personagem *Mr. Hyde*²⁸⁶ de Robert Louis Stevenson.

O conceito de heterónimo surge na verdade muito antes de Fernando Pessoa ter delineado e aprofundado os seus parâmetros. Etimologicamente deriva do grego *Heteros* que significa *outro* ou *diferente*, em conjunto com *onymos* que significa *nome*.²⁸⁷ No dicionário de Frei Domingues Vieira de 1871, surge esse sinónimo como “*autor que publica um livro sob o nome verídico de uma outra pessoa*”²⁸⁸. Enquanto na tradição inglesa *heteronym* significa *homógrafo* correspondendo à ideia de *trans-personalização*, *desdobramento* ou *outramento* (outrar), muito mais próximo das concepções filosóficas abordadas nesta tese sob a alçada do conceito de *Máquinas Epilépticas*.

²⁸⁶ *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* é uma obra escrita por Robert Louis Stevenson, publicada pela primeira vez em 1886. A obra relata a história de um médico londrino Dr. Henry Jekyll que desenvolve uma personalidade alternativa (Edward Hyde) depois de realizar experiências em si mesmo. Mr. Hyde é retratado como brutal, egoísta, cruel, impiedosa que age de forma oposta à ética e elegância do Dr. Jekyll. O objectivo das experiências em si induzidas era para separar o “bem” e o “Mal” como se fosse possível através da ciência. Assim, a experiência começa a ter efeitos secundários e a personalidade Hyde começa a tomar conta de Jekyll, onde este acaba por perder o controlo total. Esta é uma das obras mais emblemáticas da literatura e teve fortes influências na minha prática artística.

²⁸⁷ Disponível (online) em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/heteronimo>

²⁸⁸ SOUZA, F.D – *Grande Dicionário Português, Tesouro da língua portuguesa*. Porto: Ernesto Chardron, EditorPorto, Bartolomeu H. de Moraes, 1871.

No que toca às artes plásticas poucos são os casos de heteronímia. São conhecidos os casos de:

- *Rose Sélavy* > heterónimo de Marcel Duchamp;
- *Alias Ederbeck*²⁸⁹ > heterónimo de Frank Gessner;
- *Edith Andreu, Ignasi Castelló, Feliu Esteve, Sergio Galán, Anne King, Utte Kollwitz, Angelina Lestermar, Marcos&Marcos, Joan Masdeu, Almira Olmayan, Pía Remedios, Yukimaro* > heterónimos de Marga Ximenez²⁹⁰;
- *Fred Robeson, Tom Singer e Klees van Lankveld* > heterónimos de Joroen Dooren²⁹¹;
- *Van Dooren, Antonio Fercundini* > heterónimos de José António Lacerda²⁹²,
- *Clara Batalha* > heterónimo de Isabel Carvalho²⁹³
- *Eric Hammerscoffer, Paul Mistris, Iris Firewater, Sigmund Fletcher, Astropoet Moonstone e Tarzan Feathers* > heterónimos de George Herms²⁹⁴.

Não obstante a profusa investigação na área da literatura, é impossível neste ensaio distanciarmo-nos dela dado que detém um enorme conhecimento sobre heteronímia, lançando deste modo as bases para as artes visuais. No caso dos artistas até aqui abordados (à excepção de Duchamp), todos tinham em comum o conhecimento da existência do poeta Fernando Pessoa, pois nas suas biografias esse facto é destacado. Desta forma, é vital abordar brevemente aquele que tantos influenciou e inspirou. O conhecimento que temos da sua obra, assim como das suas cartas e abordagens pessoais, leva-me a crer que a heteronímia é mais do que um fenómeno psicológico, mas um fenómeno intrinsecamente social, apesar de Pessoa, considerar que uma das suas possíveis origens é a Histeria²⁹⁵.

²⁸⁹ Disponível (online) em <https://www.frankgessner.eu/alias-yederbeck/>.

²⁹⁰ Disponível (online) em <https://www.margaximenez.com/ca/heteronims/>.

²⁹¹ Disponível (online) em <https://jeroenvandooren.myportfolio.com/work-1>.

²⁹² Disponível (online) em <https://zet.gallery/el-artista/antonio-fercundini-5671>.

²⁹³ Disponível (online) em <https://eumoceano.pt/artistas/isabel-carvalho/>.

²⁹⁴ Disponível (online) em <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/699609>.

²⁹⁵ Tal como já foi analisado anteriormente, a histeria teve a sua origem na sedução.

O fenómeno pessoano é da ordem social porque se integrarmos o conhecimento e o conceito de *pele-histórica* anteriormente desenvolvido, é mais evidente perceber todo o cenário, origem, textura e odores da heteronímia como uma *inevitabilidade*. A multiplicidade é um sintoma pós-moderno. Este fenómeno advém da fragmentação da identidade, que assenta numa ideia romantizada de globalização, afastando cada vez mais o indivíduo de si próprio e do outro.



Fig. 49 - Still do filme *GREEN SCREAM*, 2:35, 4k, 2023.

Através desse filtro, resta apenas um alheamento perante o todo, o mundo, as cidades e todas as respectivas estruturas que glorificam as civilizações. No passado, a centralidade da identidade não era questionada.

Agora questiona-se:

Onde está o eu?

Que lugar tenho no mundo?

Estas questões eram absorvidas e até censuradas pela idolatria religiosa e a crença na soberania. Para a curadora Ana Rito na sua tese de doutoramento:

A composição de um corpo equaciona indubitavelmente a fragmentação, a existência de vários elementos isolados que, “colados”, resultam num todo, o que implica uma configuração com base em contradições e conflitos. Torna-se assim evidente que esta construção se converte numa espécie de “heteronímia” no desdobramento quase inextinguível de pequenos deleites e narrativas pessoais, obsessões e necessidades profundas.²⁹⁶

Segundo o sociólogo Stuart Hall, em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, o “centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa”²⁹⁷. Para este autor existe uma distinção entre três conceitos de identidade: o sujeito iluminista, o sujeito sociológico e por fim, o sujeito pós-moderno²⁹⁸. O primeiro que ele aborda, como não podia deixar de ser, é o sujeito do Iluminismo. Este (note-se, era sempre masculino) era dotado de razão, consciência e acção, cujo centro consistia numa espécie de identidade que se desenrolava em paralelo com a existência do indivíduo, desde o seu nascimento. A centralidade do indivíduo resumia-se no que René Descartes referia como “*Se penso, logo existo*”²⁹⁹. O indivíduo sociológico (*fruto da globalização?*) é fruto da relação complexa entre o mundo moderno do indivíduo, que interagindo com culturas exteriores, invariavelmente se modifica. Uma estreita relação entre o *eu* e o *outro*, o interior e o exterior, o conhecido e o desconhecido que acabam por se diluir entre si. Assim, o indivíduo iluminista descrito anteriormente, defronta-se com novas realidades e identidades contraditórias, dando início ao processo de fragmentação.

Com tantas variáveis e abstracções durante este processo surge o sujeito pós-moderno, desprovido de identidade fixa e assente na perspectiva da *morte do autor*, móvel, nómada e facilmente diluível consoante as variáveis. Devemos ter em conta que a integração total da Globalização e o desenvolvimento da tecnologia originam um enraizamento das redes sociais como uma normalidade no quotidiano, que ofusca as reais problemáticas diárias de um indivíduo e o alheiam de si mas também do que está para lá de si. Resumindo, a individualização fica fatigada por estarmos num mundo abstracto e

²⁹⁶ RITO, A. – *NOS PASSOS DE GALATEIA Considerações sobre o híbrido na vídeo-instalação*, Tese, Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2017, p.47.

²⁹⁷ Hall, S. - *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, trad. Tomaz Silva e Guaracira Louro, ed. 11. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p.11.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.10-13.

²⁹⁹ DESCARTES, René - DISCOURS DE LA MÉTHODE, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, 1637, p.22, PDF disponível (online) em http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/discours_methode/Discours_methode.pdf.

consumido por desejo dominado pelo efêmero, pelo consumismo e pelo excesso de informação.

O sujeito, perante o abismo da completude, fragmenta-se cada vez mais, sempre iludido com o facto de estar “dentro” da comunidade. E neste processo, a que ainda não se prevê um fim (ou uma re-orientação), existe um buraco de depressão generalizada. Por outro lado e felizmente, é através desta turbulência que em alguns casos surge o *sujeito-sublimado* e com ele a *arte*. A arte tende a emanar efusivamente da turbulência da sociedade.

Ainda sobre a descentralização do indivíduo, que provoca a sua própria fragmentação, Stuart Hall acrescenta ainda que se devem ter também em conta cinco questões:

O primeiro descentramento refere-se às tradições do pensamento marxista, segundo as quais os homens só fazem história a partir de condições que lhes são previamente dadas. Portanto, indivíduos isolados não são capazes de qualquer construção histórica.

O segundo funda-se na descoberta do inconsciente por Freud.

O terceiro descentramento está associado a Ferdinand de Saussure, para o qual "a língua é um sistema social e não um sistema individual" (Hall, 2003, p.40). Então, o indivíduo falante nunca pode fixar um significado de forma final, ou seja, ele próprio não domina os efeitos de sentido de sua fala e, por extensão, nem mesmo de sua identidade. A noção de *margem* aparece como que delineando a fala, como a marcar a existência de um antes e um depois da língua. Não há como centrar a fala, pois o significado permanece inerentemente instável a qualquer conformação de sentido do próprio sujeito.

Outro descentramento - o quarto - refere-se ao trabalho do filósofo e historiador Michel Foucault. Ao fazer um estudo sobre o que chama de poder disciplinar, Foucault considera que as novas instituições disciplinam as populações modernas. Todas as dimensões humanas estão sob o rígido controle das instituições.

O quinto descentramento é causado pelo impacto do feminismo. De seus pontos de descentramento, talvez o mais importante seja que tais movimentos favoreceram o enfraquecimento e o fim da classe política e das organizações políticas de massas a ela associadas, levando vários movimentos sociais à fragmentação.³⁰⁰

³⁰⁰ HALL, Stuart - *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, trad. Tomaz Silva e Guaracira Louro, ed. 11. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 34-46.

O sintoma da *Máquina Sistémica*, acelerada pela sociedade capitalista, é tal como diz Pessoa (através de Álvaro de Campos):

Multipliquei-me para me sentir,
Para me sentir precisei de sentir tudo³⁰¹.



Fig. 50 - *Broken Egg* – instalação de vídeos, 2024.

Este *sentir tudo* é um sintoma pós-moderno e com profundo peso na contemporaneidade, pois nada se conhece de semelhante em épocas passadas.

Somos máquinas sistémicas.

³⁰¹ Disponível (online) <http://arquivopessoa.net/textos/821> .

No entanto, não descortino a sua possível existência ao longo da história pois acredito numa certa inevitabilidade gerada por certas condições humanas, e por vezes sub-humanas, onde o indivíduo sujeito a certos estímulos do contexto tenha experienciado esse nível de fragmentação e sensibilidade. A existência de uma *pele-histórica*, ou seja, uma pele que está aquém do desenvolvimento do *eu-pele anzieuano*, pressupõe, como alicerce, a *história da humanidade* e as quatro categorias gnosiológicas como algo que *escapa* à própria individualidade. Nesse caso, a pele contaminada pelo *exterior* e contaminada pelo próprio *genoma que se transfere* de geração em geração, acompanha casos de fragmentação como *exasperações de sobrevivência*.

Talvez a única forma do eu ser uno, seja ser fragmentado?

Um paradoxo da sensação. Sentir tudo, até ao ínfimo nada. Deleuze, acrescenta ainda, a propósito de Fernando Pessoa, que:

Como em Pessoa, uma sensação no plano, não ocupa um lugar o estender, por toda a Terra, e libertar todas as sensações que ela contém: abrir ou fender, igualar o infinito. Talvez seja isso o que é próprio da arte, passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito.³⁰²

Talvez a única finalidade da heteronímia, se é que assim o posso dizer, seja mesmo a *sobrevivência ao contexto*. No entanto, a loucura que dela advém provoca nas multidões estriadas e impermeáveis um horror incessante de perda. Deste modo, a fragmentação, mesmo abrindo a possibilidade de sobrevivência fica susceptível a toda uma parafernália de terrores.

A sociedade é vampírica, suga a vitalidade através do esforço do trabalho, da rotina cega, do olhar impregnado de alheamento, diria mesmo, um olhar obeso. Os artistas sobrevivem ou morrem a tentar *ser* vida.

³⁰² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - *O que é a filosofia?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.173.

Tal como diz Artaud:

E por isso Van Gogh morreu suicidado, porque o concerto da
consciência inteira é que não pôde suportá-lo mais.
Porque se não havia espírito, nem alma, nem consciência, nem
pensamento,
Havia fulminato,
Vulcão maduro,
Pedra de transe,
Paciência,
Bubão,
Tumor cozido
e crosta de esfolado³⁰³.

No que diz respeito a Fernando Pessoa, vários estudos apontam que o nascimento da sua fragmentação, se deve à instabilidade política e social do contexto português da época. Essa fase da nossa história assolada por sucessivas greves, devido à Primeira Guerra Mundial, e pela necessidade de defender as colónias ultramarinas levou o povo português a manifestar o seu profundo sentimentalismo e saudosismo das antigas lembranças da sua glória marítima e colonial, assim como a constante lamentação com o desaparecimento do Rei Dom Sebastião (aliado, como sabemos, a todo o tipo de esoterismos). Assim, os heterónimos de Pessoa surgem, neste contexto, com o (*possível*) fim de desvendar os mistérios da época, potenciando até aos dias de hoje discussões e dúvidas em torno deste autor-múltiplo.

A estética, assente nas sensações, liberta os sujeitos, desfigurando-os. Permite-lhes caminhar com voz própria, um idioma destinto. José Gil ressalta nos seus estudos pessoanos que:

[...] um heterónimo, as forças dramáticas provêm do facto de os acontecimentos se transformarem em acontecimentos de sensação. O que é um acontecimento de sensação? É aquilo que o sonho deve produzir na medida em que substitui e exprime a vida, por vezes melhor do que a própria vida; e o sonho abole a acção.³⁰⁴

³⁰³ Artaud, A. – *Van Gogh, o suicidado da sociedade*. Lisboa: Sistema Solar, 2018, p. 49.

³⁰⁴ GIL, J. – *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987, p.211.

A heteronímia em Fernando Pessoa pouco passou do plano literário. A vivência enquanto *Outro*, além da sua “Casca”, foi pouco explorada. Ou seja, se para Artaud cultura e arte eram a mesma coisa assim como para Guy Debord arte e vida andavam de mãos dadas, Pessoa acabou por fazer uma nítida separação entre ambas. É um facto que o conservadorismo português pouco deve ter ajudado a que sua libertação artística se fundisse com a vida. A ousadia não era ainda reconhecida como uma prática celebrada na sociedade elitista e acanhada por manias e etiquetas. Fernando Pessoa morreu apenas com 34 anos e acredito que a heteronímia foi um plano de escape de um mundo que era profundamente cruel para com ele. Foi contabilista grande parte da sua vida não tendo sido a sua poesia e literatura particularmente bem acolhidas de início. Aliás, o estatuto que tem actualmente seria impensável na época, mesmo sendo um período fervilhante para a arte internacional. A literatura portuguesa tinha um bloqueio conservador tendo sido essa provavelmente uma das ancoras que não permitiu a Pessoa atravessar os mares e eclodir em múltiplos que sobrevivessem não só ao contexto, como se adaptassem a ele com um novo corpo, vida e biografia. Apesar de haver múltiplos nomes que este autor usou, só três se consideram efectivamente heterónimos dado que apenas esses contêm em si uma biografia própria: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis. Também se considera um *semi* heterónimo: Bernardo Soares, visto que surge muito esporadicamente. Os restantes são considerados pseudónimos ou ortónimo, porque se considera na literatura, que heterónimos são aqueles em que o autor se desdobra em vários eus-poéticos e cria uma biografia além da sua, que inclusivamente tinham opiniões filosóficas, políticas e até religiosas dispares entre si.

Numa carta endereçada ao seu amigo e crítico literário Adolfo Casais Monteiro, a 13 de Janeiro de 1935, Fernando Pessoa responde à pergunta que o seu amigo lhe colocou sobre o que são os heterónimos:

Passo agora a responder à sua pergunta sobre a génese dos meus heterónimos.

Vou ver se consigo responder-lhe completamente.

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas.

Isto explica, *tant bien que mal*, a origem orgânica do meu heteronimismo. Vou agora fazer-lhe a história directa dos meus heterónimos. [...] Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de

amigos e conhecidos que nunca existiram. [...] Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação [...] 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 [...] ³⁰⁵

A heteronímia estende-se para lá do plano, desfigura-o através de múltiplos pontos de fuga exteriores e interiores. Trata-se de um jogo consciente e inconsciente onde se rasga o rosto, desfigurando a identidade, transformando-a, deste modo, numa outra. O estilhaço da identidade permite, como já foi reflectido anteriormente, o *corpo sem órgãos artaudiano*. Nesta desfiguração da realidade, criam-se outras realidades além da realidade que se conhece e, ancorada a ela, em última estância, o plano ‘patafísico. O plano físico é sobrevalorizado, talvez a realidade criada pelo artista heteronímico seja mais real do que a própria realidade, tal como acontece entre a sensação e a vida descrita por José Gil anteriormente. Por sua vez, Michel Onfray acrescenta que o “*esgotamento da civilização multiplica as ruínas*”³⁰⁶.

Existe um profundo paralelismo entre a obra pessoana e a desfigura de Francis Bacon descrita por Deleuze, de que é exemplo este excerto de *Ode Marítima*:

Façam enxárcias das minhas veias!
Amarras dos meus músculos!
Arranquem-me a pele, preguem-na às quilhas.
E possa eu sentir a dor dos pregos e nunca deixar de sentir!
Façam do meu coração uma flâmula de almirante
Na hora de guerra dos velhos navios!
Calquem aos pés nos conveses meus olhos arrancados!
Quebrem-me os ossos de encontro às amuradas!
Fustiguem-me atado aos mastros, fustiguem-me!
A todos os ventos de todas as latitudes e longitudes
Derramem meu sangue sobre as águas arremessadas
Que atravessam o navio, o tombadilho, de lado a lado,
Nas vascas bravas das tormentas³⁰⁷!

³⁰⁵ Disponível (online) em <http://arquivopessoa.net/textos/3007> .

³⁰⁶ ONFRAY, M. - *Decadência, o declínio do Ocidente*, tradução Pedro Elói Duarte, Lisboa: Edições 70, 2019, p. 15.

³⁰⁷ Disponível (online) em <http://arquivopessoa.net/textos/135> .

Nos ciclos cinematográficos do *Cremaster* de Matthew Barney (1994-2002), a desfigura entra numa estética paranóica e ampla onde retorna sempre a um *eu*. Estilhaça para retornar a si, trazendo consigo outros elementos, como se fundisse o exterior consigo mesmo, tal como se verifica também, por exemplo, nas esculturas de Méret Oppenheim. Todo o espaço é integrado desde a carne de Barney manipulando-nos nesta imagética, onde ofuscados pela monstrosidade, erotismo, bizarraria e códigos, somos sugados neste mesmo corpo. Como já foi também referido *o corpo pode tudo...* Toda a corporeidade se manifesta na dissolução das múltiplas partes. Um processo semelhante ao escritor Alan Poe, *onde tudo está dentro*: a paisagem, a arquitectura, as cores, as texturas e até os objectos mais arbitrários como tapetes, vestidos e mobílias. Este *interior sem fim* carregado de símbolos, organiza fortemente o *Cremáster*, onde somos sacudidos por abelhas, próteses, rostos impenetráveis, risos *clown* (tal como em Nauman), sal, acrílicos, balões testiculares, vaselina (tal como a banha em Joseph Beuyes), etc.

Com o inconsciente completamente tomado e escancarado, Barney recorre ao Kitsch e a múltiplas fantasias como um *mecanismo lúcido e erótico*, tendo por isso uma aproximação a uma estética paranóica, maníaca, muito próxima do surrealismo e também da própria psicanálise. Aqui o artista não é somente o observador-ponte entre a realidade e a sua obra, mas também o performer desfigurado que habita os palcos resultantes das dissoluções corpóreas.



Fig.51 - MATTHEW BARNEY, *Creamaster 4*, 1994.

[PARÊNTESES OBJETIVO]

QUEM SOU EU?

SOU TUDO AQUILO QUE ESTILHAÇO, INTEGRO
E DISSOLVO NUMA VOLÁTIL MÁQUINA
SISTÉMICA.

4.2

DOSSIER DE HISTÓRIAS

2º ensaio 'patafísico:

breves notas biográficas

nota da autora:

*exerço aqui a liberdade anárquica e libertina de não fazer sentido
nenhum e simultaneamente fazer todo o sentido.*

O corpo de texto é o que está entre o corpo escrito.

ONI TORI (o Demónio-Pássaro)

Oni Tori, mais comumente conhecido como Demónio-Pássaro, na sua tradução mais directa do japonês. Julga-se ter nascido em 1986 aquando do nascimento da Casca, mas nada garante que não seja uma alma antiga renascida e oriunda do Japão. É provável que anteceda a uma época onde os seus ascendentes eram venerados por medo. Também é possível ser o resultado de uma mulher renascida que tenha sido violentada e completamente destruída.

Múltiplas teorias 'parafísicas' admitem que o seu nascimento é profundamente ambíguo pois acredita-se que renasce em corpos de mulheres de tempos a tempos, sem razão aparente.

É uma figura feminina que usa o bico de um pássaro preso com pregos e uma fita de pele humana negra e putrefacta, embora permanente oleada. Deste bico surgem dezenas de dentes aguçados, semelhantes aos de um tubarão-branco, relativamente com 1,5 cm. O seu corpo é estreito, delgado e comprido com as costelas visíveis devido à fome que passou quando (re)nasceu.

As suas costas são curvadas e preparadas para qualquer salto ou ataque. Por isso a sua altura é indiscernível, no entanto deve aproximar-se dos 2 metros e meio. A coluna vertebral é estendida e espessa, visível de qualquer ângulo.

As mãos são estreitas e finas, no entanto, no lugar de unhas estão garras negras, assemelhando-se a pedra negra esculpida.

Há quem diga que tem asas, mas poucos sobreviveram para contar pois o Oni Tori não gosta de ser observado. Deste modo, vive sobretudo nas sombras e por isso não existem detalhes sobre os seus traços fisiológicos, nem de que cor são os olhos. No escuro parecem brancos, como se fossemos fulminados por duas luas. Na claridade são negros como se tivessem engolido todo o universo.

A pele é entre seca e elástica, com partes humidificadas de onde brotam penas. Devido à elasticidade da pele, os órgãos tendem a mudar de sítio e por isso defeca por qualquer orifício que der mais jeito.

A sua única fraqueza é a fome permanente. A ausência de comida nos seus primeiros anos de vida tornou-o frágil e os ossos delicados. São quebradiços, e tendem a partir-se. Felizmente o seu sistema imunitário místico e sobrenatural traduz-se em rápidas reconstituições do corpo, mesmo que visivelmente desajeitadas, por isso é normal o seu corpo ter salientes ângulos que deformam a sua postura.

O Demónio-Pássaro, extremamente mortífero, causa um terror profundo às irmãs-múltricas pois receiam que insurja e que domine a pele de todas elas. Caso isso aconteça será instalado o caos, o terror e toda a espécie humana fica em perigo de extinção. Desde modo, vão acalmando a sua fome com comida e pequenos sacrificos e assim, geralmente o Demónio-pássaro permanece quieto, quase em hibernação.

Não tem qualquer produção artística e é provável que nunca venha a ter. As únicas construções visíveis são ninhos feitos com palha, madeira, trocos, restos de tintas, restos de peles e pelos de cães. Os cães não têm medo do Oni Tori. Também não existe qualquer linguagem, só ruídos, gritos e pouco mais se ouviu até ao momento.

Gosta especialmente de corredores, viver entre os quartos nos locais mais escuros. Despreza janelas, sol e água por isso, no atelier, mantém-se o mais longe possível do útero. O sol não o mata (aliás, nem se sabe se isso é sequer uma possibilidade), mas provoca-lhe náuseas e desregulamento intestinal. Em caso de sol muito exposto gritos de dor ecoam por todo o Multro na Cávrica, sendo possível encontrar defectos líquidos por todo o lado.

ALICE BEKOUIMIT

Alice Bekoumit nasceu em 1987 em Óran, Argélia numa casa cheia de animais (cavalos, galinhas, cabras, coelhos, ovelhas, cães e gatos) e muito pouco higiénica.

Devido a um defeito congénito, não cresceu nem nunca poderá ser madura e adulta. Julga-se que tem cerca de 4 anos. Veste-se e fala como uma criança. Não gosta de mudar de roupa e usa quase sempre vestidos. Tem o cabelo negro e cheio de caracóis, em perfeitos cachos, extremamente hidratados. Conta-se que aos dois anos começou a matar coelhos sem ninguém ver. Desde então, faz encontros furtivos na rua, persegue os homens e mulheres mais frágeis e mata-os. Começa por os seduzir e depois enterra-lhe uma lâmina no peito vezes e vezes sem conta enquanto se ri às gargalhadas como se estivesse a abrir um presente embrulhado com pele alheia. Enterra os corpos ou queima-os, sempre de uma forma pouco organizada e limpa pois adora a confusão de um corpo arrastado rua fora.

O que mais acalma os seus ímpetos assassinos é pintar, mas só usa vermelho. Usa pincéis e as mãos para pintar. Por vezes arrasta o seu próprio corpo pela superfície encenando o seu próprio assassinio. Adora *drippings*, rasgar e colar bocados de tinta, de pele e pêlos. Tendencialmente narcísica e egocêntrica, esporadicamente pede à irmã Eva Mae para a filmar enquanto usa determinados adereços festivos de que é exemplo a máscara de coelho, pois adora celebrar a memória da vida e da morte.

Apesar dos seus ímpetos tendencialmente violentos, é muito controlada e relativamente fácil de lidar e inofensiva. Quem toma conta dela costuma ser a irmã Louise que a deixa brincar no seu laboratório com os seus cadernos e canetas vermelhas. Mas geralmente costuma apenas sentar-se no chão e ali ficar imóvel durante tempo indefinido. Chega a dormir durante meses e/ou anos. Acorda para mudar de lugar ou posição, pintar, riscar, destruir um ou outro trabalho do colectivo heteronímico, ou ir andar de escorrega nos balanços do parque, mas depois volta a ficar estagnada, dormitando. Sonha muito, mas disso ninguém sabe nada, só que se ri descontroladamente.

Alice tem um humor negro inigualável.

Gosta de bolo de amendoim, gelado de amendoim, arroz-doce de amendoim, chá de amendoim, carne crua coberta de creme de amendoim, batata frita com molho de amendoim bem salgado, e roupas com cor de amendoim e rosa.

A sua produção artística é limitada, embora já em coleções privadas e têm todas o nome de *Red Rabbit*, à falta de melhor nome e inspiração.

Tem tendência a destruir as obras das outras irmãs, por gozo ou porque não gosta.

A sua sinceridade equipara-se ao seu tenaz humor.

Em períodos de exposição, é costume prender Alice num quarto fechado e sem janelas não vá ela acordar e destruir todo o trabalho por se sentir entediada.

Não trabalha em conjunto com o colectivo, pois preza a sua individualidade. Despreza grupos, ordenação e galerias.

Poucas são as vezes que o seu trabalho sobrevive a si mesma.

MAR BEKOUMIT

Mar Bekoumit nasceu em 1989, em Alicante, Espanha num convento de freiras. Nasceu sem dificuldade pois escorreu livremente pelas paredes vaginais como se aguardasse o seu momento há muito tempo.

Deram-lhe o nome Mar, pois assim que abriu os olhos o mar reflectiu-se da íris até ao horizonte.

Apesar da felicidade de ter nascido, os tempos que precederam foram violentos e profundamente conturbados. Depositada no lixo, aprendeu a gatinhar pelas ruas de Alicante. Nesses primeiros anos de vida, é molestada e aprende o que é a sexualidade antes de saber falar.

Sofre um pouco de dislexia, pois confunde o português com o espanhol.

Enquanto jovem adulta é dada a práticas eróticas.

Durante muitos anos foi apenas observadora na *Cávrica*, não participando em qualquer actividade artística.

A sua primeira obra assumida e assinada é "*Kairós*" e o livro "*Kreen Vox*" (com a revisão da irmã Emily Ham) que acompanha a mesma obra.

Mar não tem qualquer qualificação académica pois desistiu no 8º ano.

Veste-se como uma Rock Star, com um lenço ao peito e gosta de se maquilhar sensualmente.

Pesa 56 kgs.

MAGDA BEKOUIMIT

Magda nasceu sensivelmente em 1987 em Oran, Argélia.

É uma jovem mulher, mas com a capacidade de rasgar a realidade e entrar em outras dimensões. Desde muito nova que mostrou essa habilidade.

Não fala, apesar de conhecer a linguagem. Permanece em silêncio e faz-se entender com o olhar ou por gestos.

Gosta de passear na natureza e adora trabalhar com terra e barro.

No entanto tem tendências auto-destrutivas e costuma boicotar todo o trabalho e a sua carreira profissional, assim como o das suas irmãs-múltricas.

Tem por hábito usar ferramentas e os acessórios da irmã Louise, sem pedir qualquer tipo de autorização. Por isso por vezes é possível vê-la a usar as perucas da Helena, mesmo sendo possuidora de um farto cabelo.

Veste-se com qualquer roupa que encontre no armário, sem pensar se fazem sentido entre elas ou não. Gosta sobretudo de estar confortável pois trabalha no chão. O que mais caracteriza a sua obra são as intervenções com os buracos. Adora escavar e escavar. Depois tapar de novo o buraco e voltar a cavar. Por vezes perfura as obras/objectos como esperando que elas oxigenassem ou acordassem.

Buracos é o que mais distingue.

Como tem uma natureza hostil e imprevisível, Louise leva-a para a floresta. A mãe-natureza restaura o seu equilíbrio e humor, através do cheiro, cores e algumas poções da irmã alquimista.

MATILDE VALE DUVALL

Matilde nasceu em 2009 num vale em Leiria.

A sua idade é indecifrável, pois parece extremamente velha e curvada, com longas túnicas negras, mas a sua pele é fina, delicada e esticada.

Rodeada de pessoas profundamente religiosas e crentes, passou grande parte da sua vida e instruir-se num colégio de freiras e depois num Seminário e templos de várias religiões.

O seu temperamento é fechado, e profundamente depressivo. No entanto uma excelente e exemplar cidadã. Gosta de apoiar as irmãs e por isso contribui sobretudo com desenho.

O seu modelo favorito é o Oni Tori. Matilde espreita por buracos de fechadoras e encobrida por sombras ou esquinas e desenha-o de soslaio e rapidamente. Extremamente religiosa, mas sem religião alguma, evoca Deus ou os deuses pagãos sempre que pode.

Reza enquanto desenha.

Reza enquanto toma banho.

Reza enquanto vai ao Útero.

Cada pele para ela é um embrião com a potência total de ser divino. Por isso, colecta restos de peles-coisa e guarda-os. Venera-os como entidades ocultas.

A escuridão, o negro são outras das suas características.

A retroiluminação também foi uma das suas ideias, pois dá às obras e objectos e a todo o tipo de coisas viva ou não viva ou morta-viva uma aura mística e religiosa sendo, por isso, do seu agrado. Adora kitsch, barroco, floreados, velharias e estética com profundo mau gosto.

Tem a pele muito branca e cabelo preto muito longo, fino e escorrido.

EMILY HAM

Emily Ham nasceu aproximadamente em 1996 no Colégio Conciliar de Maria Imaculada em Leiria.

Formou-se na Universidade de Évora, tendo tirado um mestrado em Criações Literárias Contemporâneas e um Doutoramento em Literatura.

Devido a uma miopia leve usa óculos desde sempre. Não gosta de sair, de beber álcool e nem qualquer tipo de festa.

Usa frequentemente camisas, polo e calças ou saia. O cabelo é usualmente apanhado atrás.

Tal como a irmã Magda sofre do *Síndrome de Escape*. Tem o poder de rasgar a realidade com a unha e entrar em mundos paralelos e adjacentes ao nosso. Nasceu já adulta e permanece sem qualquer alteração de idade. Por isso mesmo é indecifrável a sua idade.

Emily escreve ensaios académicos e teóricos e alguns livros de ficção. Criou a editora *Multiple Skins Editions* do qual permanece como directora permanente.

Acompanha todas as irmãs de perto, e conversa muito com cada uma exercendo algumas tutorias em cada projecto. Durante as exposições é sacudida por profundas insónias pois a pressão e a obrigatoriedade de eventos deixam-na ansiosa. Nessas alturas abusa em medicamentos para dormir, os quais vai buscar sem qualquer aconselhamento médico.

Não tem um quarto específico na *Cávrica* pois todo o *Muliro* (interior ou exterior ao atelier) é passível de ser local de inspiração e escrita. É frequentemente vista a escrever sem parar na Vitplant, Brasileira, bibliotecas e nas Frutas Almeida enquanto come pasteis de massa tenra, croquetes ou bolo de morango com chantili.

Detesta manteiga de amendoim. Adora sushi. É frequentemente convidada para falar publicamente em conferências, palestras ou conversas informais, sobre o colectivo heteronímico ou sobre algum livro publicado.

CONSTANÇA DE OLIVEIRA MARTINS

Constança tem uma data de nascimento imprecisa, mas nas julga-se ter nascido entre 1989 e 2001 em Leiria.

Morreu em 2017, na escadaria do El Corte Inglês de Lisboa, vítima de assassinato. Um crime ainda por resolver pois as circunstâncias estão envolvidas em dúvidas, embuste e obscuridade. Sabe-se que foi uma morte extremamente violenta, mas o local do crime não está definido, pois o corpo faleceu num local, mas os traumas no corpo que levaram à sua morte foram muito anteriores.

Constança era uma militante feminista, bissexual, constantemente em manifestações dos direitos das mulheres.

Mestre em Kung Fu, cinto negro, tendo como mestre um angolano de nome Pablo Neruda durante muitos anos. Posteriormente praticou Kempo Chinês, acabando por abandonar a carreira marcial em 2006 após uma trágica lesão. Assim, o seu caminho e sonho como fuzileira no exército e possível espionagem, acabou por cair por terra. Acabou por licenciar-se nas ESAD, nas Caldas da Rainha em 2007.

A sua obra mais emblemática foi a performance THE PROCESS realizada em Madrid em 2015, na Galeria Don Juan e pelas ruas de Madrid. Fora essa obra realizou outras performances como Les Ants (2009) em Porto Santo e outras que apenas permaneceram como objectos fotográficos. Usava sobretudo uma Polaroid.

Segundo a Polícia Judiciária, todas essas polaroids são pistas para resolver o crime.

ODETTE GHOST

Odette ghost nasceu em 1995 na Cruz de Areia, Leiria. Apesar de ter alguns antepassados dos quais se desconhece o nome, Odette é das identidades mais horripilantes tanto fisiologicamente como psicologicamente.

A sua maior característica é ser aterradora e estar sobretudo acordada durante a noite. Por volta das 3 da manhã tende a ser particularmente desperta tendo a enormíssima capacidade de ser extremamente sensível a qualquer som. Consegue ouvir a grande distância um zumbido de uma mosca, o caminhar de uma barata e o abanar das asas de uma traça.

No seu rosto, os olhos, nariz e boca, são completamente deformados, mais se assemelhando a um borrão de pele, como se o rosto tivesse sido sugado para dentro.

Como não tem qualquer necessidade de comer, a sua boca só se abre para gritar. Vive da sua ausência e estranheza perturbando sobretudo as suas irmãs.

O corpo não tem quaisquer traços femininos ou sexuais, sendo por isso comum estar vestida com roupa da cor da sua própria pele.

Tal como o Oni Tori, os seus ossos são frágeis, embora não quebradiços como os dele. A sua pele é flácida, os músculos pendentes e tende a serpentear como uma centopeia. Por vezes está extremamente pesada pois tem tendência a armazenar toxinas que expete no Multro de tempos a tempos. Por isso, até ao momento de libertação o seu serpentear é substituído por um arrastamento, deixando um rastro pegajoso pelo caminho.

Nunca dorme e está permanentemente em alerta.

Devido ao seu estado natural animalesco, é extremamente invasiva, como uma praga.

Existem alguns boatos entre as irmãs (embora passível ainda de ser confirmado) que Odette tem a capacidade de se reproduzir através do único orifício aberto: a boca. Presume-se que daquele orifício saiam pequenos seres insectoides: as *Odettinas*.

A sua dominância perante o outro, é também extensível às suas irmãs, pois Odette costuma também trepar sobre elas, desejando engoli-las. Constantemente é sacudida para evitar esses abusos.

A irmã Louise fabrica múltiplas poções para manter Odette em estado de harmonia e equilíbrio. A prática artística é o maior escape para evitar o acumular de toxinas pois nem as fórmulas evitam um substancial acanhamento e obesidade tóxica. Odette é como um *succubus*. E o seu trabalho artístico (sozinha ou em harmonia com o colectivo), traduz-se em obras com aspecto peçonhento ou insectóide, sendo por isso comum encontrar nas obras alusões a centopeias, escaravelhos, moscas, aranhas e teias.

Cooperou intensamente nas obras: "*Night Talk*", "*It's not my mother*", "*La carcasse du boeuf*", "*Amour*", "*With the desert in my eyes II*", "*Mother of Millions*". Existem alguns retratos realizados por Matilde de Odette.

LOUISE DUVALL

Louise Duvall, nasceu aproximadamente em 2004.

Vem de uma longa linhagem de bruxas, feiticeiras e cientistas. Apesar de já haver indícios da sua existência antes de 2004, só nesse ano é que se apresentou oficialmente.

Louise tem um trabalho intensíssimo tanto no *Útero* como no *Multra*, sendo a sua existência o que mantém em uníssono todo o colectivo. As suas fórmulas e poções permitem o funcionamento equilibrado de toda a *Máquina Sistémica*.

Louise tem uma idade muito avançada, e todas as irmãs nutrem um profundo respeito pela sua pessoa e alquimia.

A sua maior investigação encontra-se ainda em continuidade e trata-se de encontrar a "Pele Perfeita". Investiga a identidade, a imortalidade e a matéria na realidade e para lá do real conhecido. Paralelamente, as suas fórmulas (conhecidas apenas como *receitas*) são fundamentais para as obras do colectivo heteronímico, sendo por isso, também parte da obra. Pode-se dizer que todas as obras com Pele têm autoria ou participação de Louise.

Louise é também fundamental para a estabilização das suas irmãs. Exemplo disso é Helena, que devido ao facto de se deteriorizar com facilidade e o seu corpo desvanecer-se à mínima brisa, é sugestão de Louise a criação de próteses. Alice é muito controlada por Louise.

Louise nunca sai do laboratório ou do jardim, pois gosta de isolamento e alguma solidão.

As irmãs-multricas provocam-lhe muita fadiga assim por isso aproveita para dormir sempre que pode.

Veste-se com um vestido branco, ou túnicas, coloca geralmente penas no cabelo. Tem este encaracolado e revoltado, denso até à cintura.

Para além da culinária, destacam-se as receitas: "como fazer um corpo"; "como re-fazer um corpo", "Receita para uma carcaça viver", "receita para a arte esfomeada", "receita para um conceito"

HELENA DUVALL

Helena Duvall, acordou em 2016 em Odivelas, Lisboa. A sua origem e nascimento são místicos e estão envoltos em mistério é um ser imortal proveniente de ancestrais árabes.

A sua característica divina é ser possível viajar através do vento e das brisas. O seu corpo dissolve-se e recompõe-se, mais ou menos com a mesma organização.

Não obstante, o seu corpo é todo feito de areia, a nível molecular e *múltiplo*. Assim sendo, não tem cabelo e deste modo usa belíssimas perucas. Por vezes há pedaços que se misturam com o espaço e por isso é ocasional sofrer de buracos momentâneos no corpo.

É sugestão da sua irmã Louise, Helena construir próteses para sustentar o corpo sempre que alguma parte está fragilizada ou desaparece.

Helena sofre profundamente com todas as coisas do mundo, e esta é outra razão para que o corpo se lhe escape e acabe amputado, com grãos por toda a superfície.

O seu maior medo são ciclones.

Uma das travessuras favoritas de Alice é soprar para os calcanhares de Helena.

Helena tem uma personalidade *agri-doce*, pois é geralmente extremamente feliz, mas a dor de não poder ser amada, tal como Medusa, transforma-a num ser de fúria.

O seu quarto tem todas as paredes embelezadas com purpurinas azuis, pois tem um fascínio por tudo o que brilha e reluz.

A sua cor preferida é azul.

A sua comida favorita são ovos estrelados com batata frita e salsichas. Contudo só de vez em quando come, pois, a humidade e sujidade da comida agarra-se ao rosto e funde-se com ele e é extremamente difícil a limpeza que precisa do apoio de

quase todas as irmãs. Para esse exercício de comer comida pegajosa e succulenta tem a prótese "Canal".

As próteses dividem-se em categorias:

Próteses-mentais: são ausências do foro psicológico que se desenvolvem e por isso têm uma certa cadência surrealista, cujas formas são estranhas, bizarras e *non sense*.

Próteses-tithemi: epistemologicamente do grego "Eu coloco", são próteses da ordem útil, que basicamente existem para substituir partes do corpo que se dissolvem com o ambiente.

Próteses-arma: com o passar dos anos, Helena assumiu a sua ascendência divina, e por isso tornou-se mais impiedosa e guerrilheira. Deste modo, algumas *próteses-tithemi*, evoluem para próteses-arma, como um aprimoramento à forma original humana e divina, evocando a própria deusa grega Thémis, guardiã da lei e da Justiça. É exemplo a prótese "Arma Branca".

Próteses-escudo: são próteses unicamente feitas para proteger o corpo de qualquer ataque externo, invasão ou mudanças climáticas profundas.

Próteses-jóia: são próteses unicamente desenhadas ou feitas como objecto de embelezamento, sem qualquer função, utilidade ou mistério.

LEONARDA FURTADO

Leonarda Furtado, nasceu em 2019 em Oeiras, e tem aproximadamente 38 anos.

É mãe de dois filhos.

O seu interesse por política leva-a enveredar pelo Volt e na *Coligação Evoluir Oeiras*, com vista a combater a corrupção, defender os direitos humanos sobretudo das mulheres. Nesse sentido cria o *Gorilla Army*, o primeiro jornal sobre mulheres artistas, onde são convidados múltiplos investigadores, artistas, poetas, dançarinos.

Com uma personalidade extremamente activa, a sua obra evidencia todo este fulgor político.

Tem um profundo interesse pelo jogo de xadrez pois considera que sintetiza e simplifica muito a vida. Neste sentido é comum surgir na sua obra este mesmo padrão.

Não tem um media específico pois todos os materiais são passíveis de ser usados para transmitir uma mensagem.

No seu percurso destaca-se a obra "*the draft of the medusa*" (2021), inspirada na pintura de Jericó com o mesmo nome. Esta obra é feita com janelas centenárias, dando a forma de uma jangada. Depois de unidas, são cobertas com múltiplas peles de tinta vermelha fabricadas no Útero. Estas peles, representam as múltiplas mulheres refugiadas e respectivos filhos, que atravessam os mares em busca de uma vida, longe da guerra e da ausência de direitos e de deuses que apenas lhe trazem angústia e dor. Nestas travessias, as mulheres sofrem todo o tipo de abusos físicos e psicológicos para poder ter algum vislumbre de oportunidade. Nesta obra, pensou-se a figura mitológica de Medusa que, violada por Poseidon, ainda recebe o castigo de Atenas, invejosa da sua beleza, tendo esta transformado Medusa num monstro impossibilitado de sentir qualquer tipo de olhar e amor.

Leonarda foi também a curadora da exposição *With the desert in my eyes* na Galeria Foco em Lisboa (2021), e editou juntamente com Emily Ham, o livro *With the desert in my eyes: the studio inside out* (ISBN 9789895309115).

O seu quarto tem simbolicamente um chão de xadrez para não a fazer esquecer do seu lugar no mundo. É também composto por múltiplos objectos, que evidenciam os seus projectos futuros e passados, assim como alguns acessórios de criança dos filhos. Na sua parede é possível ver escrito "*Não existe arte que não seja política*".

Manifesta um profundo interesse por poesia e aos sábados gosta de ir com os filhos ao Alto da Barra em Oeiras, ver livros e comprar cinco gomas para cada um enquanto lhes fala das problemáticas do mundo e os ensina a observar as pessoas circundantes.

Veste-se de preto e usa chapéu.

OLGA SANTOS

A origem de Olga é incerta, assim como o seu ano de nascimento e respectivo local. Sabe-se apenas que as suas primeiras obras surgem a partir de 2020.

O seu interesse é apenas em maquetes e miniaturas, onde cria e recria histórias. Para isso, cria pequenos cenários, geralmente à escala 1:12, onde fotografa e filma maioritariamente em conjunto com a sua irmã Eva Mae.

Destaca-se a obra *Cábrica 1.12*, onde cada quarto representa o quarto de uma das irmãs. Aqui nada é fixo. Os quartos e os objectos que compõem a *Cábrica 1.12* estão sempre em mudança.

Acredita que cada quarto deve mudar, assim como mudam as pessoas e a vida. Só a morte pode ter o privilégio de ser fixa.

Olga é extremamente magra e rara a vez come.

Não gosta de barulho e como tal mal ouve música.

EVA MAE

Eva Mae, nasceu em 2010 na Rua Augusto Aguiar em Lisboa.

Tirou uma licenciatura em cinema e pequenos cursos de produção e realização.

A sua obra é essencialmente documental, registando e arquivando todo o processo na *Cávrica e Multra*.

No entanto, em 2021, regista-se a sua primeira obra autoral, o filme "*Conversa entre um Cão e uma Máquina Despida*" apresentado pela primeira vez no Espaço Cultural das Mercês (Príncipe Real) projectado numa tela de pêlos brancos.

Até à data só tinha apresentado fotografias polaroid, equipamento pelo qual nutre um profundo fascínio.

Realiza múltiplas experiências com diversos media audiovisuais, em busca da sua linguagem cinematográfica.

Extremamente impaciente, tem dificuldade em trabalhar em equipa, não obstante fá-lo com as suas irmãs-múltricas.

VIVIAN DÉ FÊTE

Vivian dé Fête, nasce em 2022 em Oeiras.

Não tem até à data qualquer obra, duvidando as suas irmãs que venha alguma vez a ser possível pois Vivian vive essencialmente para beber alcool, consumir drogas e ir a festas. Mal come e o seu corpo está profundamente degradado. A sua pele é reflexo disso e por isso oculta com maquilhagens.

Não se sabe precisamente a sua idade, mas julga-se que tem entre 45 e 50 anos.

A sua decadência é genética.

É notívaga e gosta de se vestir de calças ou de forma exuberante.

A sua motivação é criar amizades de pouca profundidade.

Despreza relações longas de que tipo for, e não visita nenhuma das suas irmãs.

Deste modo ainda não existe quarto dela na *Cávrica*.

Em sua defesa considera que o seu quarto pode ser em qualquer lado.

ANGELINA BEKOUIMIT

Angelina Bekoumit nasceu em 1986 em Óran, Argélia, quase em simultâneo que a sua irmã Alice e na mesma casa de animais.

Pouco se sabe de Angelina, apenas que não é artista.

Segue o Islão, e veste-se com um *hijab* preto.

Muitas vezes tentou fugir de Argélia, mas foi sempre apanhada. Conformada com a sua situação acabou por aceitá-la e ficar na sua terra.

A sua relevância prende-se no facto de se corresponder com cartas com as irmãs, sobretudo com Emily.

Adora música sobretudo de folclore da região.

Não tem qualquer formação académica, mas gosta de ler livros de filosofia que pouco entende e literatura, apesar de ter dificuldade em arranjá-la.

A origem da ideia de uma editora foi de Angelina que a partilhou com Emily para esta a empreender dada a sua impossibilidade cultural e religiosa.

Tem estatura média e cabelos pretos.

Considerações finais

...

para um novo início

Esta tese teve o seu início muito antes de ter iniciado este doutoramento. Começou precisamente no fim da investigação de mestrado ABALO, AS INTERMINTÊNCIAS DA PELE, onde surgiu pela primeira vez o conceito de *máquinas epiléticas*. Neste sentido, o que pensava ser o fim da investigação revelou-se o início para algo com uma potência avassaladora a ser explorada, pois o âmago manifestou-se como a essência na minha obra e prática artística, levantando importantes questões cujas respostas, ouso dizer, eram absolutamente fulcrais para o *desabrochar* heteronímico.

As *máquinas epiléticas*, que dão título e mote a esta tese, referem-se à *heteronímia* e ao *estúdio enquanto obra de arte*, cujos mecanismos se inserem numa topologia mecânica *convulsiva*. Inspirando-me nos conceitos de *Máquina celibatária* de Carrouges, Kafka e Duchamp, nas *máquinas desejanter* ou *paranóicas* de Deleuze e no *corpo sem órgãos* de Artaud, desenvolvo novas máquinas que oscilam entre uma essência desejanter e uma quietude celibatária, funcionando aos soluços, ou seja, em *convulsões*.

Estas convulsões, inspiradas no sintoma de *epilepsia* médica, são reflexo da epilepsia a que o meu próprio corpo biológico foi sujeito. Como consequência destas convulsões, e fruto de um *contexto* biográfico conturbado, o *eu* estilhaça criando não só o que designo por heteronímia, ou seja, *personas com identidade e biografias* próprias, mas também conteúdos *narrativos* ficcionais e autobiográficos. Estas personas, embrenham-se numa teia rizomática, expandindo-se numa arquitectura dimensional da matéria e do *eu*. Tal como uma máquina que deseja intensamente e se devora a si própria, se consome por volúpia, luxúria e *non sense* numa *mise en abyme*.

Nada é o que parece: cada processo está dentro de outro processo e este por sua vez dentro de um outro, acabando invariavelmente por ser um processo identitário que designo por *Processo da pele*.

Estas máquinas, pela investida desenfreada, desenvolvem a capacidade de cada uma das *personas-mecanismo* ter o seu próprio método, trabalho, matérias (*matter*) e foco, procriando numa parafernália intensa de *meta-narrativas* e *hibridismo transdisciplinar*. A pintura, a escultura, o vídeo, a instalação, o som, os textos embebem-se da sua transtextualidade, não sabendo onde começa um e acaba o outro. Revelam por isso uma essência de obra total, uma *gesamtkvnstwerk*, segundo Wagner. Se por um lado partem de uma *biografia pessoal*, por outro expandem-se para o *outro* e consequentemente para o *contexto* e para a *sociedade*. Deste modo, anulam-se alguns anacronismos e encaixotamentos académicos impostos, criando profundas e íntimas simbioses entre *poesia e política*, sendo neste caso a própria *vida* enquanto *obra de arte* (como foi proposto por Artaud e Debord) uma espécie de ponte movediça entre as duas.

Neste caminho, inspirando-me nas obras, pensamento e estratégias de José Saramago e Fernando Pessoa, deparo-me com uma guerrilha entre a *lucidez* e o *erotismo*, a ficção e a realidade, onde a maior meta não é haver vencedores, mas sim um equilíbrio, mesmo que ténue, entre o *apolíneo* e *dionisíaco*, permitindo uma superação pessoal.

Sublimar...

As *máquinas epiléticas*, na sua profusa prática, são o método que encontrei (e que me encontrou!) para alcançar essa mesma sublimação. As obras que daqui resultam são no fundo um *cadavre exquis*: um monstro Frankenstein superado.

Estas máquinas são inquietas... nervosas...

Movem-se e deslizam na sua prática e ambiguidade como *nómade*. Percorrem dunas subcarregadas de abstrações, medos e mitos. Atingem o pico da montanha e atiram-se para o abismo...

Que deserto é este nos meus olhos?

Que rosto é este que se reflecte no espelho?

Sem boca,

sem olhos,

sem cabelo,

sou uma massa rasgada e distorcida do contexto.

Estas *personas*, na sua hiperactividade, desgastam o corpo até só sobrar pele, deambulam da *realidade* para o que *está para lá da física*, ou seja, na *'patafísica*. Como não podia deixar de ser, revelam uma identidade flexível, maleável, mas essencialmente porosa, absorvendo não só o exterior (sugando-lhe os perceptos), mas também expelindo do seu interior os afectos que dali provêm... implodem, rasgando a pele, os órgãos e o rosto...

Quem sou eu?

Sou tudo e todos.: sou *pintura-pele*.

Somos mult(r)idões entalhadas na pele...

Este rosto já não é o meu retracto, mas o retrato de uma paisagem contextual, elaborada e assente numa *sociedade narcísica e capitalista*, onde os direitos do *outro*, enquanto *eu*, são colocados em causa. Neste sentido, as *máquinas epilépticas* fazem parte de todo um sistema exterior e interior a si, programadas para *desprogramar*...

Estas *personas*, assim como o estúdio, habitam numa *máquina sistémica* que é um *sintoma* do fazer artístico. Alinhavando-se, com linhas quebradiças, em meta-poemas, multi-pessoas e num *Sistema* próprio, revelou-se urgente criar organizações, tal como a definição de estratégias pragmáticas do *Organismo Heteronímico* transformando o estúdio (lugar *arqueológico* e do *aqui e agora*) num conceito em si mesmo. Também foi necessário criar novos glossários que tornassem permeáveis conceitos pré-estabelecidos, e, por fim, foi preciso prontificar novos órgãos para substituírem os danificados daqueles corpos-máquina sem órgãos, de que é exemplo o artista heteronímico ou dionisiaco.

Na organização do estúdio, surge o *Útero* como local primordial onde se fabricam as *peles de tinta*, mas também o *Multro*, ou seja, o espaço em torno do *Útero*, de que são exemplo os *quartos* de cada heterónimo e também o espaço fora do estúdio (com a sua origem no *post-studium* de Burren) com obras *in situ*, *instalações* e *performances* (em museus, na rua ou em galerias). Também se observa nesta investigação que, quando as obras/objectos são transpostas do estúdio para os espaços expositivos podem, por vezes, cativar o celibato e toná-lo activo, ou seja, desejante. Esta condição desejante é uma continuidade ardente do *Multro*. Estas transformações atingem o seu clímax através do que designo por *Atmosferas Curatoriais*, onde cada obra se liga a outra através de ambientes imersivos, acabando assim, por transformar o local de exposição numa

continuidade do estúdio, em que os meus heterónimos acabam por desempenhar o papel de curadores.

O estúdio é um *palco* onde o artista pode ser *actor* ou *espectador*. No mesmo sentido, na minha obra, quando o *Multro* se expande a galerias e museus, os fruidores também se podem tornar actores nesta atmosfera *chiaro scuro*.

Foi objectivo desta investigação ter consequências directas não só na minha prática artística, mas também na de outros artistas e investigadores de múltiplas áreas. Estes temas podem ser abordados do ponto de vista da psicologia, sociologia, história da arte, crítica da arte e filosofia.

Esta tese foi construída lado a lado com as obras que apresento no *projecto artístico* onde se misturam e se alimentam mutuamente.

A componente ficcional revela a sua importância para explorar estas personas, a componente política e autobiográfica dado que considero que a realidade que conhecemos já não é suficiente. As *máquinas epiléticas*, estas *peles 'patafísicas*, embrenham-se na esfera do contexto político, em questões existenciais e identitárias através de narrativas, conceitos, filosofia e ficção, transformando-se elas próprias em armas.

Propõe-se assim um novo início:

A incorporação da *máquina sistémica*

na

MÁQUINA DE GUERRA.

(projecto de investigação a ter início em 2024)

“Não sou uma voz solitária. Sou muitas ”

Malala Yousafzai defendendo o direito à liberdade e educação das mulheres, durante a entrega do seu Prémio Nobel da Paz, 2014. Tradução da autora.



(imagem da página anterior: Fig. 52 –detalhe de um *Still* do filme *GREEN SCREAM*)

BIBLIOGRAFIA

ANDRÉ, Jacques,

Entre angústia e desamparo, Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica, 2006.

ANZIEU, Didier,

The Skin Ego, trad. Taylor Francis, London: Routledge, 2016.

ARENDT, Hanna

A dignidade da política: Ensaio e Conferências. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

ARISTÓTELES,

Poética, trad. Ana Maria Valente, Lisboa: Edições Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ARTAUD, Antonin,

Eu, Antonin Artaud, Espanha: Sistema Solar, 2018.

O Teatro e o seu duplo, trad. Fiamma Hasse Pais Brandão, Maldoror: Lisboa, 2018.

Para acabar de vez com o Juízo de Deus seguido de *O Teatro da Crueldade*, Lisboa: VS Editores, 1975.

Van Gogh, o suicidado da sociedade, Lisboa: Sistema Solar, 2018.

BATAILLE, Georges,

O erotismo, edição ilustrada, Lisboa: Antígona, 1988.

A literatura e o mal, trad. António Borges Coelho, Lisboa: Vega, 1998.

O ânus solar, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa: Hiena Editora, 1927.

BAUDRILLARD, Jean,

Symbolic Exchange and Death, California: SAGE Publications, 1993.

BERGSON, Henri,

O Riso, Lisboa: Relógio d' Água, 2019.

BRETON, Rob,

Ghosts in the Machina: Plotting in Chartist and Working-Class Fiction, Victorian Studies. VOL. 47, nº 4, 2005.

BROODTHAERS, Marcel,

Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Art Moderne et Publicité" (1972), in Gloria Moure, *Marcel Broodthaers: Collected Writings*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012.

BATCHELOR, David,

Minimalismo, Movimentos de Arte Contemporânea, Lisboa: Editorial Presença, 1999.

BAUDRILLARD, Jean,

As estratégias fatais, trad. Ana Scherer, Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

- BELTING, Hans,
O fim da História da Arte, trad. Rodnei Nascimento, Brasil: Cosac Naify, 2003.
- BLANCHOT, Maurice,
A literatura e o direito à morte, trad. Sara Belo, Lisboa: Edições Sr. Teste, 2020.
- BOATTO, Alberto,
De la guillotine considérée comme une machine célibataire, Marselha: Edition Via Valeriano, 1989.
- BOK, Christian
'Pathaphysics: the poetics of an imaginary science, Illinois: Northwestern University Press, 2002
- CAMUS, Albert,
O Estrangeiro, trad. António Quadros, Porto : Coleção Mil Folhas, PÚBLICO, 2003.
- CARROUGES, Michel,
Les Machines Célibataires, Paris: Editions du Chêne, 1976.
- COUTO, Mia,
O Outro Pé da Sereia, Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- DEBORD, Guy,
A Sociedade de espetáculo, trad. Afonso Monteiro e Francisco Alves, Lisboa: Antígona, 2012.
- DANCHEV, Alex.,
100 Artists' Manifestos, London: Pinguin Books.
- DESCARTES, René
Discours de la méthode, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, 1637.
- DELEUZE, Gilles,
Francis Bacon, Logica da sensação, Lisboa: Orpheu Negro, 2022
Lógica do sentido, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
Kafka, para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
A Dobra: Leibniz e o Barroco, trad. Luiz Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.
Espinosa e o problema da expressão, trad. GT, Deleuze-12. Brasil: Editora 34, 2017.
Crítica e Clínica, trad. Peter Pelbart, São Paulo: Editora 34, 1997.
A ilha deserta e outros textos, organização de David Lapoujade, trad. Luiz Orlandi, São Paulo: Editora Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix,
O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia, Lisboa: Assírio & Alvim,
O que é a filosofia? Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa: Editorial Presença, 1992

DIAS, F. R.,

Arte Abstracta: Autonomia e retaliação da “Gnoseologia Inferior”, in *Actas das Conferências «Ciências das Artes», nº2: Arte e Abstracção*, editado por Dias, Fernando Rosa; Azevedo Tavares, Cristina, Lisboa: FBAUL, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges,

The Surviving Image (Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art), Pennsylvania State University: P. S. U. Press, 2017.

DOHERTY, Caire,

From studio to situation, London: Black Dog Publishing, 2004.

DUVALL, Nádia,

Abalo, as Intermitências da pele, UK: Multiple Skins Editions, 2020.

Corpo a Sete Vozes (e um Demónio-Pássaro ao fundo do corredor), Lisboa: Multiple Skins Editions, 2020.

O Beijo de Nidor, performer Leonarda Furtado, UK: Multiple Skins Editions, 2022.

With the Desert in my eyes: the studio inside out, prefácio de Manuel Furtado, Itália: Multiple Skins Editions, 2023.

ECO, Umberto,

A definição de Arte, Lisboa: Edições 70, 2006.

A obra Aberta, Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

Como se faz uma tese em ciências sociais, Lisboa: Editorial Presença, 1997.

Seis passos nos bosques da ficção, Lisboa: Gradiva, 2019.

ELIADE, Mircea,

O sagrado e o Profano, a essência das religiões, trad. de Rogério Fernandes, Lisboa: Edição livros do Brasil, Colecção Vida e Cultura, 1959.

FOUCAULT, Michel,

A Arqueologia do saber, Brasil: Forence Universitária, 2008.

Microfísica do Poder, Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FOSTER, Hal,

Maus novos tempos: arte, crítica e emergência, trad. Vasco Gato, Lisboa: VS Editor, 2021.

FREUD, Sigmund,

Obras Completas, vol.18, O Mal-Estar da Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e Outros Textos (1930-1936), trad. Paulo Souza, São Paulo: Editora Schwarcz, 2010.

Five Lectures on Psycho-Analysis. New York: Penguin, 1995.

On Metapsychology, New York: Penguin Freud Library, vol. 11, 1991.

The Uncanny, Imago V, 1919.

GIL, José

O Devir-Eu de Fernando Pessoa, Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações, Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

HALL, Stuart,
A Identidade Cultural na Pós-Modernidade, trad. Tomaz Silva e Guaracira Louro, ed. 11,
Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

GODARD, Jean-Luc,
Introdução a uma verdadeira história do cinema, trad. Daniel Sousa, Lisboa: Sr. Teste
Edições, 2022.

GOLDBERG, RoseLee,
A Arte da Performance, do Futurismo ao presente, Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

HAN, Byung-Chul
A Agonia de Eros, trad. Miguel Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 2014.
Do desaparecimento dos Rituais, Lisboa: Relógio D'Água, 2020.

HARAWAY, Donna J.,
Um Manifesto Ciborgue e O manifesto das Espécies de Companhia, Lisboa: Orfeu
Negro, 2022.

HARMAN, Graham,
Object-oriented Ontology, a new theory of everything, Pelican Book, 2018.

HOFFMANN, Jens,
The Studio. Documents of Contemporary Art, London e Cambridge: Whitechapel Art
Gallery e The MIT Press, 2012.

HONNECOURT, Villard,
Águia móvel para estante, Paris : Bibliothèque Nationale de France, sec. XIII.

JARRY, Alfred
O Supermacho, Vila Nova de Gaia: Eucleia Editora, 2011.
Ubu Rei, New York: A New Directions Book, 1961.
Gestos e opiniões do Doutor Faustroll, Patafísico, trad. Miguel Martins, edição especial
nº 380 de 777 exemplares, ISBN 978-989-99710-7-3, Lisboa: Momo.
'Patafísica junto com especulaciones, Spain: Pepitas de Cabaza ed., Revista Artefacto,
2016.

JESUS, Joaquim,
(IN)Visibilidades um estudo sobre o devir professor artista no ensino em artes visuais,
Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2013.

JUARROZ, Roberto,
Poesia e Criação I, trad. Ricardo Ribeiro, Lisboa: Edições Sr. Teste, 2021.
Poesia e Criação II, trad. Ricardo Ribeiro, Lisboa: Edições Sr. Teste, 2021.

KEARNEY, Richard,
Strangers, Gods and Monsters, Londres: Routledge, 2003.

KLEE, Paul,
Teoria da Arte Moderna, Buenos Aires: Cactus, 2007.

- KRAUSS, Rosalinda,
Bachelors, USA: Massachusetts Institute of Technology, 1999.
Caminhos da Escultura Moderna, trad. Julio Fisher, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KRISTEVA, Julia,
Estrangeiros para nós mesmos, trad. Maria Carlota Gomes Domingues, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
Powers of Horror, An essay of abjection. New York: Columbia University Press, 1982.
- KOHUT, Heinz,
How Does Analysis Cure? Chicago/Londres: The University Chicago Press, 1984.
- LYOTARD, Jean-François
Duchamp's Trans/formers. Veneza : the Lapis Press, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo,
Heterodoxia I, Lisboa: Gradiva, 2005.
Heterodoxia II, Escrita e Morte, Lisboa: Gradiva, 2006.
Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente, Lisboa: Gradiva, 2000.
O Lugar do Anjo. Ensaio Pessoaanos, Lisboa: Gradiva, 2004
- MAIA, Tomás,
Assombra, Ensaio sobre a origem da imagem, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
A persistência da obra (organização de Tomás Maia), Lisboa: Assírio & Alvim, 2011
- MASSON, J. M. (edição),
A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess, (1887-1904), trad. V. Ribeiro, Imago, 1985.
- MICHAUX, Henri,
Escritos sobre Pintura, trad. Ricardo Ribeiro, Lisboa: Edições Sr. Teste, 2020.
- MACLEOD, Suzanne
Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions, London: Routledge, 2005.
- MARSHALL, Clagett,
A Vida e Obra de Giovanni Fontana, Instituto e Museu de História da Ciência de Florença.
- MARX, Karl,
O capital, Lisboa: Edições 70, 2017.
- NEVES, Eduarda,
Bestiário Menor, Lisboa: Barco bêbado, 2022.
- NIETZSCHE, Friedrich,
Assim falava Zarathustra, Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

ONFRAY, Michel

A escultura do eu, a moral estética, trad. Nuno Russo, Coimbra: Quarteto, 2003.

Decadência, o declínio do Ocidente, tradução Pedro Elói Duarte, Lisboa: Edições 70, 2019.

PESSOA, Fernando,

Arquivo, disponível online.

Obra poética e em prosa II, Edição de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto: Lello & Irmão Editores, 1986.

PESSOA, Fernando; MARTINS, Fernando C.; ZENITH, Richard

Teoria da heteronímia, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

PROUST, Marcel,

Em Busca do Tempo Perdido – obra completa, Nova Fronteira, 2016.

QUADROS, Eduardo G.,

Gramatologia e crítica histórica, Revista de Teoria da História Ano 1, número 2, Dezembro, 2009: Universidade Federal de Goiás, ISSN: 2175-5892.

RABINOW, Paul,

The Essential works of Michel Foucault 1954-1984, vol I, Ethics and Subjectivity and Truth, New York: The new Press, 1997.

RANCIÈRE, Jacques,

O espectador Emancipado, trad. José Miranda Justo, Lisboa: Orpheu Negro, 2010.

RITO, Ana,

Nos passos de Galateia Considerações sobre o híbrido na vídeo-instalação, Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2017.

SARAMAGO, José,

O Homem duplicado, Lisboa: Porto Editora, 2014.

Ensaio sobre a Lucidez, São Paulo: editora Schwarcz, 2004.

Ensaio sobre a Cegueira, Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

Todos os nomes, Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur,

O mundo como Vontade e Representação, Lisboa: Edições 70, 2021.

SPINOZA, Benedictus,

Ética, trad. Tomaz Tadeu, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TAVARES, Manuel, FERRO, Mário,

Conhecer os filósofos de Kant a Comte, Lisboa: Editorial Presença, 1991.

TEIXEIRA, Luís Filipe B.,

Fernando Pessoa e a filosofia sanatorial, Lisboa: Nova Vega, Passagens, 2009.

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.

Invisibilidade da pintura, uma história de Giotto a Bruce Nauman, Lisboa: Fenda, 2015.

VERGINE, Lea,

When trash becomes art, Milão: Skira Editore, 2007.

VINCI, Leonardo,

Apontamentos, editado por H. Anna Suh, New York: Black Dog and Leventhal Publishers, 2005, ISBN : 978-1-4054-8273-8

WARK, Jayne,

Radical Gestures, Feminism and Performance Art in North America, Canada: McGill-queen's university press, 2006.

FILMOGRAFIA

Seleção

MASTERCLASSES:

David Lynch *teaches Creativity and Film*, disponível (online) em

<https://www.masterclass.com/classes/david-lynch-teaches-creativity-and-film>

Werner Herzog *teaches filmmaking*, disponível (online) em

<https://www.masterclass.com/classes/werner-herzog-teaches-filmmaking>

Martin Scorsese *teaches filmmaking*, disponível (online) em

<https://www.masterclass.com/classes/martin-scorsese-teaches-filmmaking>

Ron Howard *teaches directing*, disponível (online) em

<https://www.masterclass.com/classes/ron-howard-teaches-directing>

Jeff Koon *teaches Art and Creativity*, disponível (online) em

<https://www.masterclass.com/classes/jeff-koons-teaches-art-and-creativity>

James Petterson *teaches Writing*, disponível (online) em

<https://www.masterclass.com/classes/james-patterson-teaches-writing>

Spike Lee *teaches Independent Filmmaking*, disponível (online) em

<https://www.masterclass.com/classes/spike-lee-teaches-filmmaking>

Neil Gaiman *teaches The Art of Storytelling*, disponível (online) em

<https://www.masterclass.com/classes/neil-gaiman-teaches-the-art-of-storytelling>

FILMES:

ALMODOVAR, Pedro,

La Piel que habito, 2011, 120 min.

ARONOFKY, Darren,

Black Swan, 2010, (108 min.).

BERGMAN, Ingmar,

Face to Face, 1976, (114 min.).

BROOKS, Katherine,

Waking Madison, 2010, (89 min.).

CAMERON, James,

O Exterminador do Futuro, 1984, (108 min.).

GLAZER, Jonathan,
Under the Skin, 2013, (108 min.).

CRONENBERG, David,
Shivers, 1975, (87 min.).
Rabid, 1977, (91 min.).
The brood, 1979, (92 min.).
The Fly, 1986, (96min.).
Crash, 1996, (100 min.)
eXistenZ, 1999, (97 min.).
Spider, 2002, (98 min.).
A history of violence, 2005, (96 min.).
A dangerous method, 2011, (99min.).

GARLANG, Alex,
Ex Machina: Instinto Artificial, 2014, (108 min.).

GODARD, Jean-Luc,
Bande à part, 1964, (97 min.).
Alphaville, 1965, (99 min.).

GRÜBER, Klaus-Michael,
As Bacantes, de Eurípides, documento videográfico, RTP, 1974.

JOHNSON, Nunnally,
The Three Faces of Eve, 1957, (91 min.).

KUBRICK, Stanley,
2001: Uma Odisseia no Espaço, 1968, (142 min.).

SCOTT, Ridley,
Blade Runner: O Caçador de Androides, 1982 (117 min.).

SHYAMALAN, M. Night,
Slip, 2016, (117 min.).

PASOLINI, Pier Paolo,
Medea, 1969, (110 min.)

PETRIE, Daniel,
Sybil, 1976, (198 min.).