



***AFECTO: OSCILÓGRAFO DO SENTIDO***

**Soraya Vasconcelos**

Doutoramento em Cultura, Comunicação e Artes

Trabalho efectuado sob a orientação de:  
Professor Doutor Vítor Reia-Baptista  
Professora Doutora Mirian Tavares

**2014**



***AFFECTO: OSCILÓGRAFO DO SENTIDO***

**Soraya Vasconcelos**

Doutoramento em Cultura, Comunicação e Artes

Trabalho efectuado sob a orientação de:  
Professor Doutor Vítor Reia-Baptista  
Professora Doutora Mirian Tavares



**2014**

## ***AFECTO: OSCILÓGRAFO DO SENTIDO***

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser a autora deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

© Soraya Vasconcelos, 2014

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

Agradeço aos meus orientadores, Professor Vítor Reia-Baptista e Professora Mirian Tavares pela confiança que depositaram em mim e pela liberdade que me concederam no desenvolvimento deste trabalho.

Um agradecimento muito especial à Marta Cordeiro pela disponibilidade, pelas horas de discussão e pelo apoio que me deu ao longo desta investigação.

Ao CIAC por ter apoiado actividades que beneficiaram o projecto.

Este trabalho foi possível através da bolsa concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Finalmente, ao Rodrigo e à minha mãe um “muito obrigada” por todo o apoio e pelo ânimo que me deram ao longo deste percurso.

**Resumo:**

É objectivo deste projecto teórico-prático produzir um corpo de trabalho artístico e desenvolver paralelamente uma dissertação teórica em torno de processos envolvidos na criação.

É presumível que a visão particular que um artista tem sobre a arte num sentido amplo (a sua teoria), e o seu particular fazer artístico (a sua práxis), derivem um do outro e se contaminem, existindo uma relação próxima entre as ideias sobre as quais reflecte através da sua obra e a sua visão ontológica da arte. Considera-se o objecto fulcral da arte algo que vive não apenas de uma apropriação inteligente da realidade, mas também de um entendimento afectivo – de um sentir para além de um raciocinar. O afecto, enquanto experiência de sentido é condição essencial para o artista que o veículo no seu trabalho; é na sua obra que o artista modela uma coisa sentida para a devolver como coisa dada a sentir. Dada a natureza irredutível dos objectos que resultam da prática artística, a possibilidade de comunicar o sentido da arte através de códigos (palavra, discurso, linguagem) consensualmente entendidos é, no entanto, posta em causa. Trata-se de um processo que se posiciona no limite da razão, tornando-se necessário pensar outros mecanismos para alcançar esse sentido para além daqueles usados geralmente para compreender matérias comprováveis.

**Palavras chave: ARTE, AFECTO, SENTIDO, DEVIR, PROCESSO CRIADOR**

**Abstract:**

The aim of this practice-based project is to produce a body of artwork, paralleled by a theoretical essay focusing on processes involved in the creative act.

It is presumable that an artist's broader conception of art (his theory), and his particular practice (his praxis) derive from and contaminate one another, leading to a close relationship between the ideas upon which he reflects through his work and his ontological vision of art. Considering the fulcra of art as something that strives on the appropriation of reality not merely through intelligence but also through feeling – on experiencing it affectively in addition to rationally –, affect, inasmuch as it is an experience of sense, is thus crucial to the artist that conveys it in his work; it is through his work that an artist models a thing felt to return it as something to be felt.

Given the irreducible nature of the objects that result from artistic practice, the ability to communicate artistic meaning through codes (word, discourse, language) that are consensually agreed is, however, questionable. Being a process that is, entirely, positioned at the limit of reason, it becomes important to consider other mechanisms to attain this meaning, rather than those generally used to understand verifiable matters.

**Keywords: ART, AFFECT, SENSE, BECOMING, CREATIVE PROCESS**

## ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Introdução Geral ao Projecto e à sua Estrutura</b>                         | <b>9</b>  |
| <b>Parte I – CORPO TEÓRICO</b>  | <b>11</b> |
| <b>Introdução à parte I</b>   | <b>12</b> |
| <b>Capítulo 1. Uma Realidade sem Hierarquia</b>                               | <b>16</b> |
| 1.01 A realidade é composta   | 16        |
| 1.02 Sifonóforos: o indivíduo <i>versus</i> o conjunto                        | 16        |
| 1.03 Diluir a hierarquia: <i>res extensa = res cogitans</i>                   | 18        |
| 1.04 A realidade como amálgama; substância e caos                             | 19        |
| 1.05 Retro projecção da verdade   | 20        |
| 1.06 As coisas reconhecem-se pela sua potência                                | 24        |
| 1.07 <i>Potentia sive conatus</i> ; a potência só é quando se esforça por ser | 25        |
| 1.08 <i>Conatus</i> diz respeito a tudo o que existe                          | 27        |
| 1.09 A aleatoriedade  | 28        |
| 1.10 Potência equivale ao sentido da vida; o <i>élan vital</i>                | 29        |
| <b>Capítulo 2. Afecto: Oscilógrafo do Sentido</b>                             | <b>33</b> |
| 2.01 A noção de afecto  | 33        |
| 2.02 O afecto é dinâmico  | 34        |
| 2.03 Inteligência e palavra   | 36        |
| 2.04 O instinto   | 38        |
| 2.05 A intuição   | 40        |
| 2.06 O sentido  | 41        |
| <b>Capítulo 3. O Caso da Arte</b>   | <b>44</b> |
| 3.01 A arte enquanto <i>bricolage</i>   | 44        |
| 3.02 Uma afecção intensa; o objecto como exemplo                              | 45        |
| 3.03 O afecto não é um sentimento   | 47        |
| 3.04 Afecto e código  | 50        |
| 3.05 Na arte pensa-se passando a ser outro; o devir-outro                     | 52        |

|  |            |
|--|------------|
| 3.06 A sensação  | 54         |
| 3.07 A sensação experienciada; visitar uma gruta                   | 55         |
| 3.08 Um embate dissolvente; organismo vs. corpo sem órgãos         | 57         |
| 3.09 A sensação conservada; a experiência da obra de Anish Kapoor  | 59         |
| 3.10 O processo criador; estar/ser ocupado                         | 62         |
| <b>Lista de imagens</b>  | <b>66</b>  |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>  | <b>67</b>  |
| <br>   |            |
| <b>Parte II – CORPO DOCUMENTAL</b>                                 | <b>74</b>  |
| <b>Introdução à parte II</b>                                       | <b>75</b>  |
| <b>Documento</b>   | <b>77</b>  |
| <br>   |            |
| <b>Parte III – CORPO DE TRABALHO ARTÍSTICO</b>                     | <b>130</b> |
| <b>Introdução à parte III</b>                                      | <b>131</b> |
| <b>Documentação fotográfica do trabalho artístico desenvolvido</b> | <b>135</b> |

## **Introdução geral ao projecto e à sua estrutura**

É presumível que a visão particular que um artista tem sobre a arte num sentido amplo (a sua teoria), e o seu particular fazer artístico (a sua práxis), derivem um do outro e se contaminem, existindo uma relação próxima entre as ideias sobre as quais reflecte através da sua obra e a sua visão ontológica da arte.

Neste projecto que pretende ser de investigação artística (e não de investigação sobre arte), considera-se que, apesar da íntima relação entre teoria e prática, de modo algum uma deva ser demonstrativa ou ilustrativa da outra; serão necessariamente paralelas por se crer que subjugar uma actividade à outra seria perder de vista as contribuições que cada uma pode fornecer enquanto processo de saber.

O projecto foi concebido em três partes distintas:

Parte I: um corpo teórico

Parte II: um corpo documental

Parte III: um corpo de trabalho artístico

I. O corpo teórico propõe-se a desenvolver uma reflexão analítica e crítica em torno dos processos envolvidos na criação artística. Pretende-se contribuir, assim, para estabelecer uma chave de leitura sobre o trabalho artístico produzido. A dissertação assenta numa investigação bibliográfica em torno de diversos autores, nomeadamente do campo da filosofia e da arte, focando-se em conceitos como afecto, sentido e devir. Optou-se por não abordar directamente o trabalho prático produzido, por se considerar que um esforço de auto-interpretação deveria ser evitado; as razões para tal serão aprofundadas na introdução à parte I.

II. O corpo documental foi pensado para informar sobre o processo criativo que contribuiu para o trabalho prático; revela-se, no entanto, um elemento útil ao entendimento do desenvolvimento teórico do projecto. Esta constatação harmoniza-se com a ideia inicialmente referida de que práxis e teoria se articulam de forma íntima e

espontânea. Foi escolhida, para esta secção documental, o formato de um mapa por potenciar a visão articulada de um conjunto de documentos recolhidos ao longo do projecto (desenhos, fotografias, folhetos, textos, apontamentos). Este arquivo organiza informação referente aos motivos desenvolvidos mas também se constitui enquanto campo de investigação, visto condensar, em si mesmo, o processo de investigação e experimentação que informa a prática artística e contamina a reflexão teórica.

III. O corpo de trabalho prático compreende o registo fotográfico de um conjunto de objectos artísticos desenvolvidos ao longo do período deste projecto. O trabalho artístico é um processo contínuo; não foi objectivo deste projecto exercer um corte com a produção anterior nem propor o desenvolvimento de um trabalho específico mas, sim, produzir ininterruptamente ao longo dos quatro anos. O trabalho foi desenvolvido através dos meios do desenho, pintura, gravura, fotografia, existindo também alguns objectos tri-dimensionais. A exposição final, que irá concluir o projecto, pretende apresentar uma selecção dos trabalhos realizados.

## **Parte I – CORPO TEÓRICO**

## Introdução à Parte I

A dissertação teve o seu ponto de partida num interesse pelo trabalho da artista Helen Chadwick. Este motivou uma pesquisa em torno da obra dessa artista e o seu enquadramento num contexto que incluía uma série de outros artistas – entre os quais Cindy Sherman, Paul McCarthy, Gilbert and George, Jake e Dinos Chapman – e uma fértil discussão teórica, alimentada por (entre outros) Hal Foster e Rosalind Krauss, baseada num conceito referido por Georges Bataille\* e desenvolvido pela psicanalista/linguista Julia Kristeva – o *abjecto*.

No seu livro *Pouvoirs de l'Horreur*, Kristeva expõe esse “*abjecto*” como sendo algo de violento e tenebroso, que nos fascina e ao mesmo tempo repugna<sup>†</sup>. Algo de muito próximo, mas inassimilável, algo para além do possível, do tolerável, do pensável. Kristeva afirma que é da experiência pessoal do leitor, não apenas intelectual mas afectiva, que depende o entendimento do assunto exposto; do seu *sentir* para além do seu raciocinar.

O afecto enquanto conceito foi pensado por Bento d’Espinosa que elaborou um sistema filosófico de carácter monista; oposições dualistas tais como corpo *vs.* mente e razão *vs.* emoção começam a esbater-se. Ao conceber a realidade como uma – um *continuum* que tudo abarca – surge a necessidade de reflectir sobre aquilo que dá origem à diferença. Se tudo advém de uma única substância, então, noções como mudança e devir tornam-se preponderantes.

O primeiro capítulo desta dissertação dedica-se a pensar este monismo e as suas consequências na concepção da realidade; de uma realidade que se entende ser a matéria prima da arte. Friedrich Nietzsche e Henri Bergson são, em muitos aspectos, herdeiros de Espinosa e o trabalho destes três filósofos é fulcral ao desenvolvimento do pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari, designadamente nas suas ideias sobre a arte para as quais os conceitos de afecto e devir são basilares.

A noção de afecto, como explorada por Deleuze e Guattari, será ainda motor de todo um desenvolvimento teórico que ficou cunhado como “*Affect Theory*”. O filósofo

---

\* BATAILLE, 1922-1940, *Œuvres Complètes T2*, pp.217-221

† KRISTEVA, 1980, *Pouvoirs de L'Horreur*, p. 9

canadiano Brian Massumi (tradutor dos dois volumes de *Capitalismo e Esquizofrenia* de Deleuze e Guattari para a língua inglesa) é uma figura decisiva neste ímpeto das ciências sociais e humanas, em erigir um novo paradigma para a experiência humana, marcado por noções como afecto, emoção, devir, fluxo e mudança.

Este modelo de pensamento acarreta algumas dificuldades discursivas porque contamina, com a sua fluidez, os conceitos utilizados; estes introduzem-se uns nos outros. Segundo Deleuze e Guattari, um conceito é algo composto, é uma multiplicidade em que «cada componente distinta apresenta uma coincidência parcial, uma zona de vizinhança (...) qualquer coisa passa de uma para a outra, qualquer coisa de indecível entre as duas: há um domínio *ab* que tanto pertence a *a* como a *b*, em que *a* e *b* "se tornam" indiscerníveis»<sup>‡</sup>. Por vezes apenas uma área mínima de não-coincidência justifica o uso de termos distintos.

O objectivo do segundo capítulo é confrontar esta “contaminação” mútua dos conceitos; considerou-se útil tentar circunscrever o conceito de afecto e o modo como este se relaciona com o conhecimento, a inteligência, a palavra, a consciência e a intuição.

O terceiro capítulo pretende operacionalizar o pensamento explorado anteriormente nos termos específicos do processo artístico. Procurou-se colocar como alicerce deste processo – enquanto fomento de uma transmutação – um acontecimento ou acto cuja particularidade é apoderar-se de uma intensidade afectiva e dar-lhe corpo em objectos artísticos. O conceito de objecto – tal como apresentado por Kristeva – serve como exemplo do género de experiência que se considera estar na base do trabalho artístico. Outros exemplos poderiam ter sido explorados, o sublime kantiano ou o espanto heideggeriano poderiam ter servido de suporte a esta análise, mas a carga negativa do objecto serviu para reforçar a ideia de que a intensidade explorada na prática artística não tem um sentido ético ou moral. Como se conclui com base na análise do objecto, a potência e o afecto existem também no horror e o trabalho artístico pode incidir sobre esse domínio de forma tão válida como em qualquer outro.

Hal Foster põe em causa a possibilidade de existir uma arte objectiva? «Será que o objecto pode ser representado? – questiona – Se é oposto à cultura, será que pode ser

---

<sup>‡</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1991, *O que é a Filosofia?*, p.24-25

exposto *na* cultura? [...] Será que a arte abjecta poderá algum dia escapar a um uso instrumental, de facto, moralista do objecto?»<sup>§</sup>

O problema é igualmente abordado por Francis Bacon. No ensaio *Logique de la Sensation*, Deleuze refere-se a uma crítica de Bacon relativamente ao seu próprio trabalho: «mal haja horror, uma história é reintroduzida, o grito falhou»; é o sensacionalismo que surge então e a sensação que se retrai<sup>\*\*</sup>. O sensacionalismo será o «uso instrumental» de um conteúdo; usado para contar uma história ou para produzir um efeito.

Considere-se, no entanto, que o que está em causa nestes comentários não é tanto a validade da experiência fundadora ou do sentido canalizado pelo objecto artístico, mas a tentativa de os traduzir; o problema surge perante o esforço de codificação.

A arte, ou melhor, aquilo que ela se esforça por encarnar, é irreduzível; a expectativa da teoria em relação à arte será constantemente frustrada se não respeitar o carácter transitório e fugaz da intensidade contida. Na arte, mas *também* na teoria, a única forma de se apontar para o que está subjacente é contornando o assunto, literalmente; é criar uma zona que o delimite, que o encurrale para que possa ser, por um momento, sentido.

Veja-se, como exemplo desta estratégia, uma série de textos compilados sob o título *The Affective Turn*<sup>††</sup>; os textos, produzidos em contexto académico, abordam diversos temas sociais e culturais e são, na sua maioria, formalmente complicados; intercalam secções de texto mais convencional com entradas diaristas ou poéticas, onomatopeias e experiências gráficas diversas; ensaiam diferentes formas de produzir uma zona intensiva necessária à comunicação de algo difícil de transmitir.

Justifica-se assim a opção tomada neste projecto de não abordar directamente o trabalho artístico desenvolvido; considera-se que seria um esforço vão que apenas serviria para reduzir o trabalho a motivações formais, temáticas ou psicológicas ou oferecer, no seu lugar, ideias preconcebidas, teorias ou interpretações já feitas. A razão

---

<sup>§</sup> FOSTER, 1996, “O Retorno do Real” in. Revista Concinnitas, p.179

<sup>\*\*</sup> DELEUZE, 1981, *Logique de la Sensation*, Éditions du Seuil, p.43 (trad. nossa)

<sup>††</sup> CLOUGH, Patricia Ticineto; HALLEY, Jean (editors), 2007, *The Affective Turn: Theorizing the Social*

do fazer artístico não deve ser procurada fora de si; como refere a poetisa Marina Tsvetaeva: «Não procure [na arte] outra leis que não as suas»<sup>††</sup>.

---

<sup>††</sup> TSVETAeva, 1992, *Art in the Light of Conscience* p.149 (trad. nossa)

## Capítulo 1 - Uma Realidade sem Hierarquia

### 1.01 A realidade é composta

Figuremos em primeiro lugar uma realidade tal como Espinosa procurou apresentá-la: uma incessante circulação de corpos<sup>1</sup> em permanente interacção com o seu meio (com outros corpos). Algumas das interacções (alguns dos encontros) são benéficas para os indivíduos envolvidos – potenciam-nos – outras são prejudiciais, destroem-nos ou alteram-nos de tal modo que se tornam irreconhecíveis. Não deixa de ser verdade que a realidade se compõe tanto à custa dos encontros benéficos como daqueles que prejudicam algum dos envolvidos – um animal que se alimenta de outro ser vivo realiza a sua potência à custa da potência do outro. Este último passa, é certo, a fazer parte de uma nova composição, mas não faz parte dela enquanto *si próprio*.

Trata-se, precisamente, de conceber a realidade como uma composição – como algo composto por miríades de indivíduos, sendo que alguns corpos são simples e outros compostos de muitos corpos unidos entre si; corpos esses que podem ser substituídos, desde que por outros de idêntica natureza, que podem tornar-se maiores ou menores, desde que mantenham entre si uma certa proporção, que podem alterar a direcção dos seus movimentos, desde que essa alteração seja transmitida aos vários corpos do conjunto de modo a que continuem unidos entre si<sup>2</sup>.

### 1.02 Sifonóforos: o indivíduo versus o conjunto

No seu texto *Le Labyrinthe*<sup>3</sup> Georges Bataille refere uma realidade composta; desce ao nível atómico para perscrutar o lugar do *ser*, questionando-se sobre a possibilidade de determinar esse lugar com precisão - se nas partículas elementares, se na identidade do conjunto no qual estas participam. Introduce com esse propósito uma

---

<sup>1</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, p.31; Por corpo compreendemos toda a quantidade que tenha comprimento, largura e profundidade, e que seja delimitada por alguma figura definida.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp.99-105

<sup>3</sup> BATAILLE, 1922-1940, *Œuvres Complètes T1*, pp. 433-441

referência conveniente: alude à existência de sifonóforos<sup>4</sup>. São espécies facilmente confundidas com alforrecas, mas na realidade são colônias de organismos autônomos, morfológica e funcionalmente especializados; de tal maneira especializados, aliás, que dependem totalmente da vida colonial e não sobrevivem isoladamente. Existe mesmo uma rede nervosa para que os indivíduos possam comunicar entre eles e, no entanto, biologicamente, um sifonóforo não é tido como singular mas sim como um conjunto de unidades<sup>5</sup>. Estão na fronteira entre o singular e o plural, pondo em perspectiva a própria noção de indivíduo. Se, por um lado, se podem traçar semelhanças entre um sifonóforo e uma colônia de abelhas, ou até com a própria comunidade dos homens, algumas características os distanciam, tais como:

1) a mobilidade dos indivíduos: os zooides, que constituem o sifonóforo, não têm a possibilidade de se afastarem uns dos outros (não podem trocar de colônia, por exemplo), nascem, vivem e morrem agregados;

2) a quantidade de tipos que contribuem para a vida da colônia: são tantos os tipos de zooides quantas as funções a desempenhar (alimentação, deslocação, comunicação, etc.), nas abelhas encontramos apenas três castas – rainhas, machos e operárias – e nos homens persistem apenas dois gêneros – o macho e a fêmea. Estas características, aliás, assemelham um sifonóforo a um organismo multicelular cujas células, tal como os zooides, se mantêm ligadas entre si e se especializam consoante os tecidos a que pertencem (músculo, osso, nervo).

O que os sifonóforos põem em evidência é que a noção de composição varia consoante o nível de particularização através do qual se contempla a realidade. Ao nível dos corpos, vemos, tal como Espinosa, uma realidade de diferentes consistências e dinâmicas. Cada indivíduo que compõe a realidade, sendo que «alguns são fluídos, outros, moles, e outros, enfim, duros»<sup>6</sup>, move-se «ora mais lentamente ora mais velozmente»<sup>7</sup> e «necessariamente determinado ao movimento ou ao repouso [...] por

---

<sup>4</sup> BATAILLE, 1922-1940, *Œuvres Complètes T1*, p. 436

<sup>5</sup> Cf. COLLINS, 1994–2006, *Introduction to Cnidaria*, [online] disponível: [www.ucmp.berkeley.edu/cnidaria/cnidaria.html](http://www.ucmp.berkeley.edu/cnidaria/cnidaria.html); DUNN, *Siphonophores*, [online] disponível: [www.siphonophores.org](http://www.siphonophores.org)

<sup>6</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, p.105

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.99

outro corpo»<sup>8</sup>; ou seja, cada elemento é determinado a agir por efeito de uma interacção. Trata-se de um universo de muitas e variadas matérias (substâncias inanimadas e tecidos orgânicos, gases, líquidos, sólidos) em constante interacção.

No limite, a «natureza inteira é um só indivíduo»<sup>9</sup> no seio do qual tudo advém da interminável sucessão de encontros entre corpos distintamente constituídos (de naturezas distintas); corpos (e/ou as suas partes) que se afectam, que se modificam, que se fundem, que se dividem, que se substituem; que deixam de ser, que passam a ser.

### 1.03 Diluir a hierarquia: *res extensa = res cogitans*

No modelo espinosista, substitua-se a palavra “corpo” pela palavra “ente” ou “entidade”, de modo a diluir totalmente a fronteira cartesiana entre *res extensa* e *res cogitans*. Na formulação cartesiana, a coisa extensa – *res extensa* – opõe-se à coisa pensante – *res cogitans*. A realidade e, logo, o ser humano seria constituído por duas substâncias distintas: uma física e concreta – a extensão, a matéria ou o corpo – e outra imaterial – a alma, a mente ou o pensamento.

Para Espinosa corpo e pensamento são antes duas maneiras de conceber uma *única* essência. Corpo e pensamento são dois «atributos» de uma *única* substância (um atributo é «aquilo que, de uma substância, o intelecto percebe como constituindo a sua essência»<sup>10</sup>) *i.e.* duas ideias da substância ou duas percepções que temos dela; são também dois «modos» dessa mesma substância (um modo é a «afecção de uma substância, ou seja, aquilo que existe em outra coisa»<sup>11</sup>) *i.e.* dois estados da substância ou duas das suas manifestações. Existe apenas uma substância e esta é considerada ora do ponto de vista da nossa percepção, ora do ponto de vista da sua actualização.

Corpo e pensamento estão indiscernivelmente ligados um ao outro, no entanto, mantém-se entre eles uma separação efectiva e discursiva: a substância manifesta-se e é concebida enquanto extensão ou corpo e manifesta-se e é concebida enquanto pensamento ou mente. Isto é notório quando Espinosa refere que «um corpo não é

---

<sup>8</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, p.99

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.105

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>11</sup> *Ibid.*

limitado por um pensamento, nem um pensamento pelo corpo»<sup>12</sup>.

É esta separação de fundo que se pretende anular por completo, abarcando assim a realidade inteira: aquela considerada extensa e essoutra remetida à esfera do pensar. Se, em vez de corpos em movimento forem considerados entes em movimento, as realidades manifestam-se e são concebidas apenas na medida em que *são*; *são* desde que possuam *existência* e nada existe mais ou menos que outra coisa. Uma pedra ou uma árvore existem de facto, tanto como um pensamento ou um desejo. As coisas são de consistências diferentes – algumas são ditas físicas, palpáveis, materiais, outras são denominadas espirituais, imateriais, abstratas, imaginárias – mas todas circulam pelo mesmo *ser*, actuando umas sobre as outras, influenciando-se e interpenetrando-se.

Talvez uma distinção possível seja entre coisas inclusivas e coisas exclusivas. Por exemplo, muitos corpos podem interagir com o mar físico (tratando-se de uma relação inclusiva), mas apenas aquele que o imagina pode usufruir do mar criado pela sua mente (tratando-se, neste caso, de uma relação exclusiva); no entanto ambos – o mar físico e o mar imaginado – *existem* e compõem a totalidade do *ser*, ou empregando o termo de Espinosa – compõem a substância.

Enquanto manifestações da substância (do *ser*, da realidade) uma sensação, um sentimento, uma ideia, uma alucinação, uma mentira, uma recordação, uma crença, tudo aquilo que distingue um animal de uma pedra e, ainda, aquilo que assinala a vida humana em particular, misteriosamente provida de inteligência, são passíveis de colisão e de inter-influência. A natureza das interacções é que diverge: não será do mesmo género a interacção que acontece entre dois corpos físicos ou aquela que se dá entre um corpo e um pensamento – mas considere-se que essa interacção existe e que pode gerar uma nova entidade – seja uma sensação, uma ideia ou até outro corpo.

#### **1.04 A realidade como amálgama; substância e caos**

Encarando a realidade como uma amálgama, como uma massa densa de coisas indefinidas, observa-se que é a nossa (dis)posição, enquanto seres vivos e conscientes,

---

<sup>12</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, p.13

que gera estratificações e classificações. Neste contexto, é sempre possível voltar a fundir tudo e ensaiar a ideia contida na substância espinosista.

Pensar a substância – consciencializá-la plenamente – implica gerar uma onda de choque que tudo iguala, que tudo consome e faz desaparecer numa compacta, (espessa, viscosa) massa de indeterminação; é um exercício de imaginação que gera uma mentalização densa e estática, paralisante na medida em que cada esforço para descrevê-la é imediatamente reabsorvido porque a substância está, precisamente, no polo oposto ao esforço de diferenciação (atômico, biológico, linguístico).

Esta ideia de amálgama está contida na ideia de caos de Gilles Deleuze e Felix Guattari, para quem «o que caracteriza o caos não é tanto a ausência de determinações como a velocidade infinita à qual estas se esboçam e se desvanecem (...) o caos caotiza e desfaz no infinito toda a consistência.»<sup>13</sup>

Gerar uma noção magmática – «caotizar» a realidade – esbatendo os limites entre seres e perdendo as fronteiras precisas entre formas e géneros (uma forma, aliás, não passa de um corte temporal – um instantâneo –, um indivíduo não tem *uma* forma, tem várias, tem imensas), permite-nos pensar a noção de potência, para de seguida realizar o caminho oposto, o da diferenciação e, em particular, a diferenciação operada pela arte enquanto uma das actividades que recortam o caos<sup>14</sup>, extraíndo dele sentido.

### **1.05 Retro projecção da verdade**

Henri Bergson aborda a questão dos falsos problemas; considera que muitos dos conceitos da filosofia são à partida mal constituídos pelo facto de responderem a problemas que foram mal formulados. Por exemplo, em relação à oposição existente/não-existente defende que:

*Há mais, e não menos, na ideia de um objecto concebido como «não-existente» do que na ideia desse mesmo objecto concebido como «existente», pois a ideia de objecto «não-existente» é necessariamente a ideia do objecto «existente» junta com a*

---

<sup>13</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1991, *O que é a Filosofia?*, p.42

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 182

*representação de uma exclusão desse objecto pela realidade actual tomada em bloco*<sup>15</sup>.

O que está a mais é «a operação lógica de negação generalizada, mais o motivo psicológico particular para essa negação»<sup>16</sup>. Ao comportarmo-nos como se o não-existente devesse existir antes do existente, como se o existente tivesse vindo preencher um vazio, cedemos a uma «ilusão fundamental do nosso entendimento»<sup>17</sup> que nos leva a retroprojectar a verdade; consideramos que uma coisa deve preceder-se a si própria, precedendo o acto criativo que a constitui; projectamos para trás a imagem de algo positivo que lhe é primordial por ser a sua forma negativa<sup>18</sup>. Bergson aplica este mesmo raciocínio às concepções de possível (*versus* real), de ordem (*versus* desordem) e à concepção de tempo (*versus* eternidade).

Para o pensamento clássico, a ausência de tempo – a eternidade – coincide propriamente com o *ser*, com a perfeição, a essência, a *verdade*; conhecer a realidade seria separá-la da passagem do tempo, seria contemplar, nas palavras de Espinosa, «as regras e leis universais da natureza, imutáveis e eternas»<sup>19</sup> que regem os seres e a vida.

Pode-se argumentar que aquilo que Espinosa pretende colocar na eternidade são *tão só* as regras e leis que regem a existência e conforme as quais esta se actualiza; essas que apesar da sua inegável complexidade, Espinosa considera que a ciência e o saber humanos têm a capacidade – e o dever – de ir desvendando.

Estas regras e leis podem ser equiparadas às funções que, segundo Deleuze e Guattari, são o tipo específico de pensamentos que caracterizam a ciência, o modo particular em que esta recorta o caos, contrastando com o tipo de pensamentos da filosofia e da arte: os conceitos e as sensações<sup>20</sup>.

As funções operam por abrandamento, renunciando à «velocidade infinita» do caos<sup>21</sup>; procuram circunscrever variáveis e precisar relações estáveis no sentido de

---

<sup>15</sup> BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.255 (itálicos no original)

<sup>16</sup> DELEUZE, 1966, *Bergsonismo*, ed.34, pp.10-11

<sup>17</sup> Cf. BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, ed.70, p.245

<sup>18</sup> Cf. *ibid.*

<sup>19</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, p.163

<sup>20</sup> cf. DELEUZE, GUATTARI, 1991, *O que é a Filosofia?*, p.189

<sup>21</sup> cf. *Ibid.*, p.106

«instaurar coordenadas finitas»<sup>22</sup>. O trabalho da ciência é, sem dúvida, válido; a questão é que a ciência inspira, fora do seu campo de actuação, um modelo de pensamento comparável ao que Brian Massumi refere como modelo posicional<sup>23</sup>.

Aplicando este modelo fora do campo da ciência, a realidade é pensada de forma contaminada. Apesar de perdida a base que confere validade – «o plano de referência da ciência»<sup>24</sup> – insiste-se em ver as coisas e os estados que as coisas assumem, como fixadas numa grelha ou quadrícula. A mudança acontece (a flecha move-se de um ponto A para um ponto B<sup>25</sup>) mas apenas na medida em que se verificam saltos de uma posição para outra. «Falta uma noção de movimento enquanto transformação qualitativa. Existe “deslocação”, mas não transformação»<sup>26</sup>. Aquilo que leva à mudança – o movimento em si – fica «inteiramente subordinado às posições que conecta»<sup>27</sup>. O intervalo – a passagem – ao não ser *posicionável*, cai no vazio teórico<sup>28</sup>.

O modelo posicional renuncia ao tempo na medida em que renuncia ao movimento e à mudança que são princípios da vida; o vivido escapa por entre as falhas que surgem numa estrutura demasiado rígida. Agarra-se ao tempo-variável das equações matemáticas, sacrificando o tempo da continuidade vivida, da criação, do devir.

Explicar uma ocorrência enquanto função, por mais corretamente, não dá conta da experiência que ela envolve: para ser pensada a experiência vivida requer uma coincidência, um ponto de vista interior, por mais que este seja parcial e relativo. É essa experiência encarnada, essa vida percorrida, que – do ponto de vista humano – recheia o *ser* e está indissolivelmente enleada naquilo que *é*.

Conhecer as leis que regem uma coisa é ter uma descrição mais ou menos superficial do seu comportamento. Mas ter uma noção dessa coisa, que realmente (intrinsecamente) a equivalha – que de facto coincida com ela – não é separável da noção – da consciência – do(s) momento(s), do(s) tempo(s) da sua efetivação, ou seja

---

<sup>22</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1991, *O que é a Filosofia?*, p.177

<sup>23</sup> MASSUMI, 1992, *Parables for the Virtual*, p.3

<sup>24</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1991, *O que é a Filosofia?*, p.189

<sup>25</sup> cf. MASSUMI, 1992, *Parables for the Virtual*, p.6

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.3; (trad. nossa)

<sup>27</sup> *Ibid.*, (trad. nossa)

<sup>28</sup> cf. *Ibid.*

do ritmo da sua existência.

Pode-se, então, opor ao tempo um princípio que é não-temporal e relativamente ao qual a mudança e o devir são apenas formas degradadas<sup>29</sup>, ou pode-se aceitar como falso o problema que instituí um não-tempo (eternidade) antes do tempo. Importa, nesse caso, constituir uma noção de tempo mais adequada. A duração bergsoniana surge em resposta:

A duração é o progresso contínuo do passado que desgasta o futuro e que incha ao avançar. Ao mesmo tempo que o passado cresce sem cessar, também se conserva indefinidamente; [da] sobrevivência do passado resulta a impossibilidade de uma consciência atravessar duas vezes pelo mesmo estado.<sup>30</sup>

Cada momento é uma novidade absoluta que se acrescenta ao que havia antes, algo de imprevisível e irrepitível: «o momento original numa história não menos original»<sup>31</sup>. Bergson considera que é a capacidade de coexistir com o seu próprio passado que se constitui como a duração de um ser. «Todo [o nosso passado] nos segue a todo o momento: o que sentimos, pensámos e quisemos desde a nossa infância está lá»<sup>32</sup>. O passado coexiste com o presente pela simples razão de ser indestrutível – o que aconteceu, de facto, não pode ser desfeito – para Bergson o passado não *foi... é*. O passado, aliás, é o único que *é*. O presente, ao deixar de ser a cada instante, não pode ser apontado ontologicamente; considera-se antes que o presente *age*, gerando passado constantemente; nas palavras de Massumi: «uma coisa é quando não está a agir.»<sup>33</sup>

Um ser dura enquanto arrasta consigo uma certa quantidade de passado, enquanto é capaz de o conservar no presente (de utilizá-lo, de torná-lo útil), contemporâneo aos tempos sucessivos que atravessa – os quais atravessa precisamente por estar inserido no presente (no domínio da acção). Um ser dura enquanto aquilo que o constitui guarda memória daquilo que foi, conseguindo resgatar e repetir actos (físicos

---

<sup>29</sup> cf. BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.281

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp.16-17

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.17

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>33</sup> MASSUMI, 1992, *Parables for the Virtual*, p.6; (trad. nossa)

e/ou mentais) sem os quais não é reconhecível e não se reconhece a si próprio.

Considere-se a seguinte passagem:

Tomemos um torrão de açúcar: [tem] uma duração, um ritmo de duração, existe nele um modo de ser no tempo que nos é parcialmente revelado pela sua dissolução, que mostra como este açúcar difere em género, não apenas de outras coisas, mas primeiro e acima de tudo de si próprio.<sup>34</sup>

Este pensamento – de que as coisas diferem de si próprias – é indispensável para deixar de remetê-las para um qualquer *si próprio* absoluto – imutável, eterno, essencial, prévio a si mesmo – e passar a dispô-las no tempo enquanto seres criativos; coisas que passam a ser e que deixam de ser, que duram. A noção de tempo bergsoniana resgata o novo – a criatividade – ao deixar de lado uma realidade que está dada à partida: o universo não se dirige a um fim predeterminado e fechado, mas cria-se a cada passo. As coisas não cumprem um objectivo anterior à sua própria existência, mas progridem livremente para um futuro incerto.

As coisas são voláteis, episódicas, precipitações (cristalizações) momentâneas numa corrente de partículas elementares. É o próprio fluir da corrente que trata de juntar transitoriamente (para em seguida voltar a separar) coisas que se dispõem e posicionam enquanto *partes* de conjuntos (de composições). É a consciência que coloca cada qual no seu instante e a percepção da duração (a memória) que gera ideias de andamento, de continuidade, de crescimento. É no fluir entre momentos que se efetiva a existência – que esta passa a ser (*devient*), que se instala (que se vai instalando) nos seus devires, assumindo estados descontínuos e finitos.

### **1.06 As coisas reconhecem-se pela sua potência**

Refira-se que não se quer negar que as coisas são tal como as percebemos ou sentimos, apenas se pretende sublinhar que o modo como as percebemos ou sentimos depende do modo como as captamos e isso está vinculado aos nossos órgãos

---

<sup>34</sup> DELEUZE, 1966, *Bergsonism*, pp. 31-32; (trad. nossa)

de captação. Esses órgãos serão, para além daqueles que nos são dados – os naturais ou os culturais –, aqueles que pudermos, soubermos, quisermos criar. Não somos imparciais, somos guiados tanto pela nossa natureza e pelas nossas necessidades, como pelas nossas tendências e interesses. As coisas são mais do que aquilo que delas retemos ou como refere Deleuze: «a percepção não corresponde ao objecto *mais* qualquer coisa, mas sim o objecto *menos* qualquer coisa, menos tudo aquilo que não nos interessa.»<sup>35</sup>

Ordenar, circunscrever, definir parcelas, nomeá-las e atribuir-lhe características exclusivas é próprio da vida. É também isso que fazemos quando nos identificamos enquanto indivíduo: “sou esta pessoa” equivale a dizer “sou este conjunto de estados, esta multiplicidade que gravita em torno de determinados pontos de coesão”. As coisas manifestam-se no lugar em que convergem determinadas porções de realidade.

No entanto, as coisas não são fixas e muito menos *imutáveis e eternas*, são multiplicidades de estados constituindo (ou sendo considerados) conjuntos ou composições que se definem pelas relações que estabelecem – simultaneamente internas – *entre* as suas partes – e externas – *enquanto* partes – e não pelas formas que assumem. Os conjuntos reconhecem-se e são designados: “é água”, “é um homem”, mas também “lembro-me”, “sinto-me mal”, na medida do que *podem* fazer; é uma questão de potência e da sua actualização.

### **1.07 *Potentia sive conatus*; a potência só é quando se esforça por ser**

Ao definir a realidade como uma totalidade constituída por uma indefinível quantidade de partículas elementares – sendo estas de muitas e diferentes consistências, qualidades, intensidades, velocidades, tempos, etc. –, a questão que se levanta é: qual a natureza dos vínculos que geram as parcelas diferenciadas e diferenciáveis? Ou seja, o que agrega porções de realidade em unidades discretas? Que ímpeto há para que se constituam conjuntos? O que impele as coisas a ligarem-se umas às outras? Estas interrogações permitem colocar a hipótese seguinte: as coisas ligam-se porque *podem*. Uma coisa diferencia-se (particulariza-se, singulariza-se) porque *pode*; porque a

---

<sup>35</sup> DELEUZE, 1966, *Bergsonism*, pp.24-25 (trad. nossa)

possibilidade para o fazer existe e é aproveitada, porque é da *potência* da realidade (da substância) que assim aja.

A ideia de que algo exista porque *pode* é muito forte. Temos por hábito colocar algo antes do poder, é preciso algo que o justifique, que lhe empreste um motivo; termos como autoridade ou legitimidade estão sempre por perto. A ideia de que algo *seja* apenas porque *pode ser* é qualquer coisa que sentimos como um vazio, que nos confunde; intimamente concordamos que cada coisa deve ser posta em movimento por outra que a antecede e quando a cadeia das causas chega ao limite da nossa compreensão, consideramos que mesmo assim uma razão existirá, mas que nos é desconhecida ou inacessível. Agir gratuitamente é algo estranhamente inaceitável; e que a natureza aja gratuitamente – injustificadamente – é sentido como um golpe pela irrequieta mentalidade humana.

É, no entanto, essa noção de gratuitidade que abre o espaço onde podem coincidir os termos espinosistas *potência* e *conatus*: *potência* é aquilo que é possível – aquilo que *pode*. Mas essa *potência* apenas se revela – apenas passa a ser (*devient*) – ao ligar-se a uma força de actualização. *Conatur* – verbo do qual deriva o termo *conatus* e que significa esforçar-se, empenhar-se, empreender – coloca essa força em ação. Assim, o verbo *poder* indicia a possibilidade que se apresenta e *conatur* refere a força de actualização que concretiza esse possível. Espinosa equipara as duas palavras na expressão «*potentia sive conatus*»<sup>36</sup>; fá-las significar o mesmo precisamente por considerar que é no momento e apenas no momento, em que aquilo que *pode ser*, *passa a ser*, que se deve falar em *potência*. Está implícito que uma *potência* apenas se concebe *a posteriori*, quando já a força de actualização a trespassou, dotando a coisa possível de existência actual. *Potentia sive conatus*, *potência* ou esforço, “*poder ser*” ou “*empreender ser*” tornam-se sinónimos por força da sua coincidência temporal.

O uso espinosista do termo *potência* invalida os problemas colocados pela acima mencionada retroprojeção da verdade. O possível não é visto como anterior a si próprio, como realização de uma forma predeterminada, a coisa não surge para preencher o espaço que já lhe era destinado, o problema da *potência* não é formulado nos termos de

---

<sup>36</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, p. 174

uma possibilidade que pode *ou não* realizar-se. A potência espinosista é a potência que *pode* e que apenas se conhece no instante da sua actualização, trata-se da potência que *é*. Assim definida, a potência coincide estritamente com a força de actualização, com o ímpeto em efetivar-se, com o esforço de ser – com *conatus*.

Não se trata daquilo que será *se*: se as condições certas se reunirem, se nada o impedir, etc. O “se” é um falso acontecimento; que algo aconteça *se* é uma eterna incógnita: uma existência negada. Algo que seria *se...* não é, não existe. Ou melhor existe, mas como entidade já dotada de uma realidade própria. Cada vez que se considera algo que não existe, cada vez que o “se” se introduz na percepção ou sensação da realidade, gera-se uma concepção imprecisa disso que não existe; surge uma mentalização vaga e ambígua, que permite que o pensamento e a linguagem se demorem sobre ela – permite interacção.

Trata-se daquilo que Deleuze e Guattari denominam virtual; o virtual pode ser pensado como um entre-estado; na passagem entre o caos e o actual. Do caos, dizem-nos que é «um vazio que não é um nada, é um *virtual*, contendo todas as partículas possíveis e adquirindo todas as formas possíveis que surgem para de imediato desaparecerem, sem consistência nem referência, sem consequência<sup>37</sup>»<sup>38</sup>.

Mas no virtual há já uma pressão para que algo se extraia do caos. Já «não é o mesmo virtual»<sup>39</sup> que deixa de ser uma virtualidade caótica para se tornar uma virtualidade consistente; «real sem ser actual»<sup>40</sup> a virtualidade não caótica passa a chamar-se acontecimento; é «a parte em tudo o que acontece do que escapa à sua própria actualização». A virtualidade *consistente* é uma virtualidade vislumbrada, sentida, imersa no caos que a reabsorve, deixou no entanto um vestígio no actual, enquanto «expectativa e reserva»<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Nota do texto original: Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, Ed. Fayard, pp.162-163 (os autores dão o exemplo da cristalização de um líquido sobrefundido, líquido a uma temperatura inferior à sua temperatura de cristalização: «num líquido assim, formam-se pequenos germes de cristais, mas esses germes surgem e depois dissolvem-se sem trazerem consequências.»)

<sup>38</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1991, *O que é a Filosofia?* p.105

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.137

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.138

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.139

### 1.08 *Conatus* diz respeito a tudo o que existe

A potência de ser, cuja atualização Espinosa considera o ímpeto de toda a existência, deve ser pensada. Quando se considera o *conatus* de uma pedra, e daí o esforço desta por realizar a sua potência de ser é evidente que não se refere um esforço de *vontade*. Vontade é, aliás, definida por Espinosa como a faculdade de afirmar e negar<sup>42</sup> o que, neste caso, implicaria considerar que a pedra seria livre de afirmar ou negar a sua potência, *i.e.* de escolher ser ou não ser pedra. Isto, além de absurdo, foge ao fundamental da questão que não está em debater se se pode atribuir “vontade” a uma pedra, mas em compreender que uma pedra é uma pedra porque *pode* ser uma pedra (porque existe a possibilidade de que determinados elementos se componham nessa particular configuração que reconhecemos como uma pedra) e não porque ela queira ou se esforce manifestamente (ativamente) por sê-lo. Que o *conatus* da pedra a determine a «perseverar em seu ser»<sup>43</sup>, ou seja, a continuar a ser pedra enquanto puder, não implica que, no caso de ser destruída – de cessar de exprimir esse estado particular da existência –, isso lhe cause dor ou sofrimento. É negativo para a pedra porque a sua existência é anulada (negada) e não porque isso constitua algo “mau” num qualquer aspecto sensível ou ético ou moral. Querer, vontade, dor, sofrimento, bom/mau, sensibilidade, ética e moral são termos que dizem respeito ao ser humano; potência ou *conatus* é assunto de *toda* a entidade.

É, no entanto, nos seres vivos e em particular no ser humano, que a potência ganha contornos intensos. Bergson traça uma linha contínua que vai desde a matéria inerte até à vida através daquilo que refere como um «*élan* primitivo do todo»<sup>44</sup>, um *momentum* original que se divide por várias linhas de evolução divergentes<sup>45</sup>. A vida retém esse impulso primitivo enquanto «*élan original* da vida»<sup>46</sup>. A força original é comum a tudo o que existe, mas quando se refere, especificamente, ao que é vivo designa-se por impulso vital. O comumente referido *élan vital* bergsoniano não é mais do que a potência de ser aplicada aos seres vivos.

---

<sup>42</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, p.145

<sup>43</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, pp.173-5

<sup>44</sup> BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.57

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.86

Se não é perceptível que uma planta sofra ao ser destruída, já certos animais dão sinais claros de se agarrarem à vida que lhes é dada (gratuitamente) cumprir, esforçam-se de um modo activo, veemente mesmo, para concretizar o seu ciclo existencial; respondem se atacados, fogem, lutam, afligem-se ou gritam. Pode-se analisar friamente – “cientificamente” – e deliberar que certamente o apetite que têm pela vida serve propósitos ecológicos: a substância assim se compôs para assegurar a sobrevivência das espécies. Mas estar-se-ia novamente a inverter a ordem das coisas e a retroprojectar a verdade, procurando um motivo anterior à força de actualização.

### 1.09 A aleatoriedade

Um leigo que se debruce sobre um manual científico, *The Britannica Guide to the Atom*<sup>47</sup>, por exemplo, ao avançar na sua leitura, começa por ficar com a ideia de que a natureza não funciona de qualquer maneira. Parece-lhe, por entre o fascínio que certamente sente, que existem leis fixas que regem a realidade; esta apresenta-se como que arquitectada com propósito e lógica. Mas, se tiver em conta a incrível variedade de soluções (e até a quantidade de variações de uma mesma solução), a diversidade de possibilidades efectivadas, passadas e presentes, extintas e continuadas; se considerar também a quantidade de excepções, de casos indefinidos, mistos, intermédios, pouco claros; se, por último, tiver em conta o desequilíbrio (continuamente renovado) que a natureza expressa, a conclusão que se impõe é que não: as leis não são fixas, nem imutáveis, nem necessárias. Evidencia-se um certo carácter aleatório e experimental; há muito de sorte e de acaso no processo. A substância, em determinada ocasião e por efeito de certas condições *pode* atualizar-se de uma maneira e não de outra.

Colocar as coisas nestes termos não reduz em nada a complexidade da realidade, antes pelo contrário: pensar o *poder* como algo que apenas depende de si próprio abre o universo a um infindável leque de realizações, precisamente porque o abre à criação, ao novo e ao imprevisto. Acima de tudo, a conclusão se impõe é que a natureza é criativa, não caminha no sentido de cumprir um destino final (uma forma final). Retirada a

---

<sup>47</sup> GREGERSEN (editor), 2011, *The Britannica Guide to the Atom*

necessidade de cumprir um propósito pré-definido, multiplicam-se exponencialmente os acontecimentos, que se concretizam na medida do seu poder.

O que a ciência desvenda na natureza são «tendências»<sup>48</sup>, mas essas não são menos precisas por terem surgido de processos aleatórios; as coisas encontram o seu sentido, a sua direção, a sua eficácia, repetindo-a, aperfeiçoando o seu funcionamento. Algumas dessas tendências são de tal modo eficazes, espalham-se tão largamente, abrangem tamanha porção da realidade que ganham uma dimensão divina, metafísica, maior que o real. Mas não poderia ter sido de outro modo? Talvez, porque não? Seja como for, a aleatoriedade nada retira aos factos.

### **1.10 A potência equivale ao sentido da vida; o *élan vital***

Onde se quer chegar? Ao seguinte ponto: é precisamente a actualização da potência de ser – *conatus* – que constitui o *sentido* da vida de qualquer ser dotado de vida; concretamente, isto implica que aquilo que vive – seja organismo unicelular, planta, animal ou homem – por acção da força de actualização aplicada à sua potência de ser (impulso vital) progride através de espaço e tempo, interagindo e comportando-se na direção que lhe é impressa pela sua potência, ou seja, dirige-se para aquilo que pode e não para aquilo que quer!

A planta *pode* crescer, alimentar-se do sol e do solo, eventualmente produz flor e pólen – e esse é o sentido da sua vida; o animal *pode* mover-se e comportar-se consoante a sua natureza, eventualmente reproduzir-se – e esse é o sentido da sua vida; o homem *pode* para além das coisas que partilha com outros animais, ser consciente: dar-se conta de si mesmo (cair em si), pensar, querer, agir e inclusivamente negar a sua potência contrariando aquilo que pode – e esse é o sentido da sua vida.

Para o ser humano, precisamente por ter consciência dele, o sentido da vida (*élan vital*, potência, *conatus*), ganha uma grandeza que se pode traduzir por desejo<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.21

<sup>49</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, p. 177; Esse esforço (...) à medida que está referido à mente e ao corpo chama-se apetite, o qual, portanto, nada mais é que a própria essência do homem (...) além disso, entre apetite e desejo não há nenhuma diferença, exceptuando-se que, comumente, refere-se o desejo aos homens à medida em que estão conscientes de seu apetite.

Nesta acepção, o desejo que nos impele em frente resume-se à percepção que temos de um ímpeto fundamental de ser; trata-se da amplificação ou intensificação, pela consciência, do impulso próprio a qualquer entidade em realizar e manter a sua condição de existente.

O *élan* original impele com idêntica força uma pedra ou um ser humano a concretizar a sua existência, sem que a vontade tenha nisso qualquer papel. A particularidade ou privilégio do ser humano é que percepção a sua potência em acção, percebe o conjunto singularizado que é (e que *sabe* que é) a *conatur i.e.* a ser atravessado pela força de actualização que o faz passar a ser (*devenir*).

O ser humano tem a particularidade constitutiva de gerar seres sem consistência palpável que resultam daquilo que chamaremos, juntamente com Espinosa, os «modos do pensar»<sup>50</sup> e que são aquelas manifestações, entre as quais intelecto (inteligência), afecto, memória, desejo, vontade, que permitem ao filósofo declarar «o homem pensa»<sup>51</sup>. Esta afirmação pode, acertadamente, ser traduzida por “o homem é consciente” consistindo essa consciência na capacidade de espelhar ou duplicar as suas experiências por formas mentais.

As formas mentais engrossam, literalmente, o impulso vital, intensificam-no; gera-se um composto, de ímpeto, de consciência, de auto-consciência, de sensações, mais ou menos fortes, que advém das interacções com outros seres. Estas são guardadas, memorizadas ou *re-presentadas* simbolicamente através de palavras ou imagens, são por vezes esquecidas e mais tarde recuperadas sofrendo, com o passar do tempo desgaste e deformações várias. É todo um universo, fluido, múltiplo e avassaladoramente complexo, de relações especificamente humanas que são estabelecidas, que vão sendo estabelecidas.

Ser impelido pela sua potência de ser pode dar a sensação errada de que somos passivos nesse processo; nada disso, a força que nos impele é activa. Só o nosso orgulho nos levaria a considerá-la passiva, querendo colocar como primeiramente humano aqueles actos fundados pela nossa vontade – querendo apenas aí considerar que estamos

---

<sup>50</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, p. 55; por intelecto não compreendemos o pensamento absoluto, mas apenas um modo definido do pensar, o qual difere de outros tal como o desejo, o amor, etc.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 81

a agir. Mas considerar que a nossa natureza nos impele a realizá-la é já entender que se trata de uma força activa, até naquilo, essencialmente naquilo, que à nossa consciência e à nossa vontade está vedado.

Não se tratará, aliás, de um falso problema aplicar os termos “activo” e “passivo” num lugar que é anterior à nossa capacidade de afirmar e negar<sup>52</sup>? Só a partir do ponto em que de facto adquirimos vontade, ou seja em que os nossos actos estão dependentes da nossa capacidade de afirmar e negar, é que podemos considerar que somos activos ou passivos, porque só aí temos escolha, só aí podemos permanecer apáticos perante determinado acontecimento, ou optar por agir. Mais uma vez aplica-se aqui a ilusão da retroprojeção da verdade; agimos como se a vontade fosse anterior a si própria.

Conscientemente, aquilo que podemos estabelecer relativamente à nossa natureza, é uma aliança: cada um pode aliar-se a si próprio, à sua potência de ser, afirmando que quer vir a saber – que quer revelar – que potência é essa. «A força é o que pode, a vontade de poder é o que quer»<sup>53</sup>, diz Deleuze em relação à «vontade de poder»<sup>54</sup> nietzschiana; equivale a reconhecer que não se sabe o que se pode, mas assim mesmo afirmar que se quer vir a saber. Dizer “sim” à vida implica que apesar da incógnita, não se contrarie a força que se manifesta, implica colocar-se no caminho da força de actualização – *conatus* – e deixar-se trespassar. É agir, no presente, conscientes de que aquilo que passamos a ser tem de ser criado no momento exacto em que se passa a sê-lo.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 145

<sup>53</sup> DELEUZE, 1962, *Nietzsche et la Philosophie*, p.50 (trad. nossa)

<sup>54</sup> *cf.* NIETZSCHE, 1886, *Para Além de Bem e Mal*, p.27: Antes de mais, qualquer ser vivo quer *expandir* a sua força – a própria vida é vontade de poder.

## Capítulo 2 - Afecto: Oscilógrafo do Sentido

### 2.01 A noção de afecto

No prefácio da 3ª parte da *Ética*, denominada *A Origem e a Natureza dos Afectos*<sup>55</sup>, Espinosa reforça a ideia de que os homens são ignorantes em relação à sua própria natureza e às capacidades do seu corpo e mente. Critica aqueles «homens eminentes» que do alto da «sua grande inteligência» preferem abominar, ridicularizar e recriminar os afectos dos homens em vez de tentar compreendê-los<sup>56</sup>.

A noção de afecto é introduzida da seguinte forma: «por afecto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções»<sup>57</sup>.

A apropriação que Deleuze e, por consequência, a dupla Deleuze e Guattari fazem desta noção espinosista, produz um conceito de afecto fulcral ao sistema filosófico de ambos e, nomeadamente, ao seu pensamento sobre arte.

Segundo Espinosa, o afecto traduz a consciência que se tem do facto de se estar a experienciar algo, a sentir algo – uma afeção – que está (ou não) em consonância com a sua natureza própria, ou seja com o modo particular em que se é composto e, logo, com aquilo que se *pode* ser (sentir, pensar, fazer, ter).

Quando se experiencia algo que está em consonância consigo, o afecto é visto como uma passagem para um estado mais perfeito, uma passagem ascendente; é aquilo que Espinosa chama de alegria<sup>58</sup>. Trata-se da potência de ser – da capacidade de agir – a aumentar na medida em que passa a incluir algo mais no conjunto das coisas que *pode*; o ser amplia-se, complexifica-se, compõe-se, torna-se mais potente. A alegria assinala

---

<sup>55</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, ed. Autêntica, p.161

<sup>56</sup> Crítica repetida mais tarde e de forma veemente por Nietzsche; veja-se como exemplo *Para a Genealogia da Moral*, p.73; Por cima da cabeça dos homens, o céu obscureceu-se sempre em proporção directa com o crescimento da vergonha do homem em relação ao homem. O olhar cansado e pessimista, a desconfiança face ao enigma da vida, o gélido “não” da náusea perante a vida [...] refiro-me à debilitação e à moralização mórbidas que acabam por fazer com que o animal “homem” se envergonhe de todos os seus instintos.

<sup>57</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, p.163

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.237; A alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior.

que algo está bem, que se está num caminho favorável; é a configuração afectiva que nos avisa da sanidade da nossa existência, como um todo ou em alguma das suas partes.

O contrário é válido para aquilo que Espinosa denomina de tristeza<sup>59</sup> sendo que, aqui, o afecto é visto como a passagem para um estado menos perfeito<sup>60</sup>, numa trajetória descendente. É o minguar da potência de ser, a capacidade de agir retrai-se ao experienciar algo dissonante consigo, que des-potencia o ser. Se algo nos é negado é-nos revelada uma impotência. Contrariamente à alegria, a tristeza assinala uma incapacidade, é a configuração afectiva que nos avisa que a existência está ameaçada, que está a ser decomposta.

## 2.02 O afecto é dinâmico

O conceito de afecto designa algo que não é estático; é um processo dinâmico que engloba o desejo mas, também, o aumento e a diminuição desse desejo que é «a própria essência do homem»<sup>61</sup>.

Considere-se que para que o afecto inclua esses aumentos e diminuições é necessário que participe, também, daquilo que provoca a oscilação – a *passagem* de um estado a outro, uma mudança, portanto. Aquilo que provoca uma mudança é sempre uma acção, algo acontece – trata-se daquilo que é designado por *afecção* e que é considerada por Deleuze como o invólucro do afecto<sup>62</sup>. O afecto é aquilo que está envolto nas passagens de um estado a outro. A dificuldade de colocar a questão é apontada por Bergson nos seguintes termos:

---

<sup>59</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, p.237: A tristeza é a passagem do homem de uma perfeição maior para uma menor.

<sup>60</sup> Para Espinosa perfeição e existência equivalem-se na medida em que se é aquilo que se *pode* ser. Deleuze exemplifica a ideia através da comparação entre um louco e uma pessoa sã: ambos são perfeitos na medida em que cumprem a sua própria natureza. (cf. *La Voix de Gilles Deleuze em Ligne*, Spinoza, 09/12/80, parte 2 [online] disponível: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>)

<sup>61</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, ed. Autêntica, p.163; O desejo é a própria essência do homem [...] compreendo aqui, portanto, pelo nome de desejo todos os esforços, todos os impulsos, apetites e volições do homem, que variam de acordo com o seu variável estado.

<sup>62</sup> *La Voix de Gilles Deleuze em Ligne*, Spinoza, 20/01/81, parte 2 [online] disponível: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>

Falo de cada um dos meus estados como se ele constituísse um bloco. Eu bem digo que mudo, mas a mudança parece residir na passagem de um estado ao outro: cada estado, considerado à parte, parece manter-se tal como é durante todo o tempo em que prevalece. [...] é cómodo não prestar atenção a essa alteração ininterrupta, e notá-la apenas quando se torna suficientemente grande para imprimir ao corpo uma nova atitude [...] nesse preciso momento descobrimos que mudámos de estado. A verdade é que mudamos constantemente, e que o próprio estado já é mudança.

Apesar de se *dizer* que o afecto preenche a passagem *entre* estados, é preciso ter presente que preenche também o próprio estado (cada um deles) porque a transição é ininterrupta; as partes – os momentos – de um acto contínuo não se justapõem, devendo antes ser concebidas «como uma penetração mútua, uma solidariedade, uma organização íntima de elementos, em que cada um representativo do todo, dele não se distingue nem isola a não ser por um pensamento capaz de abstracção»<sup>63</sup>. Desejo, afecto e acção são «multiplicidades indiferenciadas ou qualitativas»<sup>64</sup>, algo coeso e inseparável que deve antes ser pensado em termos de simultaneidades.

O desejo tido como força produtiva da vida, visa a acção, mas não coincide com ela. O desejo ora flui, ora é bloqueado consoante aquilo que *acontece* aumenta ou diminui a potência de ser; é a sensação que temos destes fluxos e bloqueios que se manifesta em nós como afectividade, enquanto sensações de alegria ou tristeza.

Podemos considerar o afeto como um oscilógrafo do desejo; mas não do desejo apenas, também da adequação do desejo relativamente aos actos realizados (actualizados) por aquele que deseja.

Onde os planos do desejo e da acção se interceptam traça-se uma estreitíssima linha que corresponde à actualização de cada instante em fluxo. Marcel Duchamp refere esta continuidade ininterrupta, através da sua noção de *infra mince*: quando aponta que «o possível é um *infra mince*»<sup>65</sup> e ainda que «o possível implica o devir – a passagem de um para outro sucedendo no *infra mince*»<sup>66</sup>, convoca o carácter ínfimo desse *presente*,

---

<sup>63</sup> BERGSON, 1889, *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*, Ed.70, p.73

<sup>64</sup> *Cf. Ibid.*, p.75

<sup>65</sup> DUCHAMP, 1980, *Notes*, p.21

<sup>66</sup> *Ibid.*

que se determina por um acontecimento que atravessa um dado momento numa dimensão impossível de reter. Nesse(s) ponto(s), decisões ínfimas são tomadas, moldando o progresso de um acto contínuo. As ligeiras adaptações que definem o trajecto seguido pela mão que se move, as leves alterações na respiração que sustêm um som, os imperceptíveis ajustes do equilíbrio ao andar, fazem parte de um fluxo e não podem ser imobilizadas; são estas ocupações ínfimas – *infra minces* – do *continuum* que determinam cada coisa, cada gesto, cada acto.

É aí, nesse finíssimo limite que corresponde ao absolutamente presente, que o afecto se manifesta enquanto sensação de conformidade ou de não-conformidade entre desejo e acção. Essa linha que percorre o presente – que percorre cada instante imediatamente absorvido pelo passado – é a linha do devir e, justamente, «os afetos são devires»<sup>67</sup>.

### 2.03 Inteligência e palavra

Para Bergson, «um ser vivo é um centro de acção»<sup>68</sup> e todas as suas faculdades evoluem no sentido de viabilizar a sua existência no mundo. Da inteligência humana diz-nos que «se destina a assegurar a inserção perfeita do nosso corpo no seu meio, [...] em suma, a pensar a matéria»<sup>69</sup>. Neste sentido, é entre os objectos inertes, em particular entre os sólidos, que a inteligência se sente confortável. Pois sendo a extensão a propriedade que melhor define a matéria inerte, os objetos existentes são exteriores uns aos outros e, logo, infinitamente divisíveis em partes passíveis de serem justapostas<sup>70</sup>. O mundo dos sólidos é descontínuo e esta descontinuidade reflete-se estruturalmente na nossa maneira de pensar e por consequência, de falar.

Referiu-se atrás o modelo posicional e as dificuldades que surgem de um pensamento que imobiliza artificialmente a realidade; da sua inabilidade para captar – e comunicar – o fluxo incessante da vida. É também aquilo que Bergson refere como o

---

<sup>67</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1980, *Mille plateaux*, p. 314

<sup>68</sup> BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.234

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.7

<sup>70</sup> BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, pp.142-143

«mecanismo cinematográfico do pensamento»<sup>71</sup> que, regulado pela inteligência, «limita-se a tomar, de vez em quando, sobre o devir da matéria, imagens instantâneas e, por isso, mesmo, imóveis»<sup>72</sup> implicando que «do devir apenas percebemos estados, da duração apenas instantes»<sup>73</sup>. Geram-se ilusões e impasses discursivos difíceis de ultrapassar ao transportar ideias adaptadas ao imóvel e ao estável para um campo em que se propõe pensar o móvel e o instável.

A palavra é, para Bergson, originalmente concebida para designar coisas<sup>74</sup>; «fornece à consciência um corpo imaterial onde se incarnar»<sup>75</sup>, dispensando-a da necessidade de experienciar repetidamente e permitindo-lhe armazenar o pensamento para transmiti-lo a outrem, torná-lo comum.

Mas a palavra em si é móvel, diz-nos Bergson, caminha de uma coisa a outra: da coisa à sua representação, à sua recordação, ao próprio acto pela qual é representada ou recordada; a certa altura a inteligência terá «apanhado [a palavra] *em andamento*, quando não estava assente sobre nada, para aplicá-la a um objecto que não é uma coisa e que até aí escondido, esperava o auxílio da palavra para passar da sombra para a luz»<sup>76</sup>.

No entanto, ao ver-se envolvido pela palavra, esse objecto que não era coisa foi encoberto, convertido em coisa, porque «as palavras, logo que formadas, [voltam-se] contra a sensação que lhes deu origem, e inventadas para testemunhar que a sensação é instável, [acabam] por lhes impor a sua própria estabilidade»<sup>77</sup>. Inteligência e palavra aderem à sua tendência estrutural, contraída com a matéria inerte. Assim, com palavras, procura-se gerar um código assente na estabilidade e na repetibilidade – é da natureza de um código que um signo queira convocar a mesma carga, a mesma imagem, a mesma porção de realidade de cada vez que é empregue. Descrições particularizadas devem ceder a termos capazes de enquadrar porções mais largas da realidade, para que, com relativamente poucos termos, se possa transmitir ideias de forma útil, tentando

---

<sup>71</sup> BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.243

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp.243-244

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.244

<sup>74</sup> Cf. BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.148

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.237

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.148

<sup>77</sup> BERGSON, 1889, *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*, p.92

minimizar a margem para conotação. O código das palavras «faz-nos acreditar na invariabilidade das nossas sensações»<sup>78</sup>; sacrificam-se «as impressões delicadas e fugitivas da nossa consciência individual»<sup>79</sup> e o que há de irrepetível e irreduzível em cada experiência singular, aquilo que é da ordem do vivido permanece na sombra.

Talvez, então, as palavras não sirvam para comunicar de modo próximo algo como o afecto, que por definição, pertence ao domínio da passagem, do móvel, do instável.

## 2.04 O instinto

Seria esse o caso «se fossemos puras inteligências, se não se mantivesse, envolta no pensamento conceptual e lógico, uma nebulosidade vaga [onde] residem algumas forças complementares do entendimento, forças das quais temos apenas um sentimento indistinto [...]»<sup>80</sup>. Uma destas forças complementares é o instinto. O instinto age automaticamente, imediatamente e de forma certa. Considere-se um exemplo referido por Bergson relativo ao instinto paralisador de algumas vespas:

Sabe-se que as diversas espécies de himenópteros paralisadores depositam os seus ovos em aranhas, escaravelhos e lagartas que continuarão a viver imóveis durante alguns dias, e servirão assim de alimento fresco às larvas, tendo antes sido submetidas pela vespa a uma sábia operação cirúrgica. [...] A escólia, que ataca uma larva de cetónia, só a pica num ponto, mas é exactamente nesse ponto, e só nesse, que se encontram os gânglios motores: a picada de outros gânglios poderia provocar-lhe a morte e putrefacção e estes devem ser evitados [...] O tema geral é “a necessidade de paralisar sem matar”<sup>81</sup>.

Ao pensar nestes insectos – e este é apenas um de entre incontáveis exemplos possíveis nos diversos reinos da vida –, dizemos que agem *como se* soubessem

---

<sup>78</sup> BERGSON, 1889, *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*, p.92

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.92

<sup>80</sup> BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.10

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.158

exatamente o que fazem; e se bem que «a operação nem sempre é executada na perfeição [...] porque o instinto é falível como a inteligência»<sup>82</sup>, a verdade é que *sabem*; o erro está em querer traduzir esse conhecimento em termos de inteligência humana<sup>83</sup>.

«A inteligência e o instinto implicam duas espécies de conhecimento radicalmente diferentes»<sup>84</sup>: o primeiro, de um tipo mais vivido e inconsciente é interior e pleno, implícito na acção específica que realiza; o segundo, de um tipo mais pensado e consciente, é exterior e vazio, não tem especificidade e apreende uma relação que poderá ser aplicada noutra ocasião, noutra objecto<sup>85</sup>.

«O instinto é simpatia»<sup>86</sup>, diz-nos Bergson, actuando em total conformidade com os objectivos vitais do ser. Aqui, sublinhe-se a relação entre a simpatia bergsoniana e a alegria espinosista; tal como a alegria, a simpatia leva-nos de encontro à nossa potência; e, tal como a tristeza, a antipatia assinala aquilo que nos pode decompor ou destruir:

Nos fenômenos de sentimento, nas simpatias ou antipatias irrefletidas, experienciamos em nós mesmos – embora de uma forma muito mais vaga e já com demasiados elementos inteligentes – algo daquilo que deve passar-se na consciência de um insecto que age por instinto<sup>87</sup>.

O instinto limita-se a seguir o movimento da vida, prolongando o trabalho de composição que esta empreende impelida pela sua potência; a inteligência desacelera (abranda) a realidade para poder agir sobre ela segundo relações estáveis, procurando adaptar-se a outro ritmo de duração – o movimento mais lento da matéria inerte.

A inteligência, no entanto, é apenas uma das tendências da consciência, considerada como linha evolutiva do impulso original da vida, distinta da linha do instinto. Segundo Bergson, existem:

---

<sup>82</sup> BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.158

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.159

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.133

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp.135-136; 139

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.162

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.161

Duas espécies de inconsciência, a que consiste numa consciência *nula* e a que provém de uma consciência *anulada*. Consciência nula e consciência anulada são ambas iguais a zero; mas o primeiro zero exprime que não há nada, o segundo indica que lidamos com duas quantidades iguais e de sentido contrário que se compensam e neutralizam reciprocamente. (...) [No instinto] a representação do acto [é] posta em cheque pela execução do próprio acto, o qual é de tal modo semelhante à representação, e insere-se nela de modo tão perfeito, que a consciência não encontra aí lugar. *A representação é obstruída pela acção*. (...) [A] inadequação do acto à representação é precisamente aquilo a que chamamos consciência. (...) Significa hesitação ou escolha<sup>88</sup>.

A consciência destaca-se da acção enquanto representação; introduz um jogo de espelhos na realidade. O acto vivo desmultiplica-se quando aquele que age sabe que age. A consciência, nestes termos, está para a vida como a linguagem está para a própria consciência: fornece um “corpo” onde a vida incarna através de formas mentais, espirituais. Esta replicação operacional nada tem de surpreendente se considerarmos, como foi já referido, que a inteligência apreende relações que poderão ser aplicadas em casos distintos.

A inteligência, dizia-se, é apenas *uma* das tendências da consciência, se bem que, segundo Bergson, domina e praticamente anula a outra: a intuição.

## 2.05 A intuição

Tal como o instinto, a intuição «caminha no mesmo sentido que a vida»<sup>89</sup>; a intuição, aliás, é instinto... «tornado desinteressado, consciente de si próprio»<sup>90</sup>. É também inteligência na medida em que é «capaz de refletir sobre o seu objeto e alargá-lo indefinidamente»<sup>91</sup>. A intuição está na charneira entre o instinto e a inteligência, envolvendo elementos de cada e correspondendo à zona de inserção de um na outra; é um entre-estado, acesso e passagem entre instinto e inteligência.

---

<sup>88</sup> BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.134.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.239

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.162

<sup>91</sup> *Ibid.*

Pressentimos que o caminho se percorre nos dois sentidos: da inteligência para o instinto, através da aprendizagem, o que leva um acto e a sua representação a coincidirem ao ponto de se anular a consciência do mesmo; e do instinto para a inteligência através dessas «intuições desvanecentes [que] apenas iluminam o seu objeto de vez em quando»<sup>92</sup> para insinuar a direcção a seguir quando a inteligência se encontra num impasse ou quando a necessidade de acção é premente: «quando um interesse vital está em jogo»<sup>93</sup> e o ritmo mais pausado da inteligência não se presta.

Num dos sentidos, acrescenta-se consciência ao instinto; a intuição revela então um resquício desse conhecimento interior e vivido à inteligência que não o pode encontrar<sup>94</sup>, porque a inteligência só sabe lidar com dados o que implica relacionar um ponto dado com outro ponto dado, um objeto dado com outro objeto dado e, na ausência de dois elementos para relacionar, encontra-se num impasse. Aí, ou o acaso lhe traz o segundo elemento, ou uma direcção é-lhe misteriosamente sugerida pela intuição que nos interioriza em relação à nossa potência de ser, à orgânica própria daquilo que nos determina.

No outro sentido, subtrai-se hesitação à inteligência: a intuição manifesta-se como uma impressão de certeza e leva-nos a decidir<sup>95</sup>. Trata-se de uma faculdade que se reaviva para tornar inteligível a vida, naquilo que esta tem de contínuo e indivisível; permite-nos coincidir com o movimento «que é sem dúvida a própria realidade»<sup>96</sup> e apreender ou assimilar aquilo que está implícito nas ideias de crescimento, de progresso, de passagem, de devir, etc. Qualquer destas palavras não assinala *coisas* posicionáveis, mas sim processos; para compreendê-las – para que façam *sentido* – é necessária alguma supressão intelectual, porque o sentido é nos dado para além de qualquer demonstração externa ou qualquer equivalente linguístico claro; é forçoso aceitá-lo porque ele nos é dado na forma de uma evidência.

---

<sup>92</sup> BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.239

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Acerca da natureza da inteligência e do instinto ver BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.140; Há coisas que só a inteligência é capaz de procurar, mas que, por si própria nunca encontrará. Estas coisas, apenas o instinto as poderia encontrar; mas ele nunca as procurará.

<sup>95</sup> Na raiz etimológica da palavra “certeza” encontra-se o verbo latim *cernere*, que quer dizer triar, passar pelo crivo; distinguir; discernir, escolher entre diferentes situações ou projectos, decidir. (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 1993)

<sup>96</sup> BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, pp.143-4

## 2.06 O sentido

Deleuze propõe entender o sentido de uma coisa (um ser, um acontecimento, um objecto, uma palavra) como uma força que dela se apropria e que através dela é expressa<sup>97</sup>. O sentido seria a acumulação de uma força (intensidade) que, ao deslocar-se, atravessando a coisa, provocaria em nós uma reverberação: uma reacção, um acto físico ou mental. As coisas fazem sentido quando existe conformidade, quando nos levam de encontro à nossa potência de ser; quando nos permitem movermo-nos – avançar – física ou mentalmente e de modo consciente, de um estado para outro. Compreender é sentir, saber é sentir e sentir é ter e dar sentido – trata-se do vector que nos aponta uma determinada via. Rejeitar o que nos oferece a intuição, considerando dispensável aquilo que contém, é ter a arrogância de pensar que se sabe «o que pode o corpo»<sup>98</sup>. A certeza que nos fornece a intuição condensa e canaliza a força numa direcção específica; não numa direcção aleatoriamente determinada, mas numa direcção que está em conformidade com a nossa potência de ser; essa sensação de conformidade, é preciso reforçá-lo, é afectiva.

Aquilo que uma intuição nos revela é uma potência – a consciência de uma potência – um caminho que *podemos* seguir; é neste aspecto que a intuição está assente no tipo de conhecimento que o instinto transporta.

Neste contexto, a sensação de evidência, característica da certeza, não deve ser confundida com verdade; a decisão de agir de um modo particular, não implica que o caminho sugerido seja infalível. Não existe uma garantia de sucesso porque a potência não precede a si própria, a realidade não está dada à partida e não se trata de uma arqueologia epistemológica; o *novo* pode efectivamente surgir. É ceder, mais uma vez, à tentação de retroprojectar a verdade quando, após percorrer um caminho sugerido pela intuição, encontramos algo de “verdadeiro” e consideramos, em retrospectiva, que fomos guiados por uma força misteriosa de encontro a um conhecimento escondido ou esquecido, mas que sempre esteve lá. Na prática, se em vez de uma “verdade”

---

<sup>97</sup> DELEUZE, 1962, *Nietzsche et la Philosophie*, p.3

<sup>98</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, pp. 167-69; o facto é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo [...] ninguém sabe por qual método, nem por quais meios, a mente move o corpo [...] Disso se segue que, quando os homens dizem que esta ou aquela acção provém da mente, que ela tem domínio sobre o corpo, não sabem o que dizem.

encontrássemos uma “falsidade”, a sugestão inicial não teria sido menos intuitiva; descartámo-la, nesse caso, como equívoco, destituindo-a do seu estatuto de intuição. E se bem que, por vezes, possa dar-se o caso de que certas decisões sejam informadas por conhecimentos enterrados – esquecidos ou nunca tornados conscientes –, nem sempre é esse o caso; por vezes confrontamo-nos com situações de uma novidade absoluta, e se nesses momentos é possível agir e se essas ações se revelam um sucesso, então é porque o conhecimento também se inventa.

O que está efectivamente em causa na intuição, é que nos permite avançar quando nem o instinto, nem a inteligência, por si só, nos podem socorrer; justamente há nela uma capacidade de agir perante o desconhecido.

Instinto, intuição e inteligência fornecem diferentes vias para o trajeto da força vital do desejo. Consoante a travessia é feita de uma ou de outra maneira, assim será diversa a apropriação da coisa e assim será decidido o sentido dessa coisa, cabendo ao afecto dar conta desse sentido.

O afecto está subjacente em qualquer acto; velhas disputas que opõem afecto e intelecto (razão e emoção) deixam escapar o fundamental: tal como o desejo não se opõe a nada<sup>99</sup>, também o afecto a nada se opõe. É parte integrante do processo da vida, enleado como está no instinto, na intuição, na inteligência, na linguagem – uma incessante e persistente presença. Se, como sugere Deleuze, o término do desejo equivale à morte (ao fim de um processo que *dura*, à sua interrupção<sup>100</sup>); assim a extinção do afecto equivale ao fim do processo de produção de sentido.

---

<sup>99</sup> Em PLATÃO, c.380 a.C., *O Banquete*, p.66; Sócrates afirma: «não será [forçoso] admitir que aquele que deseja deseja o que lhe falta e que, se não sentir falta, não sente também desejo», instaurando assim uma tradição em que a falta/lacuna é vista como alicerce do desejo. Deleuze e Guattari vão contrariar esta ideia considerando que o que é primordial é o desejo e que a falta é um subproduto deste, ou seja, não desejamos porque nos falta, mas antes falta-nos aquilo que desejamos (cf. DELEUZE, GUATTARI, 1980, *Mille Plateaux*, p.192)

<sup>100</sup> La Voix de Gilles Deleuze em Ligne; *Anti-Oedipe et Autres Réflexions*, 27/05/80, parte 3, [online] disponível: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>

## Capítulo 3 - O Caso da Arte

### 3.01 A arte enquanto *bricolage*

«Uma máquina-órgão está ligada a uma máquina-origem: uma emite o fluxo que a outra corta»<sup>101</sup>. Esta afirmação de Deleuze e Guattari refere-se àquilo que designam por máquinas desejanças. Máquinas dessas somos todos nós: ora emitindo fluxos de energia (máquinas-energia) determinados pelo nosso ímpeto de ser; ora captando, na medida da nossa potência, fluxos transmitidos (máquinas-órgão) pela realidade envolvente – «é assim que todos somos “bricoleurs”, cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, e sempre fluxos e cortes»<sup>102</sup>. Os tradutores da versão portuguesa de *Anti Édipo* esclarecem em nota que: «bricolage é uma palavra intraduzível em português que designa o aproveitamento de coisas usadas, partidas, ou cuja utilização se modifica adaptando-as a outras funções»<sup>103</sup>.

Esta ideia pode servir como ponto de partida para descrever um artista: um artista é um tipo particular de *bricoleur* que deixa atrás de si um rastro de objectos (entes) concretos – de várias formas, tamanhos, matérias e consistências – cápsulas dos seus encontros com a realidade.

Deleuze e Guattari definem um objecto artístico como «um bloco de sensações, isto é um composto de perceptos e de afectos...»<sup>104</sup>; o artista enquanto máquina-órgão percebe e é afectado pela realidade e são *sensações* derivadas desta experiência que procura conservar<sup>105</sup>, fixando-as em objectos. O artista é aquele que se interessa por e sabe transformar a sua experiência do mundo em entidades com consistência própria, ou seja, separadas de si que as originou. Donde lhe vem esse interesse? Da sua potência: é esse rumo e não outro que o seu poder lhe revela, é isso que para ele faz sentido. Existe nele uma disposição interna que o leva a dispensar esforço e energia a gerar objectos que procuram conservar algo essencialmente fugaz e transitório. Para que esta

---

<sup>101</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1972, *O Anti Édipo*, p.7

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.7

<sup>103</sup> *Ibid.*, nota dos tradutores Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho

<sup>104</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1991, *O que é a Filosofia?* p.144

<sup>105</sup> *Cf. ibid.*

conservação se dê terá de ocorrer um processo de transmutação, porque as sensações originais e vividas não podem ser imobilizadas; tal como as palavras também os objectos artísticos são encarnações de uma fluidez original. Para que um objecto artístico se «mantenha de pé»<sup>106</sup>, na forma de «um ser de sensação»<sup>107</sup> autónomo, é preciso conceder que «os perceptos não são já percepções, são independentes de um estado dos que a experimentam; os afectos não são já sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que [...] excedem todo o vivido»<sup>108</sup>. O processo artístico implica transformar – é o próprio processo de transformação de – percepções e afecções individuais em perceptos e afectos – as peças elementares do objecto artístico. Para pensar este processo é preciso analisar o tipo de relação que o artista estabelece com as quantidades de realidade que eleger como matéria para o seu trabalho de *bricolage*.

### 3.02 Uma afecção intensa; o objecto como exemplo

Um indivíduo, no decorrer da sua vida, em determinado momento e em condições que lhe são particulares, perante algum fenómeno surgido da natureza ou do homem, de fora ou de dentro de si, pode ser intensamente afectado. A experiência pode suceder perante a vertiginosa complexidade ou a desarmante simplicidade; perante algo belíssimo, extraordinário, incrível ou demasiado cruel, opressivo, agonizante; perante algo excepcional, que se destaca pela sua invulgaridade, ou algo que, de tão comum, nos surpreende pela sua generalidade. Nestes momentos toda a sua consciência se foca sobre o acontecimento que ganha uma dimensão fora do comum, avassaladora.

Considere-se um conceito introduzido por Bataille<sup>109</sup> e desenvolvido pela psicanalista e linguista Julia Kristeva: o objecto.

No seu livro *Pouvoirs de l'Horreur* (1980), Kristeva expõe esse objecto como um «emaranhado de afectos e de pensamentos»<sup>110</sup>, violento e tenebroso, que nos fascina e

---

<sup>106</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1991, *O que é a Filosofia?*, p.145

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.144

<sup>109</sup> BATAILLE, 1922-1940, *Œuvres Complètes T2*, pp.217-221

<sup>110</sup> KRISTEVA, 1980, *Pouvoirs de l'Horreur*, p.9

ao mesmo tempo repugna. Algo de muito próximo, mas inassimilável, algo para além do possível, do tolerável, do *pensável*<sup>111</sup>. A questão é: como é que algo que está para além do domínio do pensamento pode ser tema de um ensaio cujo objectivo é uma compreensão partilhada? No último capítulo, Kristeva dá-nos a sua resposta:

Talvez aqueles cuja passagem pela análise, pela escrita ou por uma prova dolorosa ou extática, tenha levado a rasgar o véu do mistério comunitário sobre o qual assenta o amor-próprio e alheio, e vislumbrar o abismo de abjeção que subjaz - possam ler este livro como algo mais do que um exercício intelectual.<sup>112</sup>

É, portanto, da experiência pessoal do leitor que depende o entendimento do assunto exposto, não apenas da sua experiência intelectual, mas afectiva também; do seu *sentir* para além do seu *raciocinar*. Mais, a hipótese de não-compreensão está assumida na possibilidade da leitura ser apenas um «exercício intelectual». Está implícito que um leitor que não o tenha experienciado, não saberá relacionar-se com o tema. Ao longo do livro, parte da análise apoia-se em excertos literários – Dostoievsky, Borges, Bataille, Céline – e, também no último capítulo, a autora diz considerar a arte literária o canal privilegiado desta *coisa*<sup>113</sup> – o objecto, o sentir objecto, a abjeção. Conclui que a arte, neste caso literária, com o seu poder de transmitir mais que o significado consensual das palavras, serve de veículo para um conceito intransmissível apenas pela via intelectual.

A abjeção é uma experiência excessiva, transgressora, «atraindo-nos para onde o sentido colapsa»<sup>114</sup>; trata-se do «surgimento, massivo e abrupto de uma estranheza que, se me foi familiar numa vida opaca e esquecida, atualmente cinge-me naquilo que tem de radicalmente separada, repugnante.»<sup>115</sup> Revela algo de visceral e inominável. Inominável mas não indescritível, já que um livro inteiro é escrito sobre o assunto e a partilha do seu conteúdo é possível. É inominável porque o seu sentido não estabiliza;

---

<sup>111</sup> KRISTEVA, 1980, *Pouvoirs de L'Horreur*, p.9

<sup>112</sup> KRISTEVA, 1980, *Pouvoirs de L'Horreur*, p.246. (trad. nossa)

<sup>113</sup> Cf. *ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.9

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.10

daí a necessidade da experiência para a sua compreensão. Se, apesar de tudo, algo passa através das definições é porque a experiência convocada nos salva, permitindo-nos identificar dentro de nós – de modo visceral – a coisa vivida na qual nos podemos rever. O sentido que as palavras abjecto e abjecção transportam está estreitamente ligado à vivência singular; as palavras convocam, evocam, mas não podem domar o conteúdo que procuram exprimir.

A estratégia de Kristeva para descrever o abjecto consiste em delimitar um campo que lhe é próximo, fazendo assim emergir uma zona onde – por instantes encurralada – a intensidade é sentida. O texto de Kristeva fala de uma força em bruto, uma força vital na sua absoluta crueza; trata-se de um afecto. E considere-se o próprio título do livro *Pouvoir de l'Horreur*: para Kristeva, afecto é poder, mesmo quando se trata do horror. Mas aquilo que se torna, acima de tudo, evidente, é o carácter *excessivo* do afecto; pode ser equiparado ao acontecimento deleuzo-guattariano que «exced[endo] por todos os lados a sua própria actualização»<sup>116</sup> retrai-se na indeterminação, mal vislumbrado; escapa, escorrega constantemente por entre as palavras, iludindo qualquer tentativa de *posicionamento*.

### 3.03 O afecto não é um sentimento

«Porque o afeto não é um sentimento pessoal [...] é a efectivação de um poder de matilha, que arrebatada e faz vacilar o eu»<sup>117</sup>. A «matilha», neste contexto, refere-se ao estado que é gerado (assumido) – o devir (os afectos, já o referimos, são devires): devir-matilha, devir-abjecto... aquilo que a força que nos atravessa nos faz ser, mesmo que a encarnação seja de duração *infra mince*, mesmo que a sensação seja imediatamente asfixiada, encoberta, tornada *coisa*.

Os sentimentos são seres compostos que envolvem o afecto, mas que implicam outros elementos; são interacções complexas entre várias instâncias da nossa vivência e incluem ainda uma nomeação específica – uma codificação – que cristaliza uma determinada configuração afectiva, enleada já com ideias, memórias, imagens, palavras

---

<sup>116</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1991, *O que é a Filosofia?*, p.140

<sup>117</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1980, *Mille plateaux*, p.294

– sejam pessoais e subjectivas, ou colectivas, culturais. O afecto torna-se sentimento – é sentimentalizado – ao ser delimitado, estruturado e nomeado.

Quando Deleuze e Guattari dizem que um afecto não é pessoal (ao passo que um sentimento o é) não estão a deslocá-lo para um qualquer espaço ideal – o afecto é certamente sentido dentro de cada um que atualiza o seu *ser* e, nesse sentido, é muito pessoal. O que está implícito nesta ideia é que o afecto pertence ainda ao magma da realidade, à amálgama da indeterminação; algo ainda por dispor em partes e conjuntos. Ao classificar, i.e. ao distinguir umas das outras as diversas configurações afectivas, associando causas, efeitos e outras conformações da consciência e da inteligência através, nomeadamente, da palavra – surgem questões que originam ideias de ética e moral: “este sentimento é bom, útil, aceitável, dentro da lei”; “isso é amor”, “isso já é perversão”, etc. Os sentimentos compõem o espectro afectivo na medida da complexidade humana e social; geram conflitos entre diferentes modos do pensar, provocando «flutuações de ânimo»<sup>118</sup>, que se expressam em sentimentos de conformidade, responsabilidade, culpa, transgressão, etc.

Espinosa, após ter estabelecido que existem «apenas três afectos primitivos ou primários, a saber, a alegria, a tristeza e o desejo»<sup>119</sup>, leva a cabo uma catalogação das reacções humanas. Na secção da *Ética* intitulada *Definições dos Afectos*<sup>120</sup>, distingue diversas «espécies de afectos»<sup>121</sup> (amor, ódio, medo, esperança, inveja, audácia, etc.) reconhecendo, no entanto, que todas derivam da composição dos três afectos primários. Na terminologia de Deleuze e Guattari, estas diversas espécies de afectos são sentimentos; é a intensidade primária – que articula desejo, alegria, e tristeza – que eles designam por afecto.

Certamente que a ideia de um afecto puro – não sentimental – é uma abstracção, uma ilusão posicional; aquilo que a experiência nos proporciona são *sempre* seres compostos.

---

<sup>118</sup> ESPINOSA, 1632-1677, *Ética*, p.185; (...) podemos facilmente conceber que um só e mesmo objecto pode ser causa de muitos e conflituantes afectos.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.241

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.237

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.231

Relativamente à percepção e à memória, Bergson diz que são dois actos que se «interpenetram mutuamente, trocando constantemente algo da sua substância como que por um processo de endosmose»<sup>122</sup>. Estamos condenados à ignorância relativamente às manifestações puras de uma e outra; conhecemos apenas um único fenómeno a que chamamos ora percepção, ora memória, consoante a presença de uma ou outra prevalece<sup>123</sup>. Nas palavras de Deleuze, «a questão não é se as duas linhas se encontram e se misturam. Esta mistura é a nossa própria experiência, a nossa representação»<sup>124</sup>.

Aplique-se esta argumentação à distinção entre afecto e sentimento: aquilo que a experiência nos fornece é sempre uma forma composta que se opta por chamar ora afecto ora sentimento, consoante nos parece mais ou menos concisa (classificada/classificável) a sensação associada e/ou a relação de causalidade percebida; os nomes que atribuímos aos sentimentos variam: abjecto, terror, amor, espanto, sublime, sagrado, etc., mas queira-se conceder que nessa mistura existe um elemento, indeterminado e ambíguo, a que damos o nome de afecto.

Considere-se que este afecto é algo que permanece numa zona obscura da qual os sentimentos já não participam totalmente; o afecto é impessoal na medida em que é ainda elementar e sem nome; não contido, não conformado, não reprimido, assimilando em si toda a complexidade e toda a ambiguidade que os subsequentes juízos ou critérios conferirão. O afecto é *mais* do que a forma que lhe é dada e no momento de lhe dar forma, aquilo que se retrai é sentido como «uma expectativa infinita que é já infinitamente passada»<sup>125</sup> que provoca, gerando uma estranha e indefinida tensão.

---

<sup>122</sup> BERGSON *apud* DELEUZE, 1966, *Bergsonism*, p.26 (trad. nossa)

<sup>123</sup> Cf. *Ibid.*, p.26

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.26 (trad. nossa)

<sup>125</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1991, *O que é a Filosofia?* p.139

### 3.04 Afecto e código

É preciso ter presente que falar ou escrever sobre o afecto – sobre algo como a abjecção, mas também o amor ou o sublime – é já querer enformá-lo num código; sentimentalizar evita-se com dificuldade, se é que se evita de todo. Espinosa fê-lo ao definir os diversos afectos e também Kristeva o faz quando diz que «(...) a abjecção em si é um misto de julgamento e afecto, de censura e de efusão, de signos e de pulsões»<sup>126</sup>. O afecto, ao ser inevitável e imediatamente seguido pela inteligência, a memória, a linguagem, etc., implica uma elaboração (cultural, social ou individual) que ameaça recobrir a ambiguidade que lhe é própria.

Segundo Denis Hollier, «este é o ponto fraco na abordagem de Kristeva. Quando se liga a objectos ou substâncias específicos, quando se torna um problema de classificação»<sup>127</sup>; o afecto perde então o seu carácter informe.

Informe, outro termo lançado por Bataille, está onde o sentido colapsa. É um termo que serve para derrubar limites e desclassificar as coisas, Bataille descreve-o através da palavra escarro<sup>128</sup>. Trata-se de algo que não é nem substância, nem conceito; Hal Foster chama-lhe condição<sup>129</sup>, Ives Alain-Bois e Rosalind Krauss dizem antes tratar-se de uma operação<sup>130</sup>; Krauss associa o termo a uma operação anti-Gestalt, que contraria a tendência de dar forma, sentido, coerência, conforto<sup>131</sup>; Hollier chama a atenção para o facto dos textos escritos por Bataille acerca do objecto estarem incompletos (publicados postumamente) e considera esta mesma incompletude *status* do informe<sup>132</sup>.

Talvez a noção de informe esteja enredada na discussão sobre o objecto porque os teóricos envolvidos compreendem que cada tentativa de aproximação ao afecto conduz a um beco classificativo; a noção de informe, pelo seu carácter dissolvente, permite recuar para fora do beco, desfazendo elaborações demasiado estruturais ou

---

<sup>126</sup> KRISTEVA, 1980, *Les Pouvoirs de l'Horreur*, p.17 (trad. nossa)

<sup>127</sup> BOIS, BUCHLOH, FOSTER, HOLLIER, KRAUSS, MOLESWORTH, 1994, *The politics of the Signifier II*, p.7, (trad. nossa)

<sup>128</sup> Cf. BATAILLE, 1922-1940 *Œuvres Complètes T1*, p.217

<sup>129</sup> FOSTER, 1996, "O retorno do real" in. *Revista Concinnitas*, p.177

<sup>130</sup> BOIS, KRAUSS, 1996, *Formless, a User's Guide*, p.15

<sup>131</sup> Cf. *ibid.*, pp.241-2

<sup>132</sup> Cf. BOIS, BUCHLOH, FOSTER, HOLLIER, KRAUSS, MOLESWORTH, 1994, *The Politics of the Signifier II*, pp. 3-21

referenciais<sup>133</sup>. E talvez esta seja a única maneira de falar sobre o afecto, através de constantes avanços e recuos e com a consciência de que o seu sentido tem de ser constantemente desfeito e refeito. Talvez, como refere Hollier, o abjecto – ou melhor o afecto que o subjaz e que subjaz todo o sentimento – não possa ser *dito*<sup>134</sup>.

O que se subentende nesta expressão é que o afecto não pode ser codificado. Para ser justo, ele é *dito*... muitas vezes e de muitas formas diferentes: Kristeva di-lo e procura demonstrar como Dostoievsky, Borges, etc. o dizem; Espinosa também o diz, tal como os cinco envolvidos na discussão em torno do abjecto e do informe. No entanto, nenhum deles o diz de forma decisiva ou terminante, a questão não fica encerrada, o sentido das palavras não fica resolvido ou fechado.

O afecto é considerado indizível por escapar à conformidade do código (da palavra, linguagem, discurso), mas é forçoso que a própria linguagem canalize afecto, o sentido de um texto depende disso:

[...] nunca basta ler a letra de um texto, nem mesmo compreender essa letra; [...] a letra está morta enquanto não se capta algo, [...], da ordem do afectivo, [...] uma espécie de estranheza. [...] um conceito, não é nada, mas nada, nada, nada, se não alterar a natureza dos vossos afectos [...] a todo conceito, é preciso perguntar, que novos afectos me trazes?<sup>135</sup>

Para pensar o afecto é preciso, primeiramente, predispor-nos a aceitar os termos da sua fugaz aparição, da sua transitoriedade; para penetrar nesse território que é o seu, à linguagem exige-se que abdique do seu sentido convencionalizado para poder, de algum modo, reencaminhar as suas capacidades assertivas para a instabilidade subjacente.

---

<sup>133</sup> Considere-se, a este respeito, as intervenções de KRAUSS: “Kristeva's project is all about recuperating certain objects as abject-waste products, filth, body fluids, etc. These objects are given an incantatory power in her text. I think that move to recuperate objects is contrary to Bataille”; e FOSTER: “I wonder about the primordial nature of abjection as proposed by Kristeva. The problem might be not that this notion is not structural enough, but that it is too structural.” (BOIS, BUCHLOH, FOSTER, HOLLIER, KRAUSS, MOLESWORTH, 1994, *The Politics of the Signifier II*, pp. 3-21)

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.20

<sup>135</sup> La voix de Gilles Deleuze en Ligne, *Cinéma - Vérité et Temps*, 13/12/1983, parte 1, [online] disponível: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/> (trad. nossa)

Na arte literária, mas também nos textos teóricos quando se debruçam sobre noções desta natureza, *nunca* se trata de definir, de explicar, mas de evocar, de convocar, de provocar o aparecimento de algo que se retira a todo o instante.

### **3.05 Na arte pensa-se passando a ser outro; o devir-outro**

O modo como a arte se relaciona com os afectos implica um esforço consciente para se colocar na linha do devir. Deleuze refere as palavras de Cézanne: «“há um minuto do mundo que passa” e só o conservamos na condição de “nos tornarmos nele”»<sup>136</sup>. Veja-se que não é sobre o efeito da sensação original que se produz uma obra (pelo menos não toda a obra): há uma distância, nem que seja pelo facto de que uma obra leva tempo a ser feita e, ao longo do processo, é preciso re-convocar o afecto. Para poder captá-lo – para pensá-lo – há que estar disponível para a instabilidade, para (re)encarnar um certo presente e ser capaz de captar nele algo que o delimita e convoca, as suas linhas de força; é preciso entrar num tal estado que é descrito por Deleuze e Guattari como devir-outro: devir-lobo, devir-animal, devir-molecular, etc.<sup>137</sup>

Os devires, segundo Deleuze e Guattari, não são correspondências de relações, não se trata de produzir uma semelhança, uma imitação, ou uma identificação; não se trata de progredir, nem de regredir; não é algo que se imagina, não é um sonho nem um fantasma: o devir remete apenas para si próprio, não produz nada para além de si próprio e é absolutamente real<sup>138</sup>.

O devir-animal do homem aproxima o homem do animal, atrai-o para uma zona onde os dois se sobrepõem até se confundirem, onde já não se distinguem um do outro, mas onde tão-pouco continuam identificáveis enquanto uma ou outra coisa: o homem passa a ser (*devient*) animal, mas este animal também passa a ser outra coisa que pertence ao que é ser homem:

---

<sup>136</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1991, *O que é a Filosofia?*, p.149

<sup>137</sup> Cf. DELEUZE, GUATTARI, 1980, *Mille Plateaux*

<sup>138</sup> Cf. *ibid.*, p.291

O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que o homem passa a ser, e, simultaneamente o devir-outro do animal é real, sem que seja real esse outro [...], um devir não tem um sujeito que se distinga de si próprio.<sup>139</sup>

O devir-animal do homem é um estado e é nesse estado ou zona que é possível apropriar-se de uma força desconhecida enquanto tal, enquanto intensidade, enquanto afecto; é no domínio do afecto que se penetra através do devir-outro. O homem entra numa tal compreensão do que é *ser* animal, que passa a ser, não animal, mas *isso* que compreendeu.

O historiador de arte Aby Warburg, ao observar rituais dos índios americanos e designadamente danças em que eram envergadas máscaras de animais, entendeu que não se tratava de uma actividade lúdica: «(...) não é para se divertir que o índio se introduz dentro do animal, mas para obter algo da natureza, pela magia, pela transformação da sua pessoa, porque não acredita ser possível alcança-lo sem se ampliar ou se metamorfosear»<sup>140</sup>; entendeu, então, não se tratar simplesmente de imitar o animal, mimetizando o seu aspecto, os seus actos e os seus sons, mas de «[gerar] um ser saturado de energia daimónica, a fim de poder realmente agarrar com as mãos a causa dos eventos misteriosos»<sup>141</sup>.

Os devires permitem dissolver-se num estado indeterminado do qual se poderá extrair um *ser* que contenha a intensidade – algo que a encarne – é isso que é *representado* (tornado sensível) no objecto artístico: esse devir, esse estado, esse *ser* (ou bloco) feito de afecto e percepção, ou seja de sensação.

---

<sup>139</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1980, *Mille Plateaux*, p.291

<sup>140</sup> WARBURG, 1866-1929, *Le Rituel du Serpent*, p.80 (trad. nossa)

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.126 (trad. nossa)

### 3.06 A sensação

No *Tratado das Sensações*, Étienne Condillac propõe um modelo mitológico que pretende tornar claro o modo como as sensações são estruturantes para o nosso entendimento do mundo<sup>142</sup>. É descrita uma estátua «internamente organizada» como um ser humano; exteriormente, está coberta por mármore e interiormente é animada por um espírito que, por si só, não induz a qualquer ideia; o mármore que recobre a superfície da estátua não lhe permite o uso de qualquer dos seus sentidos. A este ser intacto é, primeiramente, “destapado” o sentido olfativo, mas não tendo ainda a noção dos seus limites - de si - interpreta o estímulo que aparece no seu campo sensitivo como um modo da sua própria existência. O cheiro da rosa que lhe é dado a sentir é interpretado como um modo de ser seu – “eu *sou* esta sensação-cheiro-a-rosa”, ou melhor, “eu *sinto-me* esta sensação-cheiro-a-rosa”. Não tem como distingui-lo do todo que o envolve e ao qual pertence; não tem, aliás, noção de que há um *eu* distinto de *algo outro*. Existe apenas um estado particular de ser: deste modo, caracterizado por esta presença olfativa ou deste outro modo, caracterizado pela sua ausência. Segundo Condillac, a estátua, equipada de todos os sentidos menos o do toque, seria ainda incapaz de formar uma ideia sobre o exterior – sobre aquilo que lhe é *outro*. É o toque que lhe vai permitir criar a noção de extensão, de algo que ocupa espaço, que se distancia, que é ou está *separado* de si. O toque permitirá sentir a *continuidade* do próprio corpo versus a *descontinuidade* do que já não lhe pertence.

É o despertar do sujeito diferenciado (consciente de si, da sua extensão, dos seus limites físicos) que é narrado nesta ficção. É também o emergir do órgão que é relatado; ou seja, o momento em que da amálgama das sensações de ser – indistintas e indefinidas e que caracterizam uma experiência de si ampliada, que abarca o corpo próprio, mas também o mundo que ainda não lhe é exterior – se destacam funções: partes do corpo e o tipo de sensações que proporcionam.

---

<sup>142</sup> CONDILLAC *apud* ZUPANČIČ, 1996, “Philosophers’ Blind Man’s Buff”, in. *Gaze and Voice as Love Objects*, pp.42-45

Em relação à visão, veja-se a distinção introduzida por Condillac: «a estátua não precisa de aprender a *ver*, ela precisa de aprender a *olhar*»<sup>143</sup>. A ideia é que a estátua, antes de adquirir o sentido do toque «vê o que há para ver: uma matriz de luz colorida»<sup>144</sup> mas que aprender a tomar o mundo exterior (separado de si) como tal, implica aprender a *olhar*. O que ela *vê*, até aí, é o seu próprio modo de ser, vê-se a si própria enquanto parte de uma «substância sem nome»<sup>145</sup>. Dessa substância deverá extrair-se enquanto sujeito que olha: «das malhas (*rets*) ou dos raios (*rais*)»<sup>146</sup>, (...) de uma iridescência à qual inicialmente pertencço, emergo enquanto olho<sup>147</sup>».

Este olho que emerge é o olho organizado – o *órgão* funcional. Este olho reconhece formas, trata de as agrupar e rotular, associa as partes e antecipa o desenlace, considera que aquilo que vê pertence a um todo com ordem e por isso procura as linhas de força, sacrificando aquelas mais subtis e delicadas. É o olho autorregulado e regulador: prefere a simetria, a estabilidade e a simplicidade, tende a fechar o que está aberto, a classificar o que está fora da série, a dar nome, causa, finalidade ao que capta. É o olho essencial à sobrevivência, pragmático e lesto; é, por outro lado, o olho domesticado, que tendo aprendido a *olhar* perdeu a sua primária capacidade de *ver*. A operação de extracção do sujeito que *olha* é feita à custa da sensação pura, da mancha indistinta, da linha sem consequência.

### 3.07 A sensação experienciada; visitar uma gruta

Considere-se a seguinte descrição da visita a uma gruta:

O espectáculo que oferecem as gigantescas galerias, com as suas paredes cobertas de formações minerais de diferentes cores e feitios valeria, só por si, a visita; mas o que torna a experiência inesquecível é outra coisa. A certa altura a guia da visita avisa que vão ser desligadas as luzes, para que seja possível, por breves momentos,

---

<sup>143</sup> CONDILLAC *apud* ZUPANČIČ, 1996, “Philosophers’ Blind Man’s Buff”, in. *Gaze and Voice as Love Objects*, p.43

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> LACAN, 1973, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis Book XI*, p.82

<sup>146</sup> No original francês *rets* (malha, rede, armadilha) e *rais* (raios), são palavras homófonas.

<sup>147</sup> LACAN, 1973, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis Book XI*, p.82 (trad. nossa)

experienciar a nativa escuridão do espaço. Em jeito de curiosidade e com o óbvio intuito de gerar um clima de *suspense* encenado, previne que se uma pessoa se demorasse prolongadamente na absoluta escuridão que iria em breve experimentar, a privação sensorial provocaria desorientação, seria assolada por alucinações visuais e sonoras: o cérebro, privado da informação proveniente de um órgão, começaria a inventá-la.

Se as palavras da guia podem despertar alguma curiosidade, nem por isso fazem prever a experiência, física e concreta, que se dá em seguida. O espaço, imenso e oco, é tornado subitamente *invisível*. No entanto, trata-se de um invisível denso e vasto; é que a noção corporal de espaço continua a transmitir-se numa grandeza equivalente a estar ao ar livre – mas é um *ar livre* subitamente, inexplicavelmente, desaparecido.

Trata-se do esvaziamento total de uma função sensorial – a sua aniquilação. O órgão desaparece – o *olhar* (organizado) não tem sustento. Resulta um meio inominável; algo ao qual não se pode chamar de negro porque nada nessa espessa densidade – que se acha num peculiar contacto com os globos oculares – justifica o uso da palavra negro. Não é negro, nem doutra cor. Não é cor, simplesmente porque tão pouco é *visão*. Todo um léxico de referências cromáticas e lumínicas passa a ser inadequado. Não é possível chamar a este estado “cegueira” já que se trata de um episódio numa pessoa visual, antes se trata de um estado de não-visão; ou seja, vê-se o que há para ver, mas o próprio fundamento da visão é subtraído e tal como «o grito não se destaca contra um fundo de silêncio, mas pelo contrário, faz o silêncio emergir enquanto tal»<sup>148</sup> assim, neste caso, o desaparecimento repentino e absoluto da razão da visão intensifica enormemente a consciência da sensação ausente. A visão emerge poderosamente perante esta sua forma negativa. Todo o corpo se distende, ansiando pela sensação perceptiva, procurando forçar os olhos a abarcarem a escuridão que se lhe apresenta, procurando colocar-se, firmar-se, não ser engolido. A consciência do local físico responsável pela visão intensifica-se; os dois globos oculares tornam-se *presenças* agudas, ampliam-se, tornam-se excessivos, *ultra-presentes*.

Ao abrir e fechar as pálpebras, ao girar os olhos nas orbitas, procura-se uma alteração, mínima que seja, naquilo que se sente. Abrem-se muito os olhos contra o

---

<sup>148</sup> LACAN, 1973, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis Book XI*, p.26 (trad. nossa)

vazio e sente-se apenas ar de encontro às suas superfícies ressequidas; esse ar torna-se palpável no sentido em que se encosta ao olho e esse, perdido da sua função, deixa de ser um órgão do corpo, subjugado a uma tarefa e torna-se algo indefinível: uma esfera de substância incerta, um objecto que pode ser removido e manuseado. Um olho-objecto, dilatado, fora de proporção, requisitando toda a extensão física e todo o espaço mental.

### 3.08 Um embate dissolvente; organismo vs. corpo sem órgãos

Um corpo estendido para a ultra-presença de um olho-objecto – de um olho que subitamente *não é* o que é – o que se supõe ser – e pode, conseqüentemente, ser *outra* coisa. Um espaço envolvente que deixa de ser possível sentir como exterior, que confunde na sua escura viscosidade – que intensifica a consciência e o pensamento, atirando-os para um lugar de estranheza, longe do que há de comum, fechado e cómodo; perdido da estrutura que contorna. Do que se trata senão da desorganização de um conjunto ordenado, constituído por partes bem definidas nas suas funções? Trata-se de estilhaçar «esta organização dos órgãos a que chamamos organismo»<sup>149</sup> e convocar a vida *ovular*. O ovo em Deleuze pode ser comparado à estátua ainda recoberta de mármore de Condillac:

Sabemos que o ovo apresenta, precisamente, esse estado do corpo “antes” da representação orgânica: eixos e vectores, gradientes, movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas, em relação às quais as formas são contingentes ou acessórias. [...] o organismo não é a vida, antes a aprisiona<sup>150</sup>.

O ovo representa a força vital para além do sujeito, o corpo para além da distribuição de funções, representa a possibilidade de *ver* a pura sensação para além da aprendizagem de *olhar* o mundo, representa a «iridescência à qual inicialmente pertence», “antes” de ser extraído enquanto olho.

---

<sup>149</sup> DELEUZE, 1981, *Logique de la Sensation*, p.47; DELEUZE, GUATTARI, 1980, *Milles Plateaux*, p.199

<sup>150</sup> DELEUZE, 1981, *Logique de la Sensation*, pp.47-48

A desorganização provocada pelo embate dissolvente; a aniquilação desse olhar domado que há muito substituiu a visão; o movimento de encontro à «substância sem nome»; assim se gera aquilo que Deleuze e Guattari baptizaram com um termo tomado a Antonin Artaud: um corpo sem órgãos (CsO)<sup>151</sup>. O ovo, tal como a estátua, é uma representação mítica de uma força vital indeterminada, já o CsO leva a conceber, ou antes, a *assumir* um estado, a tornar-se outro permitindo ao pensamento percorrer outros trilhos de sentido. Se como foi previamente definido, o sentido de uma coisa é uma força que dela se apropria, então consoante a travessia for feita de uma ou de outra maneira, assim será diversa a apropriação e assim será decidido o sentido dessa coisa.

Não se trata de “regressar” ao ovo, mas de gerar modos de ser percorrido pela força – pela intensidade, pelo afecto – que o assinala e convoca enquanto ideia. O CsO é, pela sua natureza desordenada (des-organ-izada), apenas «carne e nervo»<sup>152</sup>; despojado de códigos, estruturas, significados, fornece diferentes vias para o trajeto do sentido proporcionando outras e variadas contorções para a sua canalização; dispensa os órgãos convencionais, gera outros, provisórios:

Uma onda de amplitude variável percorre o corpo sem órgãos; traçando zonas e níveis consoante as variações de amplitude. No lugar do encontro, da onda a tal nível, e das forças exteriores, surge uma sensação. Um órgão será aí determinado por este encontro, mas um órgão provisório que durará apenas o momento da passagem da onda e da execução da força (...) este órgão mudará se a própria força mudar ou se passar de um nível para outro. Resumindo, o corpo sem órgãos não se define pela ausência de órgãos, nem somente pela existência de órgãos indeterminados, define-se antes pela presença temporária e provisória de órgãos provocados.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Cf. DELEUZE, 1981, *Logique de la Sensation*, p. 47

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 49-50

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 49-50

### 3.09 A sensação conservada; a experiência da obra de Anish Kapoor

É possível examinar as noções expostas referindo a obra do artista Anish Kapoor. Considere-se que certos trabalhos seus podem ser pensados nos termos das sensações experimentadas na gruta; estas estão como que presentes, encarnadas, *conservadas* nas obras.



Fig.3.1

*Adam*, 1988-89  
arenito rosado e pigmento  
119x102x236 cm

Em *Adam*, por exemplo, Kapoor escava um espaço de pura escuridão numa das faces alisadas de um bloco de arenito rosado, em *Mother as a Void*, esta escuridão é criada na concavidade das peças semiesféricas. Em ambos os casos o efeito é alcançado pelo revestimento, com um pigmento azul escuro, de formas que tendem naturalmente a recuar; o pigmento



Fig.3.2

*Mother as a Void*, 1989-90  
fibra de vidro e pigmento  
213x210x203 cm (dimensão de cada peça)

amplia o efeito. Mas dizer isto é dizer quase nada, as obras superam as condições da sua feitura e resultam paradoxais e inquietantes. Desafiam o sentido da visão, os olhos não as conseguem fixar. Não é claro o que estamos a ver. Quão profundos são os buracos? Podemos sempre confirmar – contornando as obras – que a escuridão que se abre perante os nossos olhos não excede as dimensões físicas da peça que temos à nossa

frente; mas essa é uma construção racional, proveniente da inteligência, do tipo de conhecimento que esta nos fornece e que nos prende a uma noção de realidade *organizada*. A relação que se estabelece com a obra de arte não é dessa ordem, impõe ser governada por outra instância, pela lógica do que se *sente*. A escuridão nas obras de Kapoor, para penetrá-la (para entendê-la), é preciso perder a razão, deixar o olho-órgão tornar-se um olho-objecto; arremessá-lo para dentro da escuridão para sondá-la com a superfície sensível desse olho provisório. À intensidade gerada pelo acontecimento – pelo confronto – é o CsO que lhe pode dar passagem, permitindo à sensação efectuar-se: a sensação – neste caso – de se estar perante um espaço sem medida certa, mas que excede largamente a grandeza presencial das peças. A escuridão criada por Kapoor é um espaço que *anula* – que *exige* anular – o *organismo*, mas que não *esvazia* o espaço.

Essas zonas escuras são fendas que abrem para um espaço de transmutação – são sítio da alteração de um estado a outro. Esse estado *outro* é uma imagem apropriada da criação artística, já que a força que funda a experiência estética e alicerça o fazer artístico é necessariamente gerada numa dimensão onde as coisas são uma massa só; num lugar para além do(s) significado(s), suspenso enquanto *virtual*, denso de potencial.

Os *Voids* (vácuos) de Kapoor são compactos e pesados; a escuridão é um lugar de potência, um *tudo* mais que um *nada*; apesar de também ser um *nada* no sentido em que não *representa* nada para o nosso ser organizado – um tudo-nada: o caos de onde tudo o que é criado tem necessariamente de emergir, de se extrair, de se diferenciar.

A escuridão nas obras de Kapoor tem a particularidade de nos proporcionar um confronto directo com esse estado – ou espaço ou zona –, de nos fazer senti-lo por torná-lo concreto, por objectificá-lo. Talvez a charneira onde se encontram as suas obras – entre a pintura e a escultura – as coloque na melhor posição para *conservar* uma sensação como aquela experienciada na gruta; porque tal como na gruta, envolvem-nos numa experiência que é ao mesmo tempo visual e corporal, uma experiência de escuridão e de vastidão. Aquilo que as obras de Kapoor revelam é-nos dado não apenas como uma sensação com a qual nos devemos relacionar com os olhos, mas como uma experiência que transborda para o espaço; uma presença física, que nos cerca, que se exprime como simultânea (paralela) ao espaço ocupado pelo nosso organismo, pelo nosso corpo organizado.

A instalação *Void Field* atesta esta coexistência de dois estados. Uma quantidade de blocos de arenito está disposta no espaço de exposição. Cada um tem um buraco – revestido a pigmento escuro e aproxima-damente do tamanho de uma mão – na sua face superior. A repetição cadente dos buracos, cada um abrindo para a escura densidade, produz uma estranha impressão de sobreposição de dois espaços: a escuridão, para a qual cada furo abre, poderá ser para todos a mesma. Sente-se que uma única escuridão está presente, ocupando todo o espaço – não apenas o espaço interior das pedras, mas também o espaço para além delas, entre elas, por baixo delas – sobrepõe-se, *literalmente*, qual dimensão negativa, ao espaço



Fig.3.3

em que estamos, este onde estão colocados os blocos e onde circulam os nossos corpos.

Afigura-se a possibilidade de ser sugado para o lado da escuridão, penetrando por um dos furos e, desse outro lado, avistar, ao olhar para trás, uma série de furos de luz branca, aproximadamente do tamanho de uma mão, todos abrindo para uma única claridade. Dois espaços (ou estados), simultâneos e sobrepostos, um indeterminado, amassando na sua espessa consistência tudo o que nele se insinua, o outro, determinado, iluminado, organizado, nomeado.

A sensação de *presença* dessa dimensão aumenta à medida que dela se ganha consciência – como o zumbido no ouvido, que a partir do momento em que é detectado, se torna impossível ignorar. Em breve deixa de ser possível contemplar as obras de Kapoor sem sentir esse *outro* espaço por todo lado, pressionando as paredes, o chão, o tecto. As paredes, amolecidas, ganham tumescências, abrem-se vórtices no chão e paredes, algumas das peças tornam-se incompletas – parcialmente não-formadas – a

*Void Field*, 1989  
arenito rosado e pigmento

parte que lhes falta adivinha-se do *outro* lado. Esse outro espaço agiganta-se – torna-se excessivo, requisitando (também ele) toda a extensão física e todo o espaço mental.

### **3.10 O processo criador; estar/ser ocupado**

É uma relação ambígua que mantemos com o organismo; se por um lado ele «aprisiona a vida», por outro, dele «é preciso manter o suficiente para que se reconstitua a cada aurora»<sup>154</sup>; devem ser guardadas «pequenas provisões»<sup>155</sup> de significância, de interpretação e de subjectividade «para poder dar resposta à realidade dominante»<sup>156</sup>.

O organismo corresponde ao conhecido, ao estável, ao repetível, ao conjunto de ideias acerca da realidade que tomamos como garantidas e óbvias; aceite-se então, a necessidade do organismo mas considere-se, paralelamente, que este provoca o artista que desconfia dos limites que lhe impõe e procura constantemente forçá-los a abranger um pouco mais de realidade.

Esta ideia de forçar os limites aplica-se bem; estamos cercados de barreiras que impedem certos sentidos de se formarem (impedem a força/intensidade de fluir nessa direção). Um constante choque com os limites gera tensão e nenhuma tensão pode ser mantida indefinidamente – acaba por danificar a barreira que a sustem e esguichar para fora. A experiência excessiva pode ser vista como a quebra de uma barreira, assomando um limite e projectando o pensamento para o lugar do inexplicável, do caos, pondo em marcha uma cadeia de sensações e pensamentos que desembocam, seja qual for o ponto de partida, num ponto de interrogação.

Se esta sensação que não leva a qualquer conclusão, este fluir para o vazio, pode inicialmente ser sentido como um alívio (da tensão), precisará de ser estancado antes de passar a ser sentido como uma imensa e angustiante perda; a barreira terá de ser remendada e o organismo refeito.

A ocupação surge como mecanismo de reparação da fenda criada pelo rompimento da barreira do organismo. Existe uma submersão obrigatória no *estar*

---

<sup>154</sup> DELEUZE, GUATTARI, 1980, *Mille Plateaux*, p.199

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*

ocupado – não se pode estar ocupado refletindo sobre cada passo da ocupação. Faça-se a experiência: tente-se ler, por exemplo, consciencializando cada letra, cada espaço, torna-se um acto lento e sem fluidez, uma ocupação em si, outra que não ler.

A poetisa Marina Tsvetaeva refere que é: «o esquecimento completo, o esquecimento de tudo o que não seja a obra, [que alicerça] a criação»<sup>157</sup>; o acto criador não é um acto angustiado, é um acto esquecido de si – absorto – ocupado; trata-se de «um acto de si sem consciência, de si enquanto natureza»<sup>158</sup>. A ocupação é essencial; estar (ser) ocupado é estar absolutamente comprometido com o devir, com o presente, com o momento da atualização da obra.

A imersão que se verifica no estar ocupado proporciona a necessária suspensão da intensidade, para que a barreira seja remendada. Se assim não fosse, arriscar-se-ia ficar paralisado pela experiência excessiva – esvaindo-se a totalidade do sentido das coisas para o vazio. A ocupação opera um desvio da consciência. O artista subtrai-se à consciência; aturdido, empenha-se antes em criar e em dominar as leis da sua ocupação, procurando a «indispensável mestria»<sup>159</sup>; um método através do qual a sua obra será actualizada, tornada coisa concreta. O método é fundamental porque, na arte, trata-se sempre de materializar algo, há sempre objectos (por mais incorpóreos) que canalizam a força, a intensidade, a sensação, o afecto. O método é pessoal: trata-se de uma intuitiva coesão de actos em torno de uma matéria eleita; não há regras para a sua constituição, cada artista inventa um, em conformidade com a sua potência, que lhe sirva para reter a sensação vivida.

A arte procura fixar algo que pertence inicialmente ao *continuum* da vida; não procura, no entanto, instaurar um código inequívoco. Na arte são blocos que ficam suspensos, multiplicidades, complexidades. Não se pretende simplificar porque não se pretende gerar consenso. A arte espelha a forma fugaz daquilo que procura representar, gerando objectos cujo sentido é igualmente transitório; aquilo que contém nunca estabiliza, nunca fica resolvido.

---

<sup>157</sup> TSVETAeva, 1992, *Art in the Light of Conscience*, p.157. (trad. nossa)

<sup>158</sup> *Ibid.*, p.173. (trad. nossa)

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.171 (trad. nossa)

Talvez a única condição da criação artística se prenda com a relação particular que mantém com o fluir do tempo, mais especificamente, com a noção de *irrepetível*. Uma irrepetibilidade que nada tem a ver com a unicidade (e menos ainda com a originalidade) do objecto em si, mas sim com a ultra-particularização da experiência desse objecto.

Duchamp, ainda nas suas notas sobre o *infra mince*, debate-se com a diferença que separa dois objectos – ou formas – saídos de um mesmo molde<sup>160</sup>; quer tornar tangível a separação ínfima, se bem que insuperável, que determina a identidade de cada objecto. Nesse caso o foco incide sobre a dimensão espacial do objecto; desloca-se, no entanto para a dimensão temporal, quando Duchamp refere que: «um mesmo objecto não é o mesmo a 1 segundo de intervalo»<sup>161</sup>.

O privilégio da arte enquanto actividade humana está nesse pacto com o presente, com o devir. A relação artística é de um nível de especificidade que permite declarar: “é com *este* objecto/momento particular que me relaciono, *este* que foi feito, desempenhado, colocado, dito, etc. *desta* maneira específica”. A arte interessa-se pelo «que existe de irreduzível e de irreversível nos momentos sucessivos de uma história»<sup>162</sup> porque é aí – nessa realidade em fluxo – que as intensidades se deslocam, chocando e penetrando umas nas outras, dando origem às sensações que a arte se esforça por encapsular. Cápsulas momentâneas, essas, porque a partir do momento em que a obra surge, passa a estar ela também, enquanto coisa do mundo, sujeita a ser vivida e experienciada segundo o seu próprio devir.

«A arte é como a natureza. Não procure nela outra leis que as suas»<sup>163</sup>. Arte e natureza: ambas erguem presenças com as quais o confronto é necessariamente feito no presente; confrontar-se com uma obra ou confrontar-se com uma qualquer entidade natural (um rochedo, o som da água ou a luz de um relâmpago) é semelhante, as duas são algo “que aí está”.

Questionar a obra, insistentemente, na esperança dela extrair alguma informação vital à sua compreensão – não terá a mesma eficácia que questionar uma árvore? E veja-

---

<sup>160</sup> DUCHAMP, 1980, *Notes*, p.24; p.33.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.21

<sup>162</sup> BERGSON, 1910, *A Evolução Criadora*, p.37

<sup>163</sup> TSVETAeva, 1992, *Art in the Light of Conscience* p.149 (trad. nossa)

se que questionar uma árvore é um trabalho válido – pode chamar-se botânica – mas sabemos após séculos de ciência que a resposta inteira não está aí. Por mais conhecimento que tenhamos sobre as ligações e correspondências que determinam a realidade de uma coisa – há sempre algo de fundamental que escapa, algo relacionado com a sua presença concreta (com a sua vivência e ritmo de duração). A inteligência, na experiência artística, raramente esclarece, porque aquilo que está em causa não são relações, não se trata de algo que possa ser aplicado numa situação diversa, é algo autocontido, pertencente ao contexto da experiência singular, das sensações derivadas e da obra resultante.

Questionar o artista – operador da obra – pouco mais esclarece, tendo em conta a falta de consciência envolvida no acto criador. Louise Bourgeois resume:

(...) As palavras de um artista devem ser tomadas com cautela. A obra acabada é amiúde estranha, e quantas vezes em desacordo com o que o artista sentiu ou quis expressar inicialmente. Na melhor das hipóteses, o artista faz o que pode, e não o que quer fazer. (...) O fulcro do seu impulso original, a ser encontrado, está no trabalho em si.<sup>164</sup>

Em toda e qualquer actividade há um grau de imprevisibilidade que existe, precisamente, porque os actos não precedem a si próprios, não são perceptíveis antes da sua realização. É um virtual que constitui a intenção inicial do artista, algo vislumbrado e que exige ainda ser trespassado pela força de actualização. Nesse ponto, a única hipótese de atualizar a potência em toda a sua dimensão (seja ela qual for) está em aliar a vontade à expectativa. É preciso insistir, a vontade de poder, assim entendida, equivale a reconhecer que não se sabe o que o corpo pode, mas assim mesmo afirmar que se *quer* vir a saber; aliar-se a si próprio e, apesar da incógnita, não contrariar a força que se manifesta, deixar-se ocupar - ocupando-se. Nas palavras de Tsvetaeva:

Todo o trabalho do poeta está em cumprir [...] e toda a sua vontade – em limitar-se ao laborioso cumprimento.<sup>165</sup> [...] e a quantidade de vontade envolvida? – Oh, imensa. Se

---

<sup>164</sup> BOURGEOIS, 1998, *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father*, p.66 (trad. nossa)

<sup>165</sup> TSETAEVA, 1992, *Art in the Light of Conscience*, p.165 (trad. nossa)

não apenas para não desesperar enquanto espero [...]. Em cem versos, dez são dados, noventa propostos [...] versos obtidos com trabalho duro, isto é, à força de escutar. Escutar é a minha vontade, escutar incansavelmente, até que algo seja ouvido.<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> TSETAEVA, 1992, *Art in the Light of Conscience*, p.177. (trad. nossa)

## Lista de imagens

Fig. 3.1 (p. 59)

Anish Kapoor, *Adam*, 1988-89, arenito rosado e pigmento , 119x102x236 cm

Fig. 3.2 (p.59)

Anish Kapoor, *Mother as a Void*, 1989-90, fibra de vidro e pigmento, 13x210x203 cm  
(dimensão de cada peça)

Fig. 3.3 (p.61)

Anish Kapoor, *Void Field*, 1989, arenito rosado e pigmento

Fonte: [www.anishkapoor.com](http://www.anishkapoor.com) (2011)

## BIBLIOGRAFIA

### Activa

BATAILLE, Georges, 1922-1940

*Œuvres Complètes, Tome 1*, Gallimard, Paris, 1970

BATAILLE, Georges, 1922-1940

*Œuvre Complètes, Tome 2*, Gallimard, Paris, 1970

BHABHA, Homi K., 1997

"*Anish Kapoor: Making Emptiness*", [online] disponível: <http://www.anishkapoor.com>

BERGSON, Henri, 1889

*Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*, traduzido por João Silva da Gama, Edições 70, Lisboa, 2011

BERGSON, Henri, 1889

*Time and Free Will, An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, translated by F.L. Pogson, Dover Publications, 2001

BERGSON, Henri, 1896

*Matière e Mémoire*, édition électronique réalisée à partir de la 72e édition de Les Presses Universitaires de France, 1965

BERGSON, Henri, 1896

*Matter and Memory*, translated by Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer, digital version from George Allen & Unwin, London, 1911

BERGSON, Henri, 1896

*Matéria e Memória*, traduzido por Paulo Neves, Martins Fontes, São Paulo, 1999

BERGSON, Henri, 1910

*A Evolução Criadora*, traduzido por Pedro Elói Duarte, Edições 70, Lisboa, 2001

BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; HOLLIER, Denis; KRAUSS, Rosalind;

MOLESWORTH, Helen, 1994

"*The Politics of the Signifier II: A Conversation on the "Informe" and the Abject*" in. *October* Vol. 67, (Winter, 1994) The MIT Press, pp. 3-21

BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind, 1996

*Formless: a user's guide*. Translated by Zone Books, New York, 1997

BOURGEOIS, Louise, 1998

*Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, Violette Editions, 2004

GREGERSEN, Erik (editor), 2011

*The Britannica Guide to the Atom*, Britannica Educational Publishing, New York, 2011

CASEY DUNN,

*Siphonophores*, [online] disponível: <http://www.siphonophores.org>

CELANT, Germano, 1995

"*Artist as Sacerdos*", in. *Anish Kapoor*, edited by Germano Celant, Translated by Stephen Sartarelli, Edizioni Charta, 1998

CLOUGH, Patricia Ticineto; HALLEY, Jean (editors), 2007

*The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke University Press, 2007

CONDILLAC, Étienne B., 1754

*Traité des Sensations*, [online] disponível : <http://books.google.com>

COLLINS, Allen, 1994–2006

*Introduction to Cnidaria, Jellyfish, Corals, and Other Stingers*,

Regents of the University Of California, [online] disponível:

<http://www.ucmp.berkeley.edu/cnidaria/cnidaria.html>

DELEUZE, Gilles, 1962

*Nietzsche et la Philosophie*, Presse Universitaire de France, 1983

DELEUZE, Gilles, 1966

*Bergsonism*, translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Zone Books, New York 1991

DELEUZE, Gilles, 1981

*Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Editions du Seuil, Paris 2002

DELEUZE, Gilles, 1980-1986

La voix de Gilles Deleuze em Ligne, Université Paris 8/ L'association Siècle Deleuzien [online] disponível: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, 1972

*Capitalisme et Schizophrénie, L'Anti-Oedipe*, Les Editions de Minuit, 1973

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, 1972

*O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia 1*, traduzido por Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, Assírio e Alvim, 2004

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, 1980

*Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1991

*O que é a Filosofia?*, traduzido por Margarida Barahona e António Guerreiro, Editorial Presença, 1992

DUCHAMP, Marcel, 1980  
*Notes*, Flammarion, Paris 1994

ESPINOSA, Bento d' / SPINOZA, 1632-1677  
*Ética*, edição bilingue, traduzido por Tomaz Tadeu, Editora Autêntica, São Paulo, 2008

FOSTER, Hal. 1996  
"O retorno do real" in. *Revista Concinnitas*, ano 6, vol.1, n.8, julho 2005, pp.163-186

KRISTEVA, Julia, 1980  
*Pouvoirs de l'Horreur*, Éditions du Seuil, Paris, 1980

LACAN, Jacques, 1973  
*The Seminar of Jacques Lacan, Book XI The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, edited by Jacques Alain Miller, translated by Alan Sheridan, W.W. Norton & Company 1998

MASSUMI, Brian, 2002  
*Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham/London 2002

NIETZSCHE, Friedrich, 1886  
*Para Além de Bem e Mal*, traduzido por Hermann Pflüger, Guimarães Editores, ed. 1987

PLATÃO, c.380 a.C  
*O Banquete*, traduzido por Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Edições 70, 1991

TSVETAeva, Marina, 1992  
*Art in the Light of Conscience, Eight Essays on Poetry*, Translated by Angela Livingston, Bloodaxe Books, 2010

WARBURG, Aby, 1866-1929  
*Le Rituel du Serpent, Recit d'un Voyage en Pays Pueblo*, traduit par Diane H. Bodart, Philip Guiton, Sibylle Muller, Macula, 2003

ZUPANČIČ, Alenka, 1996  
"Philosophers' Blind Man's Buff", in. *Gaze and Voice as Love Objects*, edited by Renata Salecl and Slavoj Žižek, Duke University Press, Durham and London, ed. 2000

## BIBLIOGRAFIA

### Passiva

AGAMBEN, Giorgio, 1983

*"Aby Warburg and the Nameless Science"*, in. *Potentialities*, translated by Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford, 1999 pp.89-103

AGAMBEN, Giorgio, 2005

*Profanações*, traduzido por Selvino J. Assman, Boitempo Editorial, São Paulo, 2007

BAKHTINE, Mikhaïl, 1919

*L'art et la responsabilité*, *Cahiers de l'ILSL*, n° 24, 2008, pp. 281-284

BAKHTINE, Mikhaïl, 1895-1975

*Toward A Philosophy Of The Act*, translated by Vadim Liapunov, University Of Texas Press, Austin, 1999

BATAILLE, Georges, 1957

*L'Érotisme*. Les Editions de Minuit, Paris, 2007

BEUYS, Joseph, 1986

*What is Art?* translated by Mathew Barton and Kelly Sacks, Clairview Books, 2010

BUCHANAN, Ian 2008

*Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus, A Reader's Guide*, Continuum, New York, 2008

CERCLE, Jean-Jacques, 2005

*Il y a événement et événement*, in. *Polysèmes, 7, Les figures de la Violence*, Publibook, Paris 2005, pp. 249-264

DAMÁSIO, António, 1999

*The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt Brace, 1999

DAMÁSIO, António, 2003

*Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, Vintage Books, 2004

DELEUZE, Gilles, 1966

*Bergsonismo*, traduzido por Luiz B. L. Orlandi, Editora 34, São Paulo, 2008

DELEUZE, Gilles, 1981

*Espinosa, Filosofia Prática*, traduzido por Daniel Lins e Fabien Pascal Lins, Editora Escuta, São Paulo 2002

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1991

*Qu'est ce la Philosophie?* Les Éditions de Minuit, 2005

- DELEUZE, Gilles 1993  
*Critique et Clinique*, Les Editions de Minuit, Paris 1993
- DELEUZE, Gilles 1965-1995  
*Pure Immanence, Essays on A Life*, translated by Anne Boyman, Zone Books 2001
- DUCHAMP, Marcel, 1975  
*Duchamp du Signe*, Flammarion, Paris 1994
- ESPINOSA, Bento d' / SPINOZA, 1632-1677  
Correspondência, [online] disponível: <http://www.sacred-texts.com>
- ESPINOSA, Bento d' / SPINOZA, 1632-1677  
*Tratado da Correção Do Intelecto*, versão digital por grupo de discussão Acropolis [online] disponível: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>
- FRADE, Pedro Miguel, 1992  
*Figuras do Espanto, A Fotografia antes da sua Cultura*, Edições ASA, Lisboa, 1992
- FOSTER, Hal, 1996,  
*The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, October Books/MIT, 1996
- FOSTER, Hal, 1996  
"Obscene, Abject, Traumatic" in. *October Vol.78 (Autumn, 1996) The MIT Press, pp.106-124*
- GARRET, Don, 1995  
*The Cambridge Companion to Spinoza*, Cambridge University Press, 1995
- GUATTARI, Félix  
1976, *Caosmose, um novo paradigma estético*, traduzido por  
Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, Editora 34, São Paulo 2006
- HEIDEGGER, Martin 1937-8  
*Basic Questions of Philosophy: Selected "problems" of Logic*, translated by Richard Rojcewicz, Andre Schuwer, Indiana University Press, 1994
- HUENEMANN, Charlie 2008  
*Interpreting Spinoza*, Cambridge University Press, 2008
- KRISTEVA, Julia, 1980  
*The Powers of Horror*, translated by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1982
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, 1995  
*A Pintura, Textos Essenciais*, coordenação da tradução por Magnólia Costa, Editora 34, São Paulo, 2007

LACAN, Jacques, 1973

*O Seminário, Livro 11, Os Quatros Conceitos Fundamentais Da Psicanálise*, Texto estabelecido por Jacques Alain Miller, traduzido por M.D. Magno, Jorge Zahar Editore, Rio de Janeiro, 1996

MARTINS, André, 2000

*“Nietzsche, Espinosa, o acaso e os afetos, encontros entre o trágico e o conhecimento intuitivo”* in. revista *O que nos faz pensar*, n. 14. Rio de Janeiro, PUC-RJ, 2000, p. 183-198

MASSUMI, Brian, 1992

*A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia, Deviations from Deleuze and Guattari*, MIT Press, Cambridge/London 1996

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1948

*Palestras*, edição organizada e anotada por Stéphanie Ménasé, traduzido por Artur Morão, Edições 70, 2003

MILLAR, Jeremy

2007, *Fischli and Weiss, The Way Things Go*, Afterall Books, London

SACKS, Oliver, 1970

*The Man Who Mistook His Wife For A Hat and Other Clinical Tales*, Touchstone, 1998

SACKS, Oliver, 1995

*An Anthropologist on Mars*, Vintage, 1996

SASSO, Robert; VILLANI Arnaud, 2003

*Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Centre de Recherches d'Histoires des idées, 2003

STEIHAUG, Jon-Ove, 1998

*“Abject, Informe, Trauma, Discourses on the Body in American Art of the Nineties”*,

For Art, [online] disponível:

<http://www.forart.no/index.php?option=iarticles&task=&id=0&Itemid=22&limit=2&limitstart=6>

WORMS, Frédéric 2000

*Le Vocabulaire de Bergson*, Ellipses, 2000

YOVEL, Yirmiyahu, 1989

*Spinoza and other Heretics*, Princeton University Press, Oxford, 1989

## **Parte II – CORPO DOCUMENTAL**

## **Introdução à parte II**

O trabalho artístico tem várias camadas; objectos produzidos procuram dar corpo a sentidos (conteúdos) e, para fazê-lo, articulam aspectos técnicos e aspectos formais ou estilístico (contentores). Estes não são independentes uns dos outros, influenciam-se e determinam-se uns aos outros.

A secção documental que se segue foi pensada no sentido de apresentar alguns pontos de interesse, que ao focarem a atenção, levaram a ler, investigar, pensar e experimentar. Pretende expor um processo de trabalho que assenta na recolha e reflexão e que contribuí para a evolução tanto do trabalho prático como do teórico, revelando o pensamento comum que os subjaz. Este “corpo documental” coloca-se entre a dissertação teórica que foi desenvolvida e a apresentação dos trabalhos que foram concretizados, mostrando parte das coisas que ficaram retidas numa rede esticada entre o tipo de pensamento, “organizado”, exigido ao elaborar um discurso partilhável e o tipo de pensamento ao qual o processo artístico dá livre curso, mais “desorganizado”.

Para o documento foi escolhido o formato de um mapa, potenciando uma visão ampla, de conjunto, que explicita relações entre coisas que não seguem uma lógica linear, nem do ponto de vista cronológico, nem conceptual. Considera-se que esta visão de conjunto mais habilmente revela a zona de intensidade que se quis explorar.

O mapa foi dividido numa esquadria de três por seis, originando dezoito secções e os objectos, presentes em cada uma, numerados e comentados individualmente. A contextualização de cada fragmento procura tornar perceptível o interesse despertado, seja porque remete para uma ideia ou sensação ou porque sugere algo inédito, merecedor de ser explorado.

É preciso deixar claro, no entanto, que é de forma espontânea e intuitiva que se incute de sentido uma imagem, um excerto de texto ou uma palavra isolada, as elaborações discursivas, posterior e retrospectivamente tecidas, dificilmente dão conta da carga afectiva que esteve ou está associada, ou seja, do sentido pelo qual a coisa foi ou é atravessada. Foi, aliás, esta inadequação entre uma intensidade despertada, a possibilidade de a explicar convenientemente e a capacidade de relacioná-la de forma clara com o trabalho artístico derivado, que levou à elaboração da dissertação teórica.

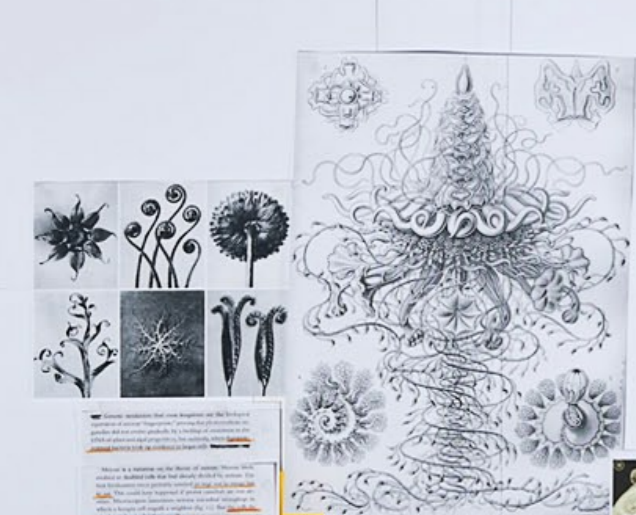
Seria trair esse propósito querer agora justificar as escolhas que se mostram cartografadas neste documento. O processo criativo e o trabalho artístico, quis-se demonstrar, são de uma natureza que não se presta a considerações objectivas e à comunicação inequívoca.

Convém referir que alguns dos objectos são recolhidos numa fase anterior à produção de um trabalho, servindo de suporte ou base para a sua construção (formal ou conceptual), mas outros aparecem em consequência dessa mesma concretização; é natural que um objecto feito remeta para outros e que essas afinidades sejam encontradas (seja porque a atenção está para elas alertada ou porque são referidas por outras pessoas) e assimiladas, levando por sua vez a um aprofundar da investigação em torno de formas, pressupostos e motivações. O que se apresenta aqui é uma hipótese metodológica, entre muitas possíveis. Como foi referido na dissertação, cada artista desenvolve um método pessoal para trabalhar.

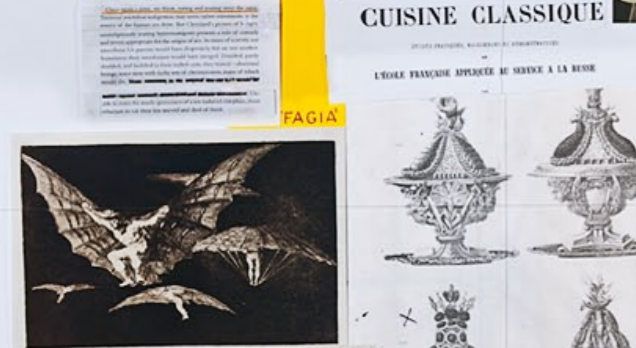
Uma parte das fontes estão referenciadas; isso não é tanto para comprovar a fidedignidade da sua origem, como para registar um caminho percorrido. Outras, porém, estão perdidas; provenientes de inúmeros encontros, coisas vistas, ouvidas, lidas, recolhidas em ocasiões diversas, em incursões informais à internet, em conversas, conferências, visitas a exposições, etc. Sobram anotações em cadernos ou folhas soltas, folhetos, fotocópias, recortes; coisas guardadas ao longo dos últimos quatro anos ou recuperadas de tempos anteriores. Por vezes, nem registos físicos existem, apenas memórias; e essas, já se sabe, sofrem a erosão do tempo que as distorce.

Seja como for, os objectos recolhidos, a partir do momento em que são apropriados, tornam-se companheiros de trabalho aos quais se regressa repetidamente, nos quais se descobrem novos sentidos e que propõe novas pesquisas num processo labiríntico, regido por uma lógica própria, cheio de bifurcações e charneiras improváveis.

Contudo, o objectivo desta recolha nunca foi aderir a uma qualquer noção de “verdade” mas sim estimular um processo criativo e uma procura artística, que têm o direito – se não mesmo o dever – de ser livres de constrangimentos.



Vital Requirements of Parasites. First living animals require...  
Evolution of Parasites. The present relationship between parasite and host has gradually evolved through the ages.



CUISINE CLASSIQUE

LYONNAIS FRANÇAIS APPRIS À LA MAISON



A MÁQUINA DE EMANAR PARASITOS (Humberto Helder)

COAGULAÇÃO

COR

Color Temperature of a Black Body Radiator

BRILHOS / LUZ

ESTILHAÇO

AMALGAMA

VAUDOU

DISSIPAÇÃO POEIRA FUMO



NEGRE

SOLVE

SATURAÇÃO

Color Temperature of a Black Body Radiator



MARK ROTKOPF

VAUDOU

GESTO

Color Temperature of a Black Body Radiator





1. 6 fotografias provenientes dos livros **Urformen Der Kunst** (*Arquétipos da Arte*, 1928) e **Wundergarten der Natur** (*O Jardim Espantoso da Natureza*, 1932) de **Karl Blossfeldt** (1865-1932)

(da esquerda para a direita) *Cosmos bipinnatus*, *Adiantum pedatum*, *Cotula coronopifolia*, *Delphinium*, *Nigella damascena*, *Phacelia tanacetifolia*

As imagens de Blossfeldt apropriam-se da tradição dos herbários, desviando-a para um exercício de taxonomia morfológica. Não é, no entanto, nas formas mais luxuriantes que Blossfeldt encontra a beleza das plantas, mas na adequação entre forma e função: «[a planta] impulsionada a lutar pela sua existência constrói-se de modo utilitário, edificando os órgãos necessários à sua sobrevivência (...)

combina viabilidade e conformidade para produzir formas artísticas admiráveis» (Karl Blossfeldt, *Natural Art*

*Forms*, 1932, Dover Publications

1998, p.vii)





2. estampa 37: *Siphonophorae* de *Kunstformen der Natur* (*Formas da Natureza*, 1904) de **Ernst Haeckel** (1834-1919)

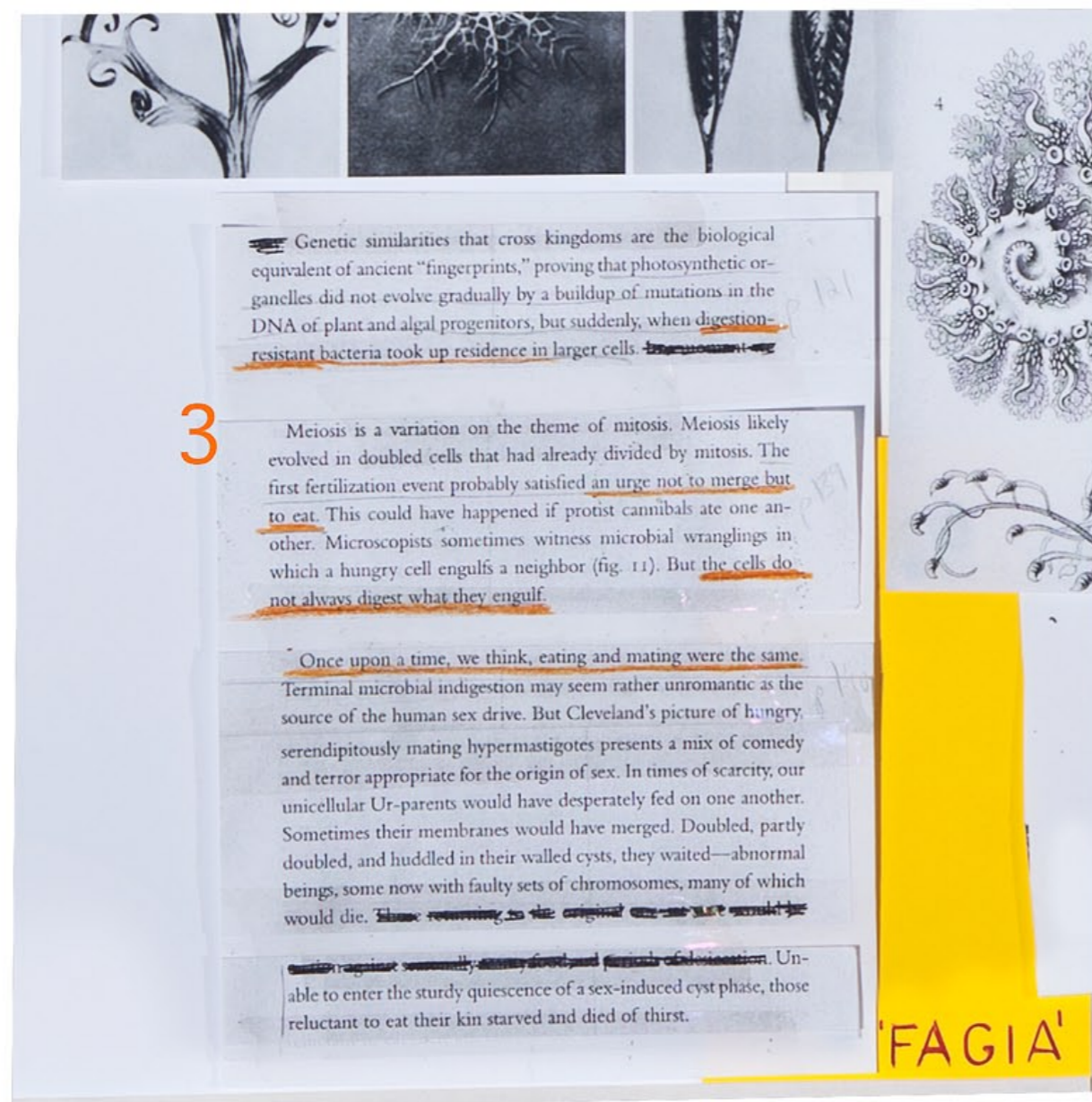
O conjunto de 100 litografias começa a ser publicado em 1899, inicialmente em 10 cadernos. Em 1904, *Kunstformen der Natur* é publicado enquanto obra única contendo a totalidade das ilustrações.

Contemporâneo de Charles Darwin, interessou-se pelas suas teorias revolucionárias, as quais, no entanto, Haeckel não aceita inteiramente, acreditando na acção directa do ambiente sobre as espécies, uma posição mais próxima de Lamarck.

A sua noção da realidade «[adere] firmemente ao puro e inequívoco monismo de Espinosa: Matéria (...) e Espírito (ou Energia) (...) são os dois atributos fundamentais, ou propriedades principais, de uma essência do mundo que tudo abrange, a substância universal» (in. Margulis, Sagan, *What is Life?* 1995; p.45) Esta visão da realidade não será estranha à sua propensão para movimentar-se livremente entre disciplinas; arte, linguística, metafísica e política influíram nas suas ideias científicas gerando alguma controvérsia no meio.

Influenciado fortemente por Goethe, desenvolveu um pensamento morfológico que está patente nas ilustrações de *Kunstformen der Natur*, derivadas das centenas de desenhos e aguarelas que produziu em diversas viagens que realizou.





3. Excertos do livro *What Is Life? (O que é a Vida?* 1995) de Lynn Margulis (1938-2011) e Dorian Sagan (1959-) ed. University of California Press 2000, pp. 121;139-40

Os autores defendem que as espécies não evoluem apenas por processos graduais, através de mutações esporádicas e selecção natural, mas que existem saltos evolutivos devidos a processos simbióticos e endosimbióticos. A ingestão de outros espécimenes, sejam da sua ou de outra espécie, e a incapacidade de digeri-los, i.e. de decompô-los, pode dar origem a alterações profundas de comportamento. Sabe-se hoje que as células fotossintéticas das plantas originaram num acontecimento destes e coloca-se aqui a hipótese do impulso sexual dever-se a uma necessidade primordial de satisfazer a fome.

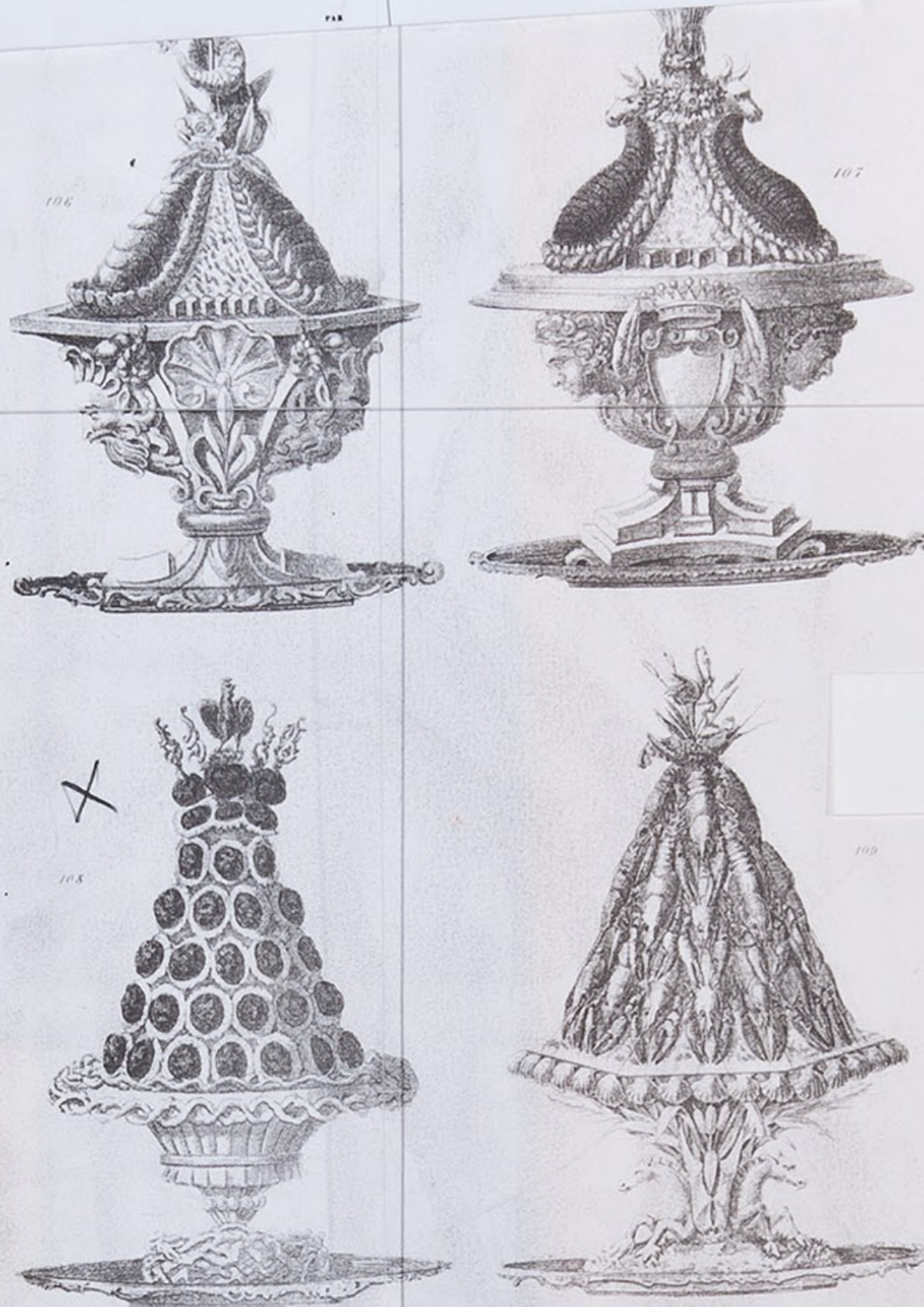


# CUISINE CLASSIQUE

4

ÉTUDES PRATIQUES, RAISONNÉES ET DÉMONSTRATIVES

DE  
L'ÉCOLE FRANÇAISE APPLIQUÉE AU SERVICE À LA RUSSE



4. ilustrações do livro *La Cuisine Classique, Études Pratiques, Raisonnées et Démonstratives de l'École Française Appliquée au Service à la Russe* (A Cozinha Clássica, estudos práticos, fundamentados e demonstrativos de escola francesa aplicada ao serviço à Russa, 1856) de **Urbain Dubois** (1818-1901) e **Émile Bernard** (1826-1897).

Livro dedicado à alta culinária, ilustrado com 215 litografias, executadas por M. Muller, que na sua maioria, são sugestões de apresentação marcadas pelo luxo e pela sumptuosidade. Cada procedimento e descrição é estremado por uma minúcia que recorda a escrita de J.-K. Huysmans em *À Rebours* (1884). Algo remanescente do sentimento surrealista, do decadentismo fin de siècle, atravessado por uma angustia voluptuosa, uma languidez de espírito, decadente mas esforçada – se bem que de forma desviada – por sobrepor-se ao sentimento anunciado por Pascal:

Nada é tão insuportável ao homem quanto estar em pleno repouso, sem paixões, sem negócios, sem diversões, sem ocupações. É então que ele sente o seu nada, o seu abandono, a sua insuficiência, a sua dependência, a sua impotência, o vazio. Incontinente, ele extrairá então do fundo da sua alma o tédio (l'ennui), o negrume, a tristeza, a aflição, o despeito, o desespero. (epígrafe ao prefácio de Marc Fumarol, de J.-K. Huysmans, *À Rebours*, 1884, Gallimard 1996, p.7).

NOTA: Estas imagens foram o ponto de partida formal para a série de desenhos *fragmentos quiméricos servidos à francesa*



5

**Vital Requirements of Parasites.** Free-living animals require protection from enemies and a favorable environment in order to carry on unimpeded the bodily functions of digestion, excretion, respiration, and reproduction. The requirements of parasites do not differ essentially from those of free-living animals, except for modifications necessary for existence in their hosts. Biochemical knowledge of the vital requirements of parasites has increased notably in the last 25 years. Their chemical composition, metabolism, and nutritive requirements are intricately interwoven. Parasites often lack the necessary equipment for digesting or synthesizing raw food material, and deficient enzyme systems usually force the parasite to depend upon the host for predigested food.

**Evolution of Parasites.** The present relationship between parasite and host has gradually evolved throughout the ages. While no instance of a sudden change from a free-living to a parasitic existence has been recorded, evolution has produced so many gradations of parasitic existence that no sharp line can be drawn between occasional parasites and allied free-living species. In the earliest stages of parasitic existence the host acted simply as a vehicle of transportation. Later the parasite became dependent upon the host for food, and finally it reached the degenerate state of consuming the tissues of the host. Naturally, adaptation of a free-living

→ **DEVELOPMENT OF USEFUL ORGANS.** Parasitic existence has produced specialization in the organs concerned with resistance, attachment, and reproduction. A thickened integument resists the digestive juices of the host and protects against desiccation and physical injury. The spinous integument of the intestinal flukes prevents abrasion. The cysts of the protozoa and the special coverings of the ova and larvae of the helminths protect the parasite during the free-living period and aid in resisting the digestive juices when ingested by the host. Hooks, setae, and suckers, fortified by a highly developed musculature, anchor parasitic worms in the body of the host and facilitate migration through the tissues. The shape of the parasite also becomes adapted for maintaining its hold in the host. In the adult and larval stages of some worms, secretory glands near the mouth aid in feeding and penetration.



5. excertos do livro **Textbook of Parasitology** (*Manual de Parasitologia*, 1942) de **David L. Belding**  
ed. Appleton Century Crofts, 1965; pp.8-9

É por vezes difícil de traçar a linha que separa um parasita, um simbiote e uma forma de vida autónoma; consoante as convenções aplicadas na consideração do fenómeno, os seus limites avançam e recuam.

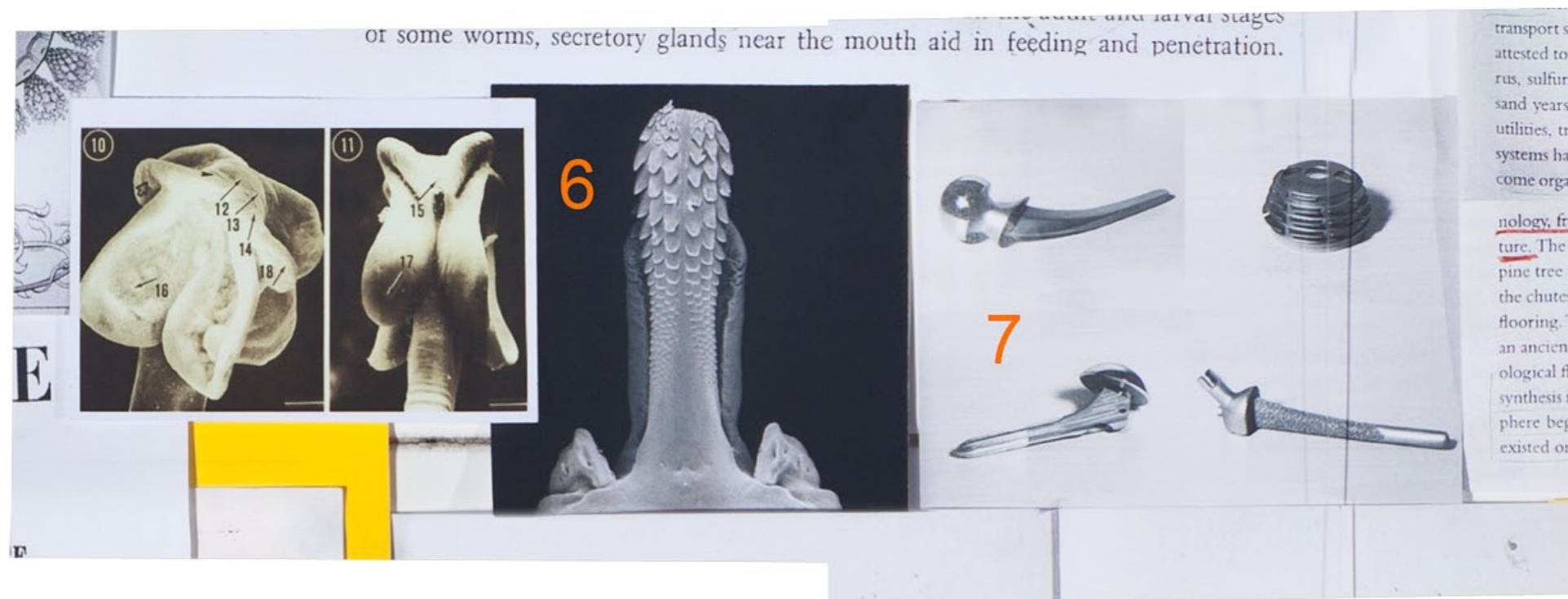
Um parasita é um ser de fronteira: ao abdicar de uma função vital torna-se incapaz de sobreviver sem o seu hospedeiro. Mais do que um organismo dependente, trata-se de um organismo incompleto. Forma uma unidade funcional com outro ser, quer este segundo seja ou não beneficiado pela relação; a ligação entre os dois implica elaborar uma estratégia de inserção que passa muitas vezes pela adaptação morfológica, seja através do desenvolvimento de um órgão específico ou através de procedimentos miméticos.

O parasita pode ser pensado à luz daquilo que Deleuze e Guattari chamam de devir-outro; a adaptação do parasita passa por captar algo que define o hospedeiro – algo que lhe é essencial – e interiorizar-se relativamente a esse aspecto.

Pertinente a esta abordagem é aquilo que o biólogo Claude Combes refere relativamente ao par parasita-hospedeiro: «a conservação de uma interacção ao longo do tempo tem consequências importantes pelo facto de existirem, lado a lado, dois genomas. Este facto faz com que, num certo sentido, se trate de um superorganismo possuindo um 'super-genoma'»

NOTA: A investigação em torno dos parasitas está na origem (óbvia) dos desenhos da série **Parasitarium**, mas foi também decisiva para os desenhos da série **interacção**.





6. imagens de **órgãos desenvolvidos por parasitas** para se 'acoplar' ao hospedeiro.

(esquerda) o escolex de uma tênia e (direita) o hipóstomo de um ácaro. O ajuste do parasita ao seu 'ambiente hospedeiro' passa pela adaptação morfológica.

7. registo fotográfico (2007) das **próteses** no Instituto Nacional de Engenharia Biomédica (INEB), Porto.

As próteses são órgãos artificiais, concebidos à imagem de um corpo que procuram alterar e melhorar; estes objectos de aspecto fascinante, construídos para serem inseridos dentro da carne, consubstanciam um imaginário persistente e poderoso, povoado de inúmeros mitos e contos referentes à construção de seres fabricados: O golem da tradição judaica (Adão seria um), o homúnculo da alquimia, o autómato, o robot, o ciborg, etc., nos quais se imiscui por vezes o terror quando se consideram, por exemplo, as experiências Nazis com próteses descabidas e absurdas, ou do lado da ficção os objectos concebidos no filme *Irmãos Inseparáveis* de David Cronenberg.



phenomena without preconceived notions of what was and was not alive. Perceiving life not as life but as "living matter," he was free to broaden its study beyond that of biology or any other traditional discipline. What struck him most was that the material of Earth's crust has been packaged into myriad moving beings whose reproduction and growth build and break down matter on a global scale. People, for example, redistribute and concentrate oxygen, hydrogen, nitrogen, carbon, sulfur, phosphorus, and other elements of Earth's crust into two-legged, upright forms that have an amazing propensity to wander across, dig into, and in countless other ways alter Earth's surface. We are walking, talking minerals.

Vernadsky contrasted gravity, which pulls matter vertically toward the center of Earth, with life—growing, running, swimming, and flying. Life, challenging gravity, moves matter horizontally across the surface. Vernadsky detailed the structure and distribution of aluminosilicates in Earth's crust and was the first to recognize the importance to geological change of heat released from radioactivity.

But even a resolute materialist like Vernadsky found a place for mind. In Vernadsky's view a special thinking layer of organized mat-

50 | What Is Life?

ter growing and changing Earth's surface is associated with humans and technology. To describe it, he adopted the term noosphere, from Greek *noos*, mind. The term had been coined by Edouard Le Roy, philosopher Henri Bergson's successor at the Collège de France. Vernadsky and Le Roy met in Paris for intellectual discussions in the 1920s, along with Pierre Teilhard de Chardin (1881–1955), the French paleontologist and Jesuit priest whose writings would later bring the idea of noosphere—a conscious layer of life—to a wide audience. Vernadsky's use of the term noosphere

Remarkably, Vernadsky dismantled the rigid boundary between living organisms and a nonliving environment, depicting life globally before a single satellite had returned photographs of Earth from orbit. Indeed, Vernadsky did for space what Darwin had done for time: as Darwin showed all life descended from a remote ancestor, so Vernadsky showed all life inhabited a materially unified place, the biosphere. Life was a single entity, transforming to earthly matter the cosmic energies of the sun (see plate 3). Vernadsky portrayed life as a global phenomenon in which the sun's energy was transformed. Emphasizing photosynthetic growth of red and green bacteria, algae, and plants, he saw these expressions of living matter as the "green fire" whose expansion, fed by the sun, pressured other beings into becoming more complex and more dispersed.

Vernadsky set forth two laws. Over time, he claimed, more and more chemical elements became involved in the cycles of life. Second, the rate of migration of atoms in the environment has increased with time. A flock of migrating geese was to Vernadsky a biospheric transport system for nitrogen. Locust swarms, recorded in the Bible, attested to massive changes in the distribution of carbon, phosphorus, sulfur, and other biologically important chemicals two thousand years ago. As dams, factories, mines, machine construction, utilities, trains, planes, global communications, and entertainment systems have appeared, more chemical elements than ever have become organized into functioning parts of autopoietic systems. Tech-

nology, from a Vernadskian perspective, is very much a part of nature. The former calf muscle severed into brochette cubes and the pine tree trunk into lumber pass through the hands of workers and the chutes of machines to emerge transformed into shish kebab and flooring. The plastics and metals incorporated in industry belong to an ancient process of life co-opting new materials for a surface geological flow that becomes ever more rapid. And, with the fleeting synthesis in physicists' laboratories of radioactive isotopes, the noosphere begins to direct and organize atoms that have never before existed on Earth.

8. Excertos do livro *What Is Life? (O que é a Vida?* 1995) de Lynn Margulis (1938-2011) e Dorian Sagan (1959-) ed. University of California Press 2000, pp. 49-51

As teorias avançadas por Vladimir Vernadsky (1863-1945) vêm estilhaçar as fronteiras entre o vivo e o não-vivo, entre a vida não-consciente e a vida consciente e ainda entre o natural e o artificial. Formado em geologia, vai considerar que não existe qualquer diferença fundamental entre matéria inanimada e animada, apenas existem diferentes graus de complexidade nas reacções químicas envolvidas nos dois processos; analogamente, aquilo que dá origem à consciência é um aumento dessa mesma complexidade.

A distinção entre o mundo natural e o mundo artificial desfaz-se ao considerar que dos processos envolvidos na vida resulta sempre um excedente, um desperdício que irá por sua vez ser integrado na cadeia química da realidade. Da mesma forma que o oxigénio expelido na atmosfera, enquanto excedente, pelos primeiros seres vivos criou um ambiente propício a novas formas de vida contribuindo decisivamente para a transformação da geosfera e para a evolução da

biosfera, aquilo os processos actuais originam, nomeadamente através da tecnologia humana, continuam a alterar a organização química do mundo, gerando compostos inéditos.

A sua visão da realidade é de um monismo absoluto.



Servia-se, há quase meio século, do seu espírito como de uma cunha feita para alargar mais os interstícios do muro que de todos os lados nos confina. Aumentavam as fendas ou talvez fosse a parede que, pelos vistos, perdia a própria solidez, sem, no entanto, deixar de ser opaca, como se se tratasse de uma muralha de fumo, em vez de uma muralha de pedra. Os objectos deixavam de desempenhar o seu papel de acessórios úteis. Da mesma forma que um colchão deixa sair o folhelho, assim eles vertiam a sua substância íntima. Uma floresta invadia o quarto. Este escabelo, medido pela distância que vai do chão até ao cu de um homem nele sentado, esta mesa que serve para escrever e comer, esta porta que abre um cubo de ar rodeado de divisórias para um outro cubo de ar contíguo, perdiam todas as razões de ser que o artesão lhes conferira para passarem a ser troncos e ramos esgalhados, quais Sãos Bartolomeus em quadros de igreja, carregados de folhas espectrais e aves invisíveis, repercutindo ecos de tempestades há muito acalmadas, e cheios de seiva coalhada que a plaina aqui e ali havia deixado. Aquela manta e aqueles farrapos pendurados num prego fediam a bedum, a leite e a sangue. Estes sapatos de boca aberta, aos pés da cama, acabavam de mexer-se com o bafo de um boi estendido na erva e, no sebo com que o sapateiro os engraxara, grunhia um porco sangrado até à última gota. Por toda a parte havia morte violenta, tal como num matadouro ou num recinto patibular. Um pato degolado grassava na pena que iria servir para traçar em velhos pergaminhos ideias julgadas dignas de perdurar para sempre. Tudo era outra coisa: aquela camisa que as freiras Bernardinas lhe lavavam era um campo de linho mais azul que o céu ou um molho de fibras curtindo no fundo de uma levada. Aqueles florins

165

que tinha no bolso, com a effigie do defunto imperador Carlos, haviam sido mil vezes trocados, dados e roubados, pesados e corroidos, antes que os pudesse chamar seus, mas tais reviravoltas por tanta mão avara ou pródiga eram coisa breve, comparadas com a inerte duração do próprio metal, instilado nas veias da terra muito antes de Adão ter existido. As paredes de tijolo dissolviam-se no pó em que qualquer dia se iriam transformar. O anexo do convento dos Franciscanos, onde se encontrava razoavelmente agasalhado e protegido, deixava de ser uma casa, esse lugar geométrico do homem, sólido abrigo para o espírito, mais ainda do que para o corpo. Passava a ser simplesmente uma gruta numa floresta, uma tenda à beira de uma estrada, um farrapo lançado entre nós e o infinito. As telhas deixavam passar a bruma e os astros incompreensíveis. Ocupavam-no centenas de mortos e centenas de vivos tão perdidos como os mortos: dúzias de mãos haviam colocado estes azulejos, amassado estes tijolos, aplainado estas tábuas, pregado, cosido ou colado: seria tão difícil dar com o operário que fizera este pano de burel como evocar um morto. Como um verme em seu casulo, ali tinham vivido pessoas e, depois dele, outras lá iriam viver. Bem escondidos, para não dizer invisíveis, um rato por detrás de um tabique, um caruncho roendo por dentro uma trave estragada, olhavam de diferente modo os cheios e os vazios daquilo a que ele chamava o seu quarto... Erguia os olhos. No tecto, uma trave restaurada ostentava um número: 1491. Na altura em que aquilo fora gravado para fixar uma data que já a ninguém interessava, ainda ele não existia, nem sequer a mulher que o daria à luz. Invertia os algarismos, à laia de jogo: o ano de 1941 depois da Encarnação de Cristo. Tentava imaginar esse ano, que não tinha qualquer relação com a sua existência e de que apenas uma coisa se sabia ao certo: que haveria de existir. Avançava sobre o seu próprio pó. Mas acontecia com o tempo o mesmo que com a semente do carvalho: era insensível a essas datas gravadas pela mão do homem. A Terra, ao rodar, ignorava tudo sobre o calendário juliano ou a era cristã, desenhando um círculo sem princípio nem fim, semelhante a um anel polido. Zenão recordava-se de que, entre os Turcos, se estava no ano de 973 da Hégira, mas Darazi, em segredo, computava segundo a era de Cosroés. Passando dos anos aos dias, pensava ele no Sol que a essa hora nascia por sobre os telhados de Péra. O quarto estava a ficar de querená; rangiam

166

9

como amarras os panos do colchão, escorregava a cama de ocidente para oriente, inversa ao movimento aparente do céu. A segurança de repousar, de forma estável, num recanto de terra belga, era o último dos enganos; aquele ponto do espaço em que se encontrava, haveria de conter, daí a uma hora, o mar com suas vagas e, um pouco mais tarde, as Américas e o continente asiático. Essas regiões onde ele jamais iria sobrepunham-se abissalmente, no hospício de São Cosme. O próprio Zenão esvaía-se como cinza lançada ao vento.

SOLVE ET COAGULA... Ele sabia o que significava essa ruptura das ideias, esse vácuo no seio das coisas. Jovem clérigo, lera em Nicolau Flamel a descrição do opus nigrum, essa tentativa de calcinação e dissolução das formas, que é a parte mais difícil da Grande Obra. Dom Blas de Vela muitas vezes lhe afirmara solenemente que a operação se realizaria por si mesma, quer se quisesse ou não, quando todas as condições se cumprissem. O clérigo avidamente meditara naqueles adágios que lhe pareciam tirados de não se sabe que estranho ou talvez verídico engrimanço. Essa separação alquímica, tão perigosa que os filósofos herméticos só se lhe referiam por meias palavras, tão árdua que muitas vidas se haviam gasto em vão para a conseguir, tinha-a ele antigamente tomado por uma fácil rebelião. Rejeitando, depois, esses desconexos devaneios tão velhos como a ilusão humana, não guardando de seus mestres alquimistas mais do que algumas receitas pragmáticas, optara por dissolver e coagular a matéria no sentido de uma experimentação operada no corpo das coisas. Doravante, convergiam os dois ramos da parábola; cumprira-se a *mors philosophica*: o operador, queimado pelos ácidos da experiência, era, a um tempo, sujeito e objecto, frágil alambique e negro precipitado no fundo do receptáculo. A experiência, que se julgara poder confinar à oficina, estendera-se a tudo. Poder-se-ia daí concluir que as fases subsequentes da aventura alquímica fossem algo mais do que sonho e que também ele viria alguma vez a conhecer a pureza ascética da Obra ao Branco, seguida do triunfo conjugado do espírito e dos sentidos, que é a característica da Obra ao Rubro? Do mais fundo da brecha nascia uma Quimera. Dizia Sim por audácia, da mesma forma que também por audácia outrora dissera Não. Estacava, de súbito, puxando violentamente as rédeas de si mesmo. A primeira fase da Obra exigira-lhe a vida inteira. Faltavam-lhe tempo e for-

167

ças para poder ir mais longe, isto admitindo que houvesse realmente um caminho e que, por esse caminho, um homem pudesse passar. Ou o apodrecimento das ideias, a morte dos instintos, o esmagamento das formas quase insuportáveis à natureza humana seriam imediatamente seguidos da morte real e, nesse caso, seria curioso verificar por que via, ou o espírito, regressado dos confins da vertigem, retomaria a sua habitual rotina, munido simplesmente de faculdades mais livres e como que purificadas. Devia ser belo constatar-lhe os efeitos.

(reflexos)  
BRILHOS / LUZ

9. excerto de *L'Œuvre au Noir* (1968) de Marguerite Yourcenar (1903-1987) ed. *A Obra ao Negro*, traduzido por António Ramos Rosa, Luísa Neto Jorge, Manuel João Gomes, Colecção Mil Folhas 2002, p.165-168

A Alquimia, para além da vertente mais pragmática que a coloca na base da química/ciência moderna, corresponde, no mundo ocidental, a uma visão metafísica da realidade em que cada coisa encontra o seu lugar numa ordem cósmica maior. Atingir o ponto de harmonia seria realizar a Grande Obra. Nos tratados alquímicos é simbolicamente referida como a transmutação dos metais básicos em ouro, a criação da pedra filosofal, ou a realização da 'obra ao vermelho (ou ao rubro)'. A primeira fase do processo alquímico, a 'obra ao negro' implica encontrar a 'Matéria Prima', simbolicamente, através da decomposição da matéria pela calcinação ou pela putrefacção.

Marguerite Yourcenar comenta numa nota à edição francesa:

A formulação 'obra ao negro', dada como título do presente livro, designa nos tratados alquímicos a fase de separação e dissolução da substância, que era, diz-se, a parte mais difícil da Grande Obra. Discute-se ainda se esta expressão se aplicava a audaciosas experiências sobre a matéria propriamente dita, ou se compreendia, simbolicamente, as provas passadas por um espírito que se libertava das rotinas e dos preconceitos. Sem dúvida, terá significado alternadamente ou simultaneamente uma e outra.

A formula alquímica 'solve et coagula' (volatiza o fixo e fixa o volátil) alude ao carácter contínuo da Obra, implicando que sucessivas dissoluções e precipitações da substância são precisas para chegar ao equilíbrio.



Um dia eu estava num barquinho

Um dia, então, em que esperávamos o momento de puxar as redes, o chamado Joãozinho, vamos chamá-lo assim --

-- me mostra alguma coisa que boiava na superfície das ondas. Era uma latinha, e mesmo precisamente, uma lata de sardinhas. Ela boiava ali ao sol,

Ela respelhava ao sol. E Joãozinho me diz -- *Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!*

se tem sentido Joãozinho me dizer que a lata não me via, é porque, num certo sentido, de fato mesmo, ela me olhava. Ela me olha, quer dizer, ela tem algo a ver comigo, no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha, e aqui não se trata de nenhuma metáfora.

Tomo aqui a estrutura no nível do sujeito, mas ela reflete algo que já se encontra na relação natural que o olho inscreve para com a luz. Não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geométrico desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro.

O que é luz tem a ver comigo, me olha, e graças a essa luz, no fundo do meu olho, algo se pinta -- que de modo algum é simplesmente a relação construída, o objeto sobre o qual demora a filosofia -- mas que é impressão, que é borboteamento de uma superfície que não é, de antemão, situada para mim em sua distância.

No que se apresenta a mim como espaço da luz, o que é o olhar é sempre algum jogo da luz com a opacidade. É sempre esse respelhamento que estava lá ainda há pouco no coração de minha estorinha, é sempre o que me faz me conter, em cada ponto, de ser anteparo, de fazer aparecer a luz como cintilação, que o transborda. Para dizer tudo, o ponto de olhar participa sempre da ambigüidade da jóia.

E eu, se sou alguma coisa no quadro, é também sob essa forma de anteparo, que ainda há pouco chamei de mancha.

LACAN



10. excerto de *Les Quatre Concept Fondamentaux de la Psychanalyse* (1964) de Jacques Lacan (1901-1981)

ed. *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, traduzido por M.D. Magno, Jorge Zahar Editor 1996, pp.94-95

Um individuo (sujeito) é um ponto de irradiação (um ponto que apreende a realidade desde de si), mas também um ponto de convergência da realidade que o 'vê'; a distinção é subtil mas importante, já que de uma maneira o sujeito é sentido como sólido (uma posição fixa) e de outra é sentido como difuso (um ponto atravessado).



11



11. **Die Landschaft mit den drei Bäumen** (*A Paisagem com as Três Árvores*, 1643) de **Rembrandt** (1606-1669)

f.t. gravura (água-forte e ponta seca), 1643; 21.3 x 28.3 cm

A gravura presta-se a explorar o negro, já que os produz variados e profundos, minuciosos no detalhe e mais ou menos texturados consoante a profundidade com que é ferida a chapa de metal.



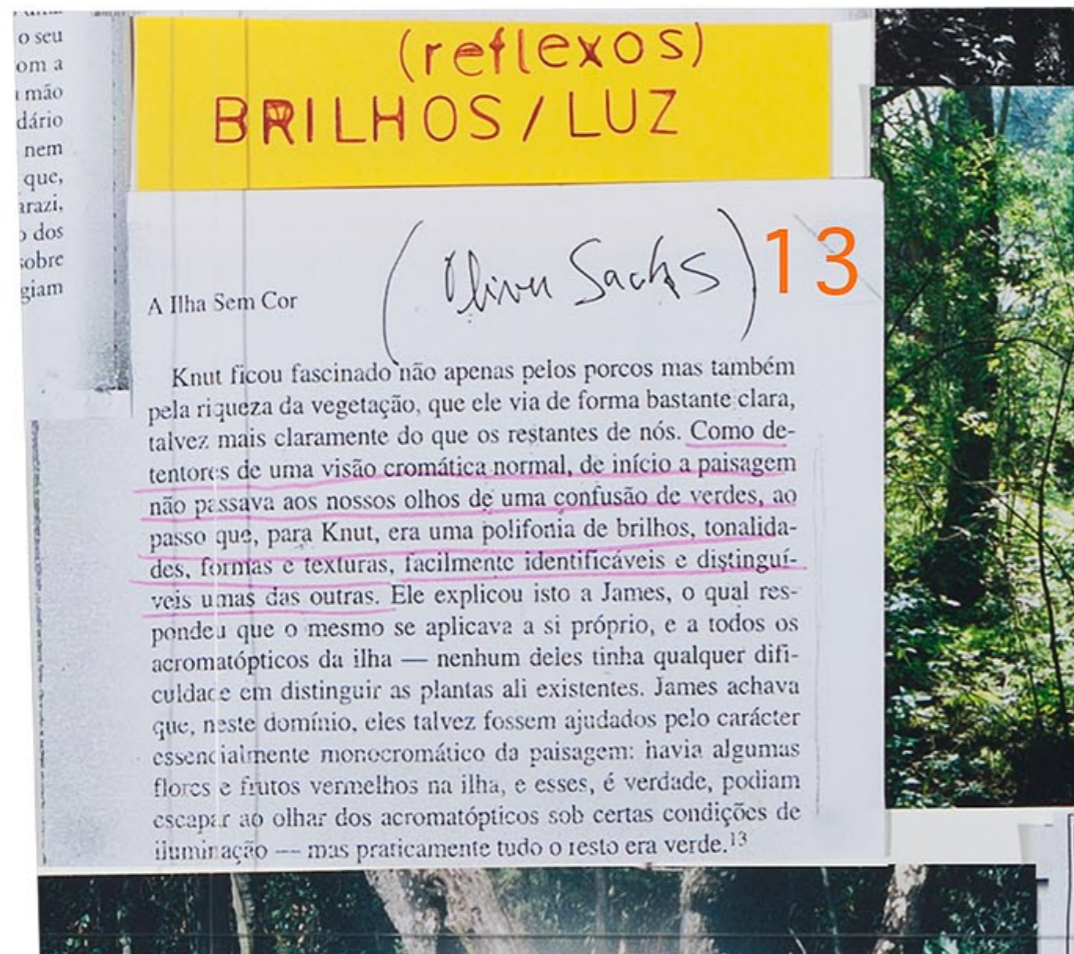


12. fotografias feitas na **Tapada das Necessidades** em Lisboa (2009-10)

A insatisfação relativa às muitas fotografias tiradas, ao longo de vários meses, na Tapada das Necessidades, ditou uma vontade de procurar no gesto e na tinta uma presença mais matérica. Das diferenças entre a fotografia e a pintura uma das mais expressivas é certamente a materialidade da superfície; o que num é representado noutra é corpóreo.

A precisão é coisa contrária à série de trabalhos que resultou destes estudos (*séries P4 e P5*), foi antes a desintegração da forma e do olhar que procurei, aquela que acontece ao captar uma imagem contra o sol, em que a clareza se dissolve em brilhos e escuridões, num jogo entre uma luz que vem de trás (o contraluz) e a luz que, penetrando para os planos mais avançados, é refletida.

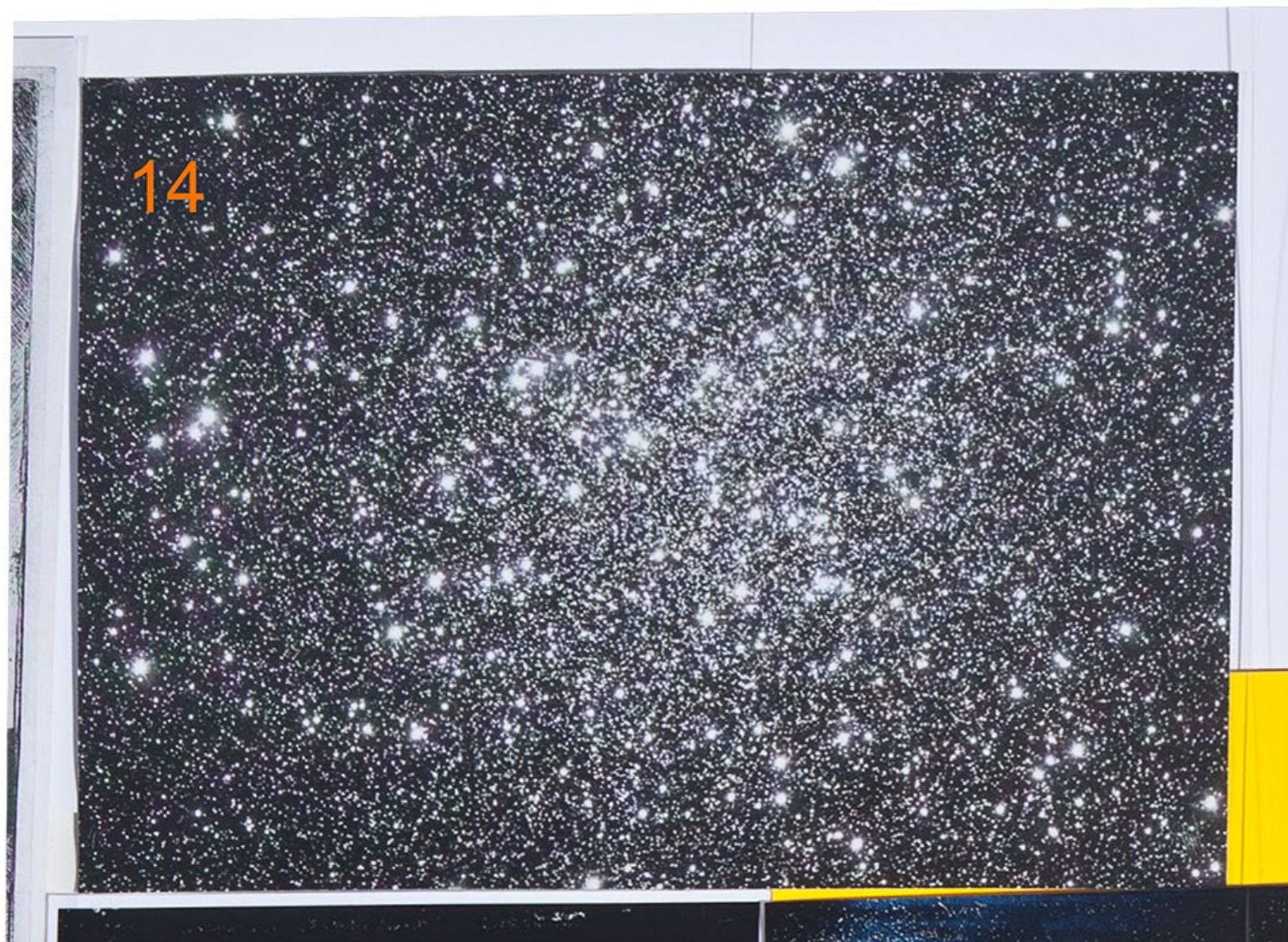




13. excerto de *The Island of the Colorblind* (1996) de **Oliver Sacks** (1933-) ed. *A Ilha sem Cor*, traduzido por Paulo Faria, Relógio D'Água, 1998 p.61

Oliver Sacks, neurologista e escritor, relata neste livro a sua viagem ao atol de Pingelap, onde parte da população é acromatópica (não vê cores), uma condição genética muito rara.





14. Imagem do sistema estelar **Messier 13** (Hubble/NASA)

A 25,000 anos-luz da Terra, o enxame globular M13 concentra mais de 100,000 estrelas numa área com 145 anos-luz de diâmetro...

Ao querer que coincidam as referências pessoais e a realidade exposta, a compreensão escapa; é impossível fixar o seu sentido. O seguinte trecho de Bergson manifesta esta ideia:

No espaço de um segundo, a luz vermelha - aquela que tem o maior comprimento de onda e cujas vibrações são portanto as menos frequentes – realiza 400 trilhões de vibrações sucessivas. Deseja-se fazer uma idéia desse número? Será preciso afastar as vibrações umas das outras o suficiente para que nossa consciência possa contá-las ou pelo menos registrar explicitamente sua sucessão, (...) Imaginemos uma consciência que assistisse ao desfile de 400 trilhões de vibrações, todas instantâneas, e apenas separadas umas das outras pelos dois milésimos de segundo necessários para distingui-las. Um cálculo muito simples mostra que serão necessários mais de 25 mil anos para concluir a operação. Assim, essa sensação de luz vermelha experimentada por nós durante um segundo corresponde, em si a uma sucessão de fenômenos que, desenrolados em nossa duração com a maior economia de tempo possível, ocupariam mais de 250 séculos de nossa história. Isto é concebível?

[...] qual é essa duração cuja capacidade supera toda imaginação? (...) Esse pretensão tempo homogêneo (...) é um ídolo da linguagem, uma ficção (...)

(Henri Bergson, *Matéria e Memória*, traduzido por Paulo Neves 1896, Martins Fontes Editora, 1999, pp. 241-3)





15. **PC3 – OPV** (2008)

f.t. jacto de tinta, 2008; 82x99cm

Para além das imagens em si, nesta série de fotografias feitas na refinaria de Sines da Petrogal, interessou-me a impressão, a jacto de tinta sobre papel de algodão mate: o negro, pela quantidade de tinta depositada no papel, torna-se físico, ganha uma qualidade cega e ‘cegante’ realçada pelos brilhos da matéria orgânica, viscosa.

16. **P3 – 1** (2007)

f.t. prova cromogénea digital, 2007; 100x154cm

Neste trabalho, foram pintadas paisagens, com tinta de spray, directamente na parede. Estas foram fotografadas, pintadas por cima, fotografadas de novo, tirando proveito de iluminação e da textura da parede.



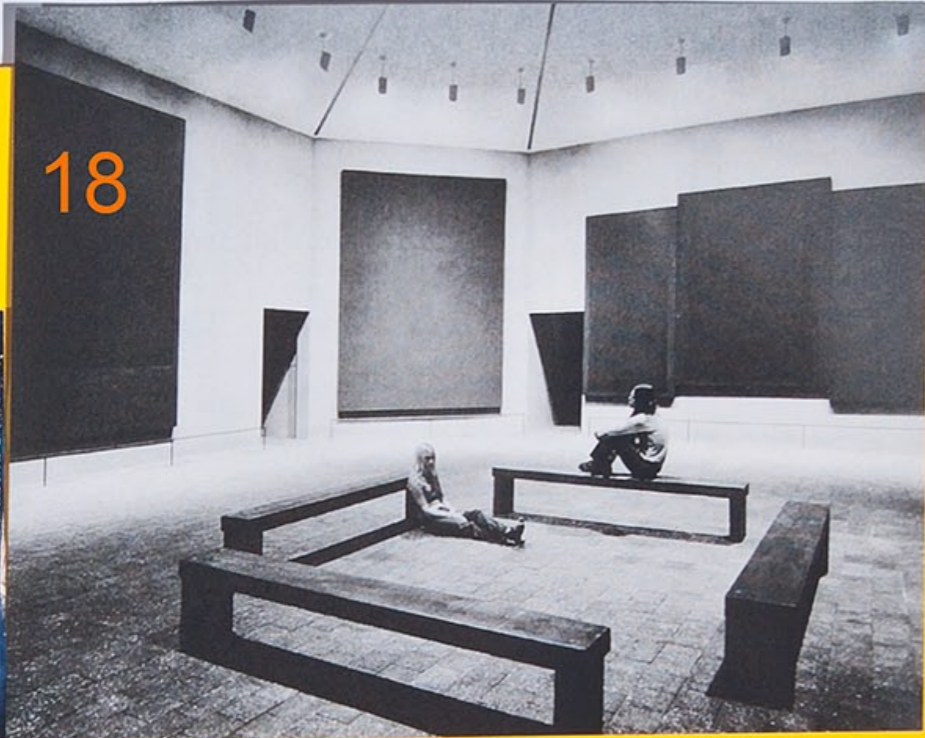


17. *Et sic in infinitum* (*E assim infinitamente*, 1617), gravura de **Johan-Théodori De Bry** (1561-1623) para um tratado de **Robert Fludd** (1574- 1637)

A obra de Robert Fludd, alquimista neoplatónico, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia: in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa* (1617), é constituída por dois volumes extensa e admiravelmente ilustrados com gravuras em cobre de Johan-Théodori de Bry. Na primeira secção do tratado, dedicada à criação do cosmos, figura esta ilustração que se refere à matéria prima do universo.



18



19 MARK ROTHKO I Paint Very Large Pictures (1951)

I paint very large pictures. I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however—I think it applies to other painters I know—is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view with a reducing glass. However you paint the larger pictures, you are in it. It isn't something you command.

a de papel não é ocupada mas *preenchida*, novamente  
é a submissão do pensamento à moldura não con

18. interior da **Capela Rothko** (1971)

Esta capela foi fundada em 1971 pelos filantropos John e Dominique de Menil, para ser um santuário disponível para pessoas de qualquer credo, um espaço de reflexão. O artista Mark Rothko foi encarregue de conceber o espaço; trabalhou de perto com os arquitectos Philip Johnson, Howard Barnstone e Eugene Aubry e produziu um conjunto de catorze pinturas monumentais que concorrem para criar um ambiente meditativo.

NOTA: Os santuários dedicados ao deus grego Pluto (deus do submundo, Hades na mitologia romana), chamados plutonios (ou plutonium em latim), eram construídos próximos de grutas de onde emanavam fumos tóxicos, consideradas passagens para o mundo subterrâneo. Esses santuários eram procurados para a incubação – uma prática religiosa baseada no sono, durante o qual se expectavam revelações divinas.

19. citação de **Mark Rothko** (1903-1970)

Neste comentário Rothko revela um pensar sobre o modo como as características físicas de um objecto artístico influenciam a sua leitura.

NOTA: Estas questões são importantes. A escala estabelece diferentes relações entre o olhar, o corpo e o objecto, mas também as diferentes técnicas utilizadas influenciam a leitura. Na gravura, na pintura e no desenho a aproximação física revela o gesto, afastamo-nos da representação de uma imagem que significa, para aproximarmo-nos da apresentação de uma superfície que corporiza uma acção. A fotografia foca-se mais o representado, reduzindo o tempo a uma captação mecânica. Este torna-se desadequado a um trabalho que se vai desinteressando da coisa mostrada para se interessar pelo processo de feitura e pela sensualidade da materialização.



~~ções de traço~~. A folha de papel não é ocupada mas *preenchida*, novamente cheia daquilo que ela *já é*. A submissão do pensamento à moldura não considera nela o espaço, mas o *tom* (a afectividade) da inscrição. No lugar material do quadro, um trabalho “activo” inscreve a pragmática, aleatória incompletude da sua *acção*. Dir-se-á então que no ocasional *dégradé* do cinza para o branco em certos desenhos a grafite (# 468), ou na intermitência, nos grandes carvões de 2000, entre o negro profundo e o branco irrompendo nos intervalos de cada gesto (# 203), vazio e cheio não com-  
põem a imagem de uma Aurora ou de uma Noite, mas mostram o resíduo de uma tarefa cumprida.

(Manuel Castro Caldas,  
O Quadro e a Moldura [notas sobre Fernando Calhau])

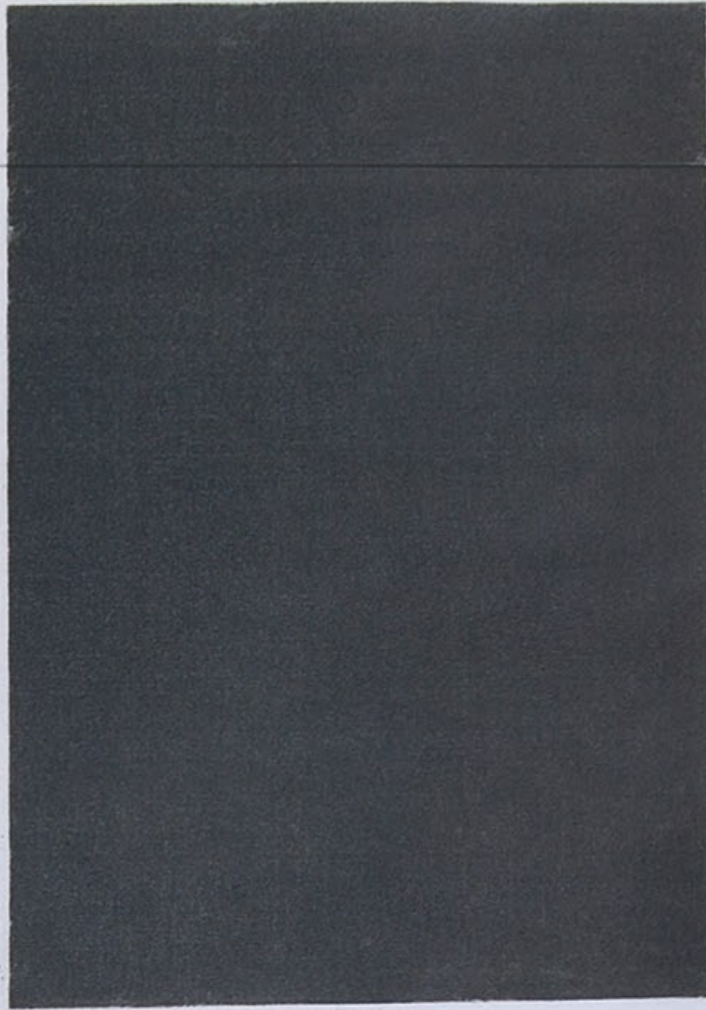
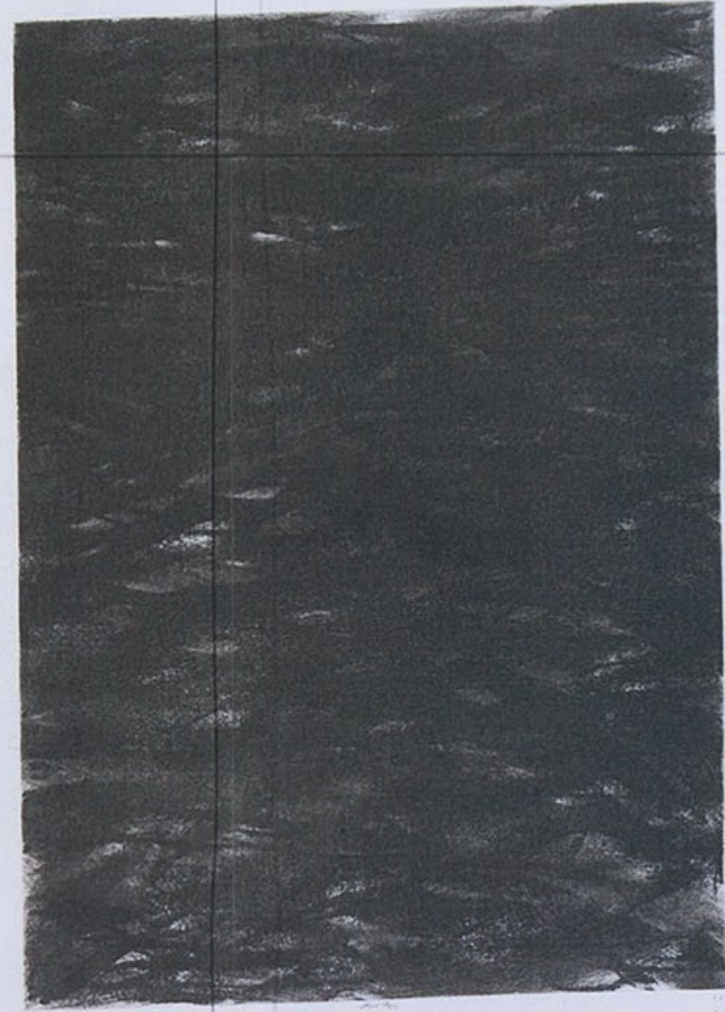
20

O QUADRO E A MOLDURA • 29

20. excerto do texto **O Quadro e a Moldura** [Notas sobre Fernando Calhau] de **Manuel Castro Caldas** (1954-)  
in. *Fernando Calhau, Convocação, Leituras*, 2007, Fundação Calouste Gulbenkian



21



#279

140

#322

(Calhau)

141

21. desenhos de **Fernando Calhau** (1948 - 2002)  
f.t (dir.) carvão, 2000; 160x120cm; (esq.) carvão,  
2002; 160x120cm

(Fernando Calhau Convocação I-II (modo menor/modos maior), CAMJAP - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Nov. 22, 2006 – Fev. 4, 2007 e Fev. 13, - Abril 22, 2007)



(cama)



22



ast fit  
them  
cau-  
book  
osing  
seems  
gain l  
acted  
rove-  
more  
res of  
gling,  
ed by  
ythm  
e the  
vere.  
warn  
hich  
Cen-

22. obras de **Henri Michaux** (1899-1984)  
f.t. (cima) litografia, 1975-6; 47x65cm; (baixo) tinta  
da china, 1976; 105x75cm



## HENRI MICHAUX Movements (1950-51)

Movements of dislocation and inner exasperation more than marching movements  
 movements of explosion, of refusal, of spindling out in every direction  
 of unwholesome attractions, of impossible desires  
 of appeasement of the flesh struck on the neck headless  
 movements winding, of inward coilings, waiting for something better  
 What good's a head when you're overflowing?  
 Movements of rewinding, of inward coilings waiting for something better  
 movements of inner shields  
 movements in myriad fountains  
 residual movements  
 movements in place of other movements which cannot be shown but which inhabit  
 the mind  
 of dust  
 of stars  
 of erosion  
 of crumbings  
 and movements of vain latencies.

I'm not too sure what they are, these signs that I've produced. I am perhaps the least fit  
 to speak of them, close to them as I am. I had covered twelve hundred pages with them  
 and was aware only of their surge and flow when René Bertelé got hold of them and, cau-  
 tiously, reflectively, discovered that they seemed to form sequences . . . and so this book  
 came about, more his work than mine.

But what of the signs? It was like this: I had been urged to go back to composing  
 ideograms, which I had been doing on and off for twenty years and which pursuit seems  
 indeed to be part of my destiny, but only as a lure and fascination. Over and over again I  
 had abandoned them for lack of any real success.  
 I tried once more, but gradually the forms "in movement" supplanted the constructed  
 forms, the consciously composed characters. Why? I enjoyed doing them more. Their move-  
 ment became my movement. The more there were of them, the more I existed. The more  
 of them I wanted. Creating them, I became quite other. I invaded my body (my centres of  
 action and repose). It's often a bit remote from my head, my body. I held it now, tingling,  
 electric. Like a rider on a galloping horse which together make but one. I was possessed by  
 movements, on edge with these forms which came to me rhythmically. Often one rhythm  
 ruled the page, sometimes several pages in succession, and the more numerous were the  
 signs that appeared (one day there were close on five thousand), the more alive they were.

Although this—must I say experiment?—may be repeated by many, I should like to warn  
 anyone who prizes personal explanations that I see here the reward of indolence.

The greater part of my life, stretched out on my bed for interminable hours of which

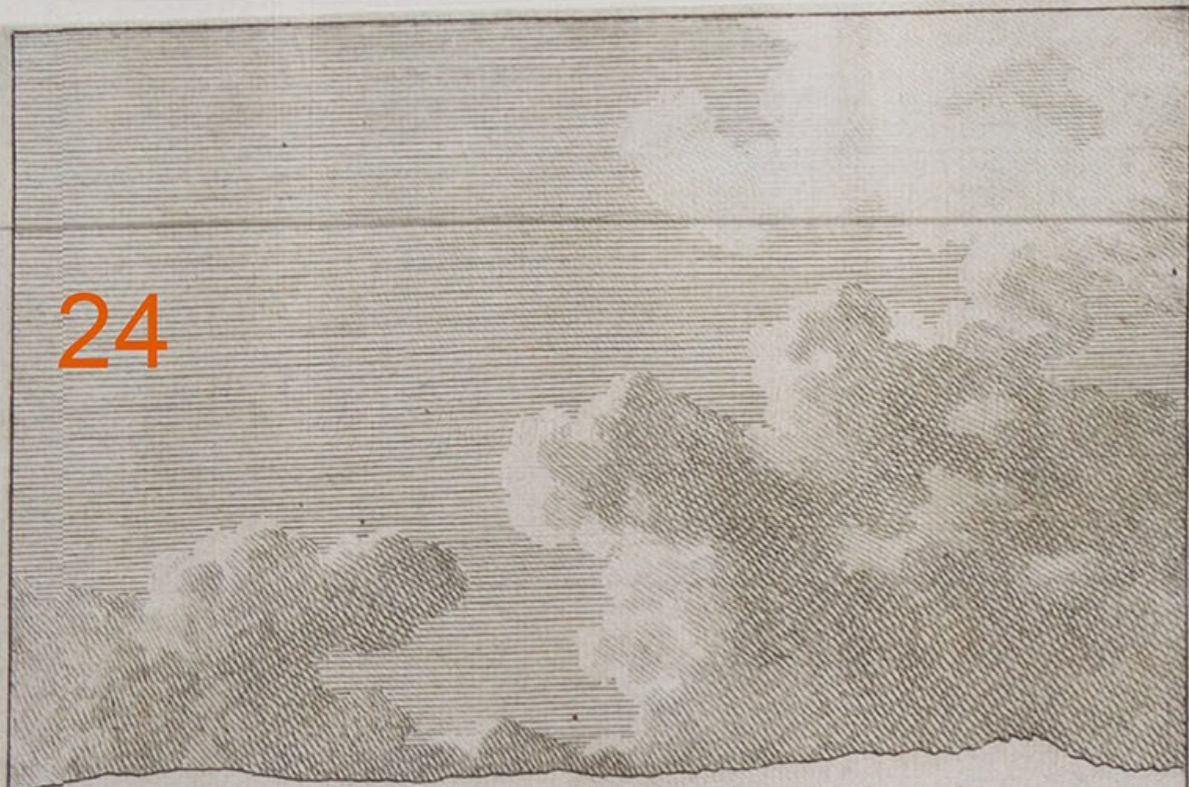
\* Henri Michaux, "Movements, 1950-51, in the Solomon R. Guggenheim," in *Henri Michaux* (Paris: Cen-  
 tre Georges Pompidou and Gallimard, 1978), 69-71.

23. excerto do posfácio de *Movements* (*Movimentos*,  
 1951) de **Henri Michaux** (1899-1984)  
 in. *Theories and Documents of Contemporary art, a  
 sourcebook of artist's writings*, University of California  
 Press 1996, p.46



24) Half cloud half plain, the lights of the clouds lighter, and the shades darker than the plain part and darker at the top than the bottom. —  
The Tint once over in the plain part, and twice in the clouds. —

24



25) The same as the last, but darker at the bottom than the top. —



26) All cloudy, except one large opening, with others smaller, the clouds darker than the plain part, & darker at the top than the bottom. —  
The Tint twice over. —



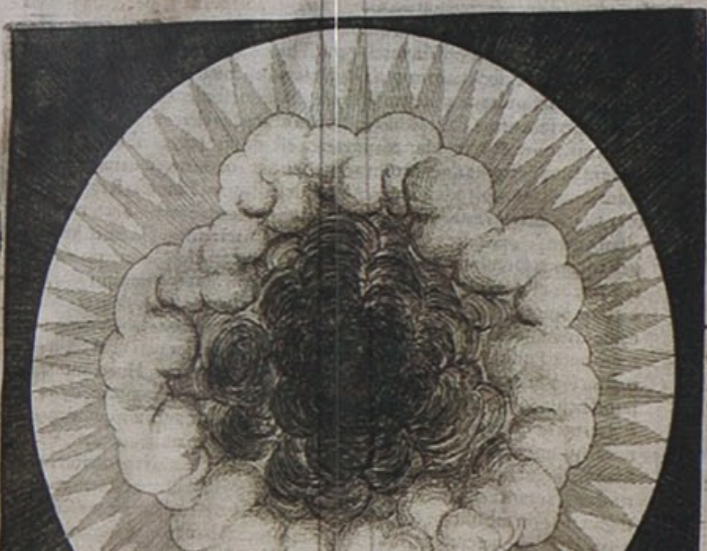
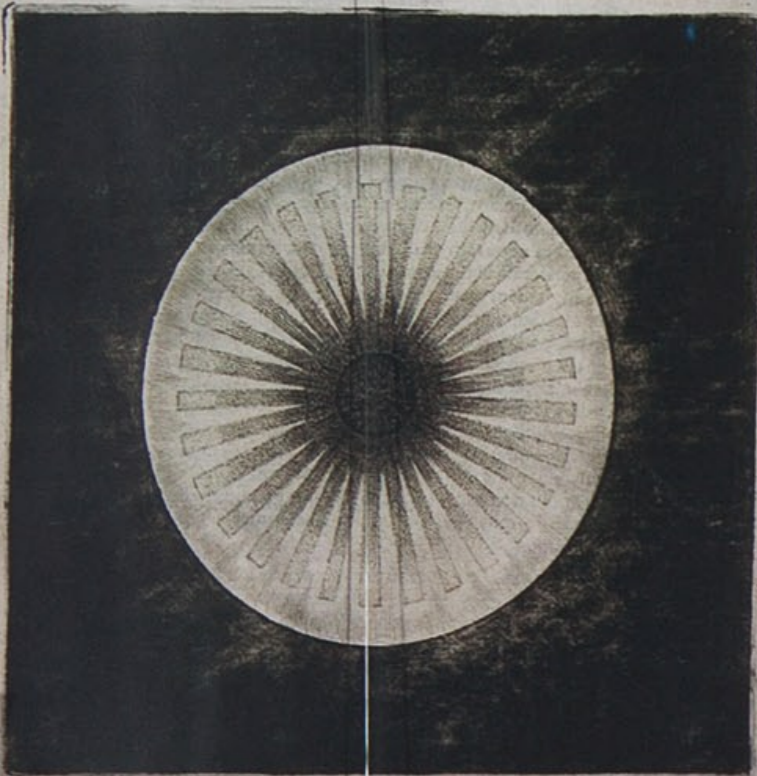
28) All cloudy, except one large opening, with others smaller, the clouds lighter than the plain part, & darker at the top than the bottom. —  
The Tint twice in the openings, and once in the clouds. —

24. **A New Method for Assisting the Invention in the Composition of Landscape** (*Um Novo Método para Ajudar na Invenção de Composições de Paisagens*) de **Alexandre Cozens** (1717-1786)  
f.t. água-forte, 11x16cm

Alexandre Cozens foi professor de desenho em Londres. Um dos seus alunos, de quem se tornou amigo, descreveu-o como tendo quase tantos sistemas como o universo (William Thomas Beckford *in*. A.P. Oppé, *Alexander and John Robert Cozens*, 1952, Adam and Charles Black, London, p.34 ). A palavra 'sistema' aparece recorrentemente nos seus escritos; projectou livros em que procurava ordenar a representação de árvores ou dos traços da beleza humana. Parte do seu novo método era um sistema com cinco regras, descrevendo a melhor forma de produzir manchas acidentais (rápida e intuitivamente e em grandes quantidades) e usá-las como ponto de partida para a criação de dezasseis géneros de paisagens. Na secção seguinte do pequeno tratado figuravam vinte gravuras com tipos de céus, numeradas e descritas na margem inferior, incluindo algumas indicações técnicas.

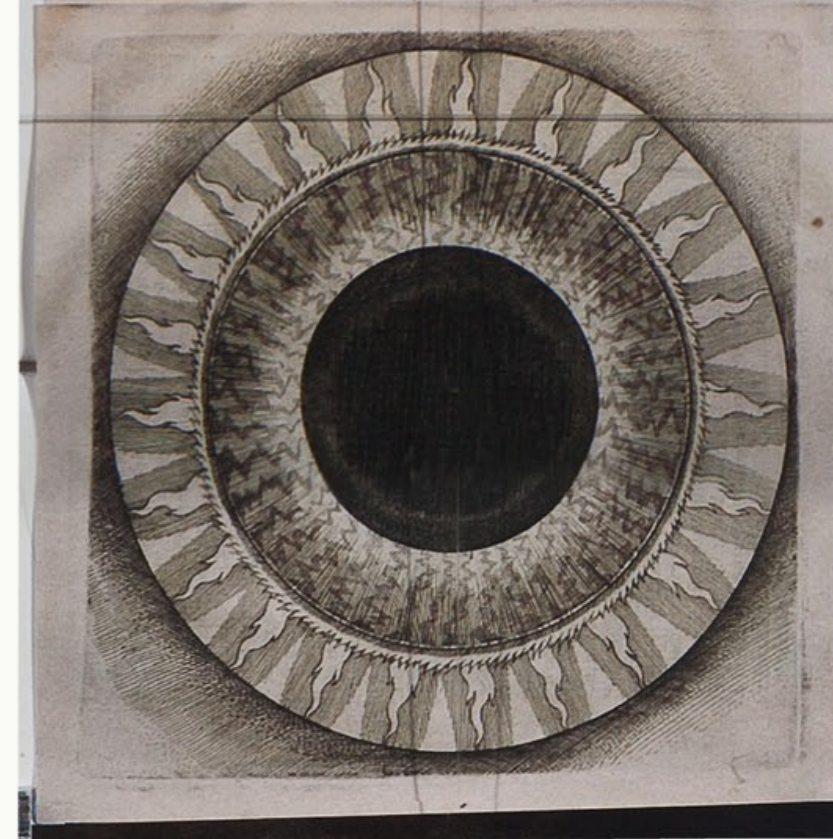
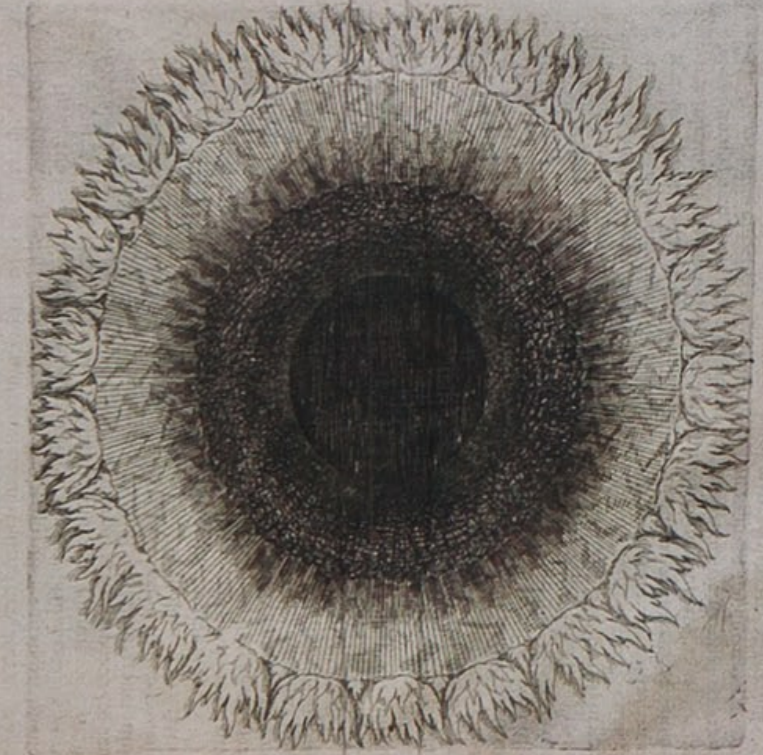


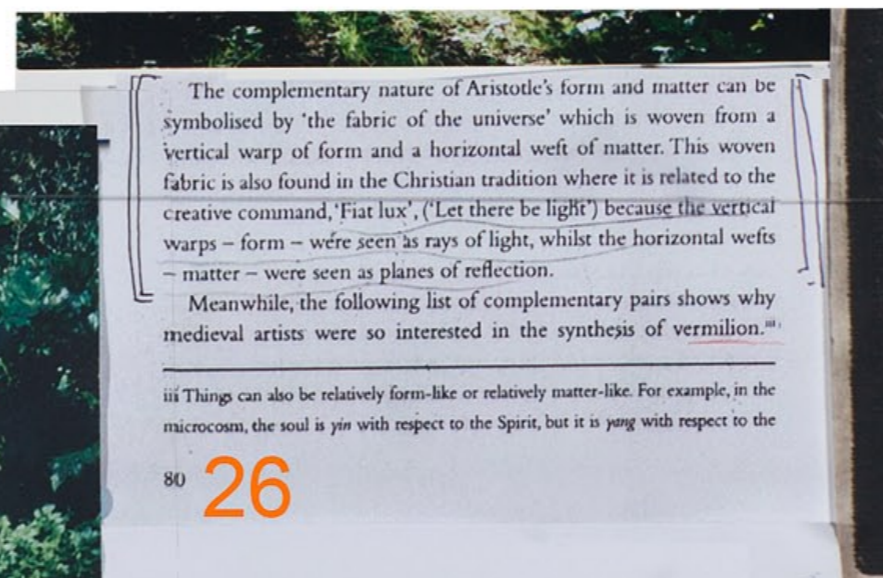
25



27. gravuras de **Johan-Théodori De Bry** (1561-1623) para o tratado *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica...* (1617) de **Robert Fludd** (1574- 1637)

As gravuras ilustram momentos da criação do cosmos: O comando *Fiat Lux*; A luz reflectida pelas trevas; O surgimento do vapor primordial do qual derivam os quatro elementos: terra, água, ar e fogo; A estratificação dos elementos devido à sua densidade.





25. fotografia tirada na **Tapada das Necessidades** (2009-10)

Ao colocar pequenos espelhos no meio da folhagem, quis aumentar os reflexos/brilhos que se tornam cada vez mais o foco de interesse destes estudos fotográficos.

26. excerto de ***The Alchemy of Paint*** (*A Alquimia da Tinta/Pintura*, 2009) de **Spike Bucklow**  
ed. Marion Boyars 2010, p.80

O comando *Fiat Lux* (faça-se luz) incarna a ideia de que as coisas surgem pela combinação de princípios opostos: a luz enquanto espírito ou 'forma' é refletida pela matéria prima do universo (o caos, a escuridão original), essa interação origina tudo o que é criado.

O vermelhão é referido no final do excerto; o pigmento é produzida ao combinar enxofre e mercúrio (sulfeto de mercúrio). Apesar dos perigos da sua produção (o mercúrio é tóxico) e apesar do composto ocorrer naturalmente na forma de Cinábrio, os pintores da idade média – conhecedores das noções alquímicas – faziam questão de produzi-lo artificialmente; porque Mercúrio e Enxofre são também os dois princípios fundamentais da realidade.

Produzir vermelhão seria produzir, metaforicamente,  
o casamento desses dois princípios.



Deleuze: Chamavam-me a atenção pouco que aquilo que eu dizia em relação à pintura do sec.17, valia antes de mais para a pintura holandesa, mas que evidentemente não era válido para a a a pintura italiana! A Itália [...] não é de todo um povo da luz. Estranhamente, foram os Países Baixos o grande povo da luz e da óptica. [...] Não será assim tão estranho. Se pensarmos nas paisagens holandesas, não é nada estranho que tenham sido eles... afinal o sol não é a luz.

O sol... é uma coisa irritante o sol, porque cria reflexos. E os grandes pintores da luz, esses sempre detestaram os reflexos. Considere-se um pintor como Cézanne, [...] Para ele, o segredo da luz não está no sol, está no dia cinzento [...] é esse o receptáculo da luz, se é que tem um receptáculo, é o dia cinzento.

CP : O sol faz formas?

D: [...] faz outra coisa que já não é forma mas que é... heu...

28

La Voix de Gilles Deleuze en Ligne,  
Spinoza: Déc. 1980

29

"Todo o corpo emite ou reflecte inúmeras inconcebivelmente pequenas partículas de matéria de cada ponto ou plano da sua superfície e em todas as direcções." Onde a luz penetra há cor, porque "luz... é cor". Turner compreendia perfeitamente a dinâmica da luz e da atmosfera que tinha o poder de corroer as formas...

30

TURNER



28. excerto da transcrição de uma aula de **Gilles Deleuze** (1925-1995)

([www2.univ-paris8.fr/deleuze/](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/)) Jan.27,1981/3ªparte

Deleuze contrapõem a luz do sol cuja intensidade destrói a forma e a luz difusa de um dia cinzento, uma luz que ilumina tudo por igual, que dá a conhecer a forma.

Tratava-se de uma aula sobre Espinosa, e sobre a necessidade de retirar-se do mundo das impressões (ou dos signos) para ir ao encontro da 'luz' – do conhecimento.

29. excerto do livro **Angel in the Sun: Turner's Vision of History** (*Um Anjo ao Sol*, 1998) de **Gerald E. Finley**

ed. McGill Queens University Press 1999, p.188

30. **Sunrise with Sea Monsters** (*Nascer do Sol com Monstros Marinhos* c.1845) de **J.M.W. Turner** (c.1775 – 1851)

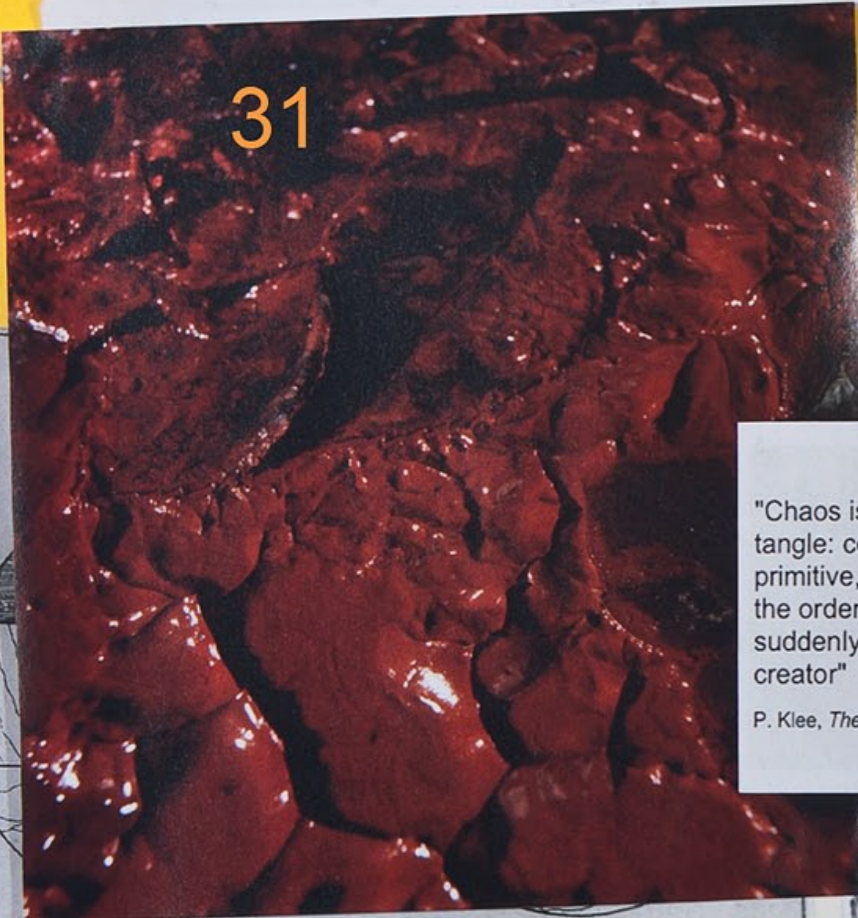
f.t. óleo sobre tela, c.1845; 91,4x121,9cm

Os trabalhos tardios de Turner testemunham cada vez mais intensamente a dissolução das formas por efeito da luz.

(em exposição permanente no Tate Britain,  
Londres / Abril de 2012)



31



AMÁLGAMA

(matéria prima)

"Chaos is a condition of disorder in the things, a tangle: cosmogonically speaking, it is a primitive, mythic state of the world, from which the ordered cosmos takes shape, gradually or suddenly, by itself or by the intervention of a creator"

P. Klee, *The Thinking Eye*

32



34

"A living body," wrote Alan Watts (1915-1973), "is not a fixed thing but a flowing event." Watts, the Anglo-American philosopher.

Easter

mean

The

31. P2 – 10 (2007)

Para produzir as imagens que constituem as séries P1 e P2, foram construídos modelos de 'territórios' feitos de matéria orgânica e materiais inorgânicos: tintas, pigmentos, vernizes, cera, gesso... Houve um processo de construção e de cultivo em que a matéria orgânica se ia decompondo e alterando e, depois, um processo de desconstrução; onde se começou a destruir, a abrir buracos, a procurar o que está por baixo. A furar, rasgar, queimar até não sobrar nada, excepto a placa que serviu de base e as marcas daquilo que se passou antes – restos de tinta, verniz, terra e bolor e as inscrições dos instrumentos utilizados. Todo o processo foi registado fotograficamente; as imagens resultam deste misto de cor, podridão e gesto.

32. excerto de *The Thinking Eye* (O olho pensante, 1964) de Paul Klee (1899-1940)33. gravuras do tratado *Elementa Chimicae, quibus subjuncta est confectura lapidis philosophici imaginibus repraesentata* (1718) de Johannes Conradus Barchusen (1666- 1723)34. gravura executada por Balthazar Schwan (c.1600) para o livro *Philosophia Reformata* (1622) de Johann Daniel Mylius (c.1583-1642)

AMÁLGAMA : A certa altura, ao ler a frase de Kant: «É tão necessário tornar sensíveis os conceitos (isto é acrescentar-lhes o objecto da intuição) como tornar compreensíveis as intuições» (Crítica da Razão Pura, ed. Gulbenkian p.115), perguntava-me porquê? porque precisam de ser compreensíveis as intuições? A resposta que me foi dada foi que "intuição sem compreensão é uma amálgama". Mas precisamente, esta amálgama é uma forma de compreensão, que não se adequa a um pensamento 'claro' e 'distinto' (para usar os termos de Kant), um pensamento que se materializa em conceitos (em discurso, linguagem, código) mas que se conforma ao pensamento de quem actua no campo da arte, que não tem qualquer responsabilidade (ou necessidade) de ser claro e distinto. Aliás se alguma responsabilidade o artista tem com o pensamento... não será precisamente por esse lado: da amálgama, do ambíguo, do que não é classificável?



A MÁQUINA  
DE EMARANHAR PAISAGENS

(Herberto Helder)

35

ULA

*E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro.*

*... e fez a separação entre as águas que estavam debaixo do firmamento e as águas que estavam por cima do firmamento. (Gênesis).*

*... e eis que havia um grande terramoto: e o sol tornou-se negro como um saco de silício: e a lua tornou-se como sangue.*

*E as estrelas do céu caíram na terra, como quando a figueira lança os seus figos verdes, abalada de um grande vento:*

*E o céu retirou-se como um livro que se enrola: e todos os montes e ilhas se moveram dos seus lugares.*

*E vi os mortos, pequenos e grandes, ... e foram abertos os livros. (Apocalipse).*

*Irmãos Humanos que depois de nós vivereis, não nos guardéis ódio em vossos corações. (François Villon).*

*Ah, como custa falar desta selvagem floresta tão áspera e inextricável, cuja simples lembrança basta para despertar o terror.*

*Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso. (Dante).*

*Maravilha fatal da nossa idade. (Camões).*

*Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam cegamente e a que ficavam presos pela boca, arrastados, violentamente brancos — mortos. E essa colina subia e girava, puxando pelos lábios os seres deslumbrados e aniquilados. E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Em baixo, vermelhas, estalavam as cúpulas. (Autor).*

217

na terra, e eis que havia um grande terramoto, e rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, e foram abertos os livros. E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Os homens e as mulheres caíam cegamente pela boca, e o sol tornou-se negro como um livro que se enrola, e todos os pequenos e grandes montes e ilhas se moveram dos seus lugares. Abalada de um grande vento, a luz terrível subia e girava, puxando violentamente os mortos brancos que ficavam presos pelos deslumbrados e arrastados lábios ao céu que se tornou como um saco de silício. E os seres aniquilados beijavam essa colina, e em baixo o céu retirou-se, e fez-se a separação, e estalavam as cúpulas vermelhas.

Maravilha fatal da nossa idade.

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...

Irmãos Humanos que depois de nós vivereis, não nos guardéis ódio em vossos corações.

Na maravilha desta luz inextricável, vi os homens e as mulheres que estalavam como estrelas, como figos deslumbrados. E o sol negro e a lua de sangue caíram no vento, nas águas, na terra, caíam da selvagem figueira por cima do firmamento que subia e girava como um livro terrível, uma colina que se enrola. E eis que se rasgou um grande terramoto de águas verdes no céu de silício violentamente baixo. E os seres moveram-se dos seus lugares pelo granizo tenebroso, puxando as cúpulas, os sons, os mortos abertos. E havia águas negras na luz abalada, na áspera floresta dos limbos, e as ilhas vermelhas e os montes arrastados amadureciam no terror da nossa idade. No espaço das fábulas os mortos, cegamente presos, estavam

35. *A Máquina de Emranhar Paisagens* (1963), poema de **Herberto Helder** (1930-)

o poema começa por enunciar cinco excertos de outros textos/autores (Livro de Gênesis, Livro de Apocalipse, François Villon, Dante, Luís de Camões) e uma frase da própria autoria de Herberto Helder.

Com apenas as palavras presentes nesses seis fragmentos de texto, o poema desenvolve-se num movimento cada vez mais rápido e frenético. Criam-se conexões cada vez mais intensas e impossíveis, ou antes, apenas possíveis no domínio de um sentir para além da palavra — apesar de se tratarem de palavras.



aniquilados pelos lábios e beijavam a grande luz, a grande morte. E fez-se a separação entre a boca e os livros. E quando as águas e as neves estavam dentro do céu, de cuja antiga lembrança custa falar, eu vi os mortos brancos despertar debaixo do céu fatal, e ficavam pequenos e grandes. E estavam todos mortos. Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso.

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...

... presos pela boca violentamente brancos os mortos amadureciam

e dentro desta luz ficavam as mulheres puxando as fábulas vermelhas

e a terrível colina subia pelos sons deslumbrados

e os limbos estalavam

e a luz rasgou cegamente os seres aniquilados

e cúpulas beijavam os lábios arrastados na luz

e a morte antiga girava em baixo com homens...

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...

... luz selvagem... e terramoto que se enrola de estrelas... e água abalada... inextricável... o sol num saco de vento... e a lua debaixo

das ilhas que se moveram... e livros em silício dentro dos mortos verdes... e coração dos figos abertos... maravilha nos grandes lugares por cima... e montes como dentro das águas negras... espaço... separação... e mulheres vermelhas com cúpulas... a antiga colina do firmamento... e homens violentamente... sons cegamente... e seres arrastados do céu da boca para... luz selvagem...

... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...

1963

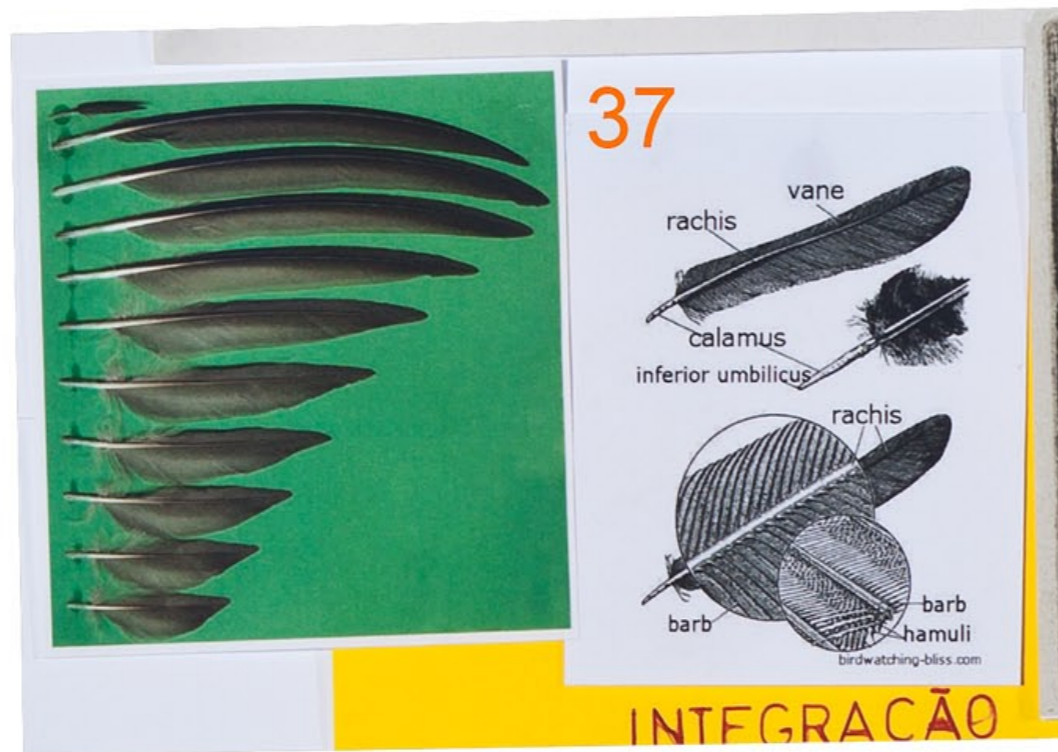


36. estampa nº13: **Modo de Volar** (c.1815) da série **Los Disparates** (1815-23) de **Francisco Goya** (1746-1828)

f.t. gravura (água-forte, água-tinta, ponta seca), c.1815; 24,5 x 35,8 cm

(Francisco Goya, Exposição de Gravura das Séries: Provérbios, Desastres da Guerra e Caprichos, Centro Cultural de Cascais, 29 de junho a 8 de setembro, 2013)





37. tipos de **penas** e estrutura de uma pena

Material de estudo para desenhos.





38. gravura de **J. M. Whistler** (1834-1903): *The Wine Glass* (*O Copo de Vinho*, 1858)  
f.t. gravura (águas-fortes), 1858; 21,1 x 14cm

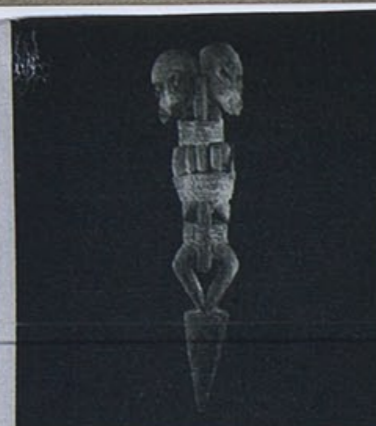


5 avril › 25 sept. 2011

39

# VAUDOOU

Fondation *Cartier*  
pour l'art contemporain



SYMBOLIQUE VAUDOOU  
PAR JACQUES KERCHACHE (EXTRAIT)

Asen : Petit parasol en fer forgé, figurant les ancêtres.

Bâton au-dessus de la tête : Visé à provoquer un déséquilibre mental chez l'adversaire.

Bâton dans la glotte : Visé à contrôler la parole.

Bec de canard : Imposé la discrétion. Le sang du canard est un poison. Il met donc à l'abri des menaces.

Cadenas : Renferment les poisons visant à ensorceler l'ennemi.

Couche sacrificielle : Elle est d'autant plus épaisse que l'objet a « fonctionné » longtemps.

Fa : Personnification du destin. Lié aux pratiques de divination. Il est en quelque sorte le conseiller du royaume.

Fers aux pieds : Figuration de l'esclavage.

Gu : Dieu de la guerre et des forgerons.

Heviosso (Shango en yoruba) : Dieu du tonnerre.

Legba : Dieu servant d'intermédiaire entre le monde terrestre et le monde surnaturel. Il est aussi le protecteur de la maison.

Liens autour de la poitrine : Visent à troubler la respiration.

Liens au  
la paralys

Liens au  
à la puiss

Liens au



39. folheto da exposição *Les Trésors du Vaudou* (*Os Tesouros do Vudu*, 2011)

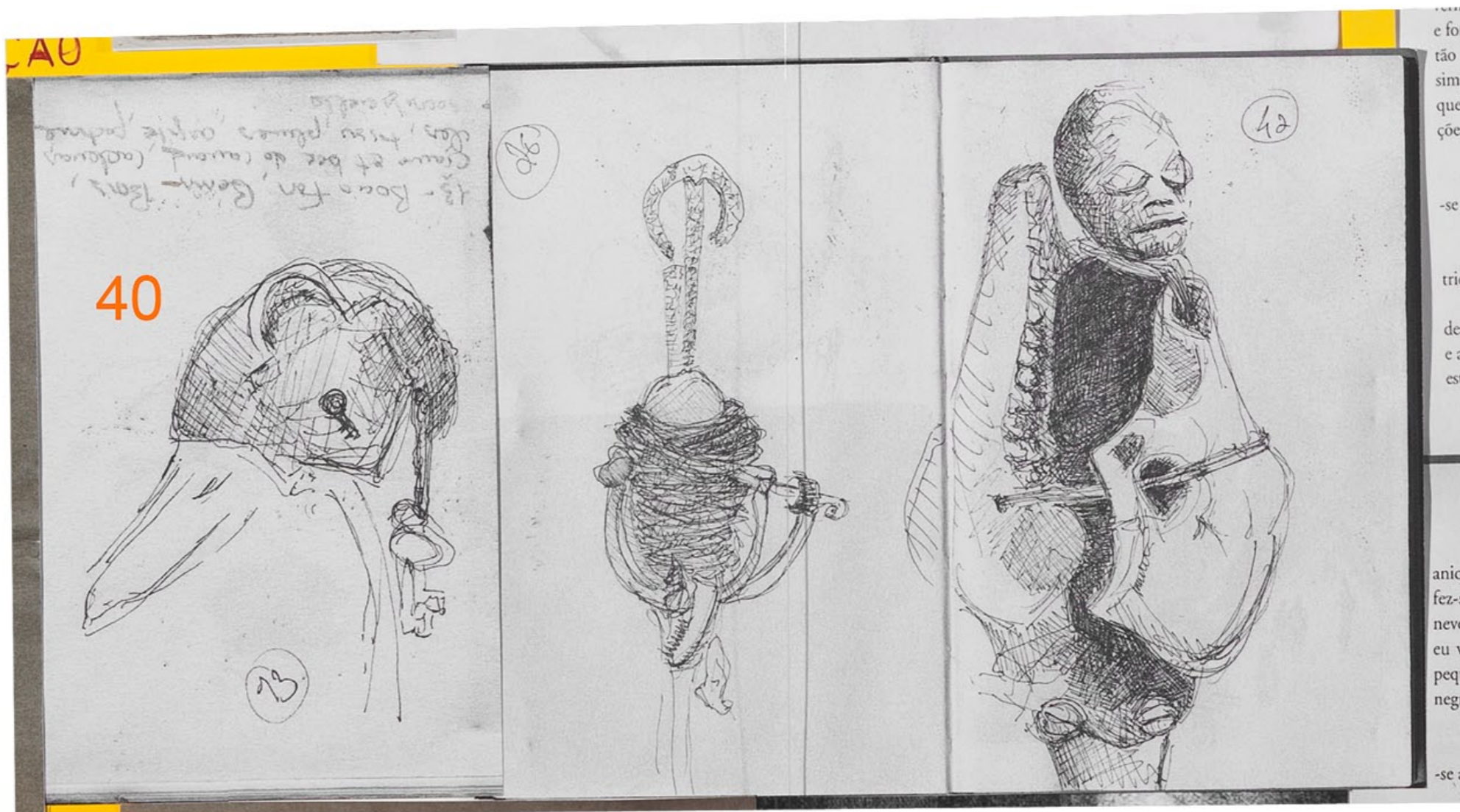
A exposição exibiu esculturas vudu recolhidas por Jacques Kerchache (1942-2001). Defensor apaixonado das artes primitivas, viajou inúmeras vezes à República do Benim, envolveu-se profundamente com a cultura e os cultos vudu, tendo participado em rituais. Desenvolveu um olhar e um entendimento sobre os objectos que ultrapassava muito os de um simples colecionador.

(Les trésors du Vaudou, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 5 avril – 25 setembro 2011)

INTEGRAÇÃO: A visita à exposição foi determinante na resolução da série de desenhos *fragmentos quiméricos servidos à francesa*, pois esclareceu o rumo das construções produzidas para serem desenhadas. As estatuetas exibidas resultavam de uma acumulação de objectos banais – garrafas, cadeados, crânios de animais, cordas, pregos, etc.

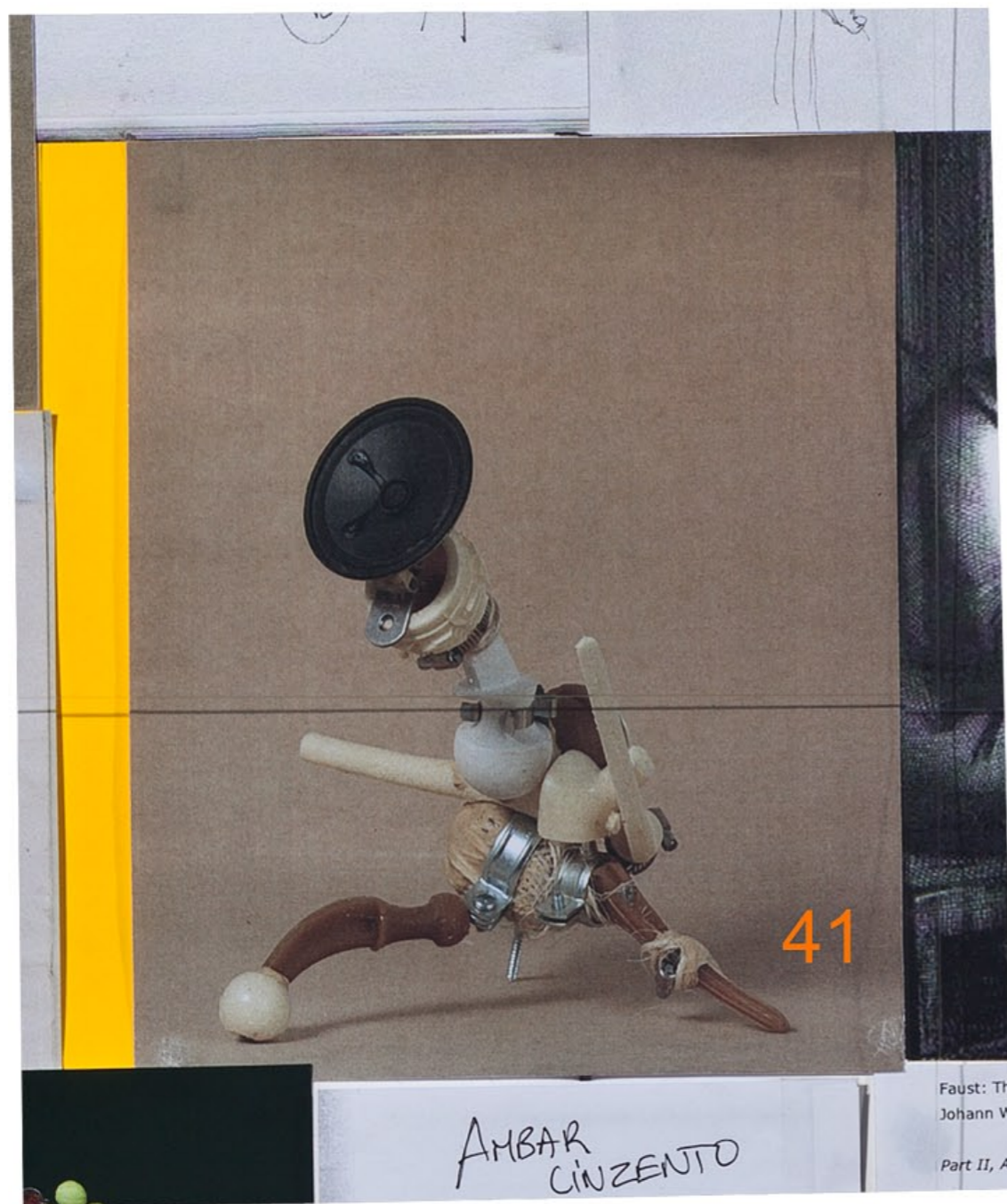
A ideia de integrar diferentes materiais nas construções já estava presente mas, precisamente, seriam as coisas recolhidas no atelier – restos de trabalhos anteriores – que iria utilizar. Ao longo do tempo em que os desenhos foram feitos, outros objectos/formas foram sugeridos por banalidades diárias: restos de uma refeição, penas apanhadas na rua, etc., coisas que se iam ligando umas às outras através de outro tipo de material acumulado; coisas imateriais, vistas, lidas, ouvidas, achadas ao longo de experiências realizadas noutras vertentes do trabalho.





40. registros de algumas das peças da exposição *Les trésors du Vaudou* (*Os tesouros do Vudu*, 2011)





41. **CP de propagação** (2008)

f.t. cera de abelha, coluna, corda, espuma de poliuretano, ferragens, gesso; aprox. 30cm alt.

Uma das várias construções prótesicas produzidas no âmbito da Rede de Residências Experimentação Arte, Ciência e Tecnologia. (Instituto das Artes/ Ciência Viva; Instituição de acolhimento: Instituto Nacional de Engenharia Biomédica).

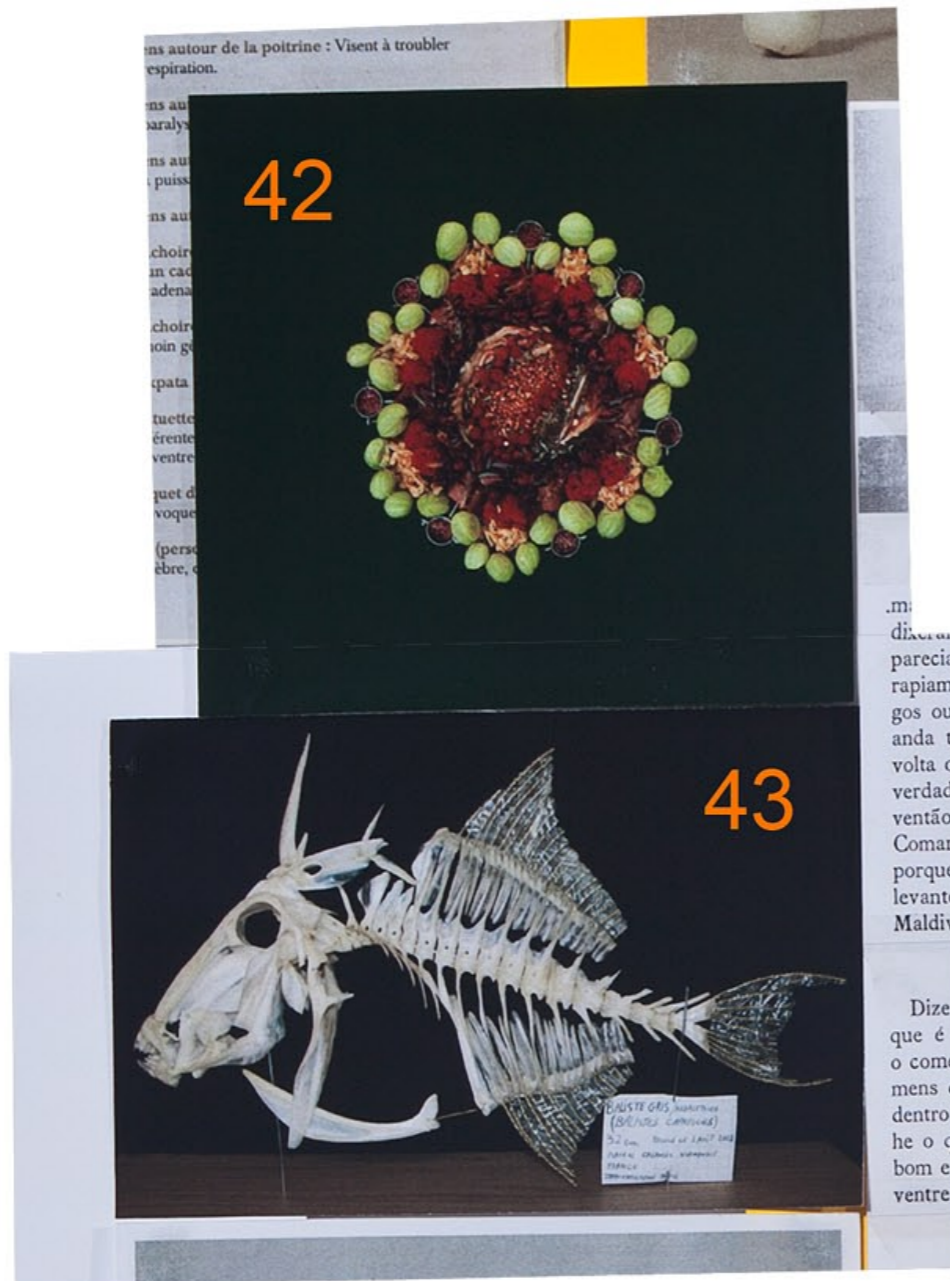
Houve uma apropriação de próteses humanas e a sua replicação, através de moldes, em diferentes materiais: espuma de poliuretano, cera, gesso e borracha.

Existe neste projecto uma primeira abordagem à alquimia através da figura do homúnculo: um ser criado em laboratório para o qual existem 'receitas' fantásticas que incluem ossos, sémen, urina, fragmentos de pele, pelos de diversos animais, etc. e que requeriam períodos e condições de 'gestação' muito específicos.

Mas de importância maior foi a constatação da desconcertante simplicidade da organização da matéria ao nível da composição química. Os elementos ligam-se uns aos outros porque podem; porque a nível atómico um elemento tem um protão a menos e outro o tem a mais, porque as partículas elementares exercem atracção e repulsa umas sobre as outras devido às suas cargas positivas e negativas.

A noção de *possível* extraída desta investigação orientou a composição das construções prótesicas; a ligação entre as réplicas das próteses, através de ferragens, como também as 'funções' que lhes foram atribuídas, obedeciam a uma aleatoriedade dirigida pela possibilidade.





42. nº 2 da série **Massa Damnata** (2006)  
f.t. prova cromogênea digital, 2006; 105x115cm

Nas oito composições florais da série *Massa Damnata*, misturam-se materiais orgânicos (vegetais e animais) e inorgânicos (insectos de plástico, balas, ferramentas, etc.) organizados segundo uma lógica geométrica inspirada nas rosáceas góticas. Procuram dar corpo a ideias relacionadas com desejo e repulsa.

43. esqueleto de **peixe-porco**

Recolha de material para desenhar (ou a razão pela qual a caveira de um peixe grelhado encontra o caminho para o atelier).



# ÂMBAR CINZENTO

## COLOQUIO TERCEIRO DO ÂMBRE

INTERLOCUTORES

RUANO, ORTA

RUANO

Como nasce e que cousa he?

44

ORTA

Alguns disseram ser o sperma da balea, e outros affirmaram ser esterco de animal do mar ou escuma delle, outros dixeram que era fonte que manava do fundo do mar, e esta parecia melhor e mais conforme á verdade. Avicena e Serapiam dizem gerarse no mar\*, assi como se gerão os fungos ou fungão dos penedos e arvores, e que quando o mar anda tempestuoso deita de si pedras e com ellas lança á volta o *ambre*, e esta opinião tambem he mais conforme á verdade, que outras rezadas por Avicena, porque quando ventão muyto os levantes vem muito a Çofala e ás ilhas de Comaro e de Emgoxa e a Moçambique e a toda essa costa, porque o deitão as ilhas de Maldiva de si, porque estão ao levante; e, quando ventam poentes, achase mais nas ilhas de Maldiva (1).

ORTA

Dizem mais os mesmos Avicena e Serapiam\*, que algum que é engulido por um peixe dito *azel*, que morre como o come logo, e andando nadando sobre o mar, tomão os homens daquella região garfos e tirão o fóra, e lhe tirão de dentro o *ambar*, o qual não he bom, e se algum he bom, he o que se acha chegado ao espinhaço, e este dizem ser bom e puro; e isto segundo a quantidade do tempo que no ventre ou espinhaço está.

ORTA

Primeiro vos direy hum grande error que tem Avenrois, que he huma especia de *canfora* que nasce nas fontes do mar e nada sobre a agoa delle, e que a melhor de todas he a que em arabio se chama *ascap*; e perguntei aos fisicos do Nizamoxa (que vulgarmente he chamado o Nizamaluco) que *ambre* era aquelle, e não mo souberam dizer, porque á cerca delles não ha as obras de Avenrois nem de Abenzoar (3), mas quanto isto seja falso e não digno de tam grande filosofo he claro: hum, por dizer\* que he a *canfora* nascida no mar, e porque a *canfora* he fria e seca no terceiro gráo, e põe o *ambre* quente e seco no segundo, por onde he manifesto não serem comprehendidas debaxo de hum genero; ~~o qual he~~

44. excertos do livro *Coloquios dos simples, he drogas e cousas medicinaes da India, assi dalguas cousas tocantes amediçina, pratica, e outras cousas boas, pera saber* (1563) de Garcia d'Orta (c.1500-1568)

ed. Academia das Ciências, 1963, edição fac-similada, pp. 50-58

No livro, constituído por cinquenta e sete conversas entre Garcia d'Orta e um companheiro imaginário Ruano, são discutidos a origem, história e usos de diversos produtos naturais (fármacos, especiarias, etc.). Os excertos reproduzidos referem-se ao colóquio onde é debatida uma misteriosa substância: o âmbar cinzento. Muito apetecido e caro, era utilizado na preparação de perfumes e considerado afrodisíaco; dava à costa, flutuando vindo do mar e desconhecia-se ao certo a sua proveniência, o que deu azo a muita efabulação.

Hoje sabe-se que o âmbar cinzento é produzido pelo sistema digestivo do cachalote; trata-se de uma secreção espessa e gordurosa destinada a encapsular matérias indigeríveis, tais como as peças bucaes de lulas, que poderiam danificar o tracto intestinal das baleias. Alguma da substância é, eventualmente,

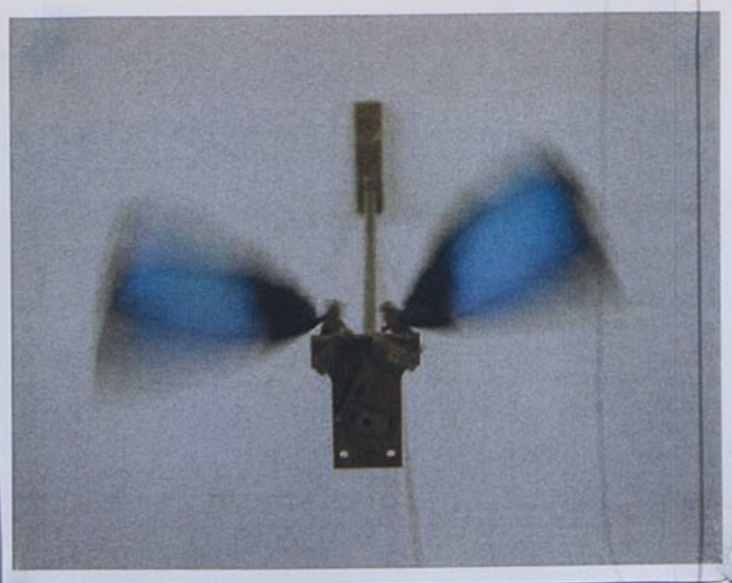
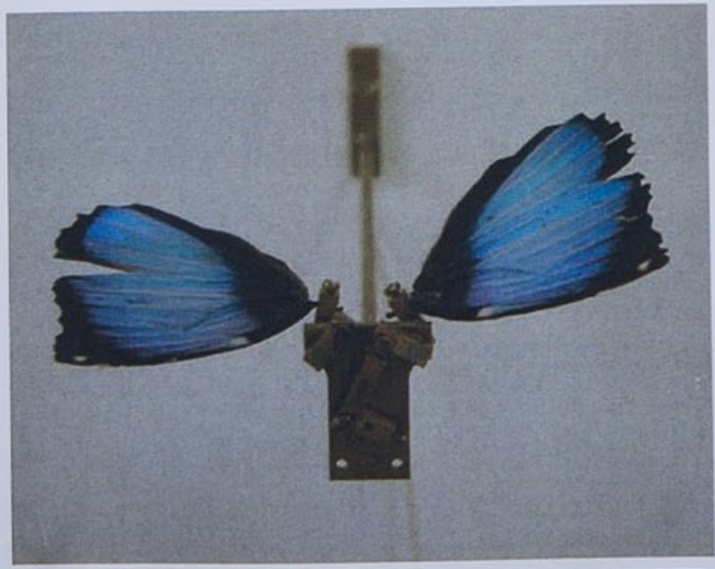
expulsa com as fezes. Fresca, é esbranquiçada e fétida, mas

com o tempo escurece e o odor torna-

se agradável.



HORN

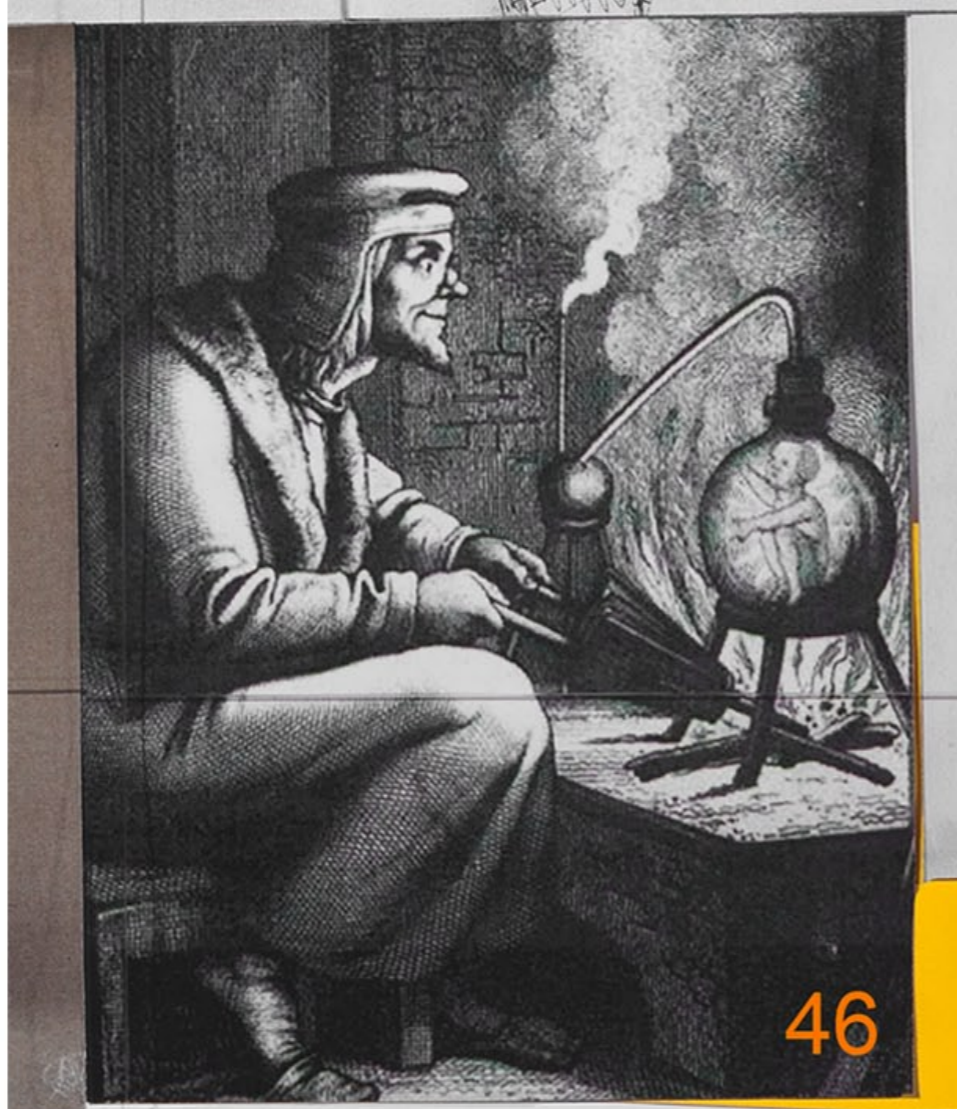


45. *Schmetterling-Skulpture* (Escultura-borboleta, 2004) de **Rebecca Horn**

f.t. borboleta, estrutura metálica, motor, 2004

(Rebecca Horn, Bodylandscapes. Desenhos, Esculturas, Instalações 1964 - 2004, Centro Cultural de Belém, 3 Feb - 17 Abr 2005)





46

Faust: The Tragedy  
Johann Wolfgang von Goethe

Part II, Act II: LABORATORY

(After the style of the Middle Ages: extensive, unwieldy apparatus, for fantastical purposes.)

WAGNER (at the furnace).

The solemn bell shakes with its boom  
The sooty walls in dread vibration.  
Soon must uncertainty assume  
Some form, to greet long expectation.

[...]

(He turns to his hearth.)

Look! There's a gleam!--Now hope may be fulfilled,  
That hundreds of ingredients, mixed, distilled-  
And mixing is the secret-give us power  
The stuff of human nature to compound;  
If in a limbeck we now seal it round  
And cohobate with final care profound,  
The finished work may crown this silent hour.

(Turning again to the hearth.)

It works! The substance stirs, is turning clearer!  
The truth of my conviction presses nearer:  
The thing in Nature as high mystery prized,  
This has our science probed beyond a doubt;  
What Nature by slow process organized,  
That have we grasped, and crystallized it out.

[...]

45. excerto de **Faust II** (1832) de **Goethe** (1749-1832), e ilustração para uma edição de 1854.

trad. A. S. Kline, 2003 ([www.poetryintranslation.com](http://www.poetryintranslation.com))

Gravura executada por Engelbert Seibertz (1813-1905), segundo desenho de Peter Cornelius (1783-1867), ilustrando o momento em que Wagner, no seu laboratório alquímico e após longa vigília, assiste finalmente ao despertar do homúnculo.



well as resin, gum and wax.<sup>22</sup> The painter Cennino Cennini wrote a particularly detailed version of this type of recipe. It is over three pages long and is very easy to follow.<sup>23</sup>

In brief, Cennini recommends grinding the lapis in a bronze mortar, working-up the powder on a porphyry slab and sifting it through a fine cloth. For each pound of powder, you add six ounces of resin from a pine tree, three ounces of gum from a mastic bush and three ounces of fresh beeswax. The lapis, resin, gum and wax are warmed and mixed into a paste having first covered your hands in linseed oil. The paste-ball is kneaded every day for at least three days. Then, the paste-ball is placed in a basin full of warm lye and kneaded – with two sticks – until the lye becomes saturated with a blue colour. This saturated lye is drained-off into a glazed pot, and fresh lye is added. The kneading and draining process is repeated eighteen times. For each of the containers of saturated lye, the blue powder is left to settle to the bottom, and the colourless lye is decanted. Finally, the powder is washed and dried.

Cennini notes that the colour from the first batch of lye is a rich violet-blue. This is better than the colour from the second batch, a rich true-blue, and the quality decreases until the last batches of lye produce a pale blue-grey called 'ultramarine ash'. The individual batches are then combined to create several grades of pigment ranging from a fine blue – worth eight ducats an ounce – to a poor quality blue-grey.<sup>24</sup>

developed it without a scientific background. So how did this complicated purification technique arise?

The key to answering this question lies in 'four element theory', a

developed in antiquity.<sup>25</sup> The four terrestrial elements are 'fire', 'air', 'water' and 'earth'. They are not like the hundred or so 'elements' that modern science regards as the building blocks of existence. The four elements describe the four modes of existing. 'Earth' relates to the solid mode of existing, and 'water' to the liquid mode. 'Air' relates to the gaseous mode, and 'fire' relates to the consuming mode.

The elements do not exist independently. Everything in the world – whether animal, vegetable, mineral or artificial – is a mixture of elements. Solid things are not only made of the element earth.

whole heavenly spheres.<sup>26</sup> The entire cosmos is a set of nested spheres.

The heavens are made of perfect spheres and the earth is made of imperfect spheres. The perfect heavenly spheres will be discussed in a later chapter, but one key to understanding the behaviour of the four elements is the imperfection of the four terrestrial spheres.

The outermost terrestrial sphere is predominantly elemental fire.

(perfectly spherical spheres) The next sphere is mainly elemental air.

is mainly spherical spheres. The third sphere is mainly elemental water.

usually off the ground through a limited amount. The lowest sphere is predominantly elemental earth.

The two higher spheres – fire and air – are invisible because they are 'subtle', and the two lower spheres – water and earth – are visible because they are 'dense'.

If a thing is above the sphere of its predominant element then it exhibits gravity. But if it is below that sphere, it exhibits levity. In other words, these properties are inherent in each individual thing, which will display gravity or levity depending upon its position in space. As Aristotle said, things have 'a natural tendency to move towards their own special places or rest in them when there.'<sup>27</sup>

This is an important point. In the traditional sciences, things are not moved by external forces – they are moved by their own desires, almost like elemental 'emotions'.

## Recipe – the paste

Cennini's paste-ball was made from pine resin, gum mastic and beeswax. Pine resin and gum mastic are both related to amber,

As amber is solid, it must contain some elemental earth. However, it floats in the sea so the earth must be accompanied by either air or fire because levity in water shows a desire to return home, to the sphere of air or fire. The association of amber with the sun suggests that it is trying to get to the sphere of fire. Its identification with elemental fire is reinforced by its golden colour and the fact that it supports a flame.<sup>28</sup> Thus, the doctrine of signatures tells us that amber is predominantly elemental fire.

Closely related to oil is pitch (also known as asphalt, naphtha or bitumen), which is another of the ingredients used in the *Segreti de Colori* ultramarine recipes. According to *De rebus metallicis*,

lead one to the conclusion that, like oil, pitch is predominantly elemental fire.

## Recipe – the lye

Having outlined the 'signatures' of the paste-ball ingredients at some length, it remains to quickly look at Cennini's other potential environment for the lapis powder – the lye. *De rebus metallicis*

remains predominantly elemental water. It mixes with water rather than floating above and it extinguishes rather than feeds a flame. So the doctrine of signatures suggests that elemental fire is a minor component of the mainly watery lye.

## Recipe – the lapis

Ground-up raw lapis would not make a good pigment – it would be a dull mix of white, gold and blue. So one must consider the elemental compositions of calcite and pyrite and then look at the blue that artists wanted.

Pyrite was hot and dry and calcite was identified as elemental earth; the result of a 'dry exhalation'. The blue substance is therefore likely to have very little dryness, which, according to Aristotle, is quite possible.<sup>29</sup> Following the doctrine of signatures one might infer that, because of its colour, the blue mineral contains either elemental air or water.<sup>30</sup> But the relative enrichment of hotness in golden pyrite suggests that blue ultramarine lacks heat, so the blue colour probably doesn't indicate air (hot and wet) – it is a signature of water (cold and wet).

## Recipe – the interactions

Whilst Cennini's recipe seems complicated, the underlying idea, 'sympathy' – a traditional principle that has become particularly associated with Bolus of Mendes<sup>31</sup> – is simple. The theory of sympathy recognises that the golden, white and blue particles in powdered lapis have different desires. Cennini's recipe is designed to create two different environments which might attract their sympathy and to allow passage from one environment to another. Those particles that find themselves in an unsympathetic environment are made free to move to another that they find more to their liking.

When the powdered lapis is mixed into the paste of resin, gum and wax, it puts all three minerals into an environment of fire. The lapis-

After three days of kneading, the lapis paste-ball is put into a container of lye which is predominantly water (cold and wet).

When Cennini eventually put the paste-ball into the lye, the ultramarine could act upon its desires. Ultramarine's escape is assisted by its density, which gives it gravity in the sphere of fire

Mobile and contrasting water (blue ultramarine) quickly came out of the paste-ball, eventually followed by immobile and concordant earth (white calcite). The fire (gold pyrite) stayed in its element – in the paste-ball. Cennini's recipe works.<sup>32</sup>

Every detail of Cennini's recipe seems designed to harness the elemental desires of ultramarine. He

47. excertos de *The Alchemy of Paint* (Alquimia da Tinta/Pintura, 2009) de Spike Bucklow

ed. Marion Boyars 2010, pp. 43-65

O autor, baseando-se nos escritos do pintor medieval Cennino Cennini (c.1370–c.1440), descreve e analisa, à luz das teorias alquímicas, uma receita para extrair o pigmento azul ultramarino do minério semi-precioso lapis lazuli; na sua forma natural, o pigmento ultramarino está misturado com calcite e pirite.

As instruções foram seguidas por Spike Bucklow que conclui não só que a receita resulta mas também que o pensamento subjacente aos procedimentos – apesar da forte carga simbólica ou metafórica envolvida – está correcto.

Dos diversos princípios examinados, destaca-se a noção de 'simpatia'. Segundo o ponto de vista da ciência medieval os elementos não são movimentados por forças externas mas impelidos pelo seu próprio 'desejo', no fundo cada elemento possui uma força interna que o leva a procurar um determinado estado de equilíbrio.

Por exemplo, o pigmento ultramarino, identificado com a água, procura sair do composto mineral em que está inserido e regressar 'ao seu elemento'; está implícito que o conhecimento, que permite a manipulação da natureza (neste caso a extracção do pigmento), consiste em ter uma visão magna da realidade, na qual se enquadram os desejos elementares das diversas substâncias, para depois reproduzir as condições ideais para que esses desejos se efectuem.





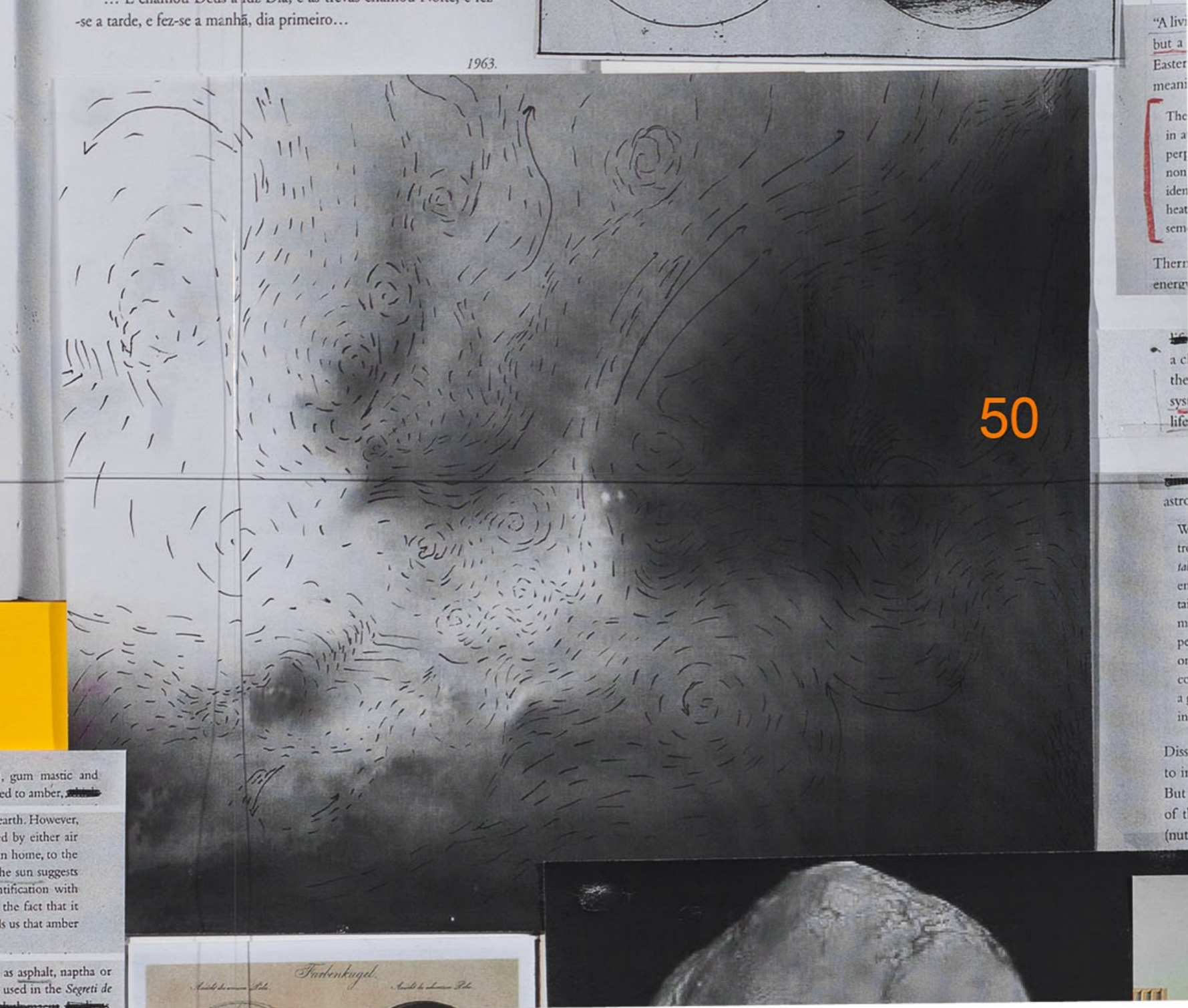
48. gravura do tratado *Elementa Chimicae, quibus subjuncta est confectura lapidis philosophici imaginibus repraesentata* (1718) de **Johannes Conradus Barchusen** (1666-1723)

*Elementa Chimicae, etc.* é uma versão revista e aumentada do tratado publicado em 1698 sob o título *Pyrosofia* (o conhecimento do fogo). O fogo, e logo o forno/fornalha, enquanto agente para a manipulação da matéria era de importância fulcral. Hoje existem novos instrumentos que permitem dominar outros domínios físicos (eletricidade, magnetismo, etc.) mas o calor foi, durante muito tempo, a força disponível às mentes curiosas para dissecar a realidade.

49. esquema de um radiador de corpo negro

Um corpo capaz de absorver a totalidade da radiação electromagnética incidente é chamado de radiador de corpo negro ou radiador perfeito. Trata-se de um modelo teórico demonstrativo da relação entre temperatura e cor: à medida que a temperatura do corpo negro aumenta a sua cor altera-se, desde o vermelho (temperatura mais baixa), ao azul e branco (temperatura mais alta).





50. experiências com a representação de **movimentos de fumo e fogo**



"A living body," wrote Alan Watts (1915–1973), "is not a fixed thing but a flowing event." Watts, the Anglo-American popularizer of Eastern philosophy, drew from science, as well, in his quest for the meaning of life. He likened life to "a flame or a whirlpool":

51

The shape alone is stable. The substance is a stream of energy going in at one end and out at the other. Life's purpose to maintain and perpetuate itself is understandable as a physico-chemical phenomenon studied by the science of thermodynamics. We are temporarily identifiable wiggles in a stream that enters us in the form of light, heat, air, water, milk. . . . It goes out as gas and excrement—also as semen, babies, talk, politics, war, poetry and music.<sup>6</sup>

Thermodynamic systems lose heat to the universe as they convert energy from one form to another. ~~Living matter feeds itself from the~~

~~life.~~ Schrödinger's crystal analogy has given way to an idea of life as a chemical system requiring material and energy to persist far from thermodynamic equilibrium, i.e., a dissipative system. Dissipative systems that are not alive may nevertheless act in ways that are eerily lifelike. ~~One such dissipative system develops in the laboratory.~~

~~physicist.~~ Erich Jantsch (1920–1985), an Austrian-American astrophysicist and philosopher, explains that,

Whereas free energy and new reaction participants are imported, entropy and reaction end products are exported—we find here the *metabolism* of a system in its simplest manifestation. With the help of this energy and matter exchange with the environment, the system maintains its inner non-equilibrium, and the non-equilibrium, in turn, maintains the exchange processes. One may think of the image of a person who stumbles, loses his equilibrium and can only avoid falling on his nose by continuing to stumble forward. A dissipative structure continuously renews itself and maintains a particular dynamic régime, a globally stable space-time structure. It seems to be interested solely in its own integrity and self-renewal.<sup>12</sup>

Dissipative structures, chemical systems that use streams of energy to increase their internal order, are, however, rare and short-lived. But if the increased internal order is that of life, then, given access of the system to a source of energy and the right kind of matter (nutrients), it maintains indefinitely. This is autopoiesis. ~~Autopoiesis~~



KAPOR

51. excertos do livro **What Is Life?** (*O que é a Vida?* 1995) de Lynn Margulis (1938-2011) e Dorian Sagan (1959-) ed. University of California Press 2000, pp. 43; 76-7

A segunda lei da termodinâmica expressa que a entropia de um sistema isolado tende a aumentar com o tempo porque evolui espontaneamente no sentido do equilíbrio termodinâmico – o estado de máxima entropia; dado que: «entropia é uma medida de ordem e organização (ou desordem e desorganização, consoante o ponto de vista) [e que] sistemas ordenados tem entropia reduzida e sistemas desordenados tem entropia elevada» (Kirkland 2007, *Time And Thermodynamics*, pp.114-17). Ou seja, «ao longo do tempo, as coisas tendem a tornar-se mais desorganizadas e desordenadas (aparelhos estragam-se, pilhas cuidadosamente feitas tombam, objectos novos e limpos ficam sujos e corroídos, ferrugentos ou simplesmente desgastados» (Kirkland 2007, *Time And Thermodynamics*, pp.114-17) e não o contrário.

No entanto, existem processos naturais que, apesar da improbabilidade, reduzem a entropia, i.e. organizam e ordenam a matéria contrariando a sua tendência natural. Para que tal seja possível é necessário que se gere um sistema complexo de interacções duradouras que fornecem energia umas à outras possibilitando a manutenção, mais ou menos prolongada, dos processos; trata-se de um sistema dissipativo.

Exemplos destes sistemas encontram-se na meteorologia (formação de tempestades, ciclones, etc.), na actividade tectónica e nos movimentos ígneos; mas enquanto estas estruturas são propensas a esgotar a sua fonte de energia e dispersar, a vida, dada a sua capacidade generativa (aquilo que Margulis e Sagan referem como autopoiesis) e desde que não lhe falte uma fonte primária de energia, é, tendencialmente, um sistema dissipativo que se mantém indefinidamente.





52

However, planets, metals and rusts – like all created things – are multifaceted. There are many different points of view and all things can be seen from many different angles. Could it also be that, collectively, the rusts' colours are connected to the intensity of the light that created the planets?

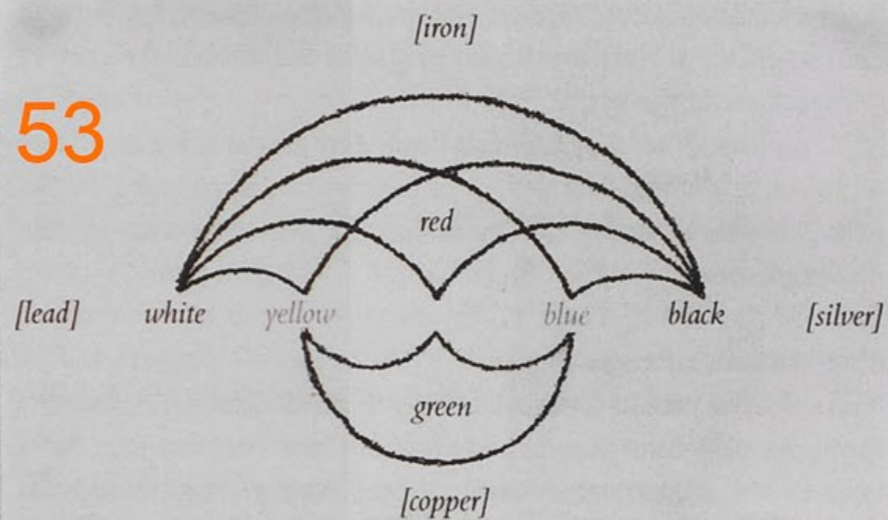
If so, two rusts remain to be defined. They are the rusts associated with the metal tin (or planet Jupiter), and the metal mercury (or planet Mercury). The colour of the rust associated with tin-Jupiter should be between the colours associated with lead-Saturn (white) and either iron-Mars (red) or copper-Venus (green). As Albertus Magnus said, mixing white and red within the scale would predict that the rust of tin should be yellow. And indeed, tin's rust is yellow. It is Mosaic gold.<sup>17</sup>

Five of the six rusts have the colour that would be expected from their relationship with the planets. Completeness would require the rust associated with mercury-Mercury to be the product of mixing a central colour, red or green (corresponding to iron-Mars or copper-Venus), with black (corresponding to silver-the Moon). According to Cardano, the colour between green and black is blue. Several other colour scales exist and most of them suggest that mercury's rust should be blue.<sup>18</sup>

So, the artists who wrote manuals saying that sulphur and mercury made both red vermilion and a blue pigment were not colourblind. They wrote numerous recipes for a pigment that does not exist because – in an ideal world – it should.

the fact that vermilion is red illustrates two important principles in the traditional sciences. First, it shows that appearances can be deceptive because they are limited by particular points of view. Second, it shows that the physical world is not ideal.

53



O Tormento dos Metais

Uma representação simbólica das três diferentes formas de calcinação da matéria original.



54

52. **Farben-Kugel** (*Esfera das Cores*) de **Philipp Otto Runge** (1777-1810)

Otto Runge, pintor e contemporâneo de Goethe, publica, em 1810, a sua teoria das cores.

53. excertos de **The Alchemy of Paint** (*Alquimia da Tinta/Pintura*, 2009) de **Spike Bucklow**

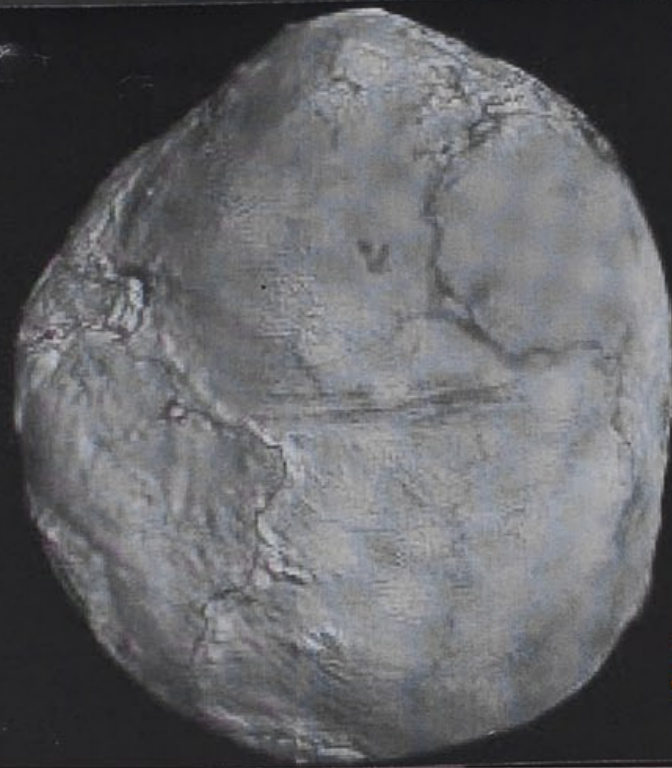
ed. Marion Boyars 2010, pp. 134-5

A sequência das cores, à luz do pensamento alquímico, é fixada pelos astros (o Sol, a Lua e cinco planetas), os metais que lhes estão vinculados e a cor dos compostos resultantes da sua corrosão (óxidos, sulfatos, etc.): o óxido de chumbo (saturno), usado como pigmento branco até ao sec.XIX quando o seu uso foi interdito por ser tóxico; sulfeto de estanho (Jupiter), amarelo, utilizado para dourar; o óxido de ferro (Marte), vermelho, é utilizado desde a pré-história até hoje, conhecido como 'vermelho ocre'; acetato de cobre (Venus), verde, utilizado no pigmento 'verdigris'.

Relativamente ao metal (e planeta) mercúrio, a cor associada seria, num mundo ideal, azul. O facto do pigmento derivado ser vermelhão (sulfeto mercúrico) deve-se à imperfeição do mundo físico. Este «não foi criado num estado perfeito pela simples razão (...) que seria redundante. O mundo das coisas foi criado para fornecer um lugar para a mudança» (Bucklow 2009, p. 135).

54. iluminura do manuscrito **Aurora Consurgens** (Amanhecer, sec.XV)

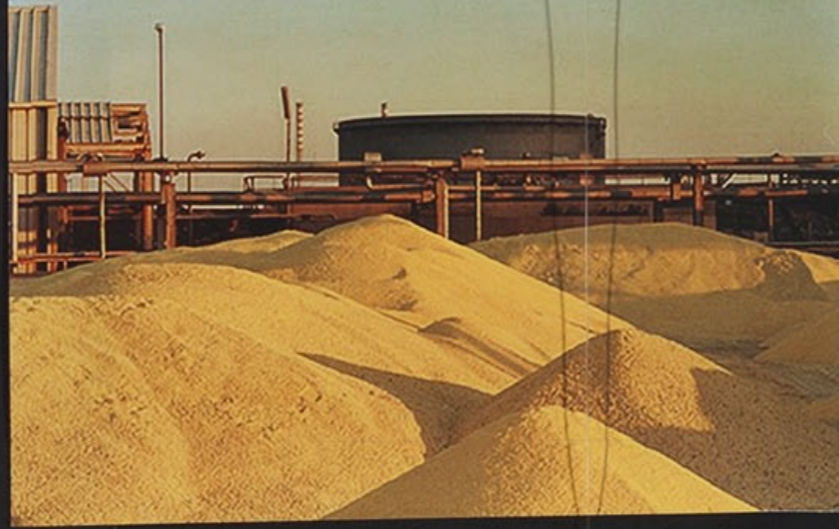
O manuscrito contém um tratado alquímico, cujo o autor foi designado Pseudo-Aquino; no passado foi atribuído a Tomás de Aquino.



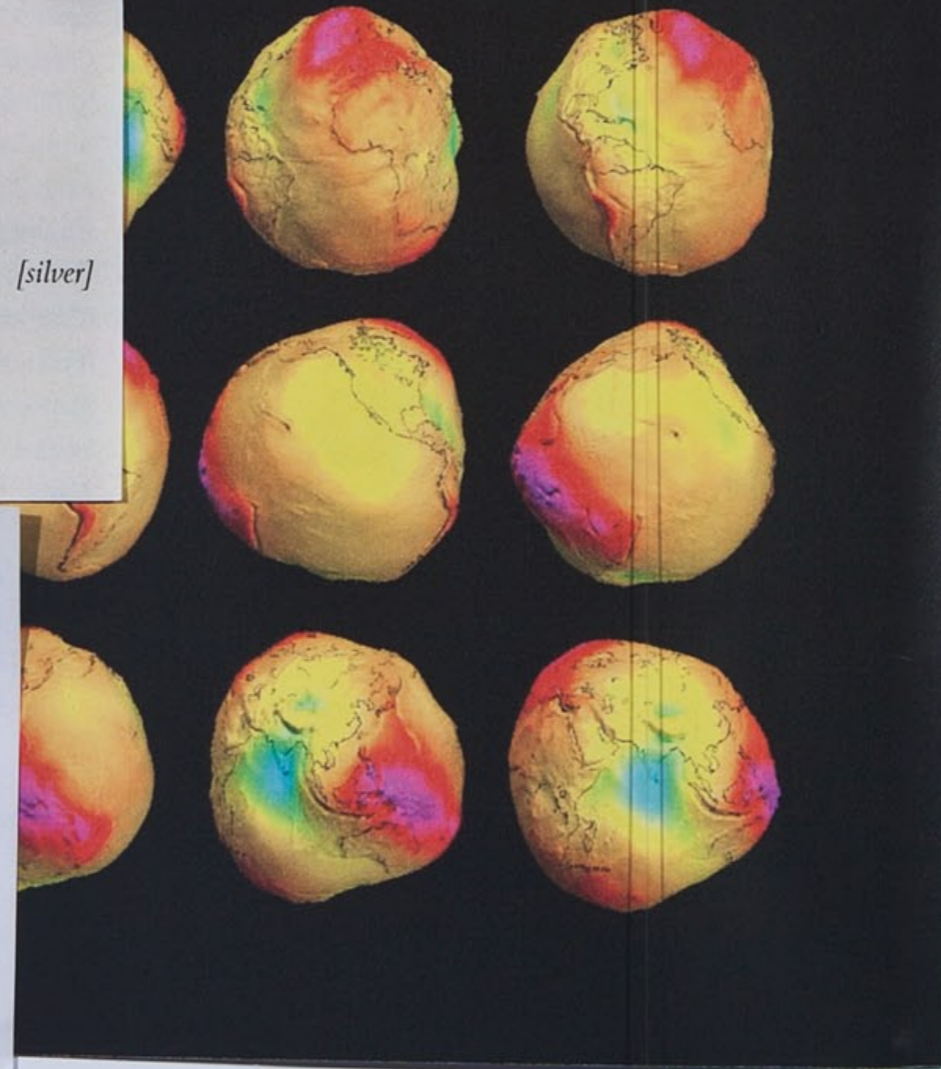
55

[iron]

56



[silver]



55. a forma da terra: **GOCE Geoid** (2011)

O geoide é um modelo da forma da terra; para além da superfície sólida (terrestre), tem em conta a superfície de um oceano ideal (sem considerar marés e correntes marítimas), moldada apenas pela força da gravidade.

A terra não é uma massa sólida, tem um interior viscoso em constante transformação e a maior parte do seu exterior é líquido, não sendo possível fixar definitivamente a sua figura; o geoide é, no entanto, o modelo mais aproximado da forma 'real', acidentada e irregular, do planeta.

56. fotografia feita na **Petrogal**, refinaria de Sines (2008)

Um monte de enxofre: o enxofre é uma impureza do crude, tendo que ser retirado durante o processo de refinação.





57. **Yellow** (*Amarelo*, 1999) de **Anish Kapoor** (1954-)  
f.t. fibra de vidro e pigmento, 1999; 600x600x300cm

Os três metros de profundidade da obra são impossíveis de ver; este trabalho, como outros de Kapoor, cega. A intensidade/saturação da cor, a curvatura do objecto não permitem aos olhos e ao cérebro ter um ponto de referência. O amarelo domina o campo de visão e o objecto começa a pulsar (côncavo, convexo, côncavo...).

(Anish Kapoor, Museo Guggenheim Bilbao,  
Mar. 16 – Out. 12, 2010)



58



58. estampa nº 28: **Ausbruch des Etnas im Jahr 1838** (*Erupção do Monte Etna em 1838, 1839*) de **Georg Busse** (1810-68)  
f.t. gravura (água-forte), 1839; 16,7 x 24,7 cm.

A gravura pertence à série *Malerische Radierungen aus Italien* (*Gravuras Pitorescas de Itália*) publicada entre 1840 e 1846. Na inscrição da margem inferior lê-se: «completamente exaustos, atingimos o pico do retumbante Etna / e demos por nós, por assim dizer, num mundo novo e indescritível»

DISSIPAÇÃO  
POEIRA  
FUMO

dissipa-se  
o imóvel  
numa tal desorden

59



59. ensaios para **Flip-bang** (2013)

Nos quatro flip-books que constituem a edição, figuram quatro explosões: um rebentamento numa pedra, o estilhaçar de um tijolo, a pulverização de uma casa e a fulminação de um conjunto de árvores. No interior da capa lê-se a frase “o imóvel dissipa-se numa tal desorden”.

O título é um jogo entre as expressões big-bang e flip-book, convocando ainda a relação entre o gesto imposto pelo objecto e a acção representada nas animações.

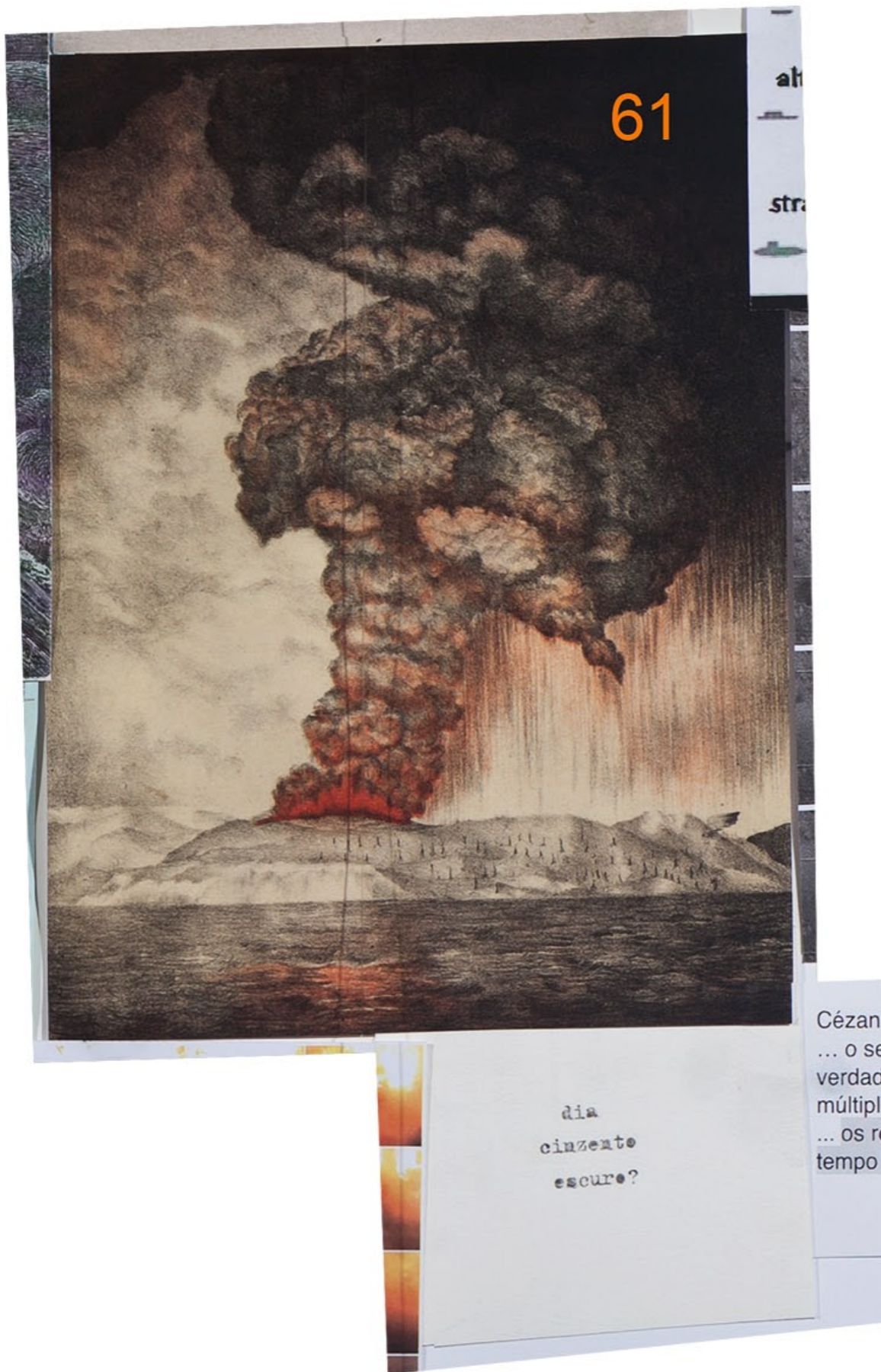




60. sequência de imagens do processo de trabalho das séries **P1 e P2** (2007)

Parte do processo de trabalho na base das fotografias envolveu incendiar as maquetas. Estes momentos foram filmados e as imagens revisitadas de forma recorrente.





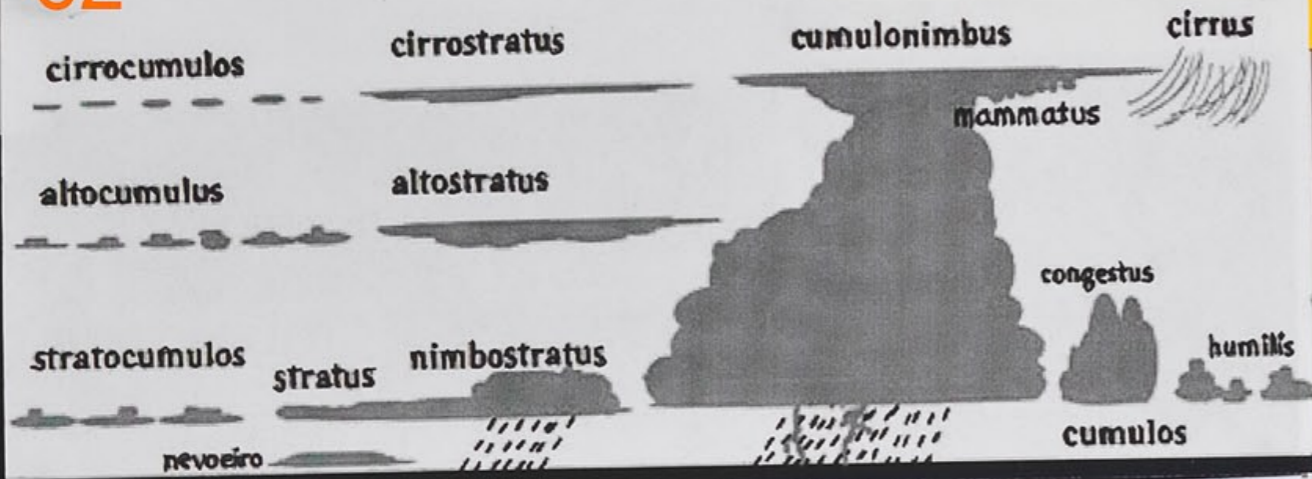
61. **erupção de Krakatoa** em 1883  
f.t. Litografia c.1888.

Esta litografia é baseada numa fotografia tirada a 26 de agosto de 1883, algumas horas antes da primeira das quatro violentas explosões que se seguiriam. É o evento vulcânico mais intenso de que há registo. A quantidade de fumo, pó e cinza que foi expelida na erupção alterou as condições atmosféricas durante anos, baixando a temperatura mundial e interferindo nos padrões meteorológicos. Produziu pores-do-sol espectaculares.

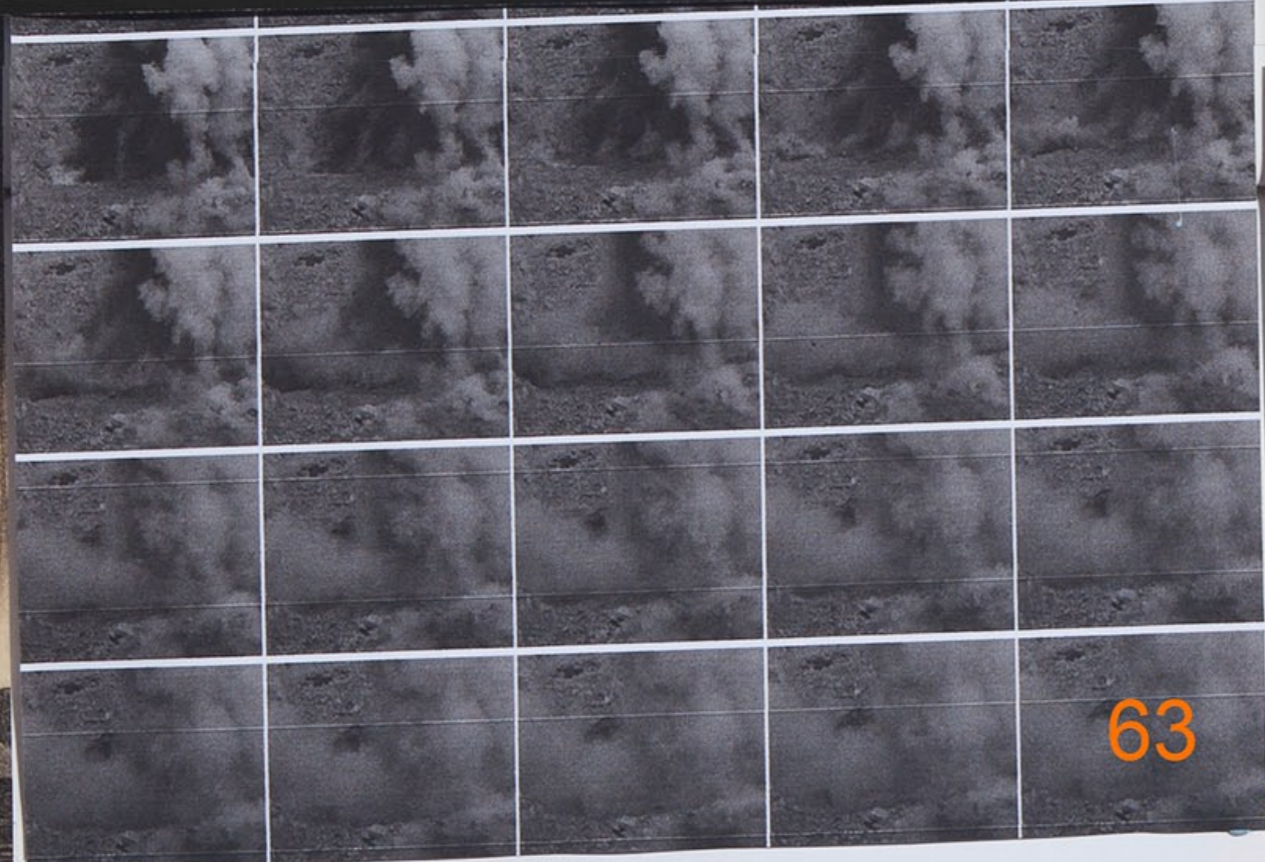
DIA CINZENTO ESCURO: imagens destas, como também as gravuras de Alexander Cozens, constituem uma pesquisa formal em torno da representação de nuvens e fumos densos, característicos de um ambiente 'cinzento escuro' por contraste com o tempo 'cinzento claro' de Cézanne.



62



62. esquema mostrando diversas formações de nuvens



63. sequência de imagens de um rebentamento na pedra de Benafessim em Montemor-o-Novo (2009)

64. excerto de *Conversations avec Cézanne* (1986)  
ed. Macula 1986, pp.109-10

A atmosfera influencia o modo como a luz do sol atinge a superfície da terra. Aix-en-Provence, onde Cézanne pintava, o clima mediterrânico, a proximidade ao rio Arc e aos Alpes, reúne as condições para a formação de uma ligeira névoa que caracteriza um dia 'cinzento claro'.

A dispersão de Rayleigh e Mie são responsáveis pela aparência do céu. Num dia claro, a dimensão das partículas existentes na atmosfera corresponde aproximadamente à amplitude (menor) da onda de luz azul; a dispersão destas ondas é responsável pela aparência azul do céu; este fenómeno físico é chamado dispersão de Rayleigh. Quando existe neblina, o ar está carregado de aerossóis (água, sal, fumo, pólen, carbono, etc.), partículas de dimensão superior capazes de interferir com ondas de amplitude maior, ou seja, com todas as ondas do espectro visível. O resultado deste fenómeno, chamado dispersão de Mie, é um céu de aparência cinzento claro e uma iluminação difusa e uniforme.

Da atmosfera – do visível – Cézanne extrai uma metafísica que o coloca num campo contrário ao impressionismo, que censurava por negar às formas o seu 'lugar':  
a sua força, a sua 'verdade'.

Cézanne: "... se o tempo, amanhã estiver cinzento claro, acho que a sessão será boa."  
... o seu olhar ávido de agarrar a forma, e digamos assim, o peso das coisas ("nada é belo para além do verdadeiro, só o verdadeiro é digno de ser amado" Céz.), fura a atmosfera, não se detém a contemplar as múltiplas variedades tal como fizeram os impressionistas.  
... os reflexos intensos têm como efeito "negar os locais (nier les localités), donde a importância vital de um tempo cinzento claro"

64

Conversations avec Cézanne  
P. Michael Doran, Macula 1986



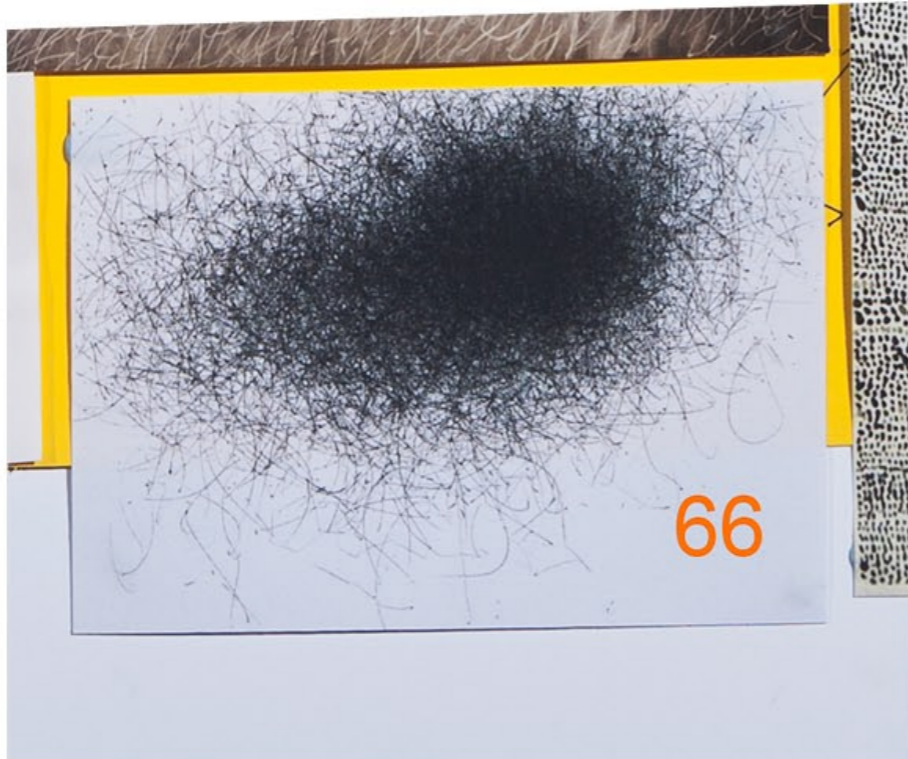


65. obras de **Cy Twombly** (1928-2011)

f.t. (cima) Litografia, 1971; 57.15 x 76.2cm (baixo) lápis de cera e tinta de esmalte, 1970; 405 x 640.3 cm

O gesto amplo; inscrição residual de um pensamento corporalizado.

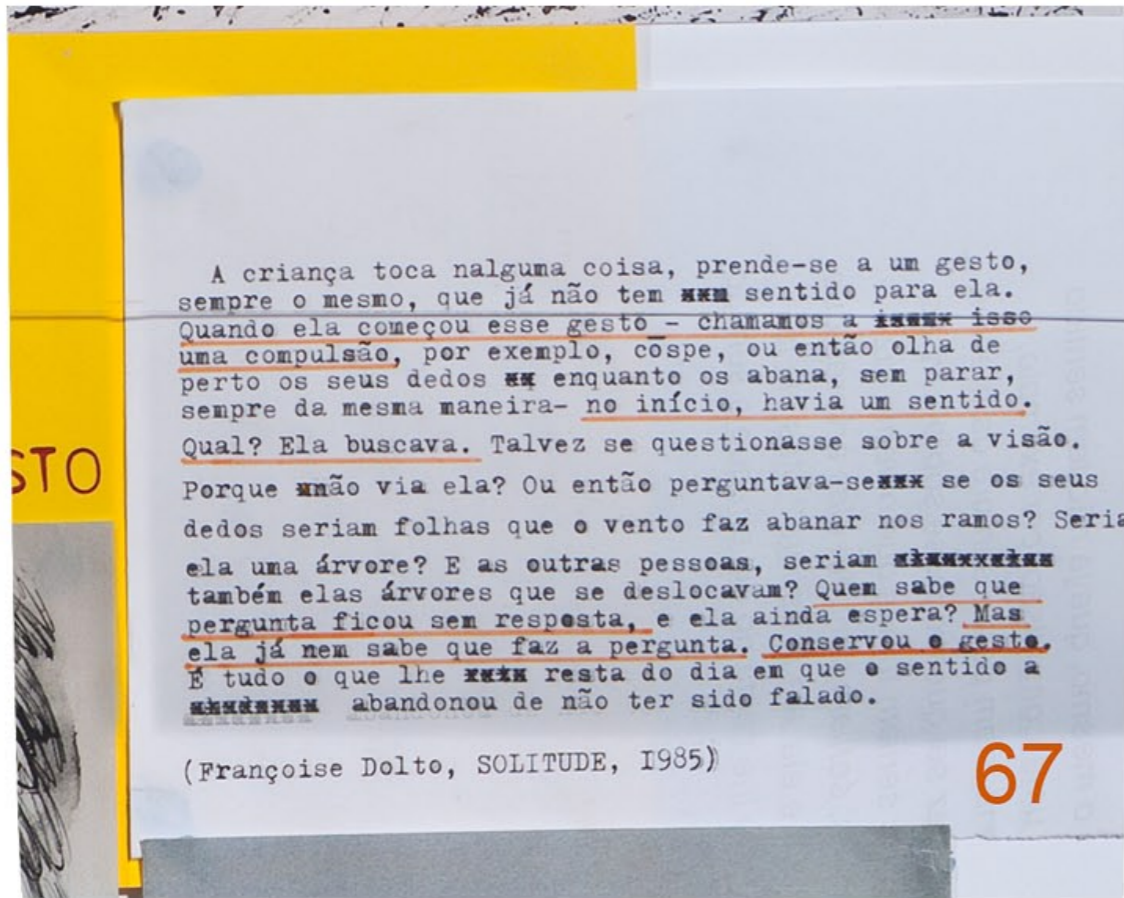




66. *Wind Drawings* (2004-09) de **Kristin Jones**  
f.t. Tinta preta (vento e árvore).

Os desenhos desta série materializam-se pela  
acção do vento sobre ramos de árvores  
embebidos em tinta preta.





A criança toca nalguma coisa, prende-se a um gesto, sempre o mesmo, que já não tem ~~nenh~~ sentido para ela. Quando ela começou esse gesto - chamamos a ~~isso~~ isso uma compulsão, por exemplo, cospe, ou então olha de perto os seus dedos ~~enquanto os abana, sem parar, sempre da mesma maneira- no início, havia um sentido.~~ Qual? Ela buscava. Talvez se questionasse sobre a visão. Porque ~~não~~ via ela? Ou então perguntava-se ~~se os seus dedos seriam folhas que o vento faz abanar nos ramos? Seria ela uma árvore? E as outras pessoas, seriam ~~também elas árvores que se deslocavam? Quem sabe que pergunta ficou sem resposta, e ela ainda espera? Mas ela já nem sabe que faz a pergunta. Conservou o gesto.~~ E tudo o que lhe ~~resta~~ resta do dia em que o sentido a ~~abandonou de não ter sido falado.~~~~

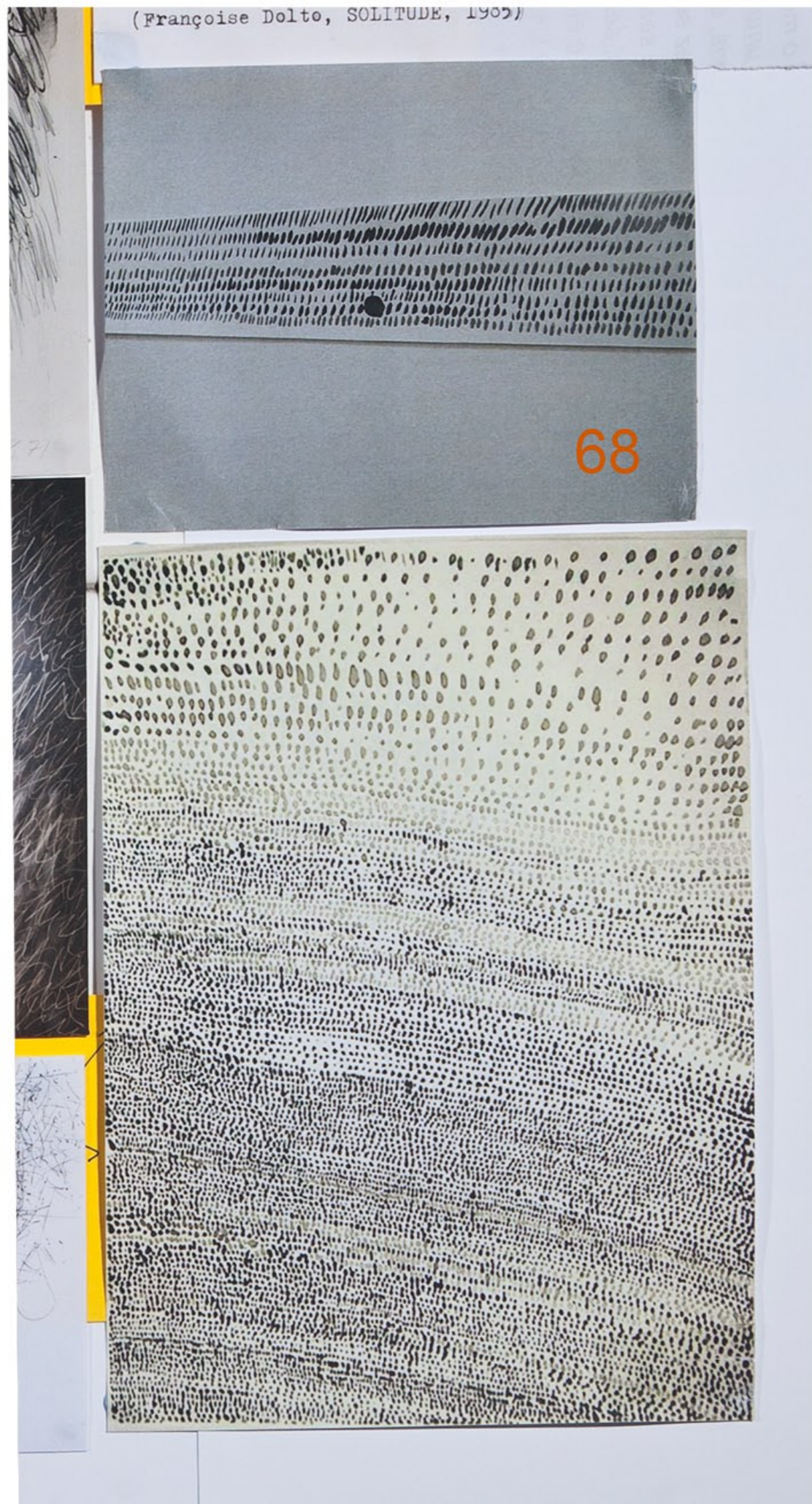
(Françoise Dolto, SOLITUDE, 1985)

67

67. excerto de *Solitude* (Solidão, 1985) de **Françoise Dolto** (1908-1988)  
ed. Gallimard 1994, p.96

O livro resulta da compilação de textos que a autora, pediatra e psicanalista, escrevia para 'limpar a cabeça' quando bloqueava no decurso da sua produção de literatura científica. Colocava tudo numa gaveta e não pensava mais no assunto; foi o editor que os recuperou, encantado pelo conteúdo e estilo íntimos da escrita.





68. desenhos de **Pierrete Bloch** (1928-)  
f.t (cima) tinta da china (baixo) tinta da china, 2000; 105x75cm

Uma escrita repetitiva, compulsiva.



### **Parte III – CORPO DE TRABALHO ARTÍSTICO**

### **Introdução à parte III**

Embora as opções conceptuais e formais se encontrem plasmadas no *Corpo Documental*, junta-se algumas considerações:

Interessam-me as características materiais e sensuais dos meios e substância apropriadas para os trabalhos. Em parte por esta razão, o meu trabalho centrou-se durante alguns anos na fotografia, área na qual desenvolvi um maior domínio técnico e que foi usada para explorar essas qualidades, como meio de registar construções feitas com materiais efémeros ou para assinalar fenómenos transitórios. No entanto, não restringi a minha produção a esse meio, recorrendo à prática da pintura, desenho, escultura, vídeo ou som, utilizando os meios que, pelas suas especificidades, melhor servissem o objectivo de determinado projecto. Resulta assim um trabalho multidisciplinar.

Coincide com o início deste projecto uma vontade de aprofundar técnicas ligadas ao desenho. Mais que uma representação das ditas qualidades matéricas e sensuais, quis que elas estivessem efectivamente presentes no trabalho, traçadas pela mão, registando o movimento e o tempo que lhes é intrínseco.

Se a pintura e o desenho são técnicas utilizadas anteriormente, já a gravura foi uma novidade completa. Vários aspectos do meu percurso convergiram para despertar o interesse por esse meio: por um lado o tipo de desenho que vinha desenvolvendo – num registo “arquivista” remanescente de herbários e outras ilustrações técnicas; por outro o interesse pelo negro e pela densidade matéria que a gravura é exímia em explorar e, ainda, a relação intrínseca entre gravura e fotografia através dos procedimentos de trabalho.

Houve um trabalho intenso de exploração e experimentação da gravura em metal, nomeadamente das técnicas da água-forte e da fotogravura, práticas repletas de desafios técnicos. A lentidão do processo de trabalho em gravura foi apelativa, contrastando com a fotografia, tão rápida a ceder resultados. Outra característica que me interessou na gravura foi a possibilidade de trabalhar uma matriz de modo contínuo, tendo, no entanto, a hipótese de guardar de cada fase um objecto “final” ou “completo”;

uma matriz pode ser constantemente (re)trabalhada, cada fase pode ser impressa e cada impressão tem dignidade. Questões de evolução ou de destruição podem ser exploradas sem ter receio de arruinar o trabalho que já foi feito porque esse conserva-se. Em relação ao desenho “directo”, a gravura perde alguma espontaneidade já o que o resultado é diferido, sofrendo ainda os imprevistos resultantes da “revelação” da imagem pelo ácido e da impressão dos trabalhos, por outro lado, na gravura não é preciso saber quando parar dado cada intervalo ser uma paragem possível.

No conjunto, os trabalhos desenvolvidos são de abordagens técnicas diversas: há desenhos feitos com caneta esferográfica, tinta permanente e grafite, gravuras, pinturas (ou talvez uma designação mais correcta seja “desenhos a óleo”), fotografia (explorada através da fotogravura) e objectos tridimensionais. No final, importa que o conjunto seja abordado não como derivado de ideias fechadas e resolvidos mas, antes, como resultado de um sistema aberto, sujeito ao imprevisto e à mudança; não foi o objectivo deste projecto operar um corte com a produção anterior – propondo o desenvolvimento de um trabalho específico e predeterminado – mas produzir ininterruptamente ao longo do período do Doutoramento. Assim os trabalhos apresentados devem ser tomados como apontamentos de percurso, restos de um processo de reflexão e experimentação.

É de referir que empreendi algumas actividades ao longo deste período que contribuíram, de forma directa ou indirecta, para o desenvolvimento do projecto:

> De 12 de dezembro de 2009 a 8 de Janeiro de 2010, decorreu a exposição final da residência artística *Paisagem e Povoamento 2* (Montemor-o-Novo), do *colectivo 12* (constituído por Duarte Amaral Netto, Bárbara Assis Pacheco, José Pedro Cortes, Manuel Duarte, Sónia Galiza, Carlos Lobo, Tatiana Macedo, Daniel Malhão, Rodrigo Peixoto, João Paulo Serafim, Pauliana Valente Pimentel, Soraya Vasconcelos). No decurso da residência, entre Maio e Dezembro de 2009, realizei alguns trabalhos que contribuíram para o presente projecto, nomeadamente a filmagem de um rebentamento na pedreira de Benefassim, que está na base da publicação *Flip-bang*.

> De 21 a 24 de Setembro de 2010, viajei para Bilbao\*, no sentido de ver as exposições de Anish Kapoor no Museu Guggenheim e de Susan Hiller no Centro Cultural Montehermoso. O trabalho de Anish Kapoor, do qual já tinha visto algumas obras no Centro Cultural de Belém, foi uma referência importante. Em relação a Susan Hiller, a importância dessa exposição foi no sentido de reflectir sobre a desilusão sentida com o seu trabalho, que senti ter uma abordagem demasiado textual e ilustrativa, fechando o campo da experiência do seu trabalho.

> Em Maio de 2011, viajei para Paris, onde vi uma exposição marcante para o desenvolvimento do trabalho: *Les Trésors du Vaudou* na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain.

> Entre 27 de Agosto a 10 de Setembro de 2011, acompanhei enquanto artista convidada uma viagem do ciclo “*Os Portugueses ao encontro da sua história*” promovida pelo Centro Nacional de Cultura. Das várias viagens deste ciclo resultam diários de viagem, da autoria de um escritor/historiador e ilustrados por um artista. Neste ano comemoravam-se os 500 anos da chegada dos portugueses a Malaca, tendo a viagem tido aí o seu início, seguindo depois para a Indonésia e Timor Leste. A viagem coincidiu com o momento em que concluía a série de desenhos *P5*, baseados em fotografias de florestas; a paisagem tropical em algumas das ilhas visitadas foi muito sugestiva. Por outro lado, numa visita a uma biblioteca na ilha de Ambom, tive a oportunidade de ver uma cópia original do *Herbário Aboinense*, de Georg Rumpf (1627-1702), um livro magnificamente ilustrado com gravuras. Ver o livro decidiu-me a recorrer à gravura para as ilustrar o diário de viagem e a produção dessas chapas foi o início da minha aprendizagem nessa técnica.

> Entre Outubro de 2011 e Maio de 2012, colaborei com o grupo de teatro da Universidade Nova de Lisboa (GTN) na concepção e produção da peça *Made in China* estreada no dia 14 de Maio de 2012. Ao longo dos meses que durou a montagem da peça participei em várias sessões que envolviam exercícios de actor que considero terem sido úteis para esclarecer algumas ideias referidas na dissertação. Por outro lado,

---

\* Agradeço ao CIAC o apoio dado para a realização desta deslocação

o trabalho de cenografia que realizei implicou construir um mapa conceptual em torno do tema da peça: o amor. O ponto de partida sugerido por Cátia Pinheiro (directora artística) foi o trabalho do artista Thomas Hirschhorn, mas a relação com o *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg foi, para mim, imediata. Este exercício foi relevante, como sugestão e ensaio, para a forma escolhida para o corpo documental do presente trabalho.

> De 15 de Dezembro de 2011 e 28 de Janeiro de 2012, decorreu, na galeria Sopro, em Lisboa, a exposição individual *4 Pinturas*. Um acto expositivo é muitas vezes um período de ensaio útil, relativamente a trabalhos produzidos.

> Entre 4 e 8 de Abril de 2012, viajei para Londres<sup>†</sup> a fim de ver algumas exposições relevantes, nomeadamente *Colour and Line: Turner's experiments* na Tate Britain. Nesta podiam ver-se vários estados de algumas das gravuras de Turner. Era também analisada a variação da paleta de Turner resultante das suas viagens pela europa. Foi nesta ocasião que conheci as gravuras de nuvens do artista Alexander Cozens, as quais foram uma referência importante.

> De 30 de Junho a 28 de Julho de 2012 decorreu, na galeria Artadentro, em Faro, a exposição individual *P&B*.

> No sentido de promover uma exploração mais aprofundada no campo da gravura, empreendi com Margarida Palma, a organização de um evento: *Réplica, Reflexão sobre Gravura Contemporânea*. Este resultou da colaboração entre a Contraprova, Atelier de Artistas Gravadores (Lisboa), a Oficina Bartolomeu Santos (Tavira) e o CIAC e contou com o apoio da DGArtes. Envolveu uma residência artística para oito participantes, três masterclasses, com Paul Coldwell, Nuno Faria e Oona Grimes e debates em torno da gravura enquanto linguagem artística e em torno do artista Bartolomeu dos Santos, professor e proficiente artista gravador. Considero que, apesar do meu envolvimento no evento não ter sido na qualidade de artista, o conhecimento que dele extraí foi valioso.

---

<sup>†</sup> Agradeço ao CIAC o apoio dado para a realização desta deslocação

**Documentação fotográfica do trabalho artístico desenvolvido**

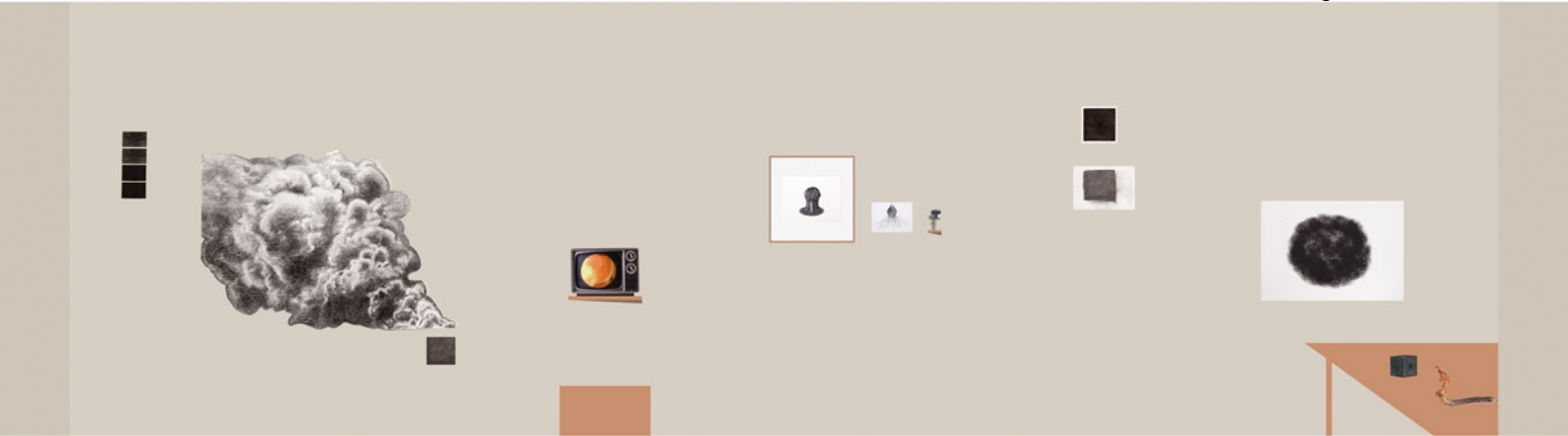


Ensaio para a montagem da exposição final (Galeria Trem, Faro)

A articulação entre meios e linguagens distintas é pensada de forma a potenciar conexões e leituras sobre os diversos elementos constituintes do acto expositivo.

(paredes pintadas: tom cinzento quente)

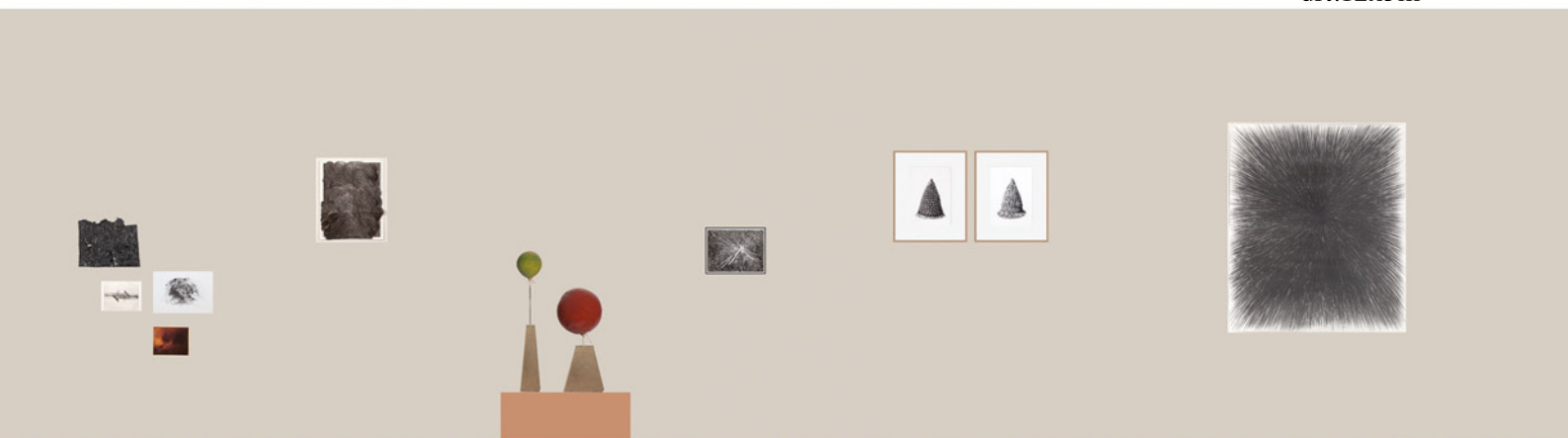
esq.10x3m



centro 11x3m



drt.12x3m



(outros elementos: banco (para colocar leitor DVD),  
prateleira TV, mesa e pelinto em MDF, TV CRT  
pequena e colunas de som)

Ensaio para a montagem da exposição final (Galeria Trem, Faro)



P4 - 1, 2, 3; 2009; óleo s/ papel; 110x150cm



P5-1, 2011, óleo s/ papel, 240x150cm



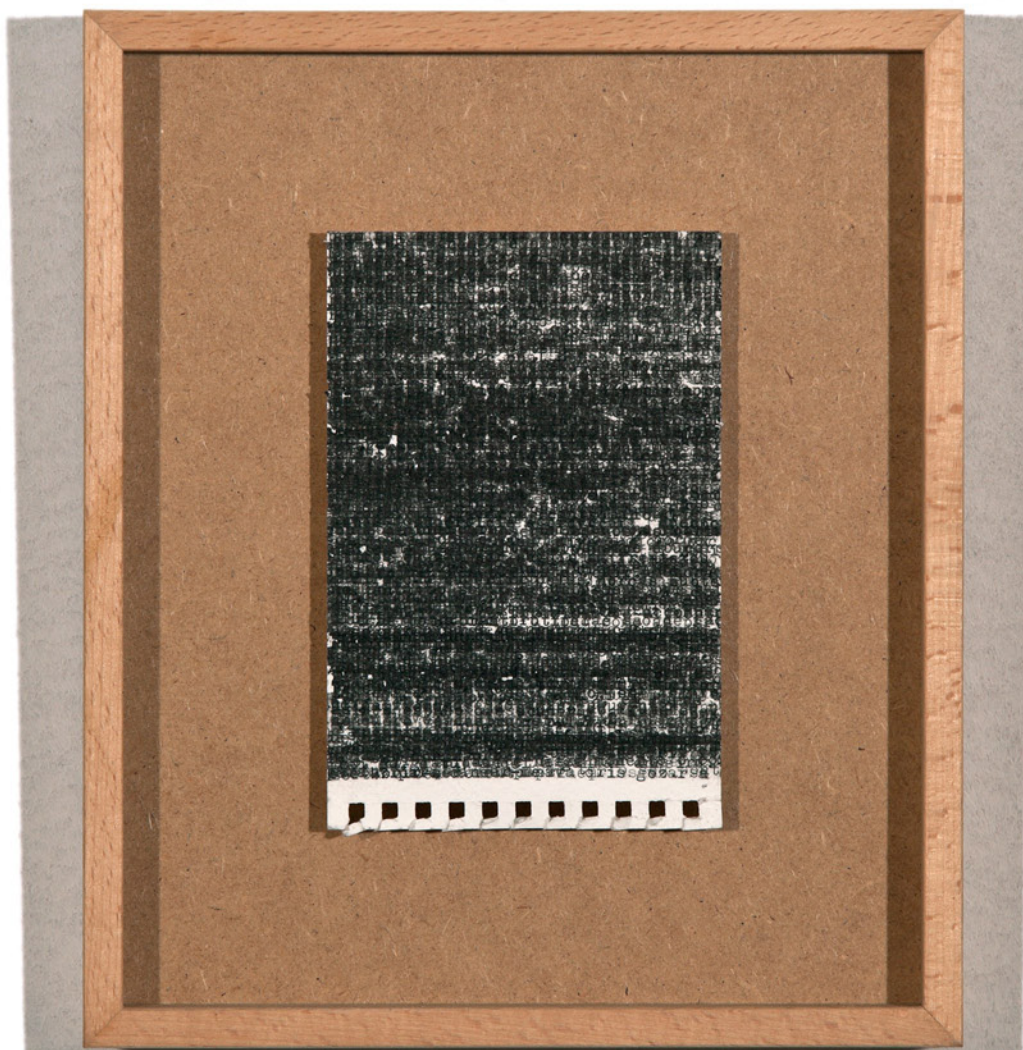
P5-2, 2011, óleo s/ papel, 240x150cm



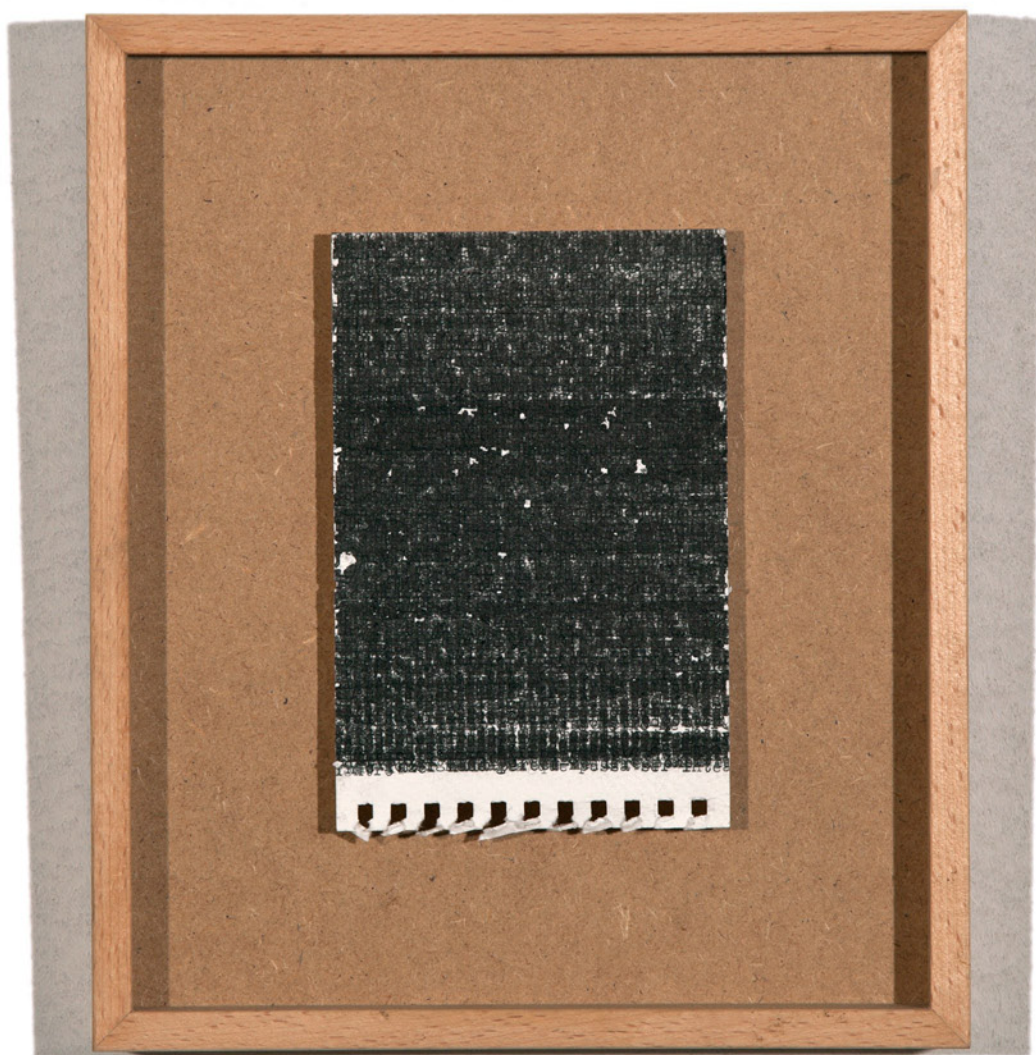
P5-3, 2011, óleo s/ papel, 240x150cm



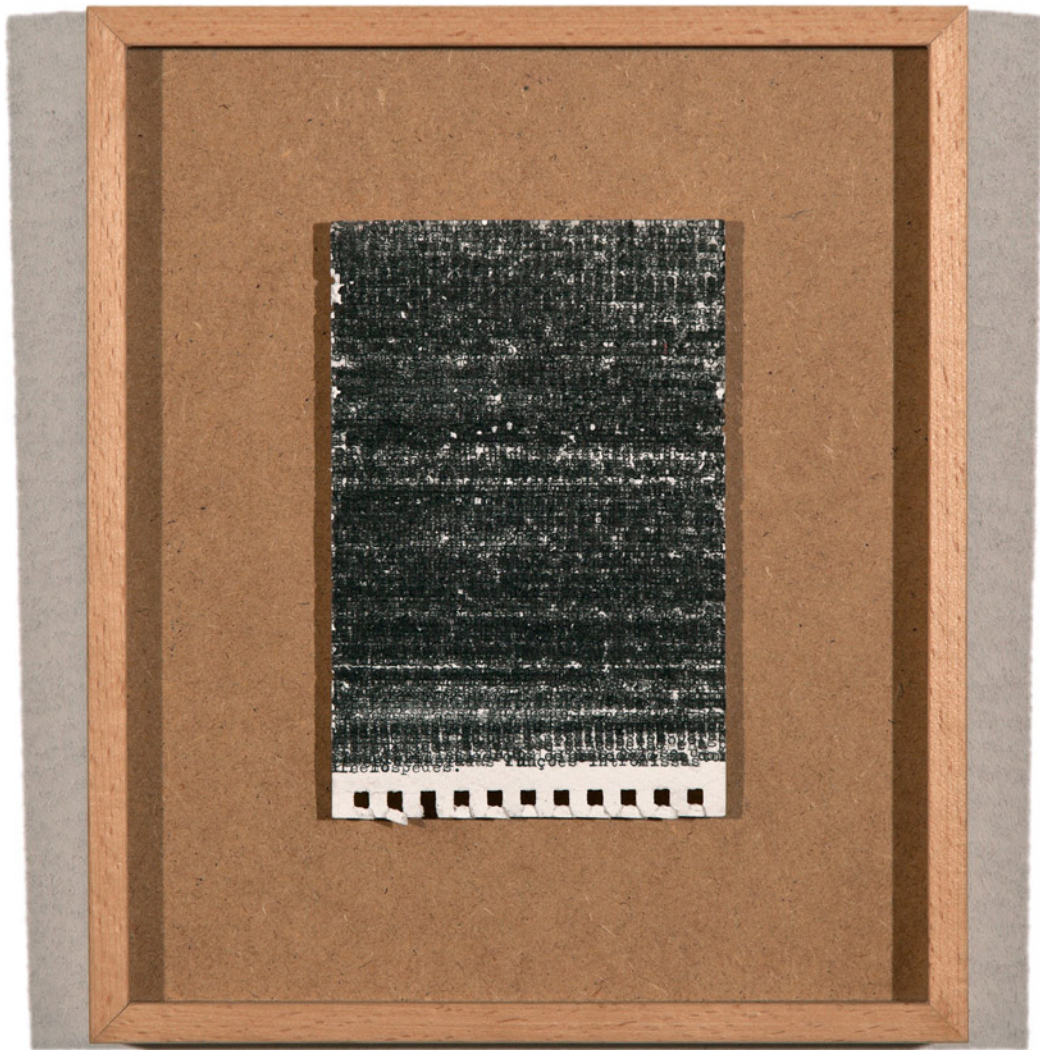
P5-4, 2011, óleo s/ papel, 240x150cm



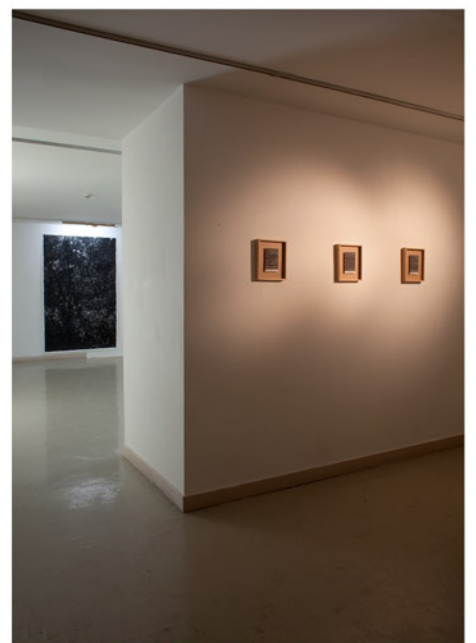
repetir, repetir a respiração; 2011; escrito à máquina, 15x10cm



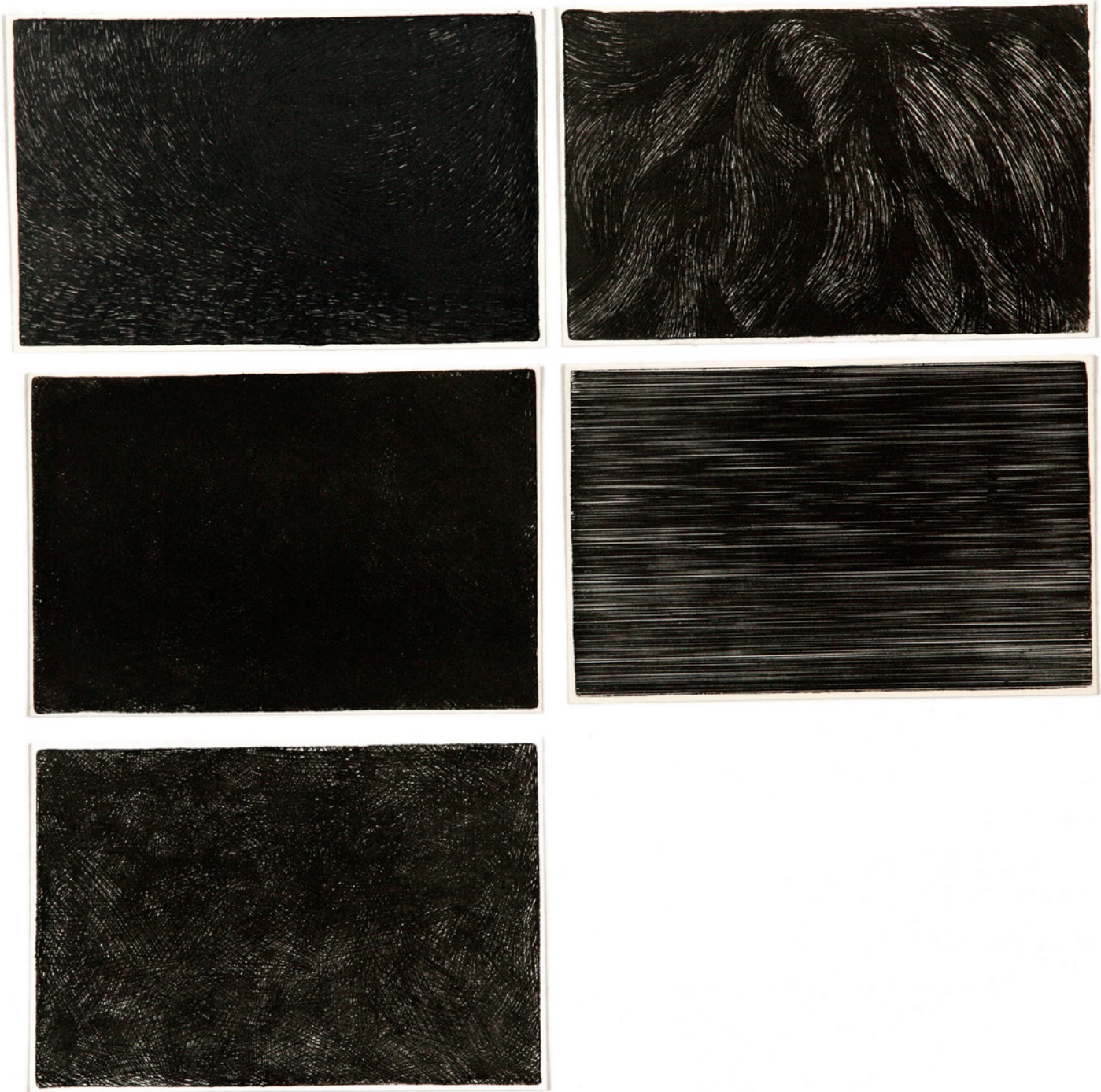
não foi intencional... penso eu; 2011; escrito à máquina, 15x10cm



tratar-se-á de uma coisa interna; 2011; escrito à máquina, 15x10cm



Simulação e vistas da exposição *4 Pinturas*,  
Galeria Sopro, PAC, 15 Dezembro 2011 - 14 Janeiro 2012



apontamentos (V.M.P.N.); 2011-13; água-forte;12x17cm



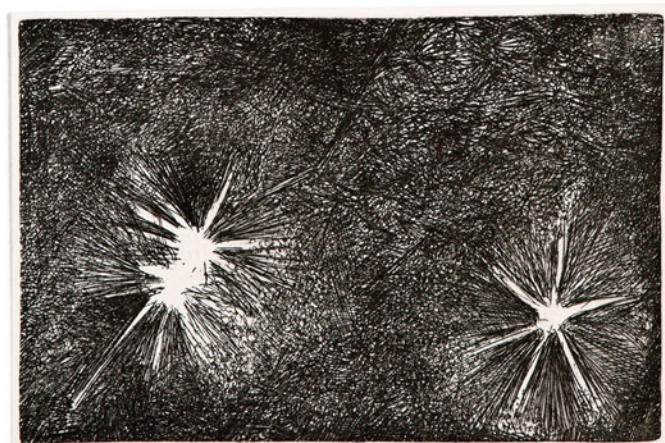
apontamentos (P); 2010; matéria orgânica e tinta de esmalte; aprox. 26x42cm



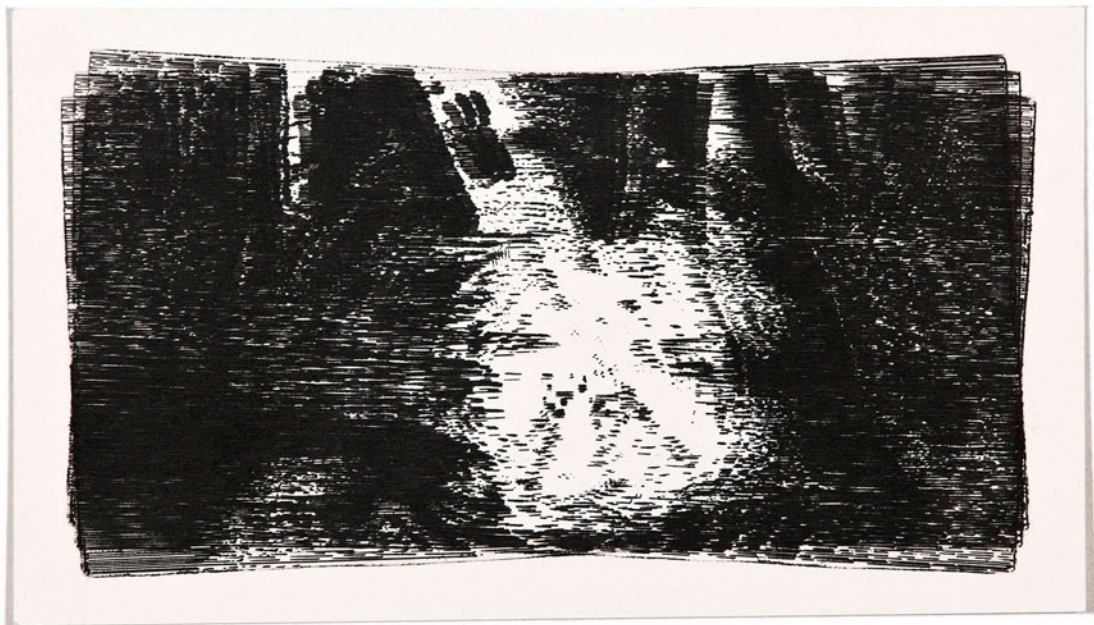
apontamentos (P); 2010; matéria orgânica e tinta de esmalte; aprox. 28x36cm



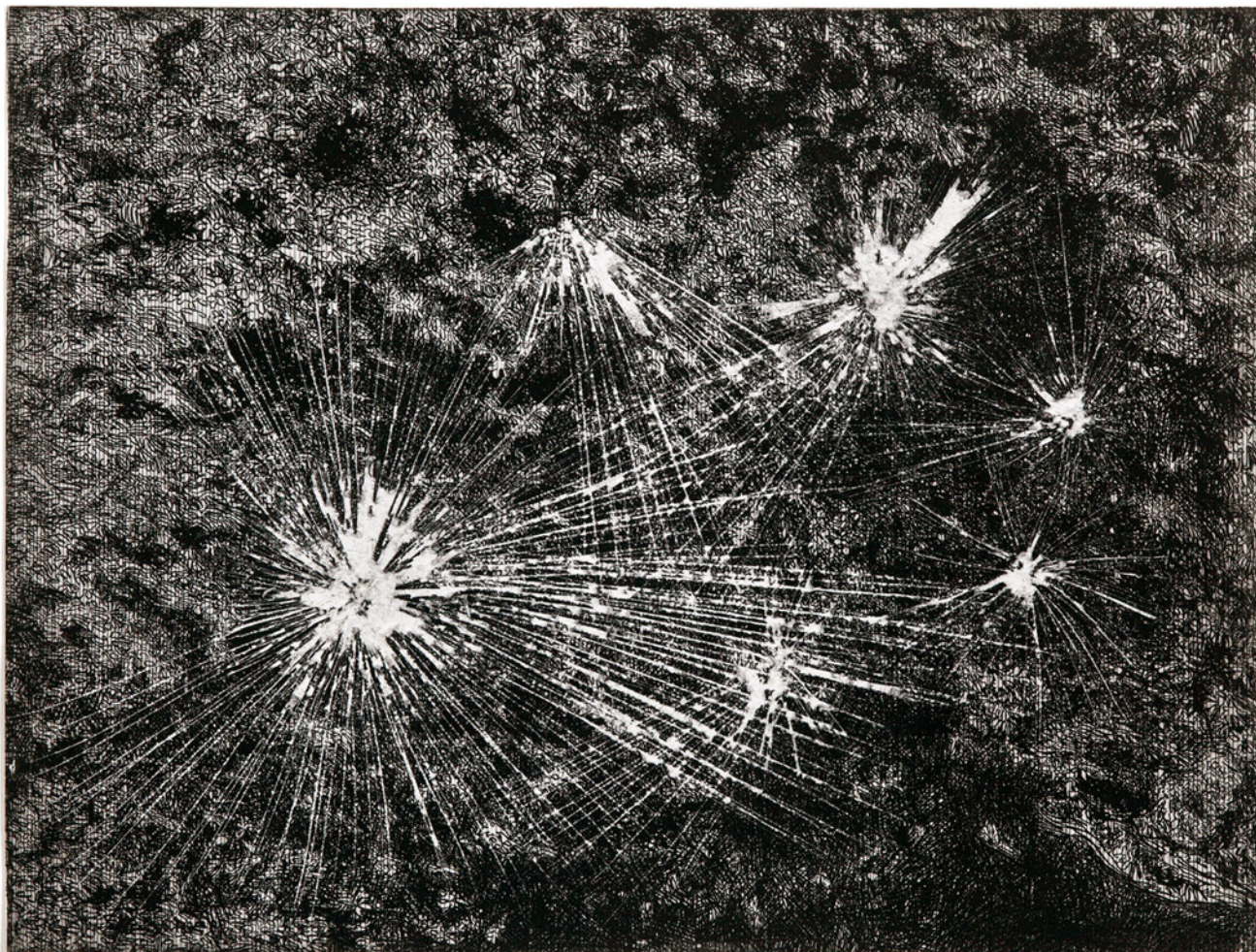
apontamentos (pinceladas); 2011; tinta permanente; 29,7x42cm



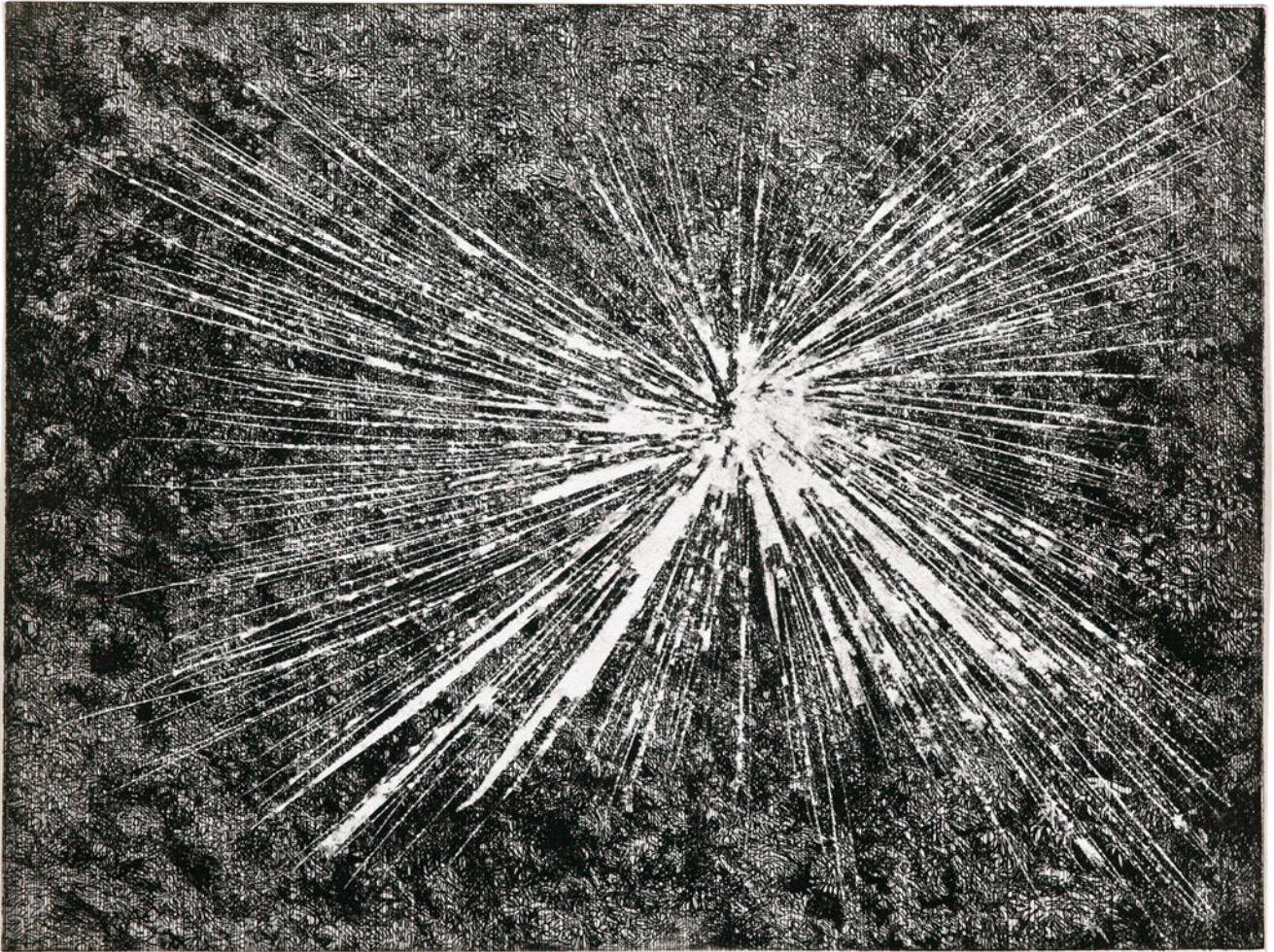
apontamentos (pinceladas e brilhos); 2011-13; água-forte; 12x17cm



apontamentos (reflexo); 2011-13; água-forte; aprox. 12x23cm (área impressa)



apontamentos (luz rasgada); 2013; água-forte, x-acto; 30x40cm



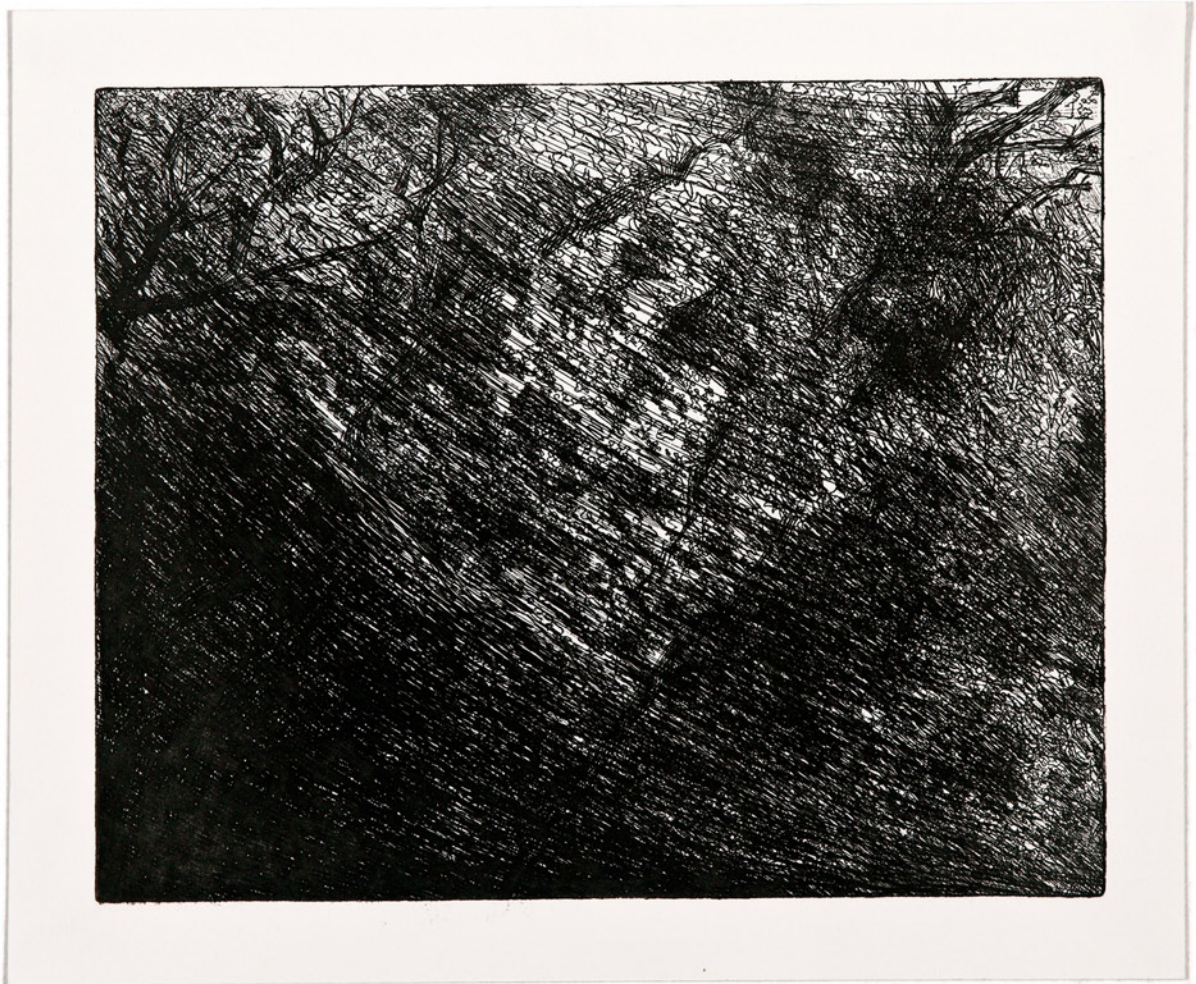
apontamentos (luz rasgada); 2013; água-forte, x-acto; 30x40cm



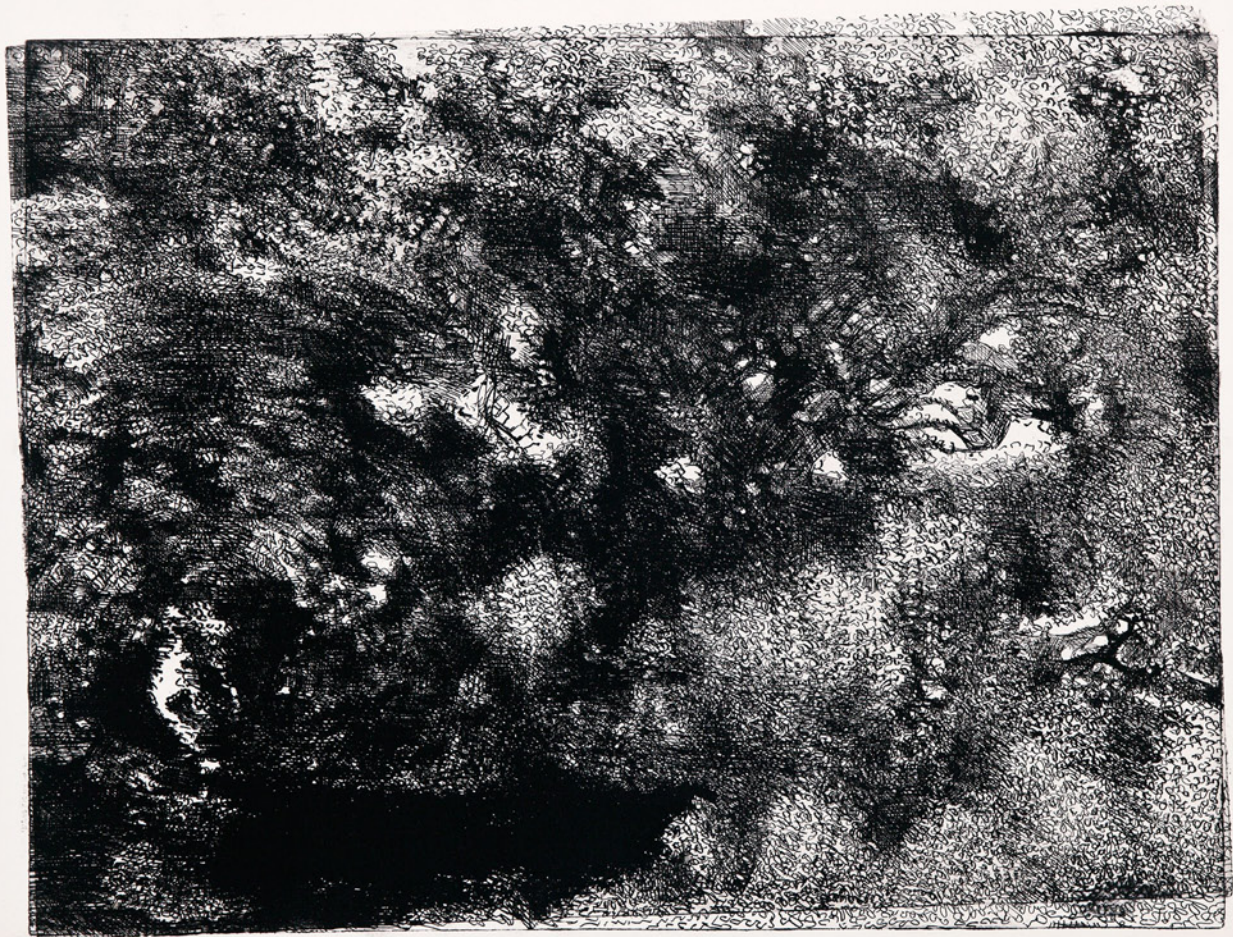
g1-1; 2012; água-forte; 25x30cm



g1-2; 2012; água-forte; 25x30cm



g1-4; 2012; água-forte; 25x30cm



Apontamentos (deslocação); 2011-13; água-forte; 30x40cm



apontamentos (sucção); 2011-13; água-forte; 25x18cm



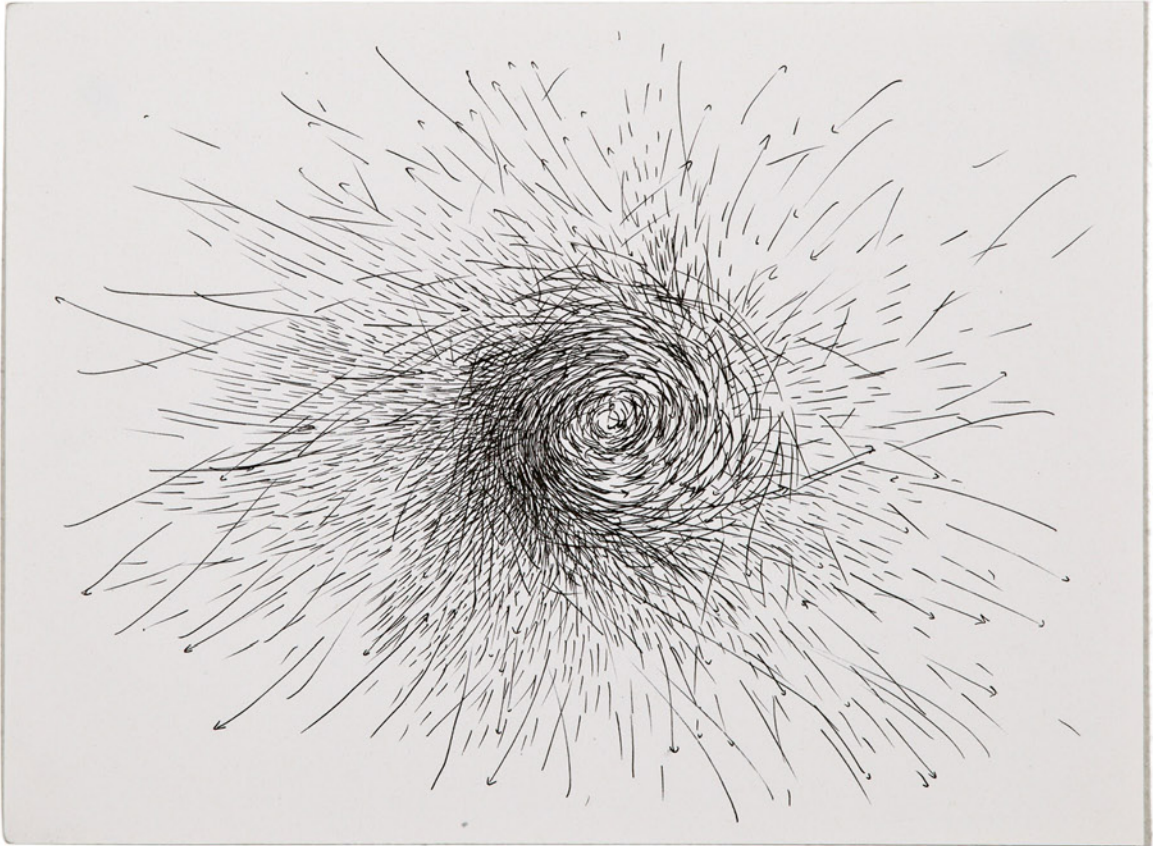
g1-3 (estado 1); 2012; água-forte; 25x30cm



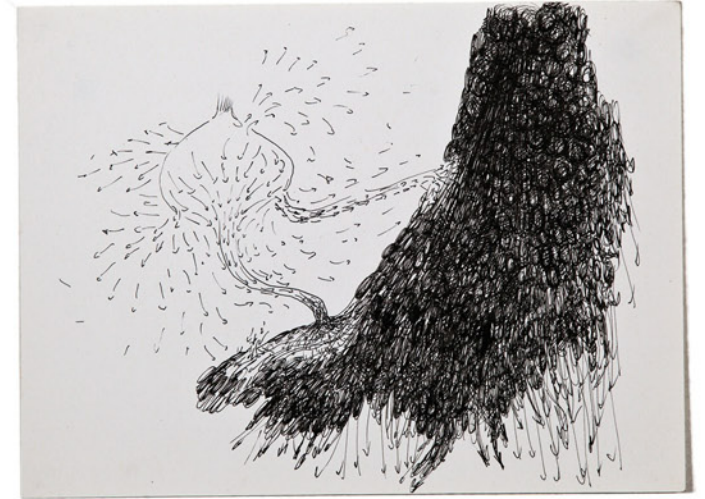
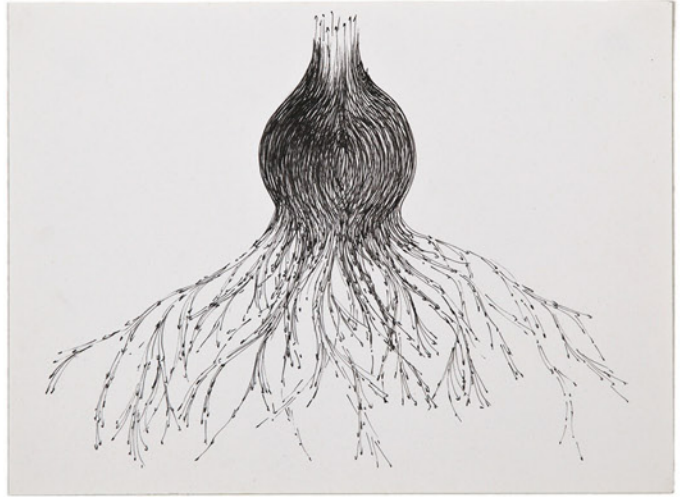
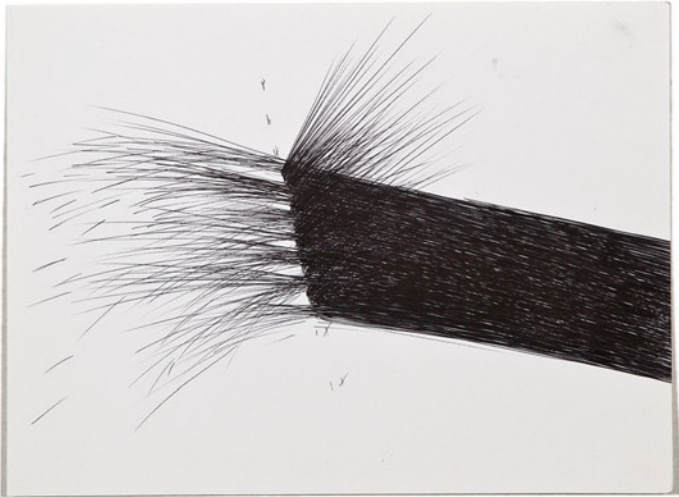
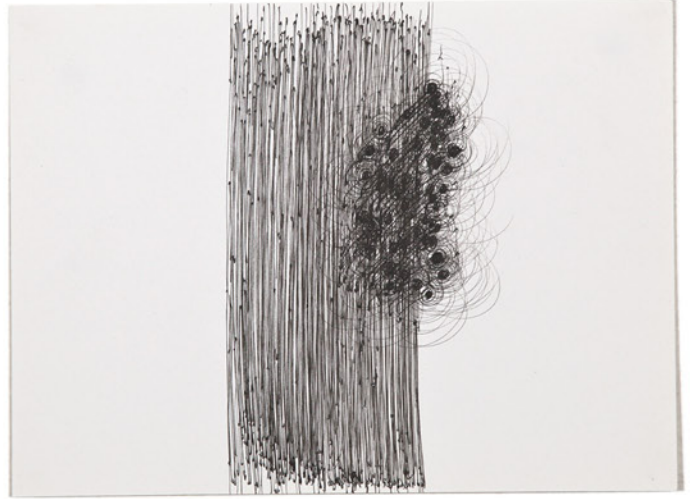
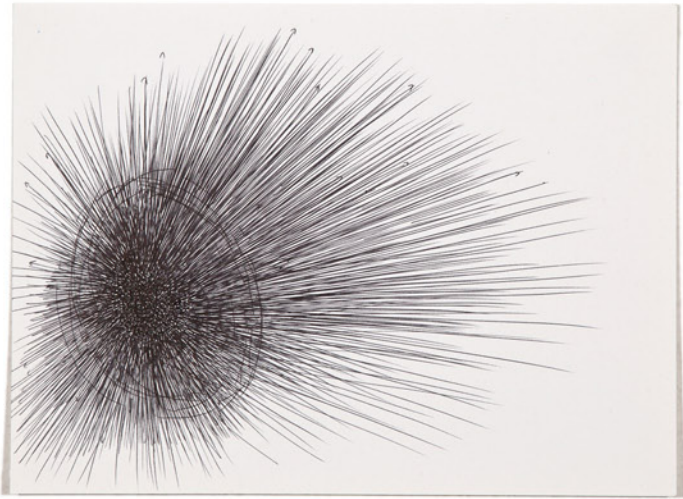
g1-3 (estados 2, 3, 4, 7); 2012-13; água-forte; 25x30cm



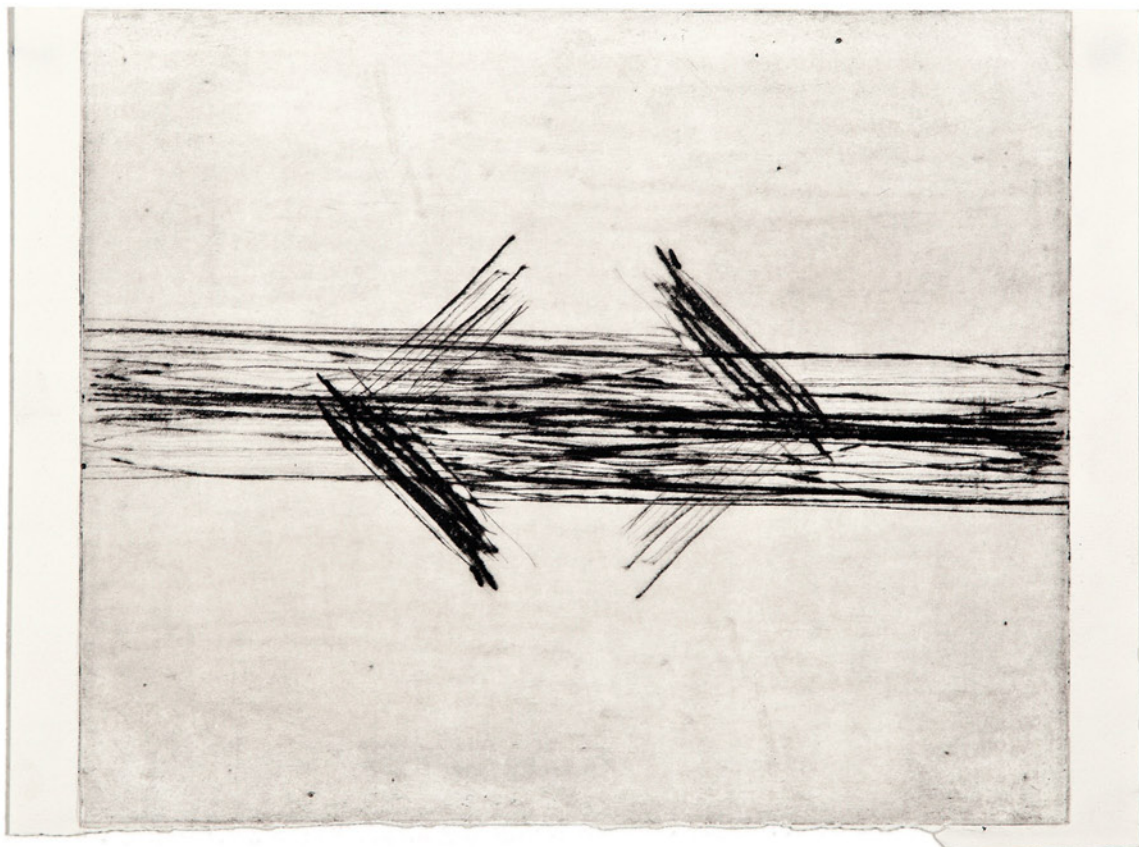
g1-3 (caixa);2013; água-forte (4 provas recortadas, cartão); 30x25x10cm



interacção; 2011-13; tinta permanente; 21x29,7cm



interacção; 2011-13; tinta permanente; 21x29,7cm



apontamentos (intercepção); 2011-13; ponta seca; 20x25cm



apontamentos (antropomorfo); 2013; água-forte; 25x20cm



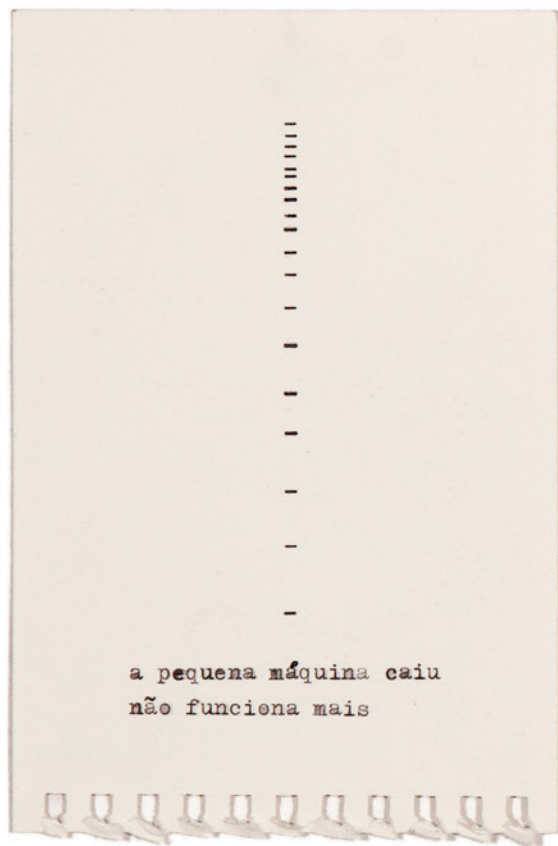
parasitarium; 2009-xx; esferográfica; 29,7x42cm



parasitarium; 2009-xx; esferográfica; 29,7x42cm



parasitarium; 2009-xx; esferográfica; 29,7x42cm



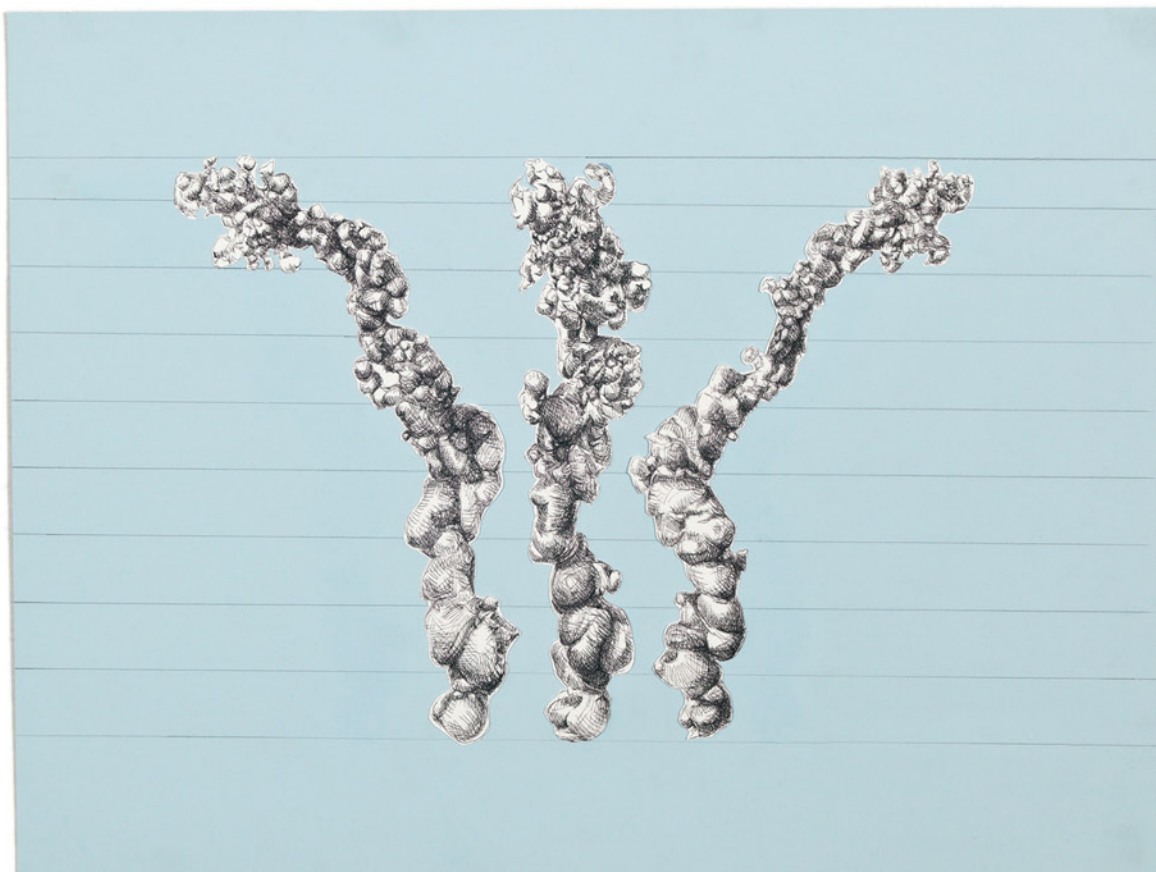
apontamentos (a pequena máquina caiu...); 2012; escrito à máquina; 15x10cm



apontamentos (remoinhos); 2012; água-forte; 17x12cm (área impressa)



objecto (bastão); 2010; madeira, cordel, espuma de poliuretano; aprox.60 cm



apontamentos (crescimento desmesurado); 2012; esferográfica; 52x70cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 2 e 1 v.1; 2010-13; esferográfica; 29,7x21cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 1 v.2; 2010-13; tinta permanente; 50x65cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 2 v.2; 2010-13; tinta permanente; 50x65cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 3 v.1; 2010-13; tinta permanente; 65x50cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 3 v.2; 2010-13; esferográfica; 50x65cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 4 v.1; 2010-13; tinta permanente; 50x65cm



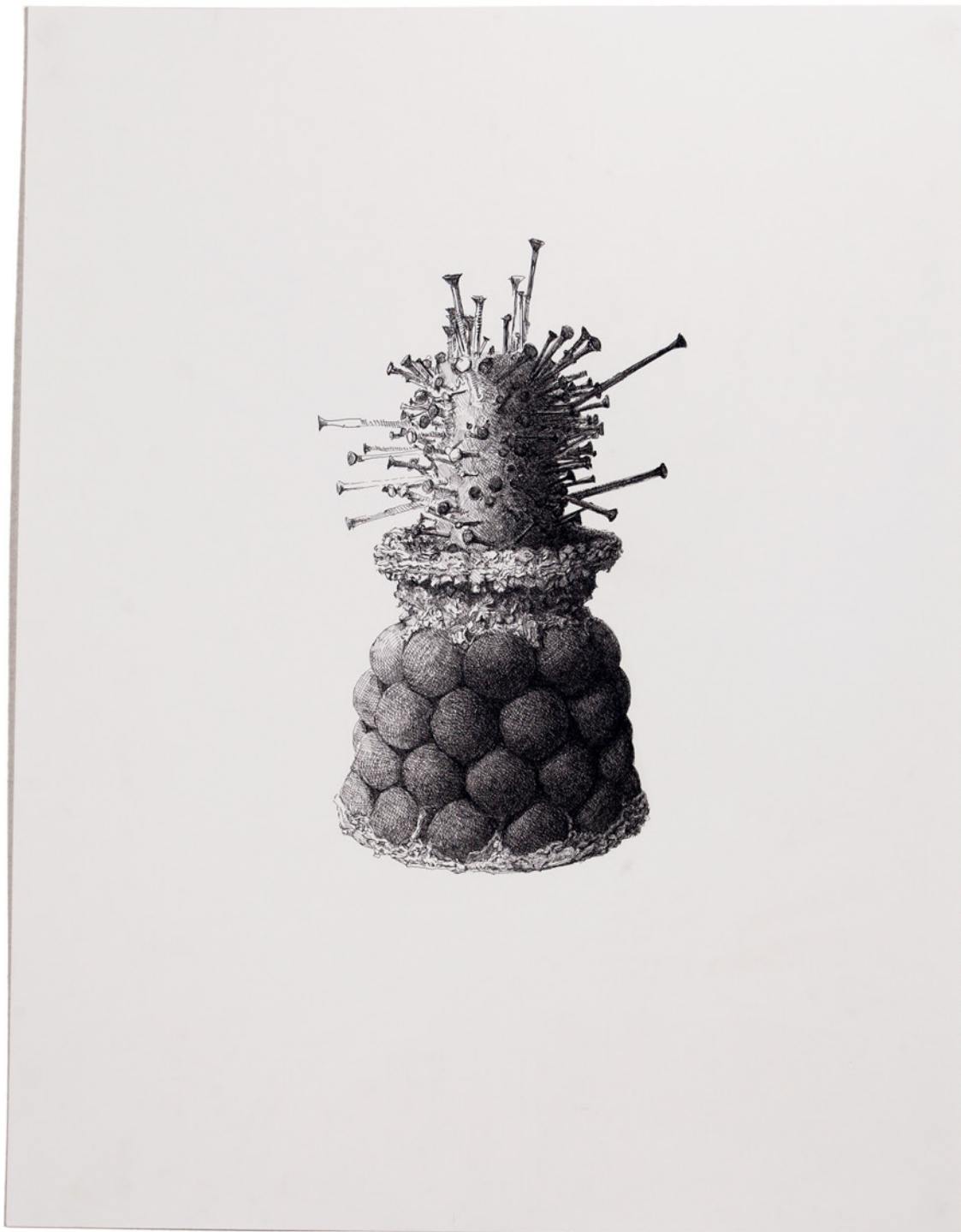
fragmentos quiméricos servidos à francesa 4 v.3; 2010-13; esferográfica; 50x65cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 5 v.3; 2010-13; tinta permanente; 50x65cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 3 v.1; 2010-13; esferográfica; 65x50cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 6 v.2; 2010-13; tinta permanente; 65x50cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 7 v.1; 2010-13; esferográfica; 50x65cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 7 v.4; 2010-13; tinta permanente; 50x65cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 7 v.7; 2010-13; tinta permanente; 50x65cm



fragmentos quiméricos servidos à francesa 8 v.1; 2010-13; tinta permanente; 65x50cm



objecto (maço de penas); 2013; papel, arame, cordel; aprox. 25x15x15cm



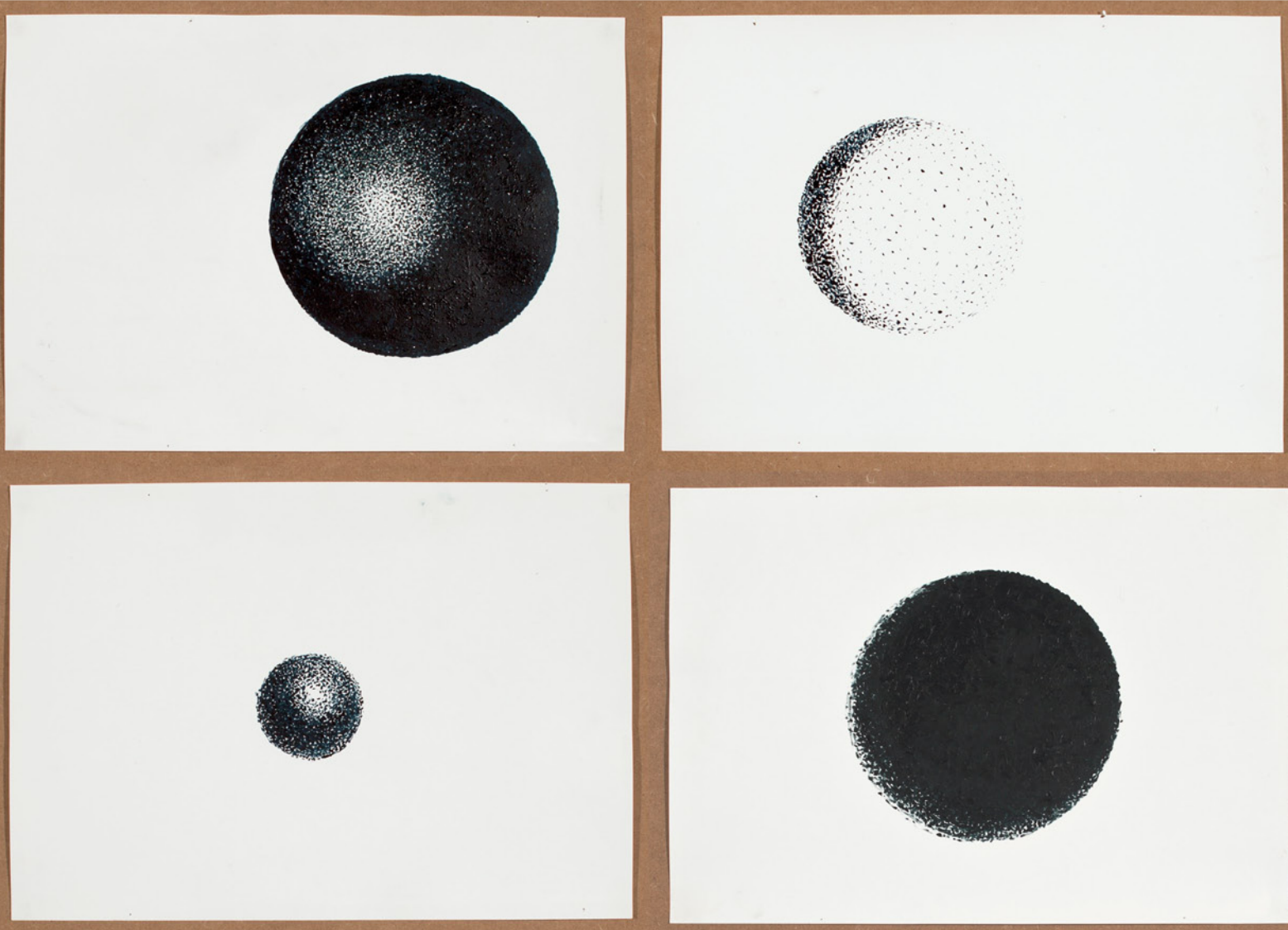
objecto (crânio); 2013; papel, crânio de peixe, cordel, ferragens, caixa; aprox. 55x15x15cm



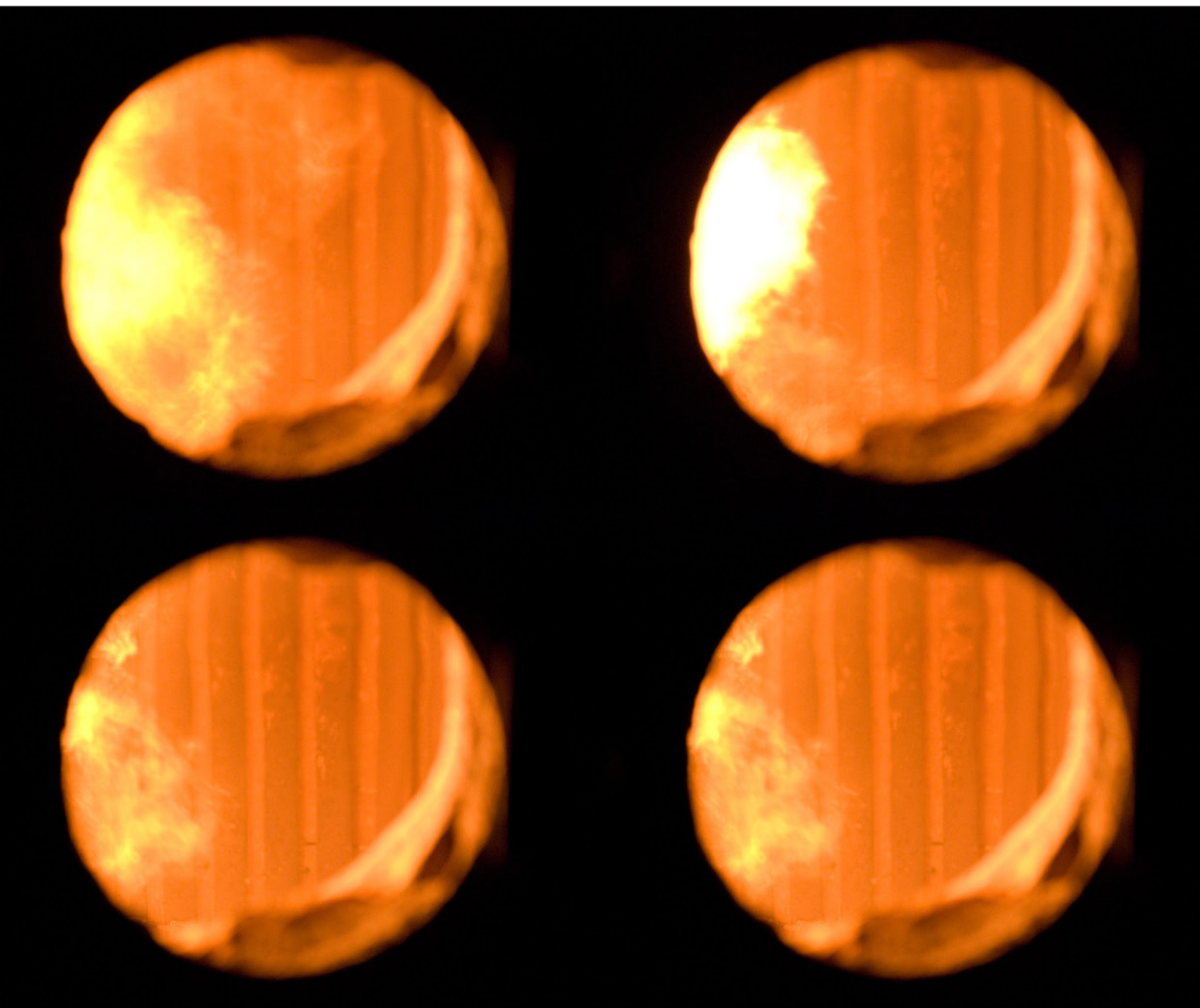
objecto (mola); 2008-13; mola, cordel, cola; aprox. 15x6x6cm



objectos (esferas); 2010-xx; óleo, esferas de esferovite, gesso, cordel, ferragens; diámetro aprox. 40cm e 20cm



apontamentos (esferas); 2010; óleo s/ papel; 29,7x42cm



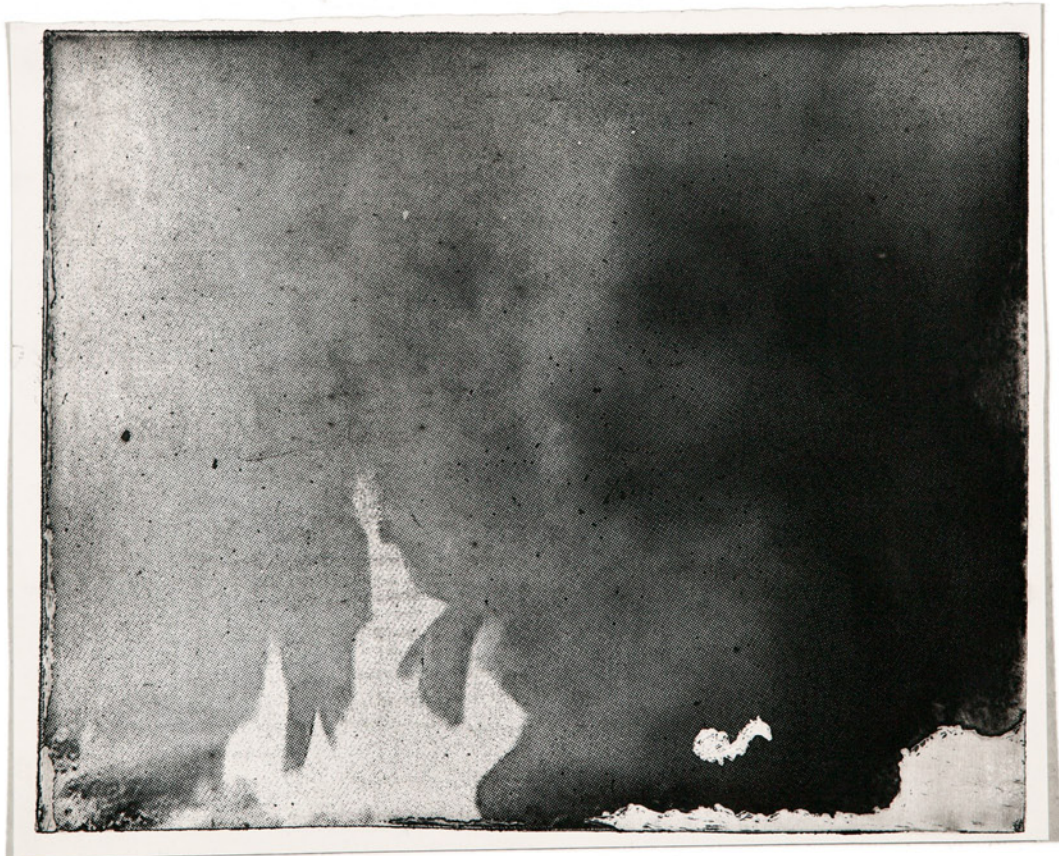
CC-H1. Forno de destilação atmosférica, Petrogal, Refinaria de Sines; 2008;  
video (animação de 14 fotogramas), som



apontamentos (fogo); 2010-13; fotogravura; 20x25cm



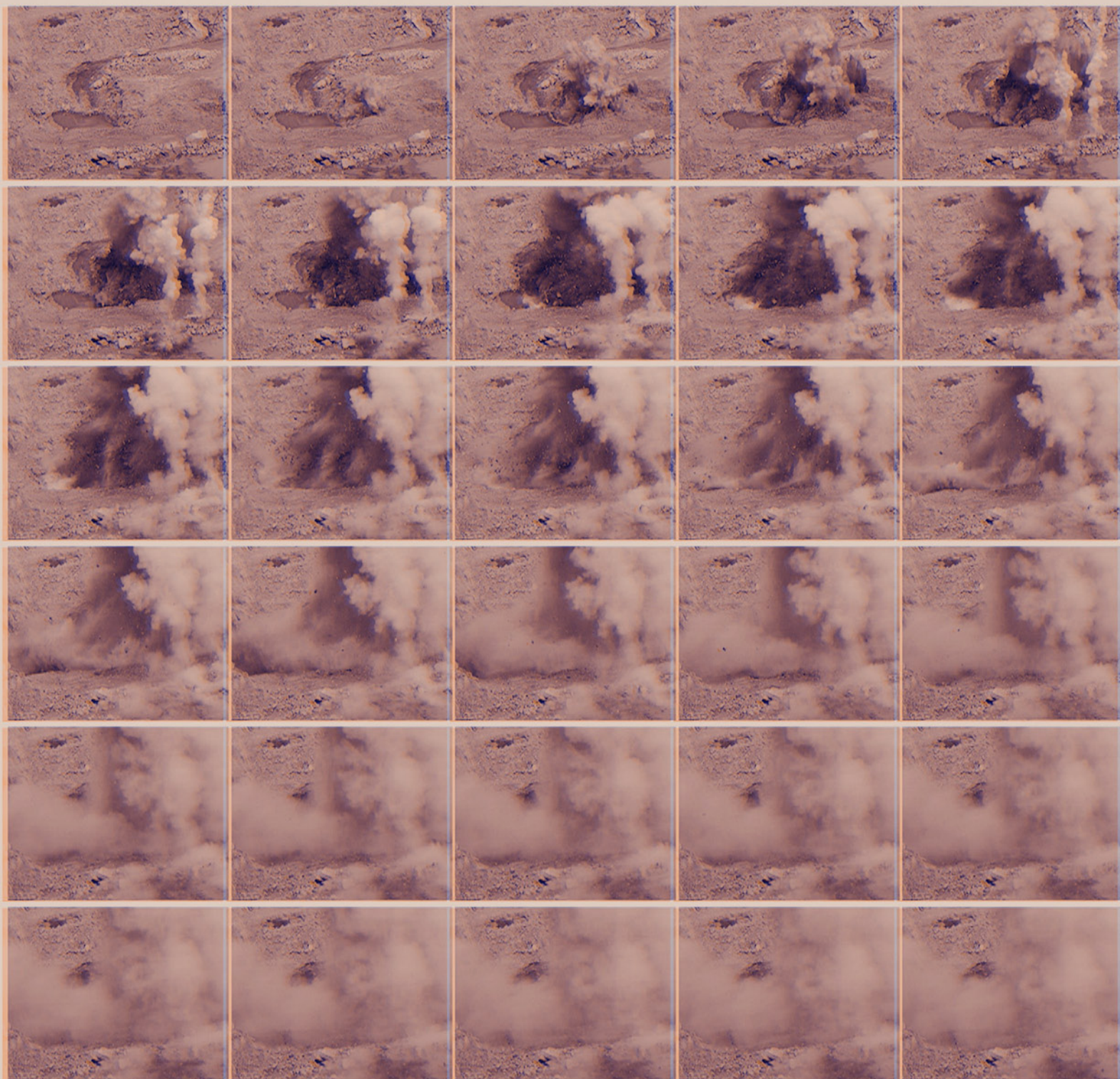
apontamentos (fogo); 2012-13; fotogravura; 20x25cm



apontamentos (fogo); 2012-13; fotogravura; 20x25cm



Flip-bang (frente/verso da capa e maquete da edição constituída por caixa e quatro flip-books); 2014; edição de 42; miolo: impressão RISO a duas cores sobre Fabriano Colore 200g (perla, panna, celeste, giallo), capa: serigrafia ; 13x18x2cm



sequência de fotogramas de um dos flip-books;  
simulação de impressão a laranja e azul sobre Fabriano Colore (panna)



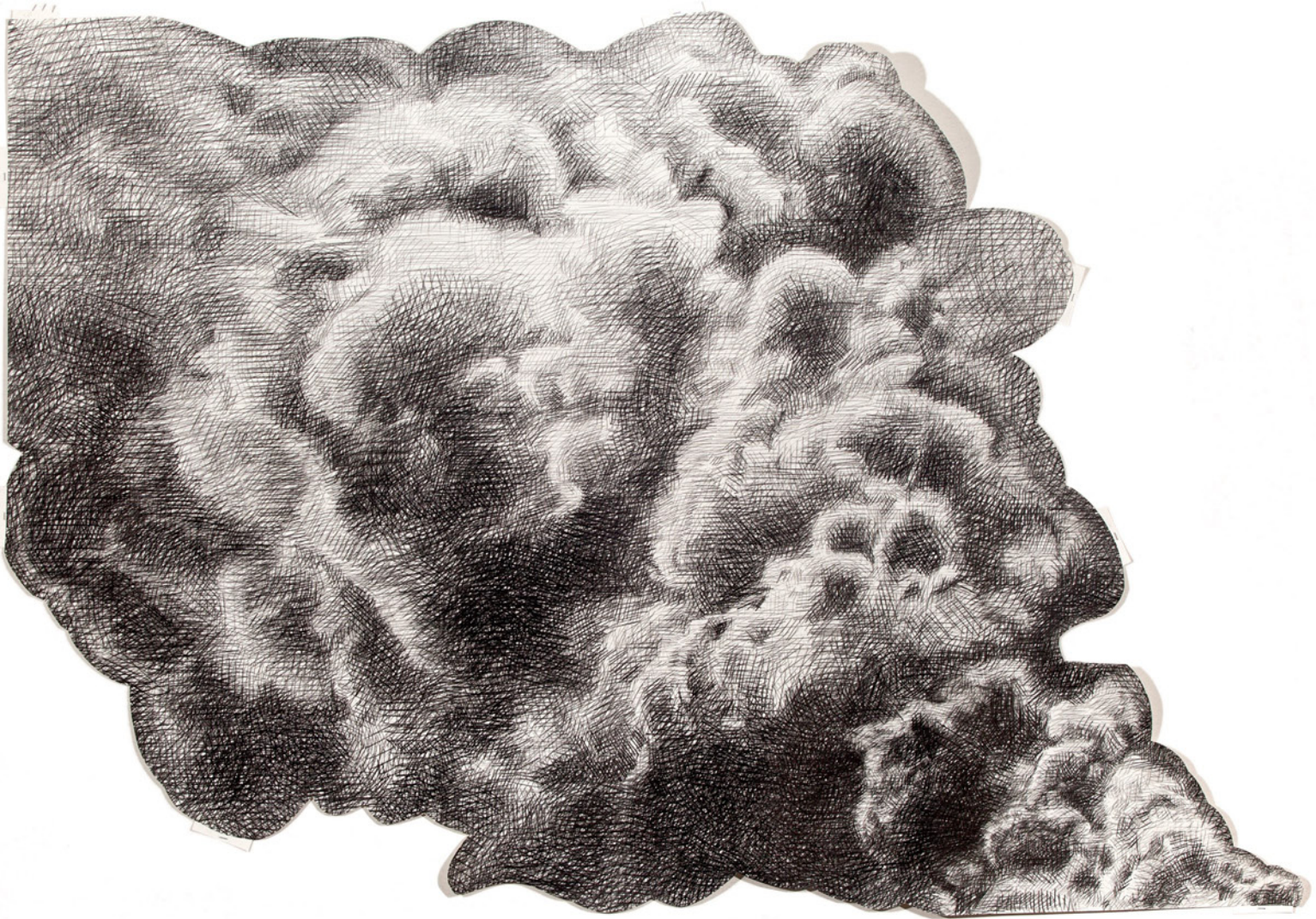
objecto (explosãozinha); 2013; fotografatura, mola de roupa; aprox.8x15x1cm



apontamentos (vulcão); 2013; grafite, borracha; 180x150cm



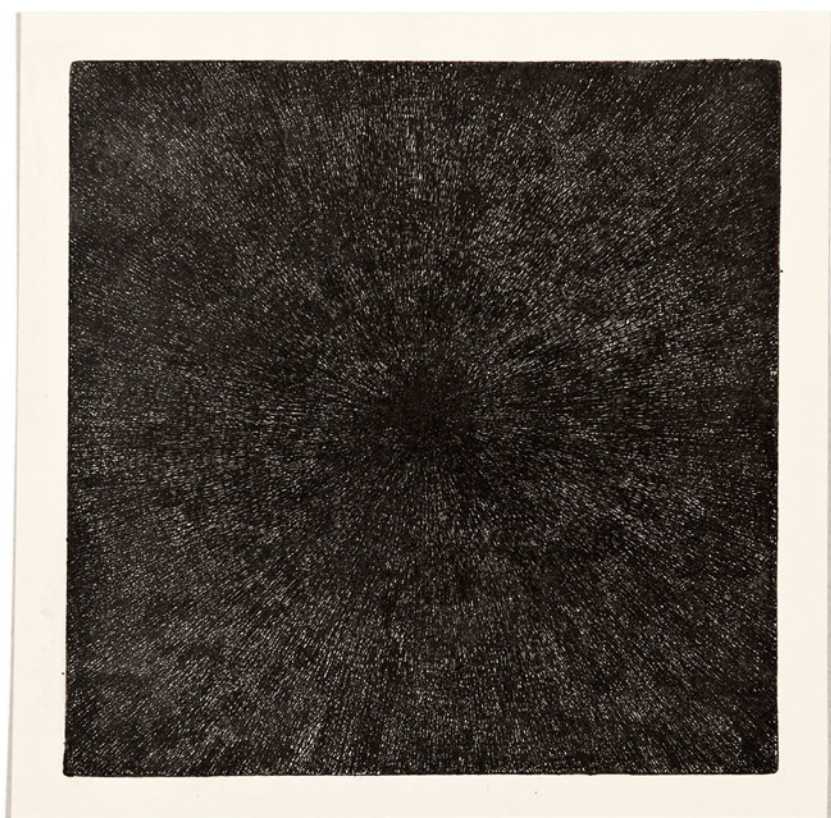
apontamentos (fumo); 2013; grafite, borracha; 180x150cm



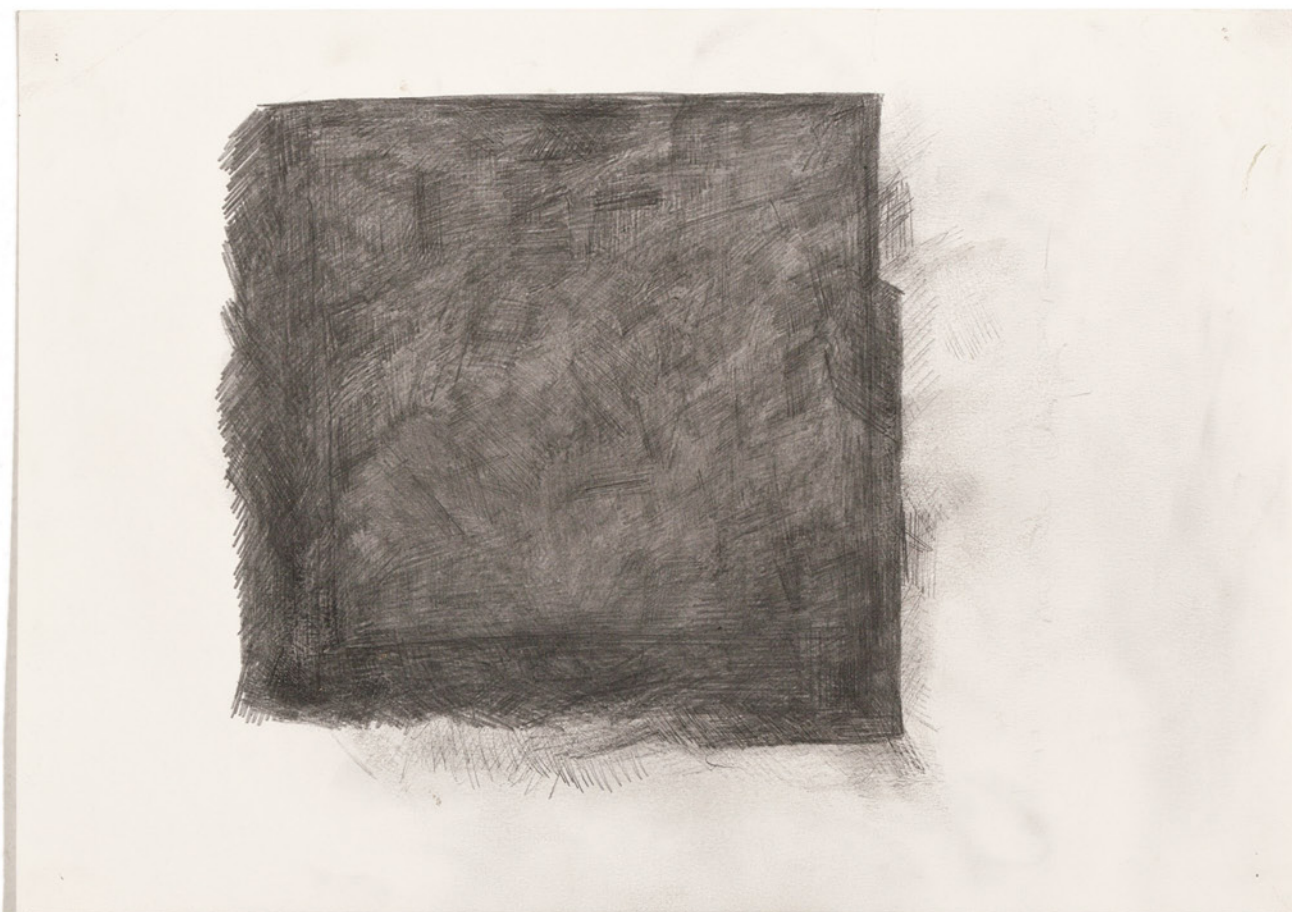
fumo; 2013; grafite, papel recortado; aprox.125x180cm



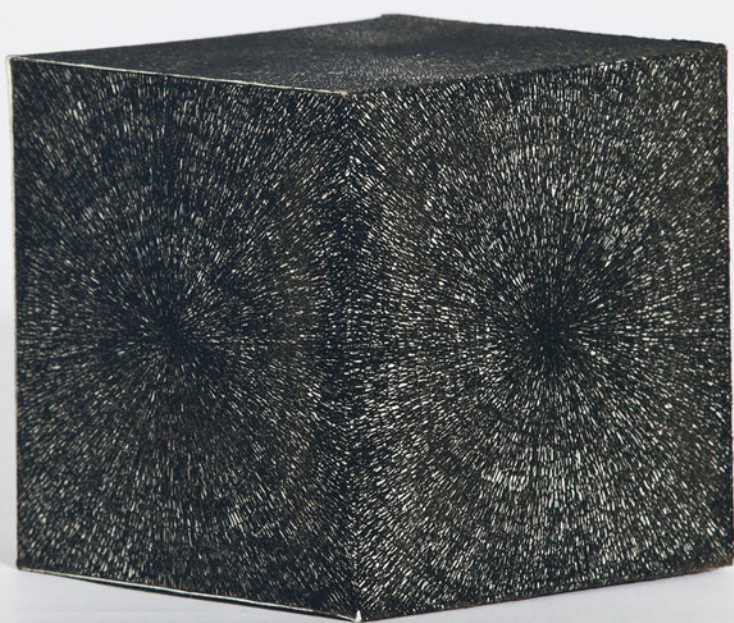
fumo; 2013; reprodução em fotogravura recortada, placa de MDF; 60x48cm



g3-1; 2012; água-forte; 25x25cm



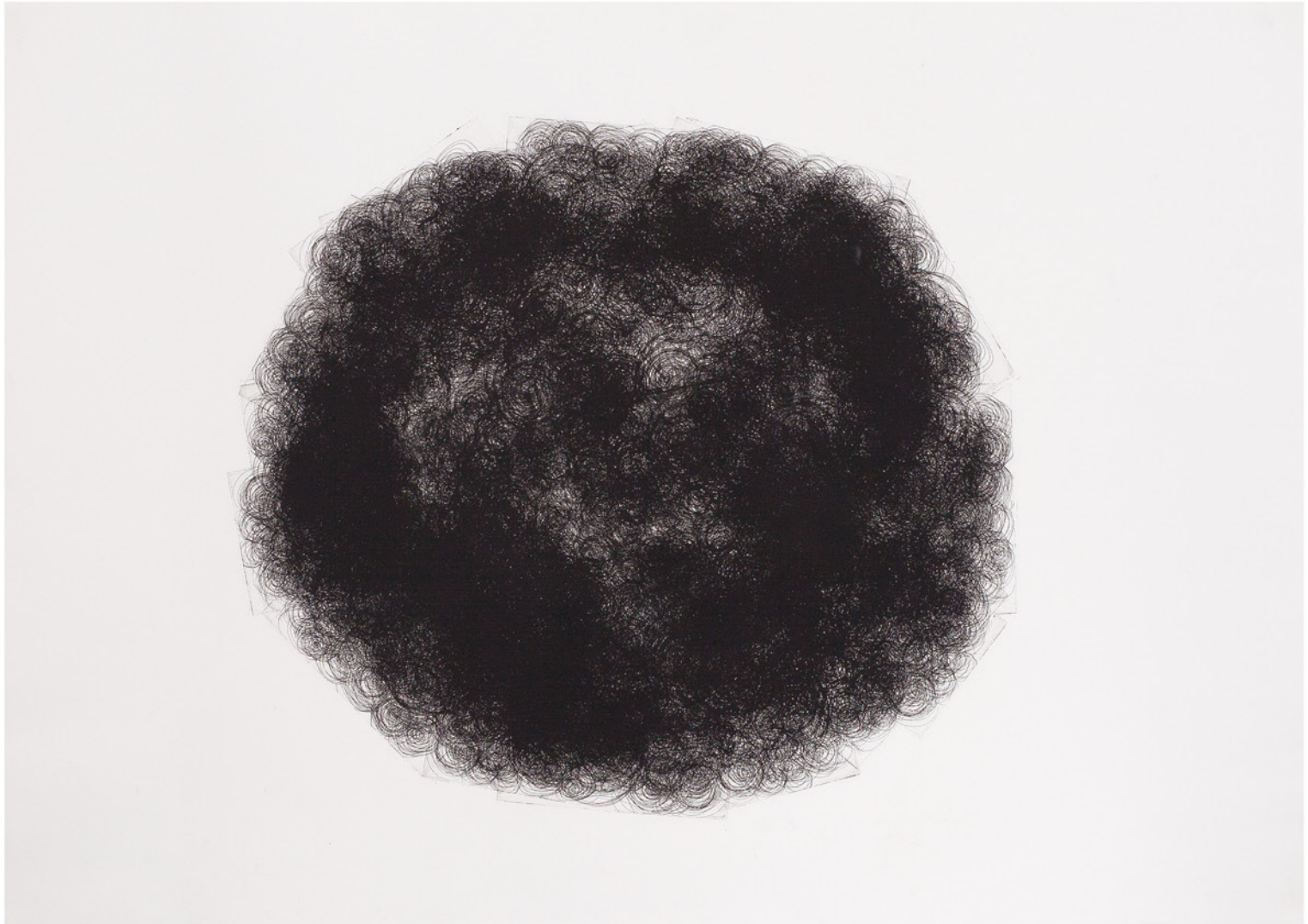
apontamentos (duas minas de lapiseira ); 2010; grafite; 29,7x42cm



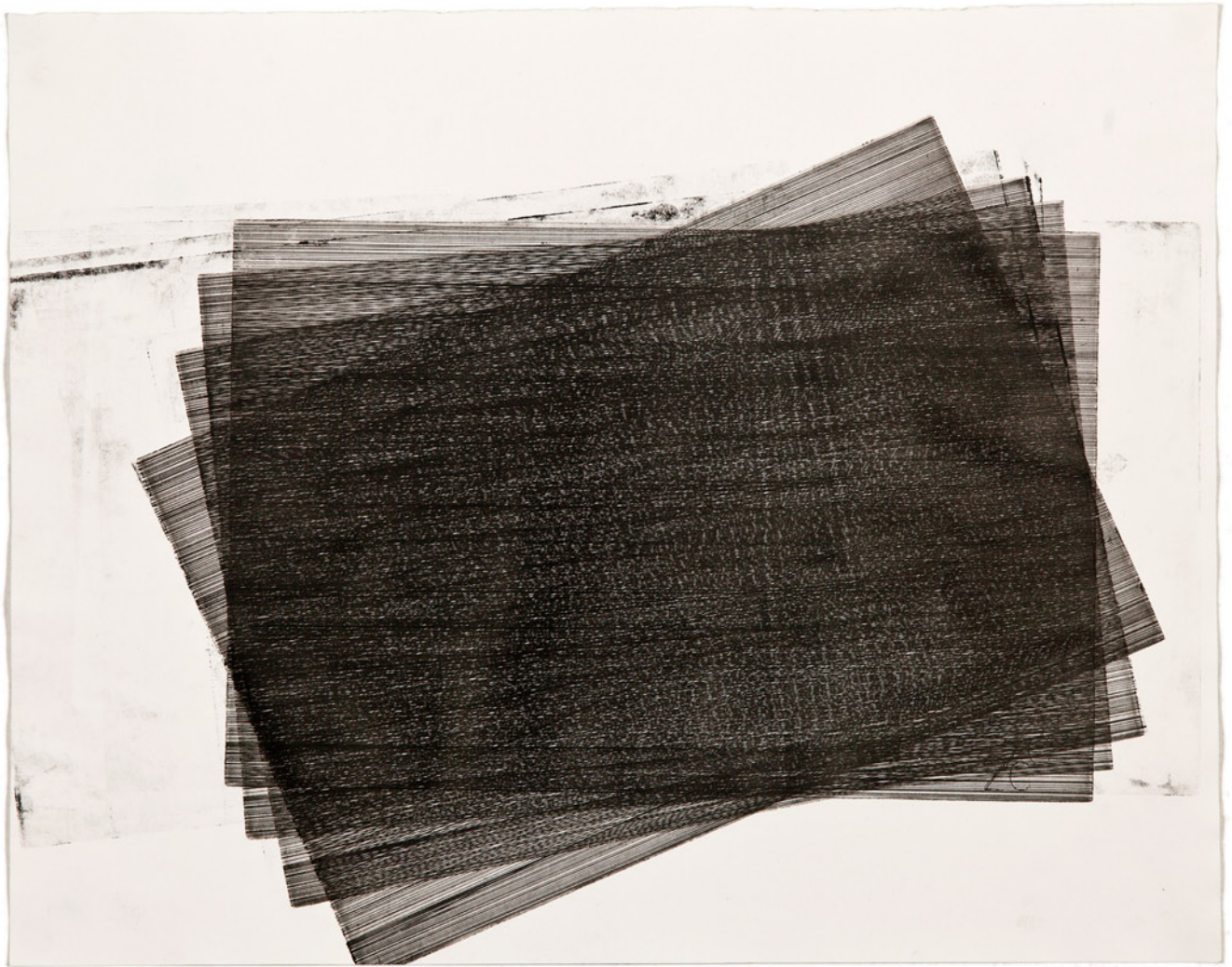
objecto (cubo); 2013; água-forte; 15x15x15cm



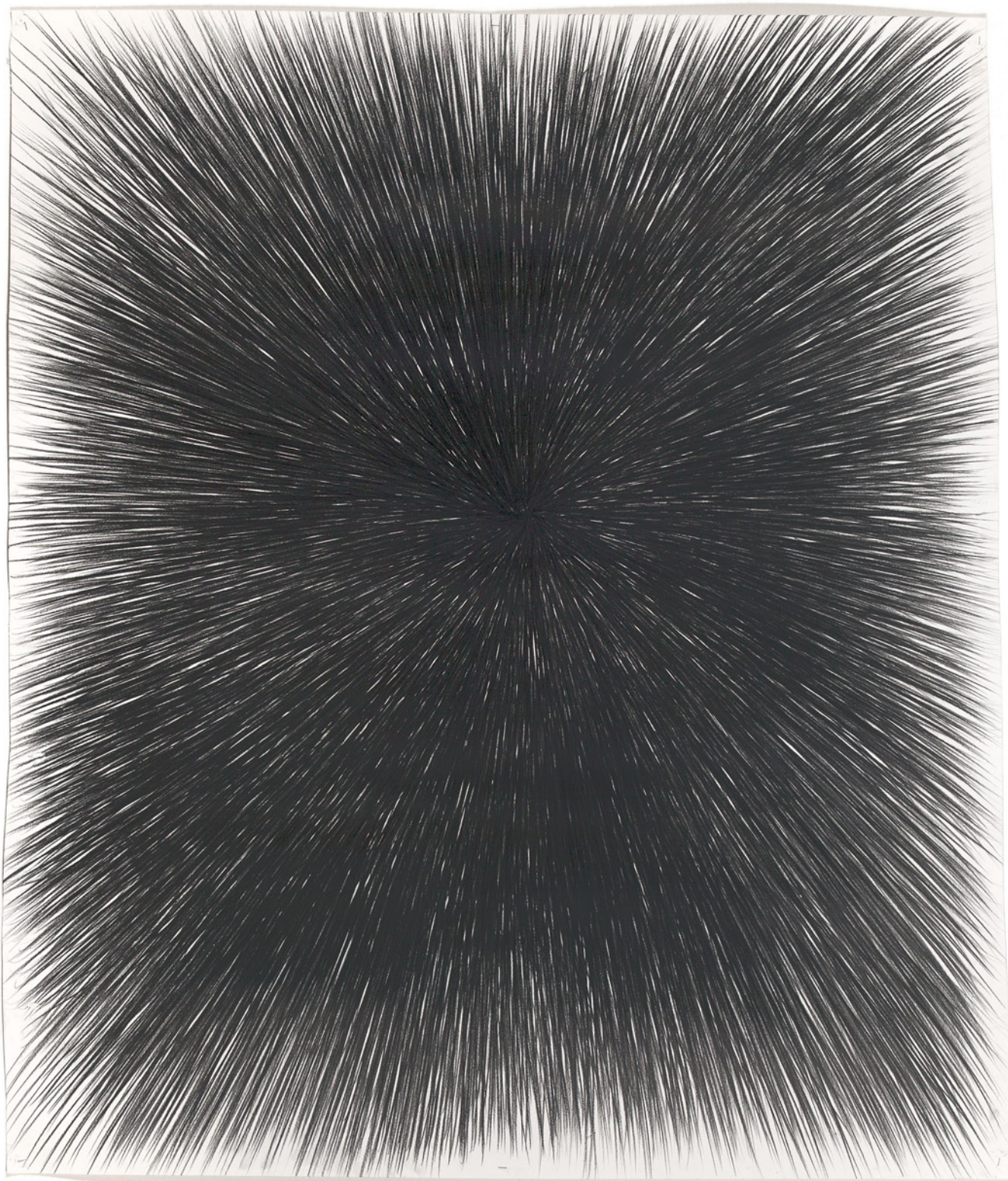
objecto (a origem do fumo); 2013; garrafa de vidro, raspas de borracha; altura aprox 18cm



apontamentos (remoinhos); 2012; água-forte, múltiplas impressões; 70x100cm



apontamentos (movimento); 2012; água-forte; aprox.25x30cm (área impressa)



apontamentos (movimento); 2013; grafite; 150x125cm