CORPO A CORPO

—

TRANSFORMISMOS IMAGINÁRIOS

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

CORPO A CORPO

—

TRANSFORMISMOS IMAGINÁRIOS

MARIANA RIBEIRO **BARROTE**

Dissertação para a obtenção do grau
de doutora em Artes Plásticas

Com a orientação do professor
Miguel Teixeira da Silva Leal
e a coorientação do professor
Pedro Francisco Fernandes da Silva Maia

PORTO | 2026

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2022.11251.BD com o identificador DOI https://doi.org/10.54499/2022.11251.BD

Espírito-cavalo, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio torchon 270g, 70 × 50 cm.

Todas as imagens são uma criação de ilusão: as da matéria criam uma ilusão de espírito, e as do espírito criam uma ilusão de matéria.

Alberto Pimenta, *A Magia que tira os pecados do mundo*, 1995, 209

A ti, que me lês, desejo as boas-vindas.

A Miguel Leal, pela sensibilidade e vitalidade expansiva, agradeço a orientação desorientante, como deveria ser. Também estendo agradecimentos ao coorientador Pedro Maia, aos colegas e aos docentes do doutoramento. Todos povoaram com vislumbres exógenos os meus *maneirismos* de pensar e de fazer.

Agradeço a Alexandre, que me apoia de forma plural, aos queridos Artur, Rafael e Ari — potências de amor —, à mãe Teresinha e ao pai Miguel, à madrinha Branca.

Ainda agradeço ao Teatro do Noroeste — Centro Dramático de Viana do Castelo, que cedeu a sala de ensaios do Teatro Municipal Sá de Miranda, a Pedro Fonseca do Laboratório de Biomecânica da Universidade do Porto, a Miguel Teodoro pelo *Mnemonic Pavilion* e a Paulo Barros por abrir portas ao seu estúdio, a Bruno Zhu pela dica estilosa e a Alisa Heil pela concordância, ao *Clube do Desenho* e aos seus artistas, a Pedro Pereira pelos contornos totémicos, a Mário Silva por agarrar, a Cláudia Carrasqueira por acreditar e a Frederick Lehmann por representar, a Filipa Ramos pelo pensamento afinado, a Juan Luís Toboso por não esquecer, a David Revès por profanar, a Manuel José Maia pelo convite e alegria, a Fábio Araújo pelo convite, a Pedro Augusto pela revisão do texto, a Samuel Rego pelo ajuste de última hora, e aos demais que caíram no oblívio e participam, certamente, na forma concluída deste trabalho.

Só somos com os outros.

Em memória do querido
Rodrigo Ribeiro Dessa

ESQUELETO

1 Resumo
3 Notas prévias
4 Um método acéfalo
8 Introdução interna

13 *1. Entrar no mundo das imagens*

15 1.1. CORPO MÁGICO
19 1.2. Que imaginação?
26 1.3. A solicitação para imaginar dentro do estúdio

32 *2. Deslizar pelas imagens do corpo:* O olhar que dá corpo a uma imagem

34 2.1. Ver o invisível e a invisibilidade do visível na representação figurada
40 2.2. Imaginar o invisível
45 2.3. Mito, corpo, imagem *figuras de corporeidade*
51 2.4. Estratégias de representação: da metamorfose à deformação

56 *3. Transitar para a carne do corpo:* O desejo de forma

58 3.1. Morfogénese e peles mosqueadas *biologia e imaginação*
64 3.2. Do mito à alteridade no seio do corpo
70 3.3. Sistema de transformação *entre a forma e a força*

75 *4. O estar no mundo*

77 4.1. A imaginação corpórea *proprioceção*
83 4.2. Feitiçaria do ar: a identificação com o espaço
90 4.3. Incorporação: a identificação com o outro

96 *5. Saltitar entre impertinências*: É MAGIA!

98 5.1. O espaço onde as coisas estão fora do seu lugar
105 5.2. Pareidolia, imagens potenciais e acaso *(fora)*
112 5.3. Estimulações retinianas, visões hipnagógicas e sonhos *(dentro)*

118 *6. Enlaces de movimentos*

120 6.1. Imagens em trânsito *ritmo, tempo e memória*
127 6.2. Fixações — transformismos nas imagens fixa e movente
134 6.3. Montagem *anacronismos rítmicos*

140 *7. Charme:* Os artifícios do corpo

142 7.1. O corpo hipnagógico e hiperbólico de *Charms*
148 7.2. Rapinada anacrónica de uma pele couraçada
155 7.3. Fluxo — um maneirismo corporal
161 7.4. Inversões da Incorporação
168 7.5. O poder de plasticizar *adereços*
174 7.5.1. O poder de plasticizar *vídeo*

Intermezzo
180 1. *Incorporação, pareidolia e mascarada (sobre-pele Gyu)*
184 *2. Incorporação no Laboratório de Biomecânica da UP*

188 Considerações finais
192 Anexos
193 A: Texto de David Revès
195 B: Texto de Filipa Ramos
198 C: Exposições e respectiva documentação
211 D: Seleção de trabalhos

221 Fontes

“Je est un autre” qui marche, 2024, tinta-da-china s/papel Fabriano studio torchon 270g, 70 x 50 cm.

RESUMO

Corpo a Corpo — transformismos imaginários é um trabalho doutoral desenvolvido na modalidade baseada na prática. Nele estabeleço uma intersecção entre corpo e imaginação a partir da analogia entre corpos míticos e morfologias biológicas. Nessa senda, encontro o movimento, em específico o ritmo, como um elemento comum de ordem visual: inscrito na representação da forma humana, nos saltos de crescimento dos corpos e até nos padrões à superfície das peles. Essa interseção decorre do aspeto desabrido da imaginação corpórea e provoca múltiplas figurações que tensionam a anatomia humana. O corpo é aqui *medium* de eleição, tido como híbrido, tanto produto como produtor das suas imagens. Com ele procuro dar visibilidade, qual hierofania profana, à invisibilidade dos fluxos e devires internos.

Também estabeleço uma semelhança subterrânea entre trabalhar com a matéria e as metamorfoses torvelinhas do pensamento. A fórmula mágica *Attractio similium* consolida-se, assim, como meio mais capaz de relacionar imagens.

Por consequência, a desrazão torna-se método e sujeita *Corpo a Corpo — transformismos imaginários* a flutuações provocadas por sonhos, estados hipnagógicos e perceções — elementos nos interstícios do que é entendido por real e ficcional.

O embate corpo a corpo dá-se no confronto com a alteridade e nos processos de identificação com o espaço: condições de uma imaginação corpórea co-implicada tanto na proprioceção quanto nas imagens que delira a partir do seu biótipo. A proprioceção permitiu incorporar os transformismos do sentir e do agir que, em simultâneo, espoletaram imagens. As ações transportaram para o cerne do corpo as potências vitais resistentes à lógica e à função, potências desbravadas e indomáveis que me guiaram, por meio de gestos de desenhar e pincelar, de dançar e girar, de caminhar. Desse modo, este trabalho desenvolve uma exploração imaginal desdobrada em imagens em diferentes suportes, como os desenhos que dão primazia à imediaticidade do gesto, as pinturas em que reenceno estratégias de representar a metamorfose, os vídeos que ensaiam visões hipnagógicas e transformismos. Essa exploração imaginal também abrange artifícios do corpo por meio de figurinos, de um cenário e dos ovos, entre objeto de contacto e esculturas. Dos figurinos, destaco *Charms*, que no seu rubro descarnado apela ao háptico no olhar desencarnado do vídeo. A sua desordem, ou dispêndio imoderado de energia, é uma transgressão de estrutura biológica, por isso percetiva. *Charms*, tal como nos mitos, carrega o cunho da impertinência — tanto é extensão do espaço: ABSORVE, como se estende no espaço: EXPELE!

As imagens circulam livres, quais selos mágicos ativados por memórias filogenéticas e culturais. Elas são eleições desejantes, que torno presentes por meio de repetidas manducações. Em última instância, é entre as materializações deste trabalho que se manifesta o ritmo transformista, transposto da morfogénese para o estúdio; espaço de liberdade onde o pensar se dá no fazer. Durante o período de três anos do doutoramento, o trabalho teve apresentações públicas em espaços independentes, galerias comerciais e instituições culturais.

Palavras-chave: movimento, mito, morfogénese, incorporação, artifício, anatomia.

ABSTRACT

Corpo a Corpo — transformismos imaginários is a doctoral project developed within a practice-based modality. In it, I establish an intersection between the body and imagination through an analogy between mythical bodies and biological morphologies.

Within this framework, movement—specifically rhythm— is identified as a shared visual principle: inscribed in representations of the human form, in bodily growth processes, and even in the patterns on the surface of skins. This intersection, arising from corporeal imagination, gives rise to multiple figurations that place the human anatomy under tension. Here, the body is understood as hybrid, operating simultaneously as both producer and product of its own images. I seek to render visible the otherwise invisible internal flows of intensities and becomings, framing this operation as a form of profane hierophany.

This work proposes a procedural affinity between the emergence of form and the whirling metamorphosis of thought that drives invention. *Atracttio similium*: magic seeks proximity, sympathy. Drawing on this principle, unreason is adopted as a methodological strategy, allowing *Corpo a Corpo — transformismos imaginários* to be shaped by fluctuations arising from dreams, hypnagogic states, and perceptual experiences—elements situated at the threshold between the real and the fictional.Proprioception allowed for the incorporation of transformisms of feeling and action, which simultaneously triggered the generation of images. Through gestures of drawing and painting, dancing, spinning and walking, my actions carried into the core of the body vital forces resistant to logic and function—untamed potencies that guided the work.

The notion of a body-to-body encounter is articulated both as a confrontation with alterity and as a process of identification with space. These conditions support a model of corporeal imagination co-implicated in proprioceptive experience and in the images generated from the organism's biotype. This work unfolded through an imaginal exploration and the production of images across multiple media, as well as through bodily artifice involving costumes quasi-objects, scenography, and darkness. Among these elements, the costume *Charms* is particularly notable: its raw crimson materiality engages the haptic dimension of video disembodied vision. Its disorder, or excessive expenditure of energy, constitutes a perceptual transgression of biological structure. As in mythological narratives, *Charms* operates through impertinence, — functioning both as an absorptive extension of space and as a force that projects outward.

The resulting images circulate freely, like magical seals activated by phylogenetic and cultural memories. These images are approached as desirous selections, rendered present through repetitive manducations. Ultimately, across the intervals between the materialisations of the work, transformist rhythms persist—rhythms displaced from morphogenetic processes into the space of the studio, understood as a site of freedom where thinking takes place through making. Over the three-year doctoral period, the work was presented in independent spaces, commercial galleries, and cultural institutions.

Keywords: movement, myth, morphogenesis, incorporation, artifice

NOTAS PRÉVIAS

— Por defeito, são meus os trabalhos sem referência ao autor.

— O texto é ritmado por outros exercícios de escrita, como descrições de memórias e visões, mas também por caprichos, como *OVO* (p.73) e *Cápsula Opalina* (p.140). Esses exercícios de escrita distinguem-se do restante texto pelas letras tingidas a vermelho.

— As citações de autores e teorias científicas de antanho ganham aqui sentido por serem anacrónicas e não factuais. Elas respondem a um interesse pelas potências imaginárias que me despertam. Essas ideias são matéria bruta, com a qual interajo como com as imagens recolhidas que transformo; nelas se fundem fantasia e factos sujeitos a escrutínio empírico.

— Ao longo deste documento serão mencionados vídeos que integram o meu trabalho. Para facilitar a consulta, deixo aqui o respetivo link, que também inclui o vídeo apresentado na prova pública para a obtenção do grau:
https://drive.google.com/drive/folders/1pyxl9PpejcQ4xcU5AopRFnofIh_9DKpb

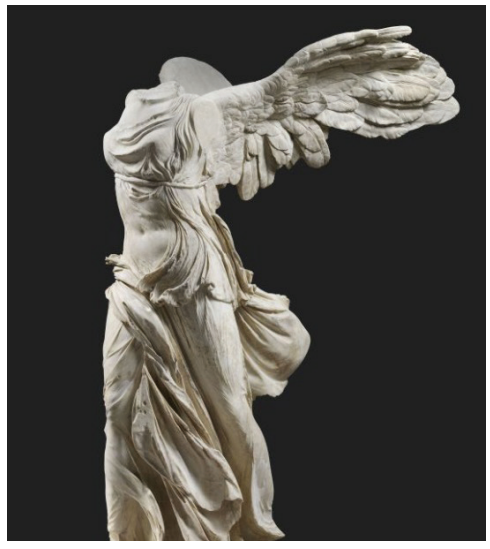
UM
MÉTODO ACÉFALO

Imaginemos um corpo decapitado, mas que anda. Um corpo fremente sem, contudo, precisar de um destino. Esse corpo entrevisto, todo músculos, densidades e texturas diversas, feito de encarnado, branco marfim, rosado, todo carne, todo embutido no mundo. Ao corpo sem cabeça dá-se o direito da desrazão. Ele é inimputável: segue a lógica da sua matéria, sem necessidade de validar os seus movimentos e inclinações... E nesse espaço de liberdade, estará, possivelmente mais próximo de sonhar, mais capaz de se imaginar. Ele fá-lo exatamente com todos os poros da sua pele, porque as imagens que transpira são intrínsecas e indissociáveis de si próprio: ele é o *medium*.

São algumas as imagens de corpos acéfalos: temos as belas decapitações que o tempo perpetrou em estatuária grega e romana, como a *Nice de Samotrácia*,[1] temos os desenhos de André Masson, o seu intestino-labirinto. Eles são, contudo, diferentes da escultura *L'homme qui marche,* de August Rodin.[2] O acéfalo, construído a partir de uma *assemblagem* das pernas e do torso de outras esculturas,[3] move-se e, no entanto, está suspenso nesse gesto de caminhar. Um dinamismo desfragmentado, um corpo denso, livre na entrega à gravidade.

Maurice Blanchot[4] já havia integrado a duração de tempo na matéria dos torsos acéfalos, em que o tempo também atua como cocriador: "os torsos cumprem-se porque o tempo lhes cortou as cabeças" (1971, 45). De algum modo, a irrisão do rosto permite o emergir da presença, de uma potência que só ao corpo concerne. Mas, para onde vai esse corpo que caminha?

L'homme qui marche surge como imagem inaugural deste *Corpo a Corpo — transformismos imaginários*, trabalho trespassado pelo domínio do movimento corporal numa entrega às suas virtualidades imaginativas. Essa imagem de uma locomoção que, como se sabe, facilita o ato de pensar, é paradoxal num



Νίκη της Σαμοθράκης [Nice de Samotrácia]. c. 220 –190 a.C. Mármore de Paros, base em mármore de Lartos, aprox. 5,57 cm alt. Paris, Musée du Louvre.

André Masson, *Acéphale* [Acéfalo]. 1939. Tinta sobre papel, 40,6 × 31,6 cm. Depósito temporário de coleção particular. Madrid, Museo Nacionale Centro de Arte Reina Sofia.

1 Escultura datada de 200 a.C. e retirada do santuário pan-helenístico dos grandes deuses da Samotrácia (ilha grega), em 1863.

2 Escultura terminada por volta de 1900. A partir de uma reflexão sobre essa escultura, Alberto Giacometti procedeu à modelação de uma série de esculturas com cabeça intituladas L'Homme qui marche.

3 Relevante esta *assemblagem*, já que em alguns trabalhos também recorro a uma construção de corpos por fragmentos reunidos.

4 "Les torses s'accomplissent parce que le temps a brisé les têtes."

corpo sem cabeça, mas que, malgrado, pensa e sente.[5]

O acéfalo — e sem mãos — que caminha, transforma-se em imagem-metáfora da capacidade imaginativa do corpo, tanto espoletada por memórias filogenéticas como pelo prestígio de imagens desarrazoadas.

Será um corpo atuante, livre dos grilhões da reflexão mediada pela palavra.

As imagens, que aqui entendo como sujeitas a uma lógica modelar que nasce do bioma corporal — da urdidura tramada celular —, estão capturadas no corpo e não têm outra matéria que as sustente. São excreções dadas ao olhar.

Neste trabalho, as ações decorridas no estúdio ramificaram-se devido à diversificada exploração de meios mais concordantes com as intenções concetuais. No estúdio, o trabalho também sofreu transformações decorrentes de desvios, retornos e impasses. Esse processo de procura com ritmos alternados construiu, paulatinamente, blocos de trabalho singulares.

Existe um corpo de trabalho também ele fragmentado, mas que se assume, na sua totalidade, como tomado pela mesma vitalidade. Tudo o que foi feito revela uma profusão mediática[6] que procura a relação da imaginação com o corpo e que acredita na impossibilidade de fixação da sua imagem numa só forma: antes uma forma plural, metamórfica, permeável.

Essa profusão mediática estrutura, numa primeira apreensão, uma ideia de membros distintos; numa outra, acentua as múltiplas expressões, por vezes paradoxais, que as imagens do corpo assumem.

O trabalho também se estabeleceu em torno de ações como o recurso à perceção, à proprioceção e à representação. Na perceção, rondei a pareidolia[7] e as imagens mentais. Através da proprioceção, coloquei-me em movimento, numa exploração de memórias gestuais e filogenéticas. A representação do corpo assumiu uma vertente mitológica, anatómica e cultural, com enfoque na metamorfose.

Auguste Rodin. *L'homme qui marche* [O homem que caminha]. 1907 (primeira ampliação em bronze realizada em 1913). Bronze, 213,5 × 71,1 × 156,5 cm.
Paris, Musée d'Orsay.

Parece paradoxal pensar num método que não seja metódico, que não cumpra uma lógica, uma razão rotineira. Mas, como os engodos da perceção — as trampas fascinantes que nos lança o esquema corporal em relação ao campo visual — também o método se constituiu por matizes ambíguos, sujeitos à interferência de sonhos, memórias e imagens mentais. Como este método acéfalo, porque inconstante — sem um rumo linear pelo qual caminhar, decidido — erigi uma estrutura autofágica que recorre à experimentação do corpo, no corpo, para a ele regressar através de imagens. Exatamente por ser acéfalo, esteve em relação perigosa com movimentos caóticos, numa sustentação mais

5 Num determinado momento deste trabalho, como se verá, pude explorar o movimento e a imaginação dentro do Laboratório de Biomecânica da UP (LABIOMEP-UP), com recurso aos seus instrumentos de medição.

6 Constelações de desenhos, vídeos, som, pinturas, figurinos, adereços mediáticos, esculturas.

7 A pareidolia é a capacidade percetiva de reconhecer formas organizadas e interpretáveis em manchas informes e aleatórias, como por exemplo reconhecer rostos nas configurações das nuvens ou na disposição de musgo sobre uma pedra.

condicente com o teor do que é aqui tratado. Nesse sentido, fui também permeável a dirigir todo este trabalho com uma parte de mim deslocada, abrindo espaço à impreterível cativação de sentir ser outro em mim. O feitiço enlaça o feiticeiro e jamais ele pode sair do seu domínio...

Com os pés grudados na terra, tal qual o *L'homme qui marche*, acabei por me sincronizar com o ritmo nictemeral.[8] A prática da escrita e da leitura foram matinais e, em especial, aconteceu o que denominei de *guia*: uma decisão de produzir determinados objetos a partir da especulação em estado hipnagógico, enquanto deitada na cama. O trabalho em estúdio decorreu sempre durante as manhãs e as tardes. No período noturno desenvolvi o arquivo visual a partir de associações formais, entre outras intuições. A coincidência entre método e temática também ocorreu nesse período, com a exploração de imagens mentais.

Os procedimentos adotados procuraram criar uma simbiose entre a prática de estúdio e as questões que me inquietam — situações no mínimo interpenetráveis, senão mesmo indissociáveis. Então, especulei sobre a proximidade material da imaginação e a formação de imagens mentais na sua semelhança com os mecanismos da morfogénese dos corpos. Dessa proximidade e semelhança, formas que aderem ao pensamento mágico, estabeleci uma outra relação com os corpos mitológicos, ritmos e movimentos inerentes, tais como os da visibilidade e da invisibilidade.

Apesar de partir de uma herança da matriz de pensamento ocidental, houve espaço para um adensar de relações e sensibilidades outras, já que, na construção das imagens dos corpos surgiram fluxos, animismos e movimentos que conjuraram um *pensée sauvage.*[9] Nesse sentido deverei destacar, entre todos, o figurino *Charms*: visão de um híbrido imaginado como um corpo ao viés, onde elementos anacrónicos se emaranham numa pele-significante.

A complexidade do que se chama conhecimento para mim não pode ser empobrecido por tabelas, sistemas e métodos, tudo heranças do racionalismo do século XVIII. O método de associação de imagens por aproximação ou escalas, a sua recoleção em diferentes campos do conhecimento, o seu desvio e ingestão, tudo pertenceu a uma estratégia de aproximação do que pode ser um corpo, no contexto das suas imagens, da sua imaginação. Este método acéfalo tem, assim, uma afinidade mais próxima com o pensamento mágico.[10]

---

8 O ritmo nictemeral, ou circadiano, é um ciclo de 24 horas que se manifesta na alternância entre os períodos diurno e noturno, e que afeta todos os seres vivos.

9 Este conceito é arrancado do pensamento de Claude Lévi-Strauss, em particular do livro La Pensée Sauvage (1962) e por isso o mantive não traduzido. O pensamento selvagem distingue-se do pensamento lógico e científico, que se suporta em categorizações, qualificações e distinções. Ao contrário dessa ordenação, o selvagem conota-se com um determinado descontrole e resistência à contenção, antes a uma entrega a excesso, desmesura e liberdade. De certa forma, arrancando o conceito à sua origem antropológica e do estruturalismo, colocando-o como guia no trabalho artístico, ele aproxima-se mais do pensamento de Georges Bataille e das pulsões perigosas libertas por via do erotismo, violência e festejo (ver Bataille 1957).

10 As malhas de tensão que D'Arcy Wentworth Thompson desenhou na sua teoria da morfogénese, as linhas-guia das diferentes fisionomias de Johann Kaspar Lavater, por exemplo, são aqui entendidos como mecanismos de manipulação do real mais do que factos científicos. Eles interessam-me como meios de experimentação sobre o real, através dos transformismos do desenho, a par de uma vontade palpável de dominar o mundo, como na magia. A sua validade epistemológica, por demais rechaçada há tempos, é irrelevante aqui.

Ao longo desta escrita, percebi como o pensamento sofre alterações. Quando este se borboleteia entre conceitos operativos e o estúdio, a escrita força o pensamento a ordenar-se. A escrita foi utilizada como um outro meio, particularmente enviesado, de contribuir na construção desta atmosfera que pertence ao trabalho de *Corpo a Corpo — transformismos imaginários.* Nela, comprometi-me a desvelar os caminhos traçados pelas mãos, pelos sonhos e pelo manusear dos adereços e dos pincéis.

Esta escrita não pretende ser mais do que já é: um pensamento que se dá a ver, despido, que reflete a sua estrutura. Solta, com memórias de/e visões a entrecortá-la, com notas e imagens integradas.

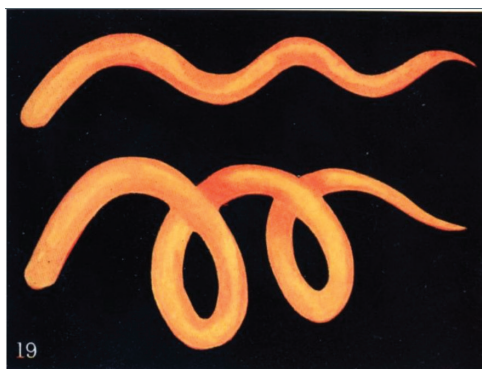
A inclusão de experiências subjetivas reflete todo este método de fronteiras indistintas; onde começa o meu trabalho e termino eu como *persona*? O trabalho esteve sempre exposto aos desvios daí decorrentes, dessas memórias afloradas e visões, destacados aqui a vermelho e tão relevantes para o encadeamento do texto. A escrita é acompanhada também por imagens que compactuam consigo ou então que a desordenam. Essa linha contínua, que lembra a disposição das imagens nas películas de cinema, tem uma língua só sua.

Para terminar, gostaria de referir que abracei a liberdade de ação e a abertura à polissemia que as imagens carregam, ao não procurar aprisionar uma ideia a uma imagem nem a conclusões fechadas sobre as inquietações presentes. De outra maneira, procurei cumprir com a afinidade deste pensamento escrito e o aspeto desabrido/desgarrado das imagens e dos sonhos nelas capturados.

INTRODUÇÃO INTERNA

Quando o corpo visível, como se fosse um lutador, defronta as potências do invisível, não lhes confere outra visibilidade que não seja a sua.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Lógica da sensação*, 2011 [1981], 119



N.º19: The intention to know [n.º19 A intenção de saber]. In Annie Besant e C. W. Leadbeater, *Thought-Forms* [Formas-pensamento] (Bradford: Percu Lund, Humphries & CO., 1901).

Ao posicionar o corpo como motor da imaginação: que poderes pode ele dar às imagens para que estas nasçam, se transformem e delirem? A perceção, o corpo em movimento e as suas memórias filogenética e cultural[11] parecem estar implicados. Imagino as imagens que povoam os meus olhos como excrescências de um corpo — mas um corpo intruso ou múltiplo, destituído de vontade e de mim. Olho-o de fora. Cavalgam fosfenos e luzes entópticas, conspiram rostos em mutação, formas cintilantes, incompreensões geométricas. Julgava que a dança dos padrões visuais das minhas imagens mentais era o assalto fantasmático do candeeiro rendilhado da sala, que teimava em acompanhar-me. Mais tarde, já adulta, deduzi que a visão é um desdobrar da tessitura do nosso corpo: vemos o que somos, pela matéria de que somos feitos: uma gaiola perceptiva. Lógicas internas de constituição orgânica poderiam explodir em malhas, padrões e sequências de imagens mentais.

É assim que o corpo se torna *medium*. Que de tanto querer dele sair, de o virar às avessas, decide atender à sua sensibilidade floral. À flor da pele. Deixa cá ver o que tem a mostrar, ou mesmo a dizer. Como partir do corpo para pensar em imagens? As imagens mentais sempre acompanham aquela ideia do poder da imaginação, que é o de visualizar o que se quer e mais além, o insólito.

O que mais me surpreendeu ao debruçar um pouco sobre a imaginação

11 Por memória filogenética entendo uma predisposição biológica dos corpos derivada de uma herança evolutiva. Por memória cultural refiro uma compreensão partilhada e produtora de sentido de comunidade, que se transmite e carrega, já num plano subjetivo, por meio de práticas culturais, escrita, rituais, etc. (Cf. Gil 2018; De Martino 2022 [1958]).

foi encontrar posições totalmente profanas, que a colocam no domínio da matéria, derrubando toda a ideia etérea e vaporosa que dela tinha.

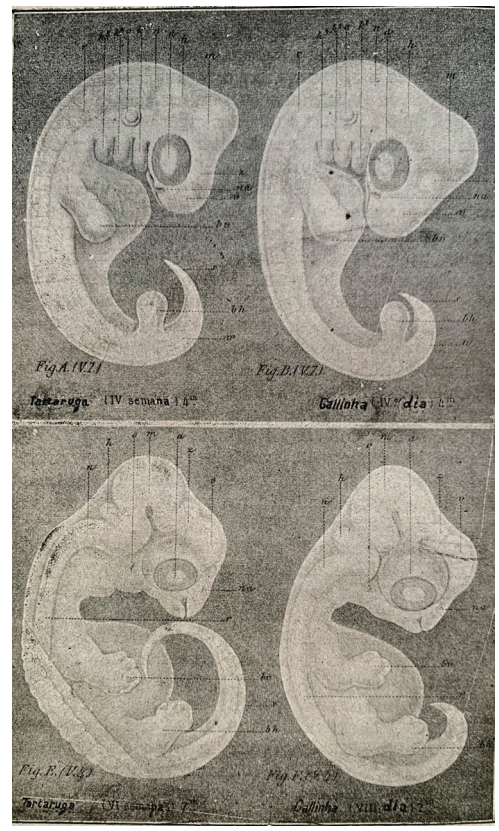
Para mim, a imaginação estaria no domínio da capacidade de inventar, de visualizar o não visível ou de projetar o novo. A imaginação seria também a capacidade caprichosa de misturar imagens ou ideias improváveis.

Será ela o espaço intermitente entre matéria e imagem? Haverá semelhanças estruturais entre a morfogénese dos corpos e os encadeamentos transformistas das imagens mentais? Claro que a suspeita já estava alojada, como um espinho, no centro do labirinto, ou seja, nas minhas entranhas. Daí, suspeitei que existe uma constituição semelhante entre a imaginação, a matéria das suas imagens e a organização material do corpo imaginante; neste caso, o próprio. Uma possibilidade, a de que as movimentações cativantes das imagens mentais partilham com a morfogénese dos organismos vivos e não vivos o ritmo metamórfico que os modela.

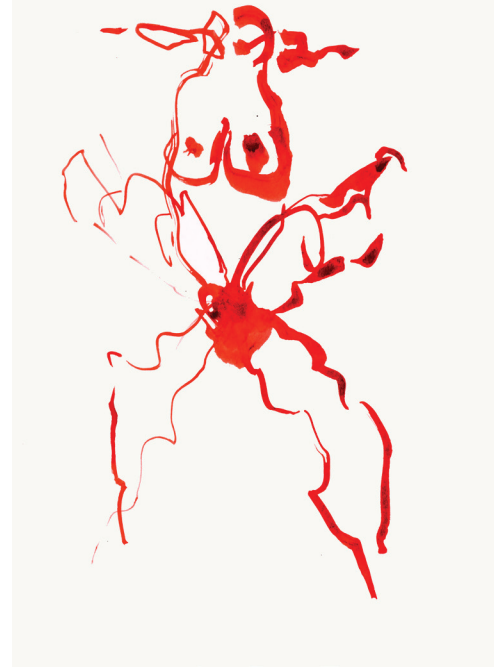
Na sequência disto, surgiram outras questões: porque será o movimento do corpo tão coincidente com os afetos e modos de pensar? Porque no jeito de pender a mão se reconhece uma entrega ao sonho e ao desejo? Como poderia trabalhar a partir desta suspeita? Como ordenar essa pulsação vital em formas reconhecíveis? Nas representações de corpos mitológicos pude recolher soluções formais que apontam para a impermanência das formas, sempre em metamorfose. Mas não só.

Nesse impulso de sentir o corpo, de ver o que ele tem a dizer, descobri que ele fala por imagens. Mesmo o impulso poético se torna visão e imagens ambíguas sugerem a sua proximidade com a lógica da morfogénese dos organismos: a simetria, presente tanto nos fetos mamíferos como nos borrões do teste Rorschach, orienta a perceção a descortinar facilmente borboletas e crânios.

Então, como poderia, no estúdio, explorar imagens e ações evocativas de perceções e memórias filogenéticas? Tomei a imaginação a partir de uma reflexão sobre o movimento[12] e as memórias corporais,[13] bem como a sua relação com perceções particulares da visão externa — pareidolia — e interna — produzida por fosfenos. Realço que é quase automática a associação formal entre os padrões nas peles de animais[14] e os estágios de formação de organismos com imagens ambíguas, produzidas ou percecionadas pela espécie humana. Essas imagens ambíguas existem num espaço intermediário entre a figuração e a abstração, o que as torna mais capazes de se relacionarem metaforicamente com a



Ernst Haeckel. *Germs or Embryos of four Vertebrates* [Germes ou embriões de 4 vertebrados]. In *The History of Creation: or the development of the Earth and its inhabitants by the action of natural causes* (New York: The Appleton and Co., 1880 [1868]).



Transformismos e autogafias do corpo II, 2024. Tinta acrílica s/papel canson 200g, 29,7 × 21 cm.

12 A metamorfose é condição do vivo e do não vivo. No espaço intermediário da imagem, o movimento pode surgir sob uma nova pele, como vetor de transformação das formas. Pode ser também que o movimento seja a circunstância que relaciona o corpo com a imaginação. Ele é aqui entendido não como veículo de aproximação e intenção (de um objeto a outro), mas imbuído de uma carga simbólica: imagem de transformação. O movimento tem também expressão no estudo de motricidade, particularmente nos desenhos espaciais e marcha realizados no LABIOMEP-UP.

13 Aqui dá-se a relação do devir animal, conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari (ver 1995 [1980]) com a memória filogenética e dos gestos com a memória cultural.

14 Os padrões, como na pele da pantera ou do choco, também se devem a processos morfogenéticos.

esfera da impermanência. Não se fixam numa forma, antes albergam, em potência, uma polissemia de formas e sentidos. Esta foi a matéria fundadora de *Corpo a Corpo — transformismos imaginários* que, impreterivelmente, relaciona a materialidade biológica com a imaterialidade das imagens.

A analogia entre a morfogénese e a mutabilidade das imagens produzidas no corpo tornou-se preponderante. Nessa analogia destaco o interesse da leitura de *Falenas: Ensaios sobre a Aparição 2*, de Georges Didi-Huberman e o conceito de devir de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Também destaco o conceito de imagem quase-organismo de Gilbert Simondon, que a situa no corpo, simultaneamente produto e pressuposto das experiências do indivíduo. Simondon rechaçou a teoria hilemórfica ao introduzir a ideia de transformação, de que a informação não é uma forma fixa ou ideia, nem capaz de se estabilizar num sistema. O entendimento daquilo a que o autor chamou de vida das imagens foi um salto refinado das minhas especulações intuitivas.[15]

Aqui invoco imagens mitológicas de deuses e seres híbridos, de ninfas que não se deixam apanhar, de uma mascarada das formas de vida e de uma casquinada dos deuses sobre as tentativas vãs de suspender uma forma. O tempo pode, porventura, ser cúmplice, o olhar suster durante uma eternidade a presença de uma forma, que persiste na nossa imaginação como um eixo de relação com as nossas emoções e sonhos.

Essas imagens evocam a fugacidade das imagens mentais, que se suspendem para esvanecer como mundos de complexidade erguidos e substituídos ininterruptamente. As rasteiras da perceção e o seu imbricamento com as referências culturais e afetivas de cada um modelam o nosso imaginário, esse que erige o real.

Desse modo, também sobre formas aparentemente caóticas gostamos de ver o que conhecemos: uma sensação de pertença ao mundo. Para Barbara Maria Stafford, não se trata somente da estrutura biológica do humano, mas também de complexas motivações individuais e forças culturais que, conjugadas, compelem a encontrar clareza nos fenómenos materiais.[16] Mas, nem sempre a relação com o imaginário é valorizada. Já no Renascimento se cunhava de triviais e de absurdas as imagens mentais: tão gratuitas, sem se deterem numa forma, cambiantes segundo os olhos de cada um: condição impeditiva da extração de conhecimento válido.[17] Mas será que é assim? Esse aspeto que deprecia a imaginação provirá de alguma revolta perante a impossibilidade de retermos a sua forma, já que é da sua condição a itinerância, a impermanência?

A memória modela e transforma, e a minha certamente me ilude, quando penso num texto de William Burroughs. Seria mesmo um texto? A reter aqui, mais do que a acuidade desta memória, será a forma como ela entende a disposição intoxicada e feroz da imagem hipnagógica[18] como portadora de um conhecimento iniciático. Nessa memória há uma torrente de formas/letra acometidas contra o rosto do narrador, a uma velocidade atroz e o seu significado é-lhe dado a ver na imobilidade contrastante do quarto.[19]

---

15 O seu pensamento orienta-se pela relação metafórica entre os estádios de transformação cíclica das imagens e os processos de génese do mundo vivo: a ontogénese e a filogénese.

16 Ver Stafford 1991.

17 No entanto, extraindo daí proveitos artísticos, Leonardo da Vinci, na nota 508 do seu caderno, escreveu sobre a possibilidade de instigar a imaginação através da pareidolia (ver da Vinci 1888).

18 O estado hipnagógico é um estado de consciência entre o sono e a vigília onde surgem imagens mentais em catadupa, com transformações, por vezes referentes a imagens vistas durante o dia.

19 Esta visão adequa-se em particular à *dream machine*, aparato cinético indutor de imagens mentais inventado por Brion Gysin em colaboração com Ian Sommerville.

Esse poder da imagem, cuja exterioridade se arremete contra nós e nos transfigura, também está presente nos relatos da toma de mescalina por Henry Michaux. A procedência exógena das imagens entende-se bem na forma como os Antigos a entendiam como uma dádiva, revelação e augúrio: nos trâmites da adivinhação, na literatura épica como a *Epopeia de Gilgamesh* ou a *Odisseia*, nos relatos de visões e premonições que surgem como imagens nos êxtases de santos.

Esse poder da imagem está presente na impertinência de sair de si, não como uma superação das limitações biológicas, mas como uma abertura à alteridade, a ser menos, mas mais. "A imagem que invade o sujeito é uma aparição; pode ser mais forte do que ele e modificar o seu destino mediante uma advertência ou uma proibição" (Simondon 2013, 14, tradução minha).[20] Essa exterioridade transporta impreterivelmente uma vontade própria e uma capacidade transformista, dota-a de um poder desencarnado.

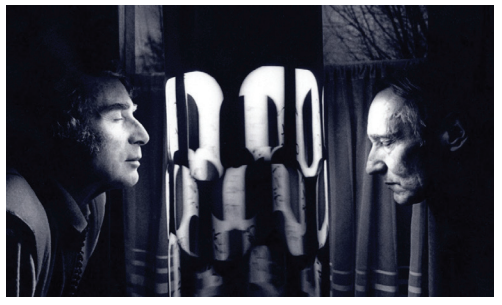
Durante este trabalho procurei estar atenta aos sonhos. A escrita foi desencadeada, por obra do acaso ou da coincidência, pela advertência dada no sonho em que encontrei o orientador Miguel Leal. Estava relaxado, a ouvir-me. Quando falou, disse: — Tens de escrever sobre tudo isso!

Uma advertência que tomei a sério. Os seus olhos estavam cobertos por uns olhos metalizados, de um brilho dourado que recorda as lâminas órficas, ou mesmo os óbolos de Caronte, que são moedas para pagar a travessia do rio ao Deus *Hades*. Quer um quer outro, objetos de relação com a grande mutação, a morte. O Miguel transmutou-se numa imagem intermediária, feita dos vapores do sono, entre a vida e a morte.

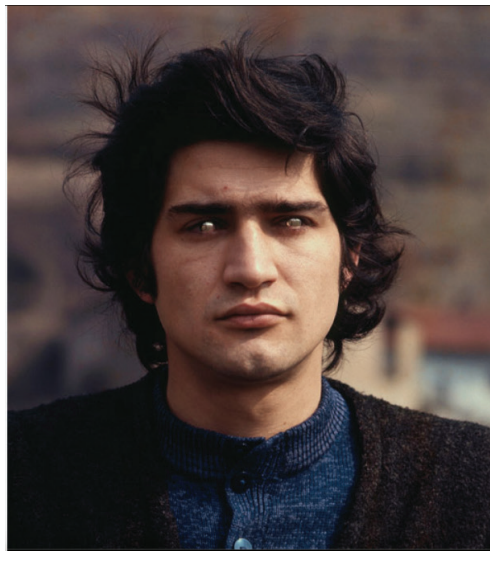
Poderá o corpo imaginar a partir da sua própria tessitura? Nesse mergulho para dentro, muitos foram os fascinados pelo olhar do imaginário que ordenaram o caos das visões em desenhos ou sistemas e escrita, como William Blake, Jan Evangelista Purkyne e James Joyce. Outros, desejando domar a forma, desenharam teorias imaginativas com o rigor da ciência, que também é ficção, como D'Arcy Wenthorth Thompson ou Geoffroy de Saint-Hilaire.

Aqui, as imagens mentais cumprem a mesma lógica de mutação que a dos organismos vivos, e pode ser que a imaginação, como uma antecipação do futuro, tenha um poder de transformar o real. Teve, pelo menos, implicação no rumo das imagens com que trabalhei e produzi.

Corpo a Corpo — transformismos imaginários foi conduzido por um trilho tripartido, obscurecimentos que procurei alumiar pela prática de pensar por imagens. Esse trilho contém perguntas: onde se encontram a perceção interna e a visão externa? Como pode um corpo expelir a sua interioridade? O transformismo ocorrerá na intermitência de duas formas, como a mitologia nos costuma revelar?



Charles Gatewood. *Brion Gysin, William Burroughs and the Dream Machine* [Brion Gysin, Willliam Burroghs e a máquina de sonho]. 1972. Impressão em gelatina de prata, 25,4 × 20,3 cm.



Guiseppe Penone. *Rovesciare gli occhi* [Revirar os olhos], 1970. © Archivio Penone.

Óbolo de Caronte. Período romano tardio, c. III–IV d.C. Folha de ouro oval, dimensões desconhecidas. Douris (imediações de Baalbek), Líbano. Deutsches Archäologisches Institut.

10 "La imagen que invade al sujeto es una aparicíon; puede ser más fuerte que él y modificar su destino mediante una advertencia o una prohibición."

Na tentativa de desvelar estas perguntas fui construindo um duplo-reforçado de mim mesma, uma sobre-pele para incorporar que recebeu o nome de *Charms*.[21] Ela é um híbrido entre escorchado anatómico[22] e armadura, mas não só. Um corpo transgressivo porque deu a ver o seu interior. *Charms* tornou-se o centro nevrálgico deste *Corpo a Corpo — transformismos imaginários*, unificando os seus diferentes *mediums* através da sua incorporação noutros contextos. Essa sobre-pele habitou cenários na sala de ensaios do TMSM[23] e elaborou desenhos imaginários e marchas no Laboratório de Biomecânica da Universidade do Porto (LABIOMEP-UP). Nesses seus hábitos, dedicou-se a gestualidades e a ingestões, a modos de caminhar; foi motivo para outros desenhos e pinturas. Num ímpeto, surgiu uma instalação vídeo de três canais de nome *Língua Flamboyant,*[24] que condensou a pluralidade de imagens do corpo, desbaratando noções históricas e sugerindo possibilidades, mais do que respostas. Esse trabalho desmascara a constituição artificial de qualquer construção visual e cultural e abre espaço para a coexistência de paradoxos.

No presente texto irás "entrar nas imagens do corpo", onde circunscrevo a imaginação para depois a solicitar no estúdio. Aí ainda verás o "Corpo Mágico". Em "deslizar pelas imagens do corpo" percorrerás a noção de visibilidade e invisibilidade, por meio de mitos de metamorfose, das suas representações e da analogia com o corpo em transformação. Ainda aí, relaciono os corpos míticos com a morfogénese. De seguida, opera-se uma "transição para a carne do corpo" onde faço uma analogia da superfície da pele, padrões e manchas aleatórios com os processos materiais de produção visual. Nessa transição relaciono a proprioceção com modos de sentir e de devir, de modo a entender como a imaginação motora potencia imagens. As identificações com o outro e com o espaço são invocadas. Mais para a frente verás um "saltitar entre impertinências das imagens". No campo da perceção, entrecruzo a pareidolia e as imagens hipnagógicas como imagens do corpo *per se*. Além disso, o movimento ganha novo fôlego como processo de montagem e ritmo, tanto nos corpos como nas imagens fixas e moventes, encerrando uma imbricada conexão entre corpo e imagem. Em "Charme: Os artifícios do corpo" abordo esses artifícios a partir de um mergulho em *Charms*, figura que desencadeou uma proliferação de imagens paralelas. No final terás à disposição "considerações finais" e "anexos", onde partilho as folhas-de-sala escritas pelos curadores David Revès e Filipa Ramos, um registo de exposições e respectiva documentação, bem como uma seleção de trabalhos.

A ti, que me lês, desejo uma boa leitura.

---

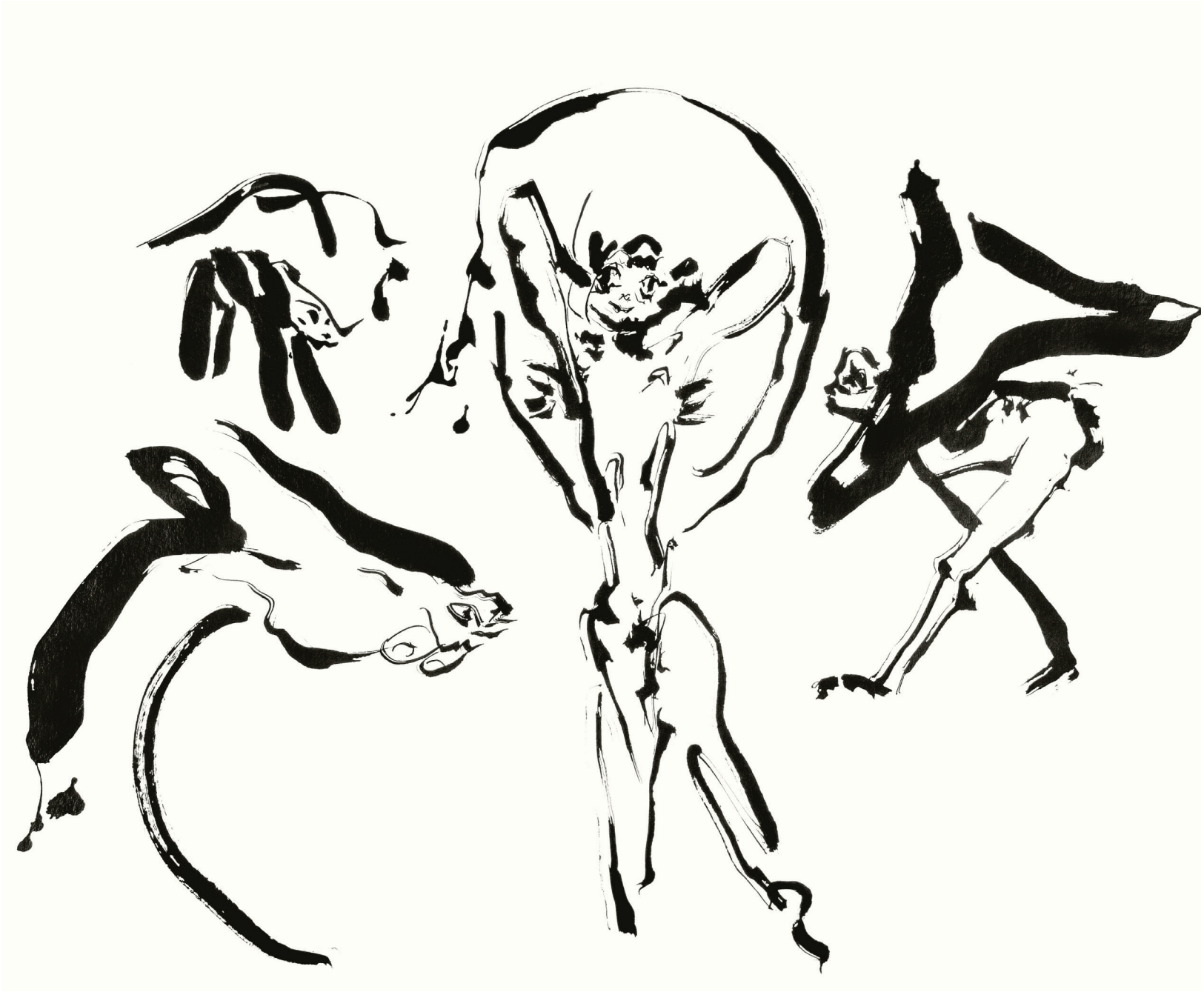
21 O charme é um poder do corpo. O charme atrai e cativa, como um feitiço. É um poder predatório. Na sua etimologia, do latim *carmen*, -*inis* pode ser uma fórmula mágica, um encantamento. Pode também ser um objeto ao qual se atribui um poder mágico, como um talismã. Ou uma pulsão, um modo de sedução erótico. *Charms* é também uma homenagem a Daniil Kharms, dramaturgo vanguardista russo.

22 Ilustrações de escorchados anatómicos começaram a circular pela europa renascentista e foram-se consolidando até ao século XIX acompanhando as transformações das épocas. Essas imagens cortaram com a anterior imagem do corpo, porque partiram da observação direta em detrimento da leitura de textos bíblicos. O escorchado abriu caminho para o corpo científico como o entendemos agora (ver Gil 1997).

23 Teatro Municipal Sá de Miranda, em Viana do Castelo. Com o apoio de Alexandre Mota e do programa Sala Aberta, pela companhia de Teatro Noroeste.

24 Associo a palavra *flamboyant* a curvilíneo, pulposo e flamejante, tal como as imagens barrocas.

1. ENTRAR NO MUNDO DAS IMAGENS



Do espanto (gozo transformista), 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio, 50 × 70 cm.

1.1. CORPO MÁGICO

Lèche-ma-léopard, 2024. Tinta-da-china s/cartolina Bristol 200g, 100 × 70 cm

1.2. QUE IMAGINAÇÃO?

Não há imagem sem imaginação, forma sem formação.

Georges Didi-Huberman, *Falenas: Ensaios sobre a aparição 2*, 2015, 15

Que imaginação desejo?

A resposta a esta pergunta exige um destrinçar de várias imaginações, entre as que existem. Exige também uma primeira reflexão sobre o abismo que este conceito abocanha, porque, como capacidade particularmente ligada ao visual, remete a antigas conceções sobre o estatuto da imagem e da sua relação com o corpo.

É preciso amarrar esse imenso corpo que é a imaginação com delicadas linhas que o manterão coeso: situá-la no corpo, porque implicada nas perceções-sensoriais e em memórias. Só ela se deleita em baralhar e combinar dados passados em novas imagens para o corpo. É ainda preciso amarrar esse laborioso corpo que produz formas — auto-gerado como é e transformista —, nas imagens com que se reveste.

Esta imaginação vai ficar amarrada num abraço constritor, como o de Peleu ao domar a forma da nereida Tétis, para revelar que o corpo se olha através das suas operações biológicas inerentes, do seu biótipo. O corpo é o meio que segrega tanto imaginação como imagem. A sua carnalidade — essa indexação das imagens ao biológico — revela da herança orgânica das imagens, mesmo que desencarnadas e flutuantes.[1]

O imenso corpo que amarrei, emana vapores antigos e, antes de se percorrer sumariamente algumas noções de imaginação na tradição do pensamento ocidental, relembro: a imaginação que desejo aqui está no corpo, ela utiliza a perceção-sensorial-motora, relaciona-se com a memória e é o *medium* que permeia todo este trabalho de dar forma às imagens. Ela é um conceito permanente na tradição do pensamento ocidental, tradição essa que quase sempre privilegiou, como informa Didi-Huberman, "a permanência das formas fixas, facilmente pensáveis na sua idealidade, em detrimento das formas moventes, tão difíceis de apreender nas suas durações concretas, nas suas mudanças, nos seus anacronismos e metamorfoses" (2015, 16).[2]

---

1 As imagens simétricas, por exemplo, cuja composição proporciona o sentimento de equilíbrio, estabilidade, também são um reflexo da própria constituição simétrica do corpo dos mamíferos.

2 Em contraste, tanto Heráclito como Demócrito pensavam que as formas apontam para fluxos..

A cisão entre realidade e imaginação encontra-se no pensamento filosófico de Platão e no de Aristóteles, considerando-a o primeiro como o menor grau de conhecimento, já que baseada em devaneios da mente.[3] Esse aspeto negativo — que permanece na fantasia, parente da imaginação —, perpetuou-se no pensamento vigente do Iluminismo, que também gostava de opostos. A realidade pertenceria à esfera do comprovável pela ciência, do que pode ser medido e categorizado. A imaginação ficaria remetida para a esfera da subjetividade — portanto, não mensurável — da especulação e do devaneio artístico.

Descartes responsabilizava o corpo pela produção de imagens. Essas aparências ilusórias surgiriam na forma de imagens mentais, e seriam produto da *phantasia.*[4] Dessa forma, o filósofo bania a imaginação do domínio da cognição, única função, para si, capaz de produzir conhecimento. Apesar deste aspeto negativo persistir nas opiniões atuais de vastos e ilustres desconhecidos, houve, contudo, grandes transformações.

A transição para um aspeto mais positivo do conceito de imaginação teve a contribuição do pensamento filosófico de Gottfried Wilhelm Leibniz. Na teoria sobre os degraus de conhecimento, Leibniz extrapolou noções anteriores porque agregou a imaginação a uma nova dimensão: a da sua relação intrínseca com o espaço e o tempo. Essa relação, baseada na dimensão cognitiva da imaginação, relaciona-se com a memória e perceção-sensorial, fundamento crucial neste trabalho. Ela também acarreta que o espaço-tempo, como abstração, não é real, antes ideal, uma ordem de expressão imaginária. Curiosamente, Leibniz entrega à faculdade cognitiva de imaginar a função de, a partir dos dados da perceção, enclausurar os corpos numa forma, de espoletar os processos de apreensão mental que situam os corpos no espaço e no tempo, percebidos em relação entre si.[5] Leibniz entendia que o corpo em movimento é um acontecimento de constante reatualização através da memória. Esse vínculo entre movimento, memória e faculdade de imaginar foi recentemente corroborado na neurociência. Parece que o corpo produz incessantemente esquemas mentais de si, de modo a que os seus mecanismos automáticos funcionem bem. É a capacidade imaginativa de antecipar movimentos motores, antes que os mesmos ocorram no corpo sem que se tenha consciência deles, que desencadeia o processo mecânico e dinâmico do movimento corporal.[6]

Esta inclusão da imaginação na dinâmica do movimento e da perceção corporais acabou por esbater as fronteiras entre realidade e imaginação — mesmo que esta última se adira à ficção.[7] Ora, em outros quadros de estrutura mental, essa oposição é inexistente. É Félix Guattari que, quanto ao ritual, recorda como o conceito de magia não se

---

3 Ver Verland 1992.

4 Essa linha de pensamento aproximava-o de Aristóteles. Em relação à imagem mental, recordo que Aldous Huxley, em *Doors of perception* (1954), definiu em tom depreciativo, de quinquilharia visual, as imagens mentais induzidas em estado alterado de consciência (no seu caso, toma de mescalina).

5 Ver Oliveri 2021, 74

6 Leibniz, numa troca de correspondência com Pierre Bayle, afirma que a cognição compreende sempre uma dose de imaginação, daí que exista sempre "algo de mecânico no corpo que corresponde exatamente ao encadear de pensamentos na mente de uma pessoa, na medida em que estes envolvem a imaginação" (Leibniz 2007 [1702], 18)."So there's always something mechanical in the body that exactly corresponds to the train of thoughts in a person's mind, in so far as they involve imagination."

7 Lucia Oliveri (2021) argumenta que a perceção-sensorial lida com o que é real enquanto que a imaginação lida com o que é ficcional. As suas reflexões enquadram-se dentro de um contexto específico que tem gosto em dividir o mundo em categorias opostas.

aplica nos povos ditos primitivos,[8] já que eles são realistas: imaginário e simbólico são reais. Guattari refere ainda a unidade da existência, em que tudo se entranha em tudo, sem rutura, sem divisão.[9] Ora aí está uma bela tessitura da vida que, aliada à particularidade da minha condição como ser vivente, se traduz numa posição de abatimento de oposto, numa coincidência mágica onde real e ficcional se nutrem e fundem.

De regresso ao corpo, foi Charles Baudelaire que descreveu o mundo visível como "uma espécie de pasto que a imaginação deve digerir e transformar" (2012 [1859], 5, tradução minha),[10] exatamente porque o mundo se apreende através de processos metabólicos, carnais. O corpo ganha primazia, como feixe de complexos fluxos sensitivos, afetivos, motores e cognitivos que é, na composição da perceção do mundo. Nesse processo, a imaginação está implicada em diferentes graus. Ela participa sempre de um modo de dar forma ao mundo, já que não há mundo real, estamos sempre sujeitos às qualidades formais e percetivas do nosso corpo.

A imaginação também é uma capacidade combinatória, porque junta elementos conhecidos de formas inusitadas: ela intui relações secretas entre tudo, como na magia. Essa capacidade combinatória é um processo neurológico: "na experiência, agentes cognitivos desdobram os fenómenos em partes e propriedades e, ao reunir os elementos, começam espontaneamente a combiná-los. A espontaneidade e a anarquia da imaginação constituem os seus atributos essenciais, pois fornecem a base para ampliar nosso conhecimento além dos limites do que experimentamos" (Oliveri 2021, 183, tradução minha).

Todas as imagens de corpos híbridos que a mitologia nos forneceu são imagem dessa capacidade combinatória que permite um desamarrar dos limites do corpo orgânico. Invoco aqui também as imagens combinadas de corpos impossíveis que Lucrécio via reunidos nas nuvens, simulacros de espécies que antes habitaram o mundo.

As imagens, quando se movimentam livremente no espaço e no tempo, fazem com que o imaginário percorra as abstrações de passado, presente e futuro: imagine passados e antecipe futuros. Mas, apesar de parecer ilimitada, ela embate em constrangimentos: exatamente no espaço-tempo e nos sentidos. Afinal, apesar de todas as combinações inusitadas e de tanta imaginação, ela parece parca em sonho: nunca entrega aos agentes cognitivos cenários extraordinários à sua experiência e nunca antes fornecidos pelos sentidos.

Uma outra dimensão da imaginação assenta no modo como, no século XIX, foi inquestionavelmente aceite como parte integrante da perceção visual. Essa integração estabeleceu-a como um meio híbrido entre o corpo e o pensamento, entre a visão e o visual, mesmo que estes maniqueísmos não cubram toda a complexidade dos seus processos.

Não poderia deixar de referir dois pensadores que, apesar das suas diferenças, concordam num ponto: tanto Jean-Paul Sartre como Gilbert Simondon relacionaram

8 O primitivo não se adere ao conceito negativo de um suposto estado pré-histórico perpetuado em comunidades humanas contemporâneas. Em Félix Guattari, como acontece na antropologia contemporânea, o primitivo é um sistema elementar de cultura, como primeiro meio de articulação do universo (ver Cowan 2012, 219).

9 Ver Melitopoulos, Lazzarato 2010.

10 "Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer."

a imagem com a capacidade do corpo imaginar, bem como situaram a formação das imagens como dependentes de algum tipo de movimento. Em Sartre, dependentes do movimento intraocular,[11] em Simondon, enquanto movimento ontogenético e algo que antecede a sensorialidade.

A imaginação será então a faculdade de visualizar o que se encontra ausente, estando a imagem impressa[12] na memória disponibilizada em diferentes formas materiais: imagens residuais, hipnagógicas e mentais. Simondon também elaborou sobre o conteúdo motor das imagens e pensou-as como sujeitas às mesmas leis temporais dos organismos vivos. Numa afinidade, ou encontro atemporal com Lucrécio, acreditou na exterioridade primitiva das imagens em relação ao sujeito — posição distante à de Sartre, para quem a imaginação remetia a uma consciência imaginante.

Será através do corpo — daquele corpo acéfalo de há pouco — que me atrevo a afirmar que podemos imaginar com diferentes partes do corpo. Essa faculdade é constante e permeia os agentes cognitivos e dados perceptivos, é subterrânea, líquida. Não se trata somente de visualizar o ausente ou impossível: associações quiméricas, fusões de corpos divinos e bestiais... Trata-se de imaginar o próximo passo dado pelo pé, um após outro, como o faz o corpo desrrazoado.

Ela é uma faculdade cognitiva notória, parte do mecanismo dos *as if bodies*.[13] A sua principal tarefa cognitiva consiste em integrar os dados provenientes dos sentidos, do intelecto, da memória e da atenção, — articulando-os em processos cognitivos consistentes.[14] À imaginação, que pode desregular pelas suas loucas combinações, devolve-se-lhe então um poder regulador e ordenador. Esse mecanismo também se relaciona com a construção de um esquema mental do corpo, relevante neste trabalho, já que imaginei corpos alternativos por meio da incorporação e da antecipação de movimento.

A partir do esquema mental posso adiantar que, a imaginação que desejo neste *Corpo a Corpo — transformismos imaginários,* é a de um corpo imaginante.

Perante determinadas imagens e estímulos acontece um embate factual no corpo, uma reação somática de incorporação. Olhar determinadas formas ativa esse corpo imaginante. Dá-se uma transformação pela cativação das visões: o olhar torna-se um ato tátil de incorporação. Essa conexão entre opticalidade e hapticidade aproxima-se das "teorias medievais da visão, nas quais o ato de olhar seria também um ato de incorporação sensorial, já que inscrito na *physis*: "a visão é carnal, e [que] o ato de ver leva a carnalidade do corpo do observador para o mundo" (Mills 2005, 19, tradução minha).[15]

Este é o poder do corpo imaginante.[16]

---

11 Sartre responsabilizou a excitação das células oculares no provocar da luminescência que forma as imagens mentais (fosfenos). Focou-se no movimento intra-ocular para justificar a perceção de movimento das imagens mentais e a sua transformação.

12 A utilização deste verbo parece tudo menos inocente. Imprime-se sobre uma superfície, suporte da imagem.

13 O *as if bodies mechanism*, descrito pelo neurocientista António Damásio e a sua equipa, é uma capacidade neurológica que permite sentir sem passar pela experiência real, fazendo com que se armazene informação e capacidade de antecipação e criatividade.

14 Ver Oliveri 2021.

15 "[...] vision is carnal, and that sight carries the carnality of the viewer's body out into the world."

16 Em relação a um imaginário incorporado, ver capítulo "Charme: Os artifício do corpo", onde *Charms*, que existe entre a abstração e a representação de um corpo esfolado, se dispõe a induzir uma apreensão carnal em quem a observa.

Dentro de um discurso mais disseminado e cordato que vejo construir-se recentemente, o conceito de imaginação é instrumentalizado como ferramenta política para pensar o presente e o futuro das comunidades.

Mesmo sabendo que o espaço-tempo são abstrações, ordens de expressão imaginárias,[17] estamos inexoravelmente contidos nessa bela ilusão. Daí que urja reimaginar com as faculdades cognitivas para, com artifício, erigir um real mais condizente com os nossos desejos.

Neste trabalho também situo a imaginação num plano positivo já que, mesmo como faculdade da ficção, «dada a sua relação com o possível (e, assim, sua relação com o futuro) [ela] parece estar relevantemente relacionada ao conhecimento." (Oliveri 2021, 15, tradução minha).[18] Esse conhecimento pode ser visual, desprendido da lógica do *logos* e suas limitações, algo bastante simpático para o trabalho em que este texto lógico se baseia. Simpático também por condizer com a mudança de paradigma entre o conhecimento centrado no *logos* e o conhecimento visual que teve curso durante o século XVIII[19] e que, de forma transversal, passa por ser um período reimaginado em alguns dos meus trabalhos.

A arte combinatória da imaginação poderá ser um mecanismo processual relacionável com o pensamento mágico, mais que com processos cognitivos vinculados à razão... Também por isso, se constitui como propriedade imprescindível no meu trabalho. Ela é um motor de transformação, capaz de dar a ver o inexistente, de pensar para além do possível. Ela constitui-se de uma densa trama feita visão/pensamento/corpo/fluxos. Ela permite transferir-se, por meio dos seus processos, ao trabalho no estúdio.

Parece que a imaginação necessita de matéria para se mostrar, e quem se quer mostrar precisa de ser visto. No meu trabalho, posso dizer que a imaginação se desdobra em imagens mentais entrevistas e numa materialização dessas imagens no estúdio — onde por vezes recorri ao acaso. Num último desdobrar, encontro afinidade das imagens do corpo com a pareidolia e o acaso, as forças de tensão da morfogénese dos corpos com as matérias plásticas que utilizo, ao assinalar o olhar incorporado como agente de transformismos e captação de sentidos.[20]

Para terminar este capítulo, apresento dois trabalhos que entendo como opostos na forma de abordar a imaginação:

Em *Entrare nell'Opera* (1961), de Giovanni Anselmo, vemos um corpo a caminhar, de costas, engolido pela imensidão homogénea da matéria, sem ponto de fuga, sem horizonte. O convite para entrar no trabalho está feito, como um convite para acompanhar o autor, bem metido lá no meio. Quem o vê, caso deseje, mergulha aí sem reservas, através da sua *physis* e capacidade imaginativa. O convite apela a uma implicação ativa na receção da imagem, que possa ser a de uma aproximação através dos meios próprios do corpo. A perceção espacial está implicada: quem está perante a fotografia, de grande formato, é engolido por aquele espaço amorfo que engoliu o Giovanni. Não há escapatória, antes um encantamento. O cenário é convidativo. Tudo é permitido imaginar porque a composição homogénea da matéria a isso se dá: dá-se a imaginar. Tão simples quanto a

17 Cf. Oliveri 2019.

18 "However, given its relation to what is possible (and so, its relation to the future), the imagination seems relevantly related to knowledge."

19 Ver Stafford 1991.

20 A matéria e a sua transmutação na imensidão subjetiva do olhar.

perceção, que gosta de se enroscar nas imagens sugeridas por manchas e formas sem definição, que adora atribuir formas e sentidos a esse caos formador.

Agora, um trabalho diametralmente oposto ao anterior: onde a imaginação pode ser não uma abertura a todas as possibilidades — potências de realização —, mas ao apontar do esgotamento de todas as possibilidades de realização: quando só se pode imaginar o que não está. Para tal, o cenário adequado será o desprendido de qualquer relação com a temporalidade e espacialidade, segundo a lógica do movimento do corpo como deslocação entre pontos. Esse espaço encontra-se em *Imagination death imagine* (1965), de Samuel Beckett. Neste conto de 1965 também é feito um convite: o de imaginar o inimaginável.

O que resta depois de se esgotar todas as possibilidades da imaginação? A sua morte? Ora, esta é uma pergunta paradoxal já que o domínio do possível não compete à imaginação, mas ao cálculo. A imaginação, que se dá ao impossível e ao absurdo, pode, contudo, esgotar-se em termos de espaço e movimento. No conto, a voz narrativa conduz-nos a imaginar um espaço, que se constrói à medida que é descrito: um espaço geométrico limitado, com coordenadas exatas e onde dois corpos nus repousam. Sensações corporais como a térmica e a perceção da luz ou a sua ausência indiciam uma temporalidade cíclica. O espaço aqui descrito existe além do domínio do possível. Não há um propósito de realização. O espaço de *Imagination death imagine* é um espaço limitado onde o movimento do corpo também é limitado. Essa limitação conduz a um esgotamento do possível e a linguagem volta-se para a "criação de imagens que se sustentam por si mesmas, sem recorrer a objetivos, finalidades ou significações implícitas" (Danowski 2022, 9).

Beckett desafia a imaginar o inimaginável: a morte da imaginação. Para José Bragança de Miranda, essa morte "tem a ver, justamente, com o facto de os possíveis estarem todos realizados, de tudo estar em estado de cansaço metafísico" (2002, 70 –71).

Proponho que a imaginação nasce quando tudo se esgota, porque se desloca do domínio do possível, se extravasa. É depois de experimentar os limites do possível que ela pode efetivamente trabalhar com os seus meios.

Giovanni Anselmo, *Entrare nell'Opera* [Entrar na obra], 1971. Impressão em gelatina de prata 350 × 510 cm.

Focas Larocas (ou o espanto de Aristóteles), 2025. Acrílico s/tela, 90 × 70 cm.

1.3. A SOLICITAÇÃO PARA IMAGINAR[21] dentro do estúdio

A força, energia que altera, por vezes não quer chegar a um ponto determinado, a uma forma, quer sim passear a sua imaginação.

Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, 2013, 429

Quando penso sobre o que acontece dentro do estúdio acabo por cair no exercício de desemaranhar várias dimensões, na procura de um plano mais límpido onde o discurso se possa ancorar. A complexidade faz parte do pensamento, tanto como do processo artístico, e um exercício de sistematizar e ordenar a complexificação conduz a um empobrecimento da sua dimensão, já que não reflete a estrutura dos transformismos aqui debruçados. Esse desemaranhar é, contudo, um mal necessário; como um momento de reordenação das forças moventes que são as criativas. O estúdio é, acima de tudo, um espaço de procrastinação produtiva.

Nesse impulso ordenador reuni, retrospetivamente, toda a produção visual e encontrei, permanentemente, refletidas inquietações e desejos — a par de *mediums* privilegiados e da notória vontade de adensar o contacto com outros, como o vídeo. Essa reunião não compatua com uma ordenação cronológica do tempo, antes se constrói como um plano igualitário onde convivem todas as pinturas, desenhos, fatos, objetos e vídeo-performances. Pode-se olhar para essa reunião de imagens e vê-la como a excrescência de um corpo imaginante; como a construção metódica de um mundo imaginário que se dá a ver ao mundo. Esta última afirmação carrega uma mundivisão particular porque entender os trabalhos artísticos como pertencentes a um mundo outro que se dá a ver — quer seja o do seu produtor ou o da esfera da arte —, pressupõe que se visualiza de fora

21 Expressão de Georges Didi-Huberman (2015).

essa interioridade e que esse mundo é suscetível de inquirição, fruição e reflexão por parte de um recetor.[22] Como um fruto disposto a ser devorado. Como algo paradoxal: inscrito no mundo, mas fora do mundo.

Esse espaço híbrido aberto pela relação entre o ótico e o háptico é o que apelo neste trabalho. Nos labores do estúdio, mantive-me consciente da tensão paradoxal que existe no olhar do outro (recetor) —, que é distante mas se quer incorporado —, contudo irremediavelmente forçado a capturar sentidos sob uma trama de referências visuais, afetivas e memórias culturais, sob o signo das imagens percecionadas.[23]

Os trabalhos produzidos são exercícios imaginais que convocam quem observa a investir imaginativamente sobre os significados neles incorporados. Além disso, durante a produção, procuro um estado latente singular que é o de ser tanto agente como observadora externa das ações submetidas no material em processo de formação. Esse dar forma a uma visão, um sonho ou ao exigido pela matéria, encontra-se num espaço intermediário entre o desejo, a intenção, o desvio e o mimetismo. No gesto de desenhar, com ou sem extensões, ao incorporar os figurinos ou ao pintar, acontece sempre que me vejo de fora (vejo o corpo atuar) em parte dissociada dele e das formas que vejo surgir. É como se estivesse tomada por um feitiço, e esse feitiço é o da ação do movimento do corpo, que tanto deseja a carnalidade das matérias. Nas imagens que povoam o estúdio surgem olhares de esguelha, corpos delirados, torções. Esta é uma forma particular de imaginar, com todo o corpo.

Outra consequência de se entender os processos e trabalhos artísticos como pertencentes a um mundo específico imaginado é localizar a sua produção num domínio intermediário, entre o imaginário e a matéria, entre o possível e outras impossibilidades. Esse é, então, o espaço do estúdio, mas também um espaço físico concreto que se dá à abertura do imaginário e vai sendo povoado de todos os trabalhos e quase-objetos[24] lá produzidos, segregantes da impermanência de vontades e desejos. O próprio espaço e os objetos que o ocupam podem ser entendidos como uma amplificação do corpo. É o espaço votado à experimentação, à procura e ao abandono. Nele convivem imagens e pode-se experimentar colocá-las em proximidade, perceber qual o ponto onde se podem relacionar e provocar novas imagens do mundo. Desse modo, o estúdio expande-se no corpo, ou vice-versa.

A imaginação também se investe no corpo por meio dos seus hábitos. Está em si condicionada pelos hábitos das mãos, dos olhos, da amplitude do

Estúdio em Viana do Castelo. Fotografia da autora, 2025.

Estúdio em Viana do Castelo. Fotografia de Bruno Lança. 2025.

Après Pontormo, 2023. Tinta-da-china s/ papel *sumi-e* 80g,

22 O posicionar em distância o recetor em relação ao objeto artístico foi esbatido e conscientemente dissolvido por artistas, mas antes parece ter havido momentos em que a imagem se entendeu como um espaço híbrido, em que a fisicalidade era despertada, ou sacudida, no ato do olhar (como nas já referidas teorias medievais da visão).

23 Uma das estratégias pictóricas de transportar a imagem para um período transhistórico e transcultural foi a de representar uma figura a olhar para fora da cena, a olhar cá para fora, em busca de um olhar recíproco. Este olhar, apesar de não implicar os poderes imaginativos da perceção visual subjetiva, implica uma outra relação com a receção do trabalho. É nas visões hipnagógicas que as figuras que vejo me retornam o olhar, e aí vejo a magia da imagem e da imagem incorporada.

24 Quase-objeto: categoria de objetos relacionais que produzo no estúdio, entre adereço, extensão de corpo e cenário para vídeos.

movimento braçal. A imaginação, assim condicionada pela fisiologia e pela destreza motora, bem como por condições mentais, compõe um método de trabalho onde também cabe o absurdo e a estupidez. Essas ações do corpo incluem a respiração, o deambular pelo espaço e pelo pensamento, a permissão da intervenção de imagens cintilantes e amálgamas de leituras no que se pode chamar de ideias. Todos estes momentos por onde a cabeça passeia são encadeados por outras ações banais que contribuem para a colocar no sítio certo: a tal procrastinação produtiva!

Dentro do estúdio existe uma atmosfera encrispada, mas num sentido positivo, como a provocação rejuvenescedora da espuma caprichosa sob o mar revolto. Essa é a atmosfera da transformação, uma condição até redundante, pois está presente em todos os domínios da existência. Ela permeia a matéria, existe na estrutura do pensamento. A impermanência é a qualidade transversal a tudo: uma constatação decorrente dos ritmos e flutuações das transformações. Ela permeia pensamentos, desejos, reações químicas dos elementos, fusão dos corpos. Ela permeia a contemplação exógena do olhar e com ele compactua — vê-se os ares dos ventos e a humidade a modelar as nuvens, captadoras de formas dos nossos sonhos.

O espaço exterior modela-se pela perceção afetiva do olhar, transformando-se ao capturar, de forma especular, o imaginário que habita o nosso corpo. Também suspeito que, para além da presença da perceção, a transformação só pode ocorrer no tempo.

O tempo é o grande operador das transformações. A sua suspensão suspende as formas, como que as cristaliza.[25]

São múltiplos os processos transformistas que ocorrem no estúdio. A transformação — sugira-se plasticidade — é a maior presença, envolvida desde logo no corpo, o lugar das imagens, que dá acesso às belas flutuações palpitantes das imagens mentais, a que costumo recorrer.

Mas não só... Trabalhar é um ato que envolve várias transformações: desde ideias que são alteradas pela força da matéria que imprime as formas e desde a matéria que, impertinente, vai mostrando outros caminhos. Tem que se estar atento, um olhar exógeno e em voo: ocupa-se um espaço de experimentação onde formas se oferecem a transformismos, onde as certezas são desmanteladas.

Os materiais podem ser poderosos coadjuvantes pois cada um empresta as suas formas possíveis à forma que nele é trabalhada. A forma não se exerce sobre a matéria, já que esta última impõe a sua própria forma à forma, ou seja, a especificidade do seu corpo condiciona formas possíveis. Então, é desta dinâmica, ou mesmo luta, entre ideia e matéria que a forma acabará por surgir, como bem vociferou o cineasta Jean-Marie Straub (2001): "A ideia existe! Depois, há uma matéria e depois, uma forma. Não há nada a fazer, ninguém lhe pode dar a volta! O resto é palha para burro."[26]

Esta questão é antiga e convém ser enquadrada: como princípio estético, a oposição entre forma e matéria é uma consequência da oposição entre natureza e cultura.[27] Essa é a fundação do hilemorfismo, pensado por Aristóteles, em que a matéria seria algo passivo e suscetível de receber em si a forma, elemento cativo. Uma visão dualista do

---

25 Cristaliza, apesar dos cristais também serem formas inorgânicas sujeitas a transformação, crescimento e morte.

26 "Donde é que veio essa forma, se não foi trabalhada, se não saiu de uma matéria, não há forma nenhuma, é informe. No início, a Terra era informe, e vazia. A sua forma, informe, infame, invertebrada", dito por Jean-Marie Straub em *Óu gît votre sourire enfoui?* realizado por Pedro Costa (2001).

27 Estruturante do pensamento ocidental de matriz grega.

mundo é algo que tento evitar, porque além de atuar como elemento empobrecedor do seu entendimento do mundo, pode ser perigosa.[28] Sendo assim, inscrevo o meu trabalho na estética inclusiva de Bourriaud, que nivela forma e matéria num mesmo plano.[29]

É assim esse poder da matéria, que transforma e transfigura. Henri Focillon espantava-se com o processo pelo qual as dimensões encarnadas na *physis* humana, como a "interpretação do espaço, a relação das partes nas proporções humanas e no jogo dos movimentos" (2024 [1934], 54) se modificam mediante materiais diferentes. Essa é já uma questão percetiva, porque, como ele bem alerta, são os engodos da mente que tornam em imagem viva a recordação das formas ao assimilá-las em si, confundindo-a com a sua recordação, já que essas formas residem numa "região imaterial da imaginação ou da memória" (2024 [1934], 54). Também no estúdio se pode extrair uma semelhança plástica entre os processos de morfogénese dos corpos e os transformismos operados na modelação da matéria.[30] Daí ser tão trivial a imagem de um deus que modela os corpos a partir de barro — esse gesto criativo e destrutivo que também serve de imagem para a natureza plástica da biologia dos seres.

Mas o que acontece com as matérias no estúdio? Elas pousam-se brutas ou processadas e são já outra coisa, transformadas em potência. De madeira de árvore passam a escultura, de pigmento a pintura. Alquimia do estúdio. Será um exercício de extrair sentido à matéria, de a separar do caos e dotá-la de uma epiderme.[31]

O estúdio é antes um palco de metamorfoses que extravasa qualquer controle. Nele posso traçar uma direção a explorar, mas muitos outros fatores entram em jogo e quase sempre o desvio acontece.

Um fator desviante de relevância é essa solicitação da imaginação. A constituição mutável das imagens, presente tanto em imagens mentais como visível nos labores de estúdio (metamorfose das formas por modelação, pincelada, subtração), é tão evidente que se torna incontornável anunciar a imaginação

Eugène Druet. "*La Main Crispée" de August Rodin* [*A mão cerrada,* de August Rodin], 1898. Impressão em gelatina de prata, 29.9 x 39.5 cm.

Ver "Feitiçaria do ar: identificação com o espaço" p.83

Língua Flamboyant, 2025. Vídeo.

O travestismo, que é uma plástica modelação da identidade de quem se transforma, permite também supor um outro agente relevante: a liberdade. Todo o transformismo rasga espaço, permite uma reordenação da estrutura do pensamento, baralha os padrões de comportamento, aceita o insólito, permite a imaginação tomar rédeas. Incorporar um outro, assumir várias identidades, uma herança que Ulisses nos deixou...

28 A oposição entre forma e matéria é suscetível de criar divisões no mundo, de se repercutir em justificações para hierarquias e domínios. Basta associar as suas qualidades — uma negativa e outra positiva — a elementos que pretendem impor a vigência da sua superioridade sobre os outros.

29 Ver Bourriaud 2022, 12.

30 Apesar de identificar como transformistas os processos de formação de imagens e de corpos, existe uma categoria que se opõe à transformação, que é a deformação, e que surge como uma contra-força em alguns dos trabalhos. "A transformação da forma pode ser abstrata ou dinâmica. A deformação, porém, é sempre deformação do corpo; e é estática, dá-se no mesmo lugar; subordina o movimento à força, mas também o abstrato à Figura" (Deleuze 2011, 115). Vê-se o espaço a compactuar com a figura, ao acompanhar a sua deformação pulsante. Isso é evidente numa zona do vídeo *Língua Flamboyant* (2025), onde a figura em repouso está envolvida pela estrutura cénica que também se agita. Toda a matéria se deforma, mais que transforma, na sua estaticidade; assim providencia condições para a presença de uma zona de indiscernibilidade comum a várias formas.

31 Essa metamorfose da matéria através da técnica recorda-me o mito da criação da lira. Foi Hermes que sacrificou uma tartaruga para, a partir da matriz da sua carapaça ressoar o inebriante som das cordas cingidas. Da matéria (natureza) a técnica produziu cultura, este considerado um outro mito grego: a separação da natureza e da cultura. O que surge, tão engenhoso, a partir da reunião e transformação do material, é já outra coisa. Essa oposição pode ser rebatida (ver Massman 2016)

como uma qualidade presente, em profusão, na produção artística.[32]
Como faculdade cognitiva que se desenrola a partir de antecipações e associações insólitas, a imaginação tornou-se um meio e processo privilegiado, desviante, a convidada perfeita para irromper no estúdio e desbaratar qualquer veleidade de seriedade, bom-senso, boas intenções e certezas racionais.

Ela entrega-me visões que ganham forma através do desenho — quando em estados hipnagógicos descubro alguma imagem potente —, e emerge quando sinto o corpo a exceder os dados percetivos —, quando ele se transforma numa excreção do imaginário! Nós vemos e somos o que imaginamos e além disso nada mais podemos ser, vivemos numa gaiola percetiva. Todos os sonhos e caos contidos numa lágrima jorrada, vemos o que somos e o estranho que também nos pertence.

No estúdio dá-se uma transferência plástica do imaginário, por meio de expressões materiais e metafóricas dos fluxos orgânicos e imaginários do corpo. Ou seja, o trabalho é expansivo e ao mesmo tempo contrativo, como num ritmo orgânico de sístole-diástole. Neste *Corpo a Corpo* tanto pinto metamorfoses como me embrenho na carnalidade da figura *Charms*. Trata-se da constituição de um corpo fragmentário, sentido de modo múltiplo, sem se conformar com uma só imagem. Ele é o tropo da impermanência e nem os pensamentos resistem a se fixar numa só forma.

Vou *borboleteando*.

Aí vai: animação e desenho, pintura e depois vídeo e, já agora, piano! Entre todos, os quase-objetos! Objetos que urgem aparecer para ser manipulados e colocar um corpo embatido sobre eles. Quase-objetos, elementos que vivem num interstício impossível de nomear: nem objeto, nem escultura, nem adereço.

A interferência metódica das visões hipnagógicas que dirigem a produção de imagens e quase-objetos reveste-o de um determinado grau de indeterminação, contudo somente aparente. Ao percorrer este trabalho observam-se saltos entre *mediums*, combinações e reaparições de elementos.

No estúdio potenciei visões,[33] métodos de acidente como borrões de tinta, estabeleci associações anacrónicas entre imagens e gestos.

O anacronismo é permeável a todo este trabalho, voltado para passados que reimagina e a partir dos quais realiza diferentes operações de transformação.

Ele acontece na recolha de imagens de gestos em diferentes representações do corpo humano, na sua maioria encontrados no campo artístico ou cultual. A recolha também acontece nos gestos que afloram em corpos atuais e que podem advir de uma sedimentação, de uma memória corporal transmitida nas comunidades humanas. O gesto é aqui um ressonante: ele comporta a fluidez imaginante do movimento, a impressão de uma imagem suspensa e a sedimentação de outros tempos. Ele pode transportar, ser imagem representada e ser também processo.

Para terminar esta solicitação da imaginação, realço a particularidade de conceber as pinturas aqui contidas como parte de um inventário. Esse instrumento de trabalho

---

32 A visão e a imaginação estão ligadas, porque se atribui a essa capacidade de visualizar a subtileza de aparições mutantes das imagens mentais à imaginação. Elas podem conduzir a lampejos de novas relações entre elementos e também à produção de determinados objetos no estúdio.

33 A cama é aqui um importantíssimo local de trabalho! Infelizmente não se encontra no estúdio.

e pesquisa, se aplicado à totalidade das pinturas, ilumina o sistema de ligações subterrâneas existente entre elas e os restantes trabalhos. Inventário, proveniente do latim tardio *inventare* (inventar), iterativo de *invenire* (encontrar), reúne a descoberta com a imaginação. É exatamente essa a matéria da pintura que, além de colocar em movimento os conceitos-operativos que me interessam, apresenta corpos em situação de movimento, oferecidos como meio de relação com imagens já transformadas na osmose interna do meu imaginário.

Ver "Montagem: anacronismos rítmicos" p.134

Apesar da irrelevância em destrinçar *mediums*, por uma questão de legibilidade, separo os desenhos dos restantes trabalhos, por virtude dos seus procedimentos particulares. É preciso um estado mental propício para trabalhar em liberdade. Essa liberdade só a encontro quando me deixo absorver e concentrar totalmente nas formas que vejo surgir, na construção de imagens. É preciso tempo para brincar,[34] tempo para baralhar e transferir sentidos dos objetos, para pensar cada trabalho como um mundo que se basta a si mesmo. Essa é uma força trazida desde a infância e deveras valiosa quando transposta como método no estúdio.[35]

As imagens fixas do desenho são construídas a partir de um mapeamento espacial centrífugo. Cada folha de papel se basta a si mesma, as formas encerram-se aí. Cada desenho é um *umwelt*,[36] agora no sentido de perspetiva do ser em si mesmo. Não há mais mundo além do que se vê nessas superfícies, infinitas e generosas na sua ignorância. Os transformismos ocorrem antes ritmados, no intervalo do folhear de cada superfície. Os elementos visuais são dispostos na ignorância dos limites da superfície. Estado de graça! A morfologia humana predominante está como que enfeitiçada, absorta nas brincadeiras com outros elementos. No final de contas, o estúdio é o espaço ideal para brincar.

Este capítulo introdutório tem aqui o seu fim, para dar continuidade a uma deriva por conceitos-operativos camuflados nos próximos capítulos, como o de visibilidade e de invisibilidade, quando se trata da representação dos corpos.

Vamos lá.

34 No pensamento de Walter Benjamin, a expressão *room-for-play* entende-se pela necessidade de espaço (mais mental que físico) para brincar, uma zona de liberdade de ação, um meio de relação estética com o envolvente. Nesse vínculo à infância, a imaginação e o poder de transformação imprimem sentido ao mundo.

35 A disposição que tenho a desenhar advém, e parece nunca se ter alterado, de um prazer intenso cuja origem situo na infância. Por essa altura tive a dádiva de sentir e estar consciente do espaço secreto onde me ancorar, sempre acessível, sempre generoso, que é o do mergulhar no desenho.

36 Este conceito de Jacob von Uexküll, pode traduzir-se por envolvência. *Umwelt* refere-se ao mundo subjetivo que cada organismo percebe e experiencia, baseado nas suas capacidades sensoriais e caraterísticas biológicas (ver Uexküll 1982 [1934]).

2. DESLIZAR PELAS IMAGENS DO CORPO:

O OLHAR QUE DÁ CORPO A UMA IMAGEM

Se te pudesse reter, retinha, 2025. Acrílico sobre papel, 70 × 50 cm.

2.1. VER O INVISÍVEL E A INVISIBILIDADE DO VISÍVEL NA REPRESENTAÇÃO FIGURADA

Todo o visível se prende ao invisível, o audível
ao inaudível — o sensível ao não sensível.
Provavelmente, o pensável ao impensável.

Novalis, *Fragmentos de Novalis*, 2000, 71

O fogo, ou ideia pulsante, que espalhou as sinuosas e arabescas labaredas pelas imagens deste trabalho, teve a sua ignição numa vontade fundadora. Essa vontade é a de tornar visível as sempre presentes relações entre corpo e impermanência, entre imaginação e processos metamórficos análogos à morfogénese.

Ao pensar nas dimensões invisíveis que as imagens carregam, e que por vezes segregam, não posso deixar de pensar por meio do mito e do que nos é próximo. Podemos olhar a Lua e idolatrá-la, símbolo das metamorfoses: ela que aparece e desaparece. Ela aparece e cresce, encontra na circularidade a sua máxima expressão para decrescer e desaparecer. Movimento cíclico de morte e renascimento. A Lua é visível, mas não está lá: "é o lugar aonde não se vai, e aonde se quer ir; é o lugar da deceção, do perigo, do charme" (Pimenta 1995, 252). Essa aparição e desaparição,[37] tão cara aos jogos de sedução,

37 Esta qualidade, de aparecer e desaparecer, é votada aos deuses, mas também alguns heróis mito-

é votada a deuses e também a ilusionistas e encantadores de várias espécies. Ela reflete a trama dos mitos onde a interdição do olhar é impertinentemente quebrada pelo agente humano, que quer suplantar-se e absorver qualidades divinas ou, somente, ver o impossível! Somente... Até parece pouco. Um paradoxo desafiante: ver o que não se deixa ver.

Esse paradoxo, que nutre parte do trabalho de produzir imagens, implica a intervenção da vida imaginativa e também o dar a ver as forças invisíveis que trespassam o corpo. Este é, no meu entender, o olhar transformista fundamental a todas as ações que ocorrem em contexto de trabalho artístico. Como não dá para fugir a isso, porque se trata de um princípio de dar forma, não poderia deixar de referir a caça ao invisível que permeia todo o *Corpo a Corpo*.

Ao trabalhar com imagens do corpo, mantenho presente que a categoria de representação figurada não é um fato natural, constante e universal, antes um quadro mental que "supõe que já se tenham separado e claramente delineado, nas suas relações mútuas e na sua oposição comum ao real, ao ser, as noções de aparência, de imitação, de similitude, de imagem, de aparência enganosa" (Vernant 1992, 114).[38] Apesar de consciente da imensa diferença do quadro mental existente entre a antiguidade clássica e a contemporaneidade, o conceito atual de imagem tem aí a sua génese e, consigo, a vontade de figurar o invisível.

Na antiguidade, o antropomorfismo preponderava como figuração do divino,[39] ou seja, no tornar visível o que é de natureza invisível. Com ele, também por vezes uma maravilhosa fusão de corpos, híbridos entre humano e animal.[40] Dicotomias. Delas está carregada a estrutura do pensamento ocidental.

Dicotomias que podem conduzir a uma vontade impertinente de as estraçalhar, já que a partir da dicotomia torna-se muito problemático pensar a multiplicidade. Uma prova curiosa dessa sintomatologia é uma escassez da linguagem quando se dedica a descrever a constituição de algo por comparação a outros elementos. A linguagem, quando recorre à metáfora, nunca se prolonga a mais de dois eixos — forte como um leão ou como um urso —, que denunciam uma multiplicidade no que aparenta ser único e permanente.[41] Mesmo assim, o antropomorfismo, qual seja a forma que apresente, carrega sementes de alteridade que apontam para dimensões veladas da constituição dos corpos.

Marguerite Humeau, *Venus of Kostenki, A 35-Year-Old Female Human Has Ingested a Marmoset's Brain* [Vénus de Kostenki: uma fêmea humana de 35 anos que ingeriu o cérebro de um macaco sagui], 2018. Alabastro rosa,12 × 12 × 20 cm.

lógicos adquirem objetos de poder com propriedades mágicas que os podem tornar invisíveis, tais como o tosão dourado.

38 O autor procurou trazer ao entendimento contemporâneo a difícil tarefa de compreender o estatuto da imagem na antiguidade grega (*ícone*, *eidolon*, *skia*, *phasma*, *kolossos*).

39 Havendo ainda outras formas de figuração objetuais como a de meteoritos, madeira ou pilares. Estas últimas figurações não deverão chamar-se de anicónicas pois tratam-se, como na figuração antropomórfica, de tornar o divino visível sobre uma forma material.

40 Apesar da distinção entre antropomorfismo e zoomorfismo, considero que a representação dos deuses na antiguidade grega oscilava e por vezes fundia caraterísticas de ambas estas definições, de modo que me parece um pouco obsoleta essa distinção neste contexto.

41 Em oposição encontramos a profusão do sânscrito que, quando se trata de enumerar a múltipla natureza de algo, se estilhaça em todas as direções: forte como um leão, como um urso, como aço, como uma onda, como o vento, como a vontade, como o arco de uma flecha, por aí fora.

O mito, pensamento estruturante dessas aparições de corpos, acompanha as dicotomias do visível e do invisível, o que deve ser visto e o que não o pode ser. Para Ieda Tucherman, as novas relações entre mundos visível e invisível descortinadas durante o classicismo grego já denunciavam um mal-estar profundo do corpo. A escuridão ligava-se a toda a fragilidade, quiçá por nela não se vislumbrarem formas. Por contraste, à claridade matinal, ligava-se a memória e o desvelamento.[42]

O que não se vê deverá ser temido? Amado? Imaginado e sentido pode, certamente, e a representação figurada neste trabalho revela uma submissão a essas dimensões do invisível.

Mais tarde, a teoria humanista da representação também trabalha a partir dos dicotómicos *mimesis* e *phantasia*. Jean-Pierre Vernant fez uso desse pensamento, pois acreditava que no símbolo se dá uma aparição: a correspondência entre naturezas opostas que permite o irromper do sobrenatural sobre o natural.

O invisível, sempre presente quando se fala de formas apreensíveis pela visão, mostra-se no seu esplendor no ícone: que "só torna visível o invisível suscitando um olhar infinito... O olhar humano, que o ícone tem em vista, longe de fixar o divino num *figmentum*, tão fixado quanto ele, não cessa de ver nele o advento do fluxo do invisível" (Vernant 1992, 126-127). Dando continuidade, quando se coloca em comparação o ícone com a noção atual de imagem, é fácil sentir-se uma deceção para com as imagens do corpo, incapazes, na sua mera aparência externa do corpo, de dar espaço à aparição do invisível.

A representação da morfologia humana pode acarretar uma opacidade, confinada a uma mera aparência formal, que resulta numa *esfinge sem mistério*,[43] ou seja, onde o fluxo do invisível não transparecem à superfície das suas linhas. Os fluxos que persigo e desejo dar a ver, no contexto de *Corpo a Corpo — transformismos imaginários*, são os que atravessam a carne, a sacodem: forças de tensão interna que se traduzem numa expressão de vida que se extravasa, onde se joga com transferência de identidade, ou identificação com o outro, onde se pode devir animal (menos vegetal), onde, enfim, se rasga a opacidade em função de uma transparência dos corpos.

A noção platónica de *mimesis,* próxima de imitação, institui o domínio do ilusório, do fictício. A deceção que a acompanha — sempre um logro, um engano na leitura da natureza das formas aparentes — parece ser uma condição irreparável desde então.[44] Contudo, não partilho desta deceção, já que procuro combater, quanto possível, a suavidade das dicotomias e instalar a ficção como parte constituinte do real.[45] De facto, a imitação, aqui ligada ao conceito de *mimesis*, representa só o que vê, "enquanto que a imaginação será capaz de

Bruxinha, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano torchon 270g, 70 × 50 cm.

Francis Bacon. *Study For Head Of Lucian Freud*, [Estudo da cabeça de Lucien Freud], 1967. Óleo sobre tela, 35.5 × 30.5 cm. © The Estate of Francis Bacon. DACS 2025.

42 Ver Tucherman 2012, 31.

43 Expressão retirada do conto "The Sphinx without a secret" (1891), de Oscar Wilde.

44 Que teve grande ressurgimento durante o século XVIII, com o pensamento neoplatónico. Nesse período havia um fascínio pelas aparências, pelo distinguir verdades de falsidades, pelo procurar formas de pensamento não ilusórias.

45 Em *What children say*, Gilles Deleuze (1998 [1993]) apresenta o real e o imaginário como duas faces de uma mesma matéria, uma realidade construída pela intercessão de ambas. Já José Gil acredita que o real irrompe da realidade através do acesso ao corpo paradoxal (Ver Gil 2001).

representar mesmo aquilo que não viu: "*figurá-lo-á* de preferência [...] sob a forma de uma imagem, de uma aparição" (Didi-Huberman 2015, 22).

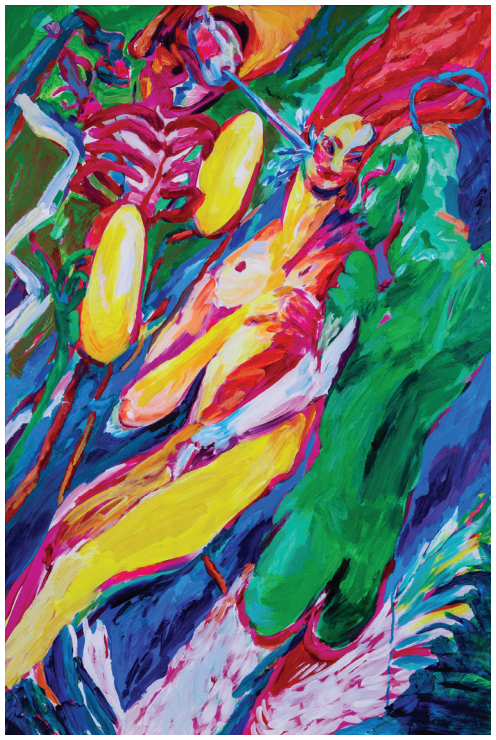
Se a imaginação tende a ficcionar, então ela também carrega consigo o aspeto surpreendente de dar a ver o invisível, dar-se ao mundo sob a forma de uma imagem. O corpo acontece como um ressoador que, na sua aparente opacidade, vai desvelando múltiplas camadas, quais imagem-metáfora, ele que suporta simultaneidades paradoxais. O corpo será sempre uma metáfora e com ele procuro descobrir como dar a ver o visível, mas também o invisível, este último, que se vê por outros meios. O invisível como uma película, uma sensação, uma certeza sentida no palato que saliva.

Como trabalho a partir de imagens e com imagens, interessa-me perceber o que se dá a ver. Poderá ser o fluxo constante de transformação que permeia a existência das formas... Exatamente o que se sente, mas que não se vê.

No domínio de quem trabalha com a matéria, como os artistas, há uma procura de tornar visíveis forças invisíveis, tais como as da gravitação, inércia, atração, pressão.[46] Em comum vemos a sua materialidade, coisas que atravessam o corpo. Cabe capturar essas forças invisíveis, dar-lhes matéria, ou seja, dar-lhes corpo. Pode acontecer uma suspensão orgânica: representações figuradas que dilatam, contraem, que se alongam ou achatam. Nesse sentido, a representação figurada, que está profusamente presente nos trabalhos de *Corpo a Corpo - transformismos imaginários*, mostra os corpos como veículos de representação do invisível. Não são figuras que procuram mimetizar ou reter verdades anatómicas e estruturais dos corpos orgânicos, antes denunciam forças de transformação invisíveis que se abatem sobre elas, ora as transformando, ora deformando.

Ainda, a imanência do invisível parece ser uma propriedade da imagem que na contemporaneidade se transmutou do mundo sagrado para o profano; será na opacidade do dar a ver o não visível que determinados trabalhos emanam a sua invisibilidade. O poder indexante, as suas polissemias de sentidos saturam-nos de camadas de invisibilidade, como sedimentos de tempos e relações. Em certa medida, vejo todos esses corpos como hierofanias profanas. A hierofania, aparição do sagrado, dá corpo ao impossível — a imagem dos deuses. Mas aqui não são valores divinos que se pretendem dar corpo, antes ver as forças invisíveis que os tensionam, deformam ou transformam.

A representação antropomórfica releva, através do corpo humano, valores que também lhe são externos, e assim o transfigura. Convoca-se a vista para que esta se sature de invisível. A representação figurativa, como hierofania profana, implica que a imagem que surge não é uma "simulação da sua forma, uma relação de semelhança exterior, mas antes o estabelecer de um parentesco de natureza ou qualidade ocultas entre o divino e o profano. Os valores que o corpo reflete enraízam-se num além invisível e não numa relação de semelhança com o corpo humano" (Vernant 2000, 9).



Pela corrente líquida do caule vegetal, 2023. Acrílico s/tela, 120 × 80 cm.

Águas profundas, 2023. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio Torchon 270g, 70 × 50.

46 Ver Deleuze 2011, 114.

Nos meus trabalhos, a hierofania torna-se profana, porque não atende à sacralidade da representação a que remete, antes a uma dimensão terrena, neste plano de imanência: onde o corpo se deleita, no seu vínculo animal. Todos os trabalhos, por mais distintos que sejam entre si, partilham de uma maldição a que tive que atender, que é a de dar a ver o invisível, quer seja significados latentes, mas ainda impercetíveis, por deslocamento de contexto e outros métodos, quer pela busca endiabrada de modelar o inimaginável. A repetição, ou reformulação, parece ser uma condição incontornável, tal como o tempo cíclico do mito.

As metamorfoses, ou transformismos, são um fascínio presente no imaginário e memória da coletividade humana; têm presença como tema e como processo nos labores inventivos. A metamorfose é um meio ligante entre mito e corpo que evidencia a intermitência das formas — nela o invisível tem tanta presença quanto o visível. Como bem refere Didi-Huberman, para completar a metamorfose, onde falta o essencial "da direção, da mudança, da plasticidade e do desdobramento das formas" será "necessário articular o ver e o imaginar" (2015, 17). Este entrelaçar da visão com o não visível é como uma maldição, uma cativação lançada a quem trabalha com imagens.

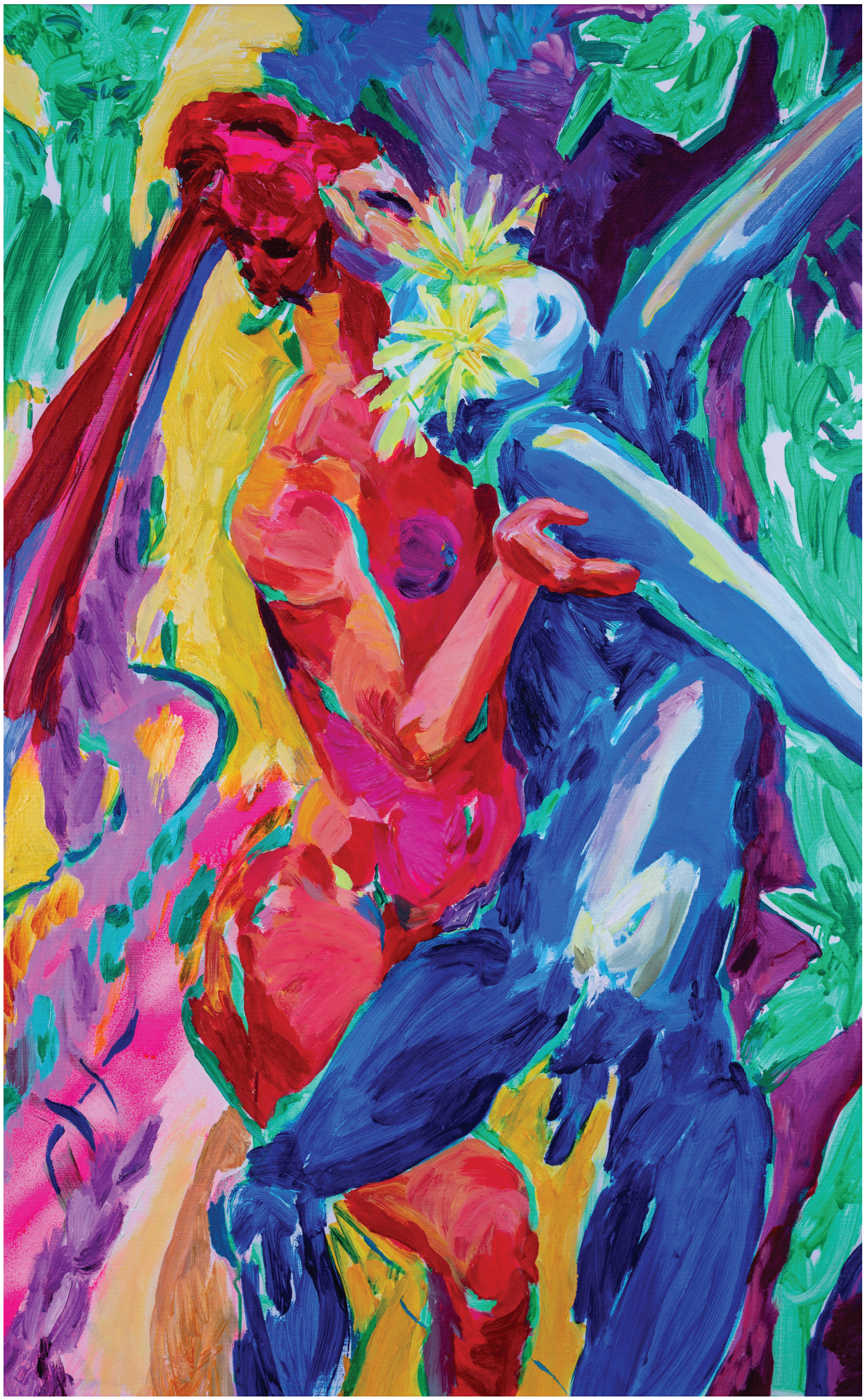
De forma elementar, a transmutação de valores de um determinado objeto ou matéria em outro — processo análogo ao da metamorfose — faz parte de todo o trabalho em arte, que transforma as qualidades de uma matéria em outras. A manipulação da matéria e o investir de ações sobre ela: subtrair, adicionar, moldar, rasgar, cortar, são processos altamente metamórficos, onde se denunciam formas suspensas, em sequência, até uma forma final.

Mas a metamorfose pode dar-se sem agir: pode dar-se a um nível simbólico ou metafórico, contextual. Inscreve-se a matéria de valores imateriais. Há, contudo, outros caminhos por onde a matéria se imbui de significado. Isso acontece comummente nos rituais ou na magia. Um poder transformista que também se acusa a imaginação de possuir, já que lhe cabe a tarefa de dar a ver o não-visível ou, pelo menos, o ausente.

Ver "O espaço onde as coisas estão fora do seu lugar" p.98

Essa forma vidente cunha as imagens mentais de capacidade premonitória e inventiva, capaz de solucionar problemas através da visualização de formas e sistemas complexos, que de outro modo, pela cognição vincadamente racional do pensamento linguístico, acabam sem solução. Desta forma, tanto imaginação quanto pensamento mágico se vinculam a esse poder de gerar imagens do invisível, já que articulam nos seus mecanismos processos intuitivos, combinatórios e de visualização.

Assim, poderemos deslizar para o seguinte subcapítulo, que se dedica a mostrar como a invenção técnica também dirige o imaginário e como ele é uma presença viva, participante de toda a construção do que entendemos como nosso mundo.



Ai que não me aguento das canetas, com tanta luz nos olhos!, 2023. Acrílico s/tela, 120 × 80 cm. Coleção Norlinda e Lima, São João da Madeira.

2.2. IMAGINAR O INVISÍVEL

Não se trata de dar o visível, mas sim de tornar visível.

Paul Klee, *Confissão criadora*, 2019 [1920], 220

A atividade de imaginar o invisível parece ser uma faculdade cognitiva essencial da estrutura cerebral.[47] Essa atividade concerne ao corpo e traduz-se em diferentes domínios da ação humana. Ela interceta, curiosamente, um olhar externo que procura refletir-se, reconhecer-se, além de uma vontade de experimentação. Essa conjugação torna-a justamente uma atividade tão comum no estúdio de artista.

Imaginar o invisível está também sujeito a alterações ao longo do tempo; da cartografia que se acrescenta do visível alcançado. Porque o que se desconhece, o que nunca se viu, é sempre mais propenso a ser ricamente imaginado.

Em *O olho de Alá* (1865), Rudyard Kipling descreve como um monge copista pintou rebuscados demónios na cópia do evangelho segundo São Lucas. Tais formas insólitas foram imaginadas porque teve acesso a um mundo de formas surpreendentes quando espreitou pelo microscópio. Essa invisibilidade que de súbito se dava a ver — e que estratificava e aprofundava o campo da existência — com todas as formas desnaturadas, só poderia ser um outro domínio da vida. Apesar de o conto ter maior densidade e adensar questões éticas como a da retenção do conhecimento, não deixa de ser relevante a sua associação entre dois planos inalcançáveis: o do microcosmo e o do macrocosmo. Vemos animálculos como as bactérias e bestas infernais unidos por uma só invisibilidade. Vemos corpos ínfimos implicados na tessitura da matéria.

De igual modo, quando no século XVIII o microscópio começou a ser manuseado no ocidente, essa ferramenta intrusiva de prospeção do real mostrou imagens até então nunca vistas. Por isso mesmo, desencadeou uma transformação no imaginário das populações. Essa transformação teve repercussões em diferentes esferas do conhecimento, desde o científico, artístico como também no mundo do espetáculo.

47 Até como função desempenhada para promover a sobrevivência do organismo, antecipando qualquer desafio.

Subitamente, mergulhava-se na superfície opaca do corpo, a epiderme, que com isso recuou vários estratos. Essa densidade da matéria, vista em profundidade, poderá ter-se traduzido numa crença de que os segredos da vida residiam no subvisível. Através desse "olho artificial" o mundo invisível foi descortinado, sem a necessidade de mais incisões na carne.[48]

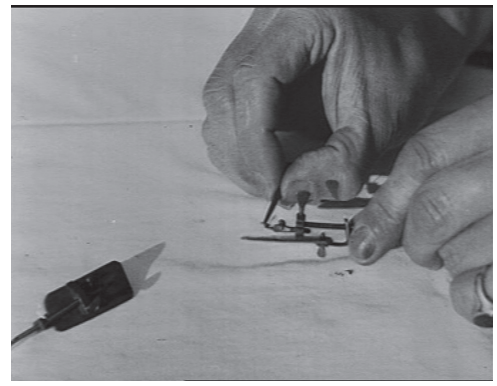
A nova apreensão visual dada pelo microscópio expandiu imaginário, já que deu a ver outros mundos possíveis.[49] Também acontece que as visões microscópicas fizeram retomar-se a antiga questão sobre os processos que originam a vida. Os movimentos frenéticos dos animálculos sugeriam uma *ars combinatoria* dos organismos e gerações espontâneas. Esta assemblagem de formas orgânicas coincide com o processo pelo qual a imaginação se dá, construída por meio dessa *ars combinatoria*, uma aproximação de formas entre si estranhas. Essa combinação é, aliás, a estrutura das figuras de corporeidade da mitologia, com os seus centauros, faunos e deuses polimorfos.

Curiosamente, e de interesse neste contexto, com o acesso a um mundo material antes invisível passou a associar-se repetidamente essas novas imagens a reflexos do mundo imaginário.[50] Esse mundo em perpétuo movimento, caótico e complexo, tão resistente ao ideal das formas fixas do pensamento aristotélico, correspondia aos processos biológicos da imaginação corpórea.[51]

Uma imagem sobreposta que anula dicotomias como a de interior/exterior. Imaginar o invisível será, em parte, um descarnar a matéria.

A experiência intensa das visões hipnagógicas encontrou por fim afinidade por semelhança com essas imagens ampliadas, sem estarem livres de deformações por meio da projeção, reflexão e refração de luz. Essa semelhança por analogia — que resulta na produção de novas imagens —, dilui a fronteira percetiva entre interior/exterior e sujeito/objeto: promove, pela sua liquidez, um estado próximo da alucinação ou sonho, dependendo do caminho que se pretenda.

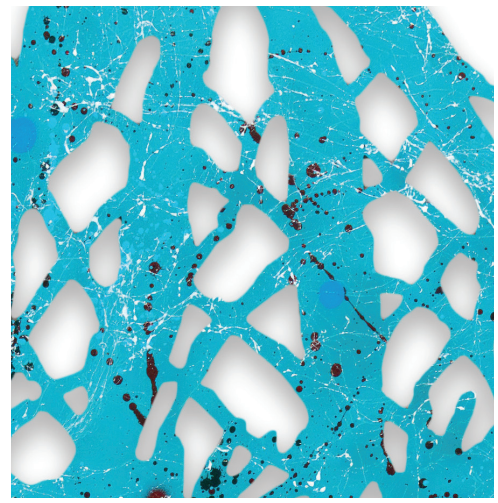
A invenção do microscópio também se repercutiu no emergir de uma antropologia multiespécies, que atende à relação de outros organismos conectados às atividades humanas. Esta expansão do olhar, assim descentralizado do ser humano, com uma complexidade de relações também no mergulho em profundidade na epiderme do corpo, dotou o mundo de uma nova invisibilidade.[52] Para Bruno Latour, a matéria basta-se a si mesma, já que não será mais relevante inventar deuses para habitar o invisível, a matéria que se dá ver é



Fotograma de *Antony van Leeuwenhoek*, 1924/1925 (dir. Jan Cornelis Mol). Na imagem vê-se o microscópio de Anton van Leeuwenhoek. Amsterdam, Collection Eye Film Museum.

Ver
"Que imaginação?" p.19
"Estimulações retinianas, visões hipnagógicas e sonhos (dentro)" p.112

Nicolaas Hartsoeker. Ilustração hipotética de espermatozoide como um homúnculo. Gravura em *Essai de Dioptrique*, 1694.



Talismã I [pormenor], 2025. Aço de carbono e esmalte, (1/3), 194 × 98 × 0,4 cm.

48 No período que concerne ao Renascimento, o corpo foi esfolado e esquartejado, alvo de uma cirúrgica análise da sua estrutura, entranhas e musculatura. Era costume os artistas terem autorização para fazer dissecações, permissão só estendida aos médicos.

49 A imaginação forma-se segundo dados conhecidos, não imagina assim tanto.

50 Em *Pleasures of imagination* (1721), Joseph Addison sugere que só os prazeres da imaginação, e não os do entendimento ou sentidos, provêem da visão. Também via nos microrganismos uma prova da imaginação de um deus criador.

51 Expressão retirada da Ode Marítima (1915), de Álvaro de Campos.

52 Antes da alucinação das imagens microscópicas, no Japão do período Edo imaginou-se toda uma série de pequeninos demónios parasitas responsáveis por doenças corporais. Uma justificação antropomórfica dessas ocorrências físicas, uma visibilidade que amenizaria o terror face ao desconhecido. O livro *Harikikigaki* (1568) contém ilustrações desses demónios parasitas e de como os combater.

mais profusa que a própria imaginação.[53] Contudo, a meu ver, a habilidade da imaginação não se prende somente à necessidade, corresponde antes a uma lógica de dispêndio imoderado, de extravagância cognitiva. Resumindo, será esse o olhar expandido, estilhaçado e multifacetado que agora incide sobre uma realidade plural. Nada está isolado, a matéria é um fluxo contínuo que permeia a existência: tudo existe em relação a tudo, em interação.

A superfície da carne, a pele que a reveste, é o meio que tanto esconde o interior como permite o seu emergir dotando-o de visibilidade. Será um tradutor de fluxos invisíveis e forças de tensão que modelam tanto um *pathos* sensível de emoções quanto gestos portadores de significado, ou elevado grau de intensidade.

Imaginar-se as forças que atravessam o corpo também pode ancorar-se numa invisibilidade pressentida, uma sensação de pura presença distante de outras justificações.

A matéria tem a bela capacidade de se prestar a dar forma ao invisível e, nesse processo, torna-se um *medium*. A forma, portanto, não interessa assim tanto, dada a sua volubilidade. O que interessa, afinal será a captação de forças nesse movimento transformista.

Mas a forma, apesar de tudo, é o que se sobreleva da matéria e se dá a ver... Quantas vezes procuramos uma sensação que nos arrebata, que nos sacuda forte no ventre, que nos faça sentir mais ou de outro jeito?

Imaginar é também um processo propriocetivo e interno, não reduzido à irredutibilidade da matéria visual, mas algo que abrange os sentidos e os reordena num mundo fragmentado. Isso porque, apesar de tudo, ver é uma ação dinâmica e expansiva, por vezes até sinestésica. Paul Cézanne deveria sabê-lo, já que a sua pintura aponta para que o pintor situasse a sensação no corpo e não na visão: a sensação dá-se na carne, por meio de uma ação instantânea sobre o sistema nervoso.[54]

Imaginar o invisível tem repercussão nas imagens fabricadas pelo corpo, ditas mentais. Essa é a tarefa, ou força-motriz, a que artistas se entregam em diferentes intensidades, mesmo que na sua produção visual incidam, aparentemente, intenções miméticas. Constrói-se sempre um espaço novo, quer materialmente quer através de relações estabelecidas; usa-se a faculdade da imaginação motora nos gestos densamente enraizados, no movimento dos braços e o pescoço — o que a fisiologia permite. Esse corpo atuante condiciona assim o seu investimento sobre a matéria.

A faculdade cognitiva da imaginação é usada, também, para extrapolar o pensamento racional e provocar um desvio, uma abertura para novas reuniões insólitas de pensamentos. O invisível ganha corpo, porque se torna possível, porque é *visto*. Este é o domínio do trabalho com imagens, um domínio resistente à mediação da linguagem que, aqui, interessa aproximar do domínio do acontecimento mítico, no qual estabeleço uma ligação entre mito, corpo e imagem.

Autoria desconhecida, *Harikikigaki* [Notas ilustradas de parasitas], 1568. Ilustração de *Gyochu, um* parasita do ventre. Cópia presente no Kyushu National Museum, Dazaifu, Japão.

Peter Greenaway, *The Pillow Book* [O livro de cabeceira], 1996. Filme.

53 Ver Latour 2004 [1999].
54 Ver Merleau-Ponty 2013 [1961].

No estúdio, tal como no mito, pode existir um espaço fora do tempo, lavado de palavras nomináveis, para lá do nascimento de toda a palavra, espaço claro para objetos desobscurecidos de "tudo o que as palavras obscurecem, [de] tudo assim visto não dito" (Didi-Huberman 2015, 121).[55] A invisibilidade dada a ver, a sentir.

Desse modo, imaginar o invisível é permanecer no domínio das imagens, já que existe uma impossibilidade da linguagem em reter o real — devido à sua constituição transformista e resistente à fixação. Será aí que as imagens atuam, ao revelar os "limites imanentes que não param de se deslocar", os "limites imanentes à linguagem, ao pensamento [...] ao próprio corpo" (Didi-Huberman 2015, 121). Tal como acontece quando Artémis fala a Acteão, em metamorfose cervídea: "Se puderes dizer, di-lo..." (Klossowski 1989, 62–63): essas suas palavras abolem o *logos* do acontecimento mítico. O caçador/veado "vê porque não pode dizer o que vê: se ele pudesse dizer, deixaria de ver" (Klossowski 1989, 53).

As imagens nascem nessa impossibilidade de dizer o visível, mantêm-se no mistério da sua fuga à predação do abarcar da palavra, da significação, de um enregelamento fatal.

Subitamente, o que parece familiar transfere-se para uma dimensão que carrega em si o desconhecido, ou o não totalmente apreensível (dizível): passa-se para uma dimensão do sentido das reações físicas — de um conhecimento do corpo onde a imaginação corpórea terá muito a dizer.

Pierre Klossowski. *Diane et Actéon* [Diana e Acteão], 1981. Lápis de cor s/papel, 242 × 150 cm.

Antes de avançar para "Mito, corpo, imagem: figuras de corporeidade", gostaria de namorar os desenhos de Georgiana Houghton, já que os enquadro nesta perspetiva do corpo. De forma extravangante para o século XIX, neles convergem tramas e orientações matemáticas na intenção de dar a ver o não visível, mas tramas surpreendentemente orgânicas. A artista mediúnica utilizou a *planchette*, uma máquina de desenho cuja primeira função seria a de estabelecer uma comunicação com o mundo invisível dos espíritos.

Nos seus desenhos, a sobreposição de tramas transmuta-se em imagens de fluxos e movimentos corpóreos: a mim, invocam o interior do corpo. Através do movimento da imaginação e do corpo, essas imagens tornam-se visões suprarreais — exercícios da imaginação que suspeito fossem entendidos como bastantes realistas para Georgiana. Não compactuemos com a divisão entre real e imaginário, divisão trivial e ingrata.

Os desenhos interiores de Georgiana — na perspetiva aqui apresentada e não na justificação da sua função à época — mostram um mundo invisível denso, num equilíbrio tenso entre forças ordenadoras e caóticas.[56]

Georgiana Houghton. *The Risen Lord* [O Senhor rescuscitado], 1864. Aguarela e gouache s/papel, 23 × 32 cm. Melbourne, Victorian Spiritualists' Union.

55 A partir de Gilles Deleuze sobre o texto *Worstward Ho* (1982), de Samuel Beckett.

56 As imagens percetivas da pareidolia e as hipnagógicas têm uma relação tangente com a invisibilidade e a escala diminuta do corpo.

A domar a forma, 2023. Acrílico s/papel Fabriano 300g, 70 × 50 cm.

2.3. MITO, CORPO, IMAGEM
figuras de corporeidade

Não há corpo natural. Faz-se sempre corpo com uma ideia, com uma imagem.

José Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*, 2017, 94

Para se referir o corpo é exigido um exercício de delimitação dos seus contornos, já que se enfrenta a dificuldade da profusão do seu emprego metafórico. É como se o corpo em si esteja reduzido à sua materialidade orgânica, esvaziado de sentido para incorporar com mais aptidão outros significados. Metamorfoseado, assume a natureza de meio onde se inscrevem códigos culturais e rituais.

Numa perspetiva antropológica, ele surge como tropo das imagens, seu meio e suporte, de maneira que ambos são indissociáveis.[57] Daí que, a imagem do corpo humano é uma construção em constante atualização, pois não há corpo natural, ela inscreve-se sempre em cima da sua carne.

Essa construção também não é única, antes se assume como múltipla: podem coexistir imagens do corpo que embatem entre si, que se contradizem.

A inscrição de significado que transcende a sua *physis*, pode assumir diversas manifestações formais, sendo que uma das que mais me interessa é a dos transformismos do corpo a partir do pensamento mítico. Existe uma riqueza particular nessas imagens, que também integram em si exercícios de pensar a duração de tempo.

Para Ernst Cassirer, o crescimento da linguagem e da racionalidade provêm do que se chama de antropomorfismo, personificação ou animação. Nessa senda, o pensamento mitológico construiu-se como meio de

Face tatuada de chefe Maori. In Hans Belting, *Antropologia da imagem* (Lisboa: KKYM, 2014).

57 Ver Belting 2014.

compreender o mundo através de uma metáfora fundamental, que é a de recriar o mundo a partir da nossa imagem.[58] Contudo, deverei ressalvar que o conceito antropomorfismo pode ser questionável, já que essa ação formadora e evento percetivo não será somente condição do ser humano.[59]

De modo semelhante, Eduardo Viveiros de Castro também coloca o mito fora da constelação espacio-temporal, portanto, no interstício onde a metamorfose pode existir: o "mito não é história porque metamorfose não é processo, ainda não era processo e jamais será processo: a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo — ela é uma figura (figuração) do devir" (2018 [2009], 56).

A imanência de um invisível que toma forma no visível está profundamente enraizada nas construções do real dadas pelo pensamento mítico, com repercussão nas suas representações figuradas.

Roger Caillois era da opinião que a vida imaginativa tinha maior expressão nas representações coletivas de caráter mítico, anunciando o papel preponderante dessa faculdade cognitiva na ordenação do mundo. Nos mitos, particularmente aqueles onde a desmesura (*hybris*) desencadeia a metamorfose, encontra-se uma fértil problematização da questão da identidade do ser humano através de imagens: a do confronto com a sua alteridade. Esta questão nutre todas as ações deste trabalho e cria como que um meio aglutinante por onde jorram as formas. Isto porque o pensamento mitológico é também um primeiro espaço para pensar através de imagens do corpo.

O fazer e o pensar deste trabalho são intrinsecamente devedores da permanência do princípio-corpo na cultura ocidental, que está "sempre desejante desta *imagem-corpo* como suporte epistemológico, ético e estético" (Tucherman 2012, 43). Como envolta num feitiço, numa obsessão circular, tudo parece remeter a esse princípio-corpo, omnipresente.[60] Ele é meio de especulação, produção, figuração e experimentação. Por isso, é através do corpo, ou melhor, através do que o atravessa, que recolho e imagino imagens de si, para colocar em relação com outras tantas.

Existe o desejo, essa forte pulsão que pulsa bem forte nas entranhas e jorra pela boca. Esse é o desejo de forma, o que propicia o movimento de dominar forças instáveis, de tentar encerrar numa imagem significados que escapam. É essa a força do desejo. Talvez a ela se possa inculcar a razão de todas as gradações do corpo humano serem espaço de múltiplos ensaios sobre a sua constituição em relação com a alteridade.

A partir dela, constroem-se diferentes imagens do corpo que, estando sujeitas a transformismos — tanto na sua estrutura como ao longo do tempo —, denunciam a plasticidade das construções culturais e seus pressupostos ontológicos. Esses transformismos quiçá indiciam o movimento de perpétua metamorfose que categoriza a vida que atravessa todos os corpos.

Ver:
"Fixações — transformismos nas imagens fixa e movente" p.127

O odor da pantera, 2020, pastel s/papel, 70 x 50 cm.

Samuel Joshua Beckett, *Loie Fuller dancing* [Loie fuller a dançar], ca. 1900. Impressão em gelatina de prata, 10.3 × 13.3 cm. New York, The MET Museum.

58 Ver Cassirer 2012 [1924], 147.

59 O antropomorfismo também não é somente uma projeção de formas e caraterísticas humanas noutros corpos (ver Gamboni 2012, 20).

60 Ou *poikilométes*, conceito grego de uma presença que varia de muitas maneiras.

O desejo em movimento vai despindo os corpos e mostrando a sua constituição híbrida, tanto (ou nem) corpo e imagem, porque ele surge indistinto, tanto meio como suporte. Sobreposições.

As imagens do corpo situam-se, portanto, no interstício entre formas como as de seres híbridos, ou de corpos de alteridade — o desejo de forma é o desejo de conhecimento. Esse desejo potencia ensaios visuais do corpo humano, na busca da sua definição, ou relação com o inumano ou não-humano. Esses corpos indomáveis, pois cujo sentido não se pode apreender na totalidade, entram em coincidência com a própria natureza da imagem, entendida como transiente— em trânsito — portanto, com significações que também não se dão a ver na sua totalidade.

Os corpos impossíveis da mitologia são fruto de uma *ars combinatoria* que é parte estrutural da faculdade de imaginar, como já referido em capítulos anteriores. Onde se extingue o mito e se entra no domínio do real? Não sei. Sei que isso não importa, porque mais forte é esse desejo de forma que se esforça em inscrever uma imagem sobre um corpo, de dar imagem ao corpo em que se sobrepõe, qual veste, à sua materialidade orgânica.

Estatuetas de Al Ubaid, Iraque, c. 4000 a.C. Terracota e betume, aprox. 15 × 2,1 cm. Bagdá, Museu Nacional do Iraque.

Então, que melhor companhia pode ter esse corpo-imagem, onde a imaginação se expressa em diferentes composições, ardilosa e cúmplice no desejo de dar forma a corpos impossíveis? Entremos no mundo mítico:

Hermes, com uma mente de muitas cores, *poikilométes*, é a forma divina imaginada para, em parte, refletir a complexidade da existência. Ele resiste a compreensões totais, algo que nos escapa entre os dedos. Dos textos atribuídos a Homero sabe-se que *poikilos* tanto é uma "pele mosqueada de um animal, como a pantera ou o gamo, [...] uma couraça, um escudo [...] uma tapeçaria — objetos artesanais, que provocam reflexos ondeantes e matizados" (Citati 2002, 27). Também é uma faixa *poikilos*, com as formas e ilusões de Eros, que Afrodite dá a Hera.

Desta reunião esclarecedora de elementos, vejo em comum formas cambiantes, um rendilhado de cativações, como um feitiço camuflado. *Poikilos* mostra, nas suas variadas definições, uma natureza errante e, por isso, essa definição pode ser transportada para o seio das imagens. Elas também possuem o poder de sedução e ilusão ao não se permitirem fixar num só significado, mas antes transitarem cintilantes entre mutações exercidas nos seus desvios. As imagens saberão disfarçar-se, dissimular-se em outros corpos, como o humano Ulisses nos ensinou, esse humano descendente de Hermes.

Representação de Hermes em lécito ático de figuras vermelhas [pormenor], atribuído ao Pintor de Tithonos, c. 480–470 a.C. Terracota. New York: The Metropolitan Museum of Art.

A profícua existência de corpos impossíveis presente na mitologia — deuses, monstros, corpos híbridos e metamorfoseados — reflete a plasticidade do imaginário, que coincide com uma plasticidade dos corpos, tornados imagens, hoje também formadas pelo seu despegar do corpo.

As imagens são manifestações que ganham forma nas experiências com que o corpo se embate e que lhe são próprias e, o desejo de forma constitui a ideia de corpo, já que na sua sujeição de suporte para diferentes imagens em transformação há uma busca precisa de fixar o seu sentido.

Essa inscrição de significado acontece na sua carne e, no entanto, transcende a sua *physis*, como já referido.[61] Ele permite-se imaginar, já que é espaço de liberdade, de invenção, charneira onde o humano se indaga. Num golpe de memória, apelo à herança da matriz de pensamento grego, em que o princípio-corpo se mantém como categoria persistente, suporte para pensar questões que definem a nossa humanidade em oposição a outras formas. As suas imagens participam, curiosamente, de mecanismos que propiciam modos de dar a ver semelhanças e diferenças.

Mais atrás neste texto, aflorei todo um investimento cultural da antiguidade clássica para dotar de visibilidade o que é invisível, como o corpo divino e a metamorfose. O antropomorfismo, que se formava sobre técnicas de diferenciação dos corpos humano e divino, constituía-se de uma reunião de construções mentais e representações figurativas desenvolvidas com base na morfologia humana.[62] Os corpos divinos constituíam-se de uma representação ilusionista do corpo humano, já que o mesmo servia somente como suporte para a metamorfose que dotava o invisível de visibilidade.

Essas metamorfoses eram a imagem paradoxal de uma visão resplandecente e insuportável do divino, já que o mesmo nunca pode ser visto de frente, mesmo que a imagem esteja destinada a ser mostrada. Deusas poliformes como Tétis, que mudam constantemente de forma, encarnam o sentido de impermanência e instabilidade da matéria. A imagem de Peleus a capturar Tétis, ou seja, o seu empenho em domar a deusa para interromper os fluxos de metamorfose e a conter numa forma estável, encarnam o desejo de forma.[63]

As figuras de corporeidade como as encontradas na mitologia foram abandonadas quando a matriz de pensamento judaico-cristão impôs a divisão entre corpo e alma. Contudo, sugiro que agora se assiste a uma anacrónica relação de olhar o mundo e a alteridade, porque advém de uma relação construída na antiguidade, onde tudo manifesta uma "identidade frágil, instável, descentrada, mutante, processual e inconstante à qual corresponde, pertinentemente, um corpo fragmentado e "metamorfótico" (Tucherman 2012, 121).

Esta condição é uma crise cultural articulada ao corpo e, para Yeda Tucherman, advém da forma como aprendemos a nos destacar do mundo, primeiro pelas narrativas míticas e depois pela dualidade que impusemos entre *logos* e *physis*. Dando seguimento ao seu pensamento, a crise partirá de um "longo

Peleu a capturar Tétis, ca. 490–470 a.C. Relevo em terracotta, 17 × 16,3 × 1,6 cm.
© The British Museum

Pierre Hyughe, *Untitled (Human Mask)* [Sem título (Máscara humana)], 2014. Vídeo, cor e som, 19 min. © Pierre Hyughe.

61 "O corpo é feito para significar, mas com signos que, estritamente falando, não têm significado. Toda a semelhança esvaneceu, toda a representação se encontra ausente. O corpo cobre-se de aparências, ilusões, ratoeiras, paródias animais e simulações de sacrifícios, não para ocultar nem para revelar [...] nada existe naturalmente, as coisas existem porque desafiadas, e porque forçadas a responder ao desafio. É ao serem desafiados que os poderes do mundo, incluindo os deuses, se erigem; é por desafiar esses poderes que eles são exorcizados, seduzidos e capturados [...] Tudo isto requer um bluff artificial, ou seja, uma simulação sistemática – que se constrói sem a necessidade de um estado pré-estabelecido do mundo ou de uma anatomia corporal. Uma metafísica radical de simulação não necessita sequer de se preocupar com "harmonia natural". (Baudrillard 1999, 91).

62 Cf. Frontisi Ducroux 1986.

63 Peleu inicia uma linhagem híbrida de seres, porque se inteirou da deusa, desposou-a e misturou as duas naturezas, humana e divina.

processo de constituição e invenção, ruturas e metamorfoses" que terminou por fazer crer que o corpo tem uma realidade lógica, mesmo que tal não corresponda à sua constituição evidente, "já que naturalmente somos *physis*, isto é, carne" (Tucherman 2012, 16–17).

O corpo que nos chega sofreu as incisões do renascimento, foi fragmentado e estilhaçado no século XVIII e jamais serve somente uma imagem. Tendo em conta isso, dediquei-me a um exercício ritmado de tanto produzir imagens de corpos quanto incorporar outros modos de sentir no próprio corpo. Aqui jogo com um desvio, uma descentralização da noção de individuação e identidade estável que o modernismo procurou. Nesse desvio, percebi que uma feliz revisitação plástica das mesmas problemáticas encontradas no mito[64] poderiam servir como primeiro impulso de produção. Essas problemáticas foram incorporadas como possibilidades abertas entre ritmos distintos que as compõem: produção, pausa, observação, entranhamento, esquecimento. Num lance invertido, tal como na magia, procuro agora restabelecer o vínculo entre a materialidade da bela carniça e as imagens possíveis que a permeiam, que encharcam a sua epiderme.

É essencial compreender como a pluralidade de imagens e sentidos do corpo se estilhaçam em formas de o dar a ver, e que para isso recorre ao mito, às suas estratégias, mas também à consciência de que o corpo é, como referido anteriormente, um conceito híbrido, um acoplar de várias imagens que constroem a sua materialidade.

É ele que sonha e que imagina; mais notável, é ele que deseja. Ele é o meio de fascinação que se deixa atravessar por determinadas imagens ou estratégias de representação da metamorfose, um pensamento de carácter mitológico.

Trabalha-se, por apalpamento, por exercer a forma na matéria efémera dos nossos desejos, por querer saber o mundo através do corpo. Em suma, o mito transpõe-se para as ações do corpo, as impertinências de um pincel que rasga o espaço e mancha o papel, em busca de uma composição insólita e especular da própria natureza.

Como transparecer o invisível? Como viver sob o feitiço imaginal com camadas e camadas epidérmicas de contato com o olhar? Como dar rédea solta a esse fluxo desejante, que procura reordenar o mundo por meio de gestos modeladores? Como ver de fora?

As imagens produzidas no estúdio reúnem-se numa perpétua procura de definir os contornos humanos, e o corpo torna-se um interface sujeito a transformação — inscrição e incisão — dado a deambulares que, por vezes, comunicam com as memórias filogenética e cultural. O desejo, violento como é, felizmente, incita o movimento do pensamento a deambular, mais do que a encerrar-se num conhecimento fixo.

Passemos, então, ao próximo subcapítulo.

64 Nomeadamente a posição do humano perante a alteridade e a impermanência.

Justaposto, o segredo revelado do que é e ainda não é, 2023. Acrílico s/papel Fabriano 300g, 70 × 50 cm.

2.4. ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO: DA METAMORFOSE À DEFORMAÇÃO

O ser humano, na sua atividade mágica e tecnológica, ainda não possui uma forma determinada do mundo. Ele deve, em vez disso, procurar por essa forma e encontrá-la de várias maneiras.

Ernst Cassirer, *Form and technology*, 2012 [1924], 26, tradução minha[65]

As imagens do corpo são sempre uma construção de sentido, ou pelo menos acarretam a busca por um sentido que se lhes escapa como total. Também na própria carne, a proprioceção e a sua infralíngua podem mediar uma reconfiguração plástica dos sentidos.

A fugacidade da carne, que reveste a estrutura rija dos seus alvos ossos, está sujeita a transformismos variados: pela roupagem, conceitos, simbologias, camuflagem, nomeações, operações-plásticas.

Os poderes do corpo são cegos à razão lógica, ancoram-se na intuição, na sedução, na conexão. Com eles pode-se "influenciar através da linguagem e dos gestos, de captar e vergar magicamente o desejo e a vontade dos outros" (Gil 2018, 330).

Esses poderes, de cativação, aparecem reencenados na literatura, nas artes visuais e sonoras. Eles são figurados, ao longo deste trabalho, através de reapropriamentos formais de técnicas.

Neste momento, convido a olhar a imagem do corpo na sua transformação por meio de estratégias da representação da metamorfose e por meio da deformação — um

65 "The human being, in his magical and technological activity, does not already have a determined form of the world. He must instead search for this form and find it in various ways."

mecanismo versátil que, antes de mais, não é uma transformação. A deformação, pelo contrário, acontece sempre no mesmo corpo, é estática, fica sempre no mesmo lugar.[66]

Existem estratégias visuais para representar a intermitência, ou o intervalo onde acontece a passagem de uma forma a outra. A atenção dada a estas estratégias é fundamental quando se trabalha com imagens, porque exige o investimento da capacidade de imaginar aliada a um método de representação estruturado, que ordena e torna apreensíveis, como linguagem visual codificada, a problemática da metamorfose. Antes de mais, advirto que o tempo é o grande operador das metamorfoses: os corpos estão, por sua vez, todos sujeitos à duração de tempo. A intervenção dos intervalos de tempo parece ser um denominador comum tanto na metamorfose como na deformação. Mas detenhamo-nos na primeira:

A metamorfose ocorre num momento de oclusão do olhar. O paradoxo de resolver visualmente o que concerne ao domínio do não visível e que, além disso, se situa no tempo mítico — fora do tempo — foi tratado por pintores num período em que o mito valia como construção e ordenação do real.[67]

As combinações de corpos impossíveis representadas em vasos e frescos escondem, na sedução das suas formas, uma validade epistemológica que é transposta para aqui e que revela uma obsessão que partilho: "para definir o estatuto do homem é necessário confrontá-lo com os demais seres, géneros e espécies que povoar o mundo" (Frontisi-Drucroux 2018, 43). Esse olhar exógeno é fascinante e transformador, tal como a paixão, que também exige semelhante disposição. Essas combinações apontam também para uma dança que demarca com fluidez as fronteiras entre as categorias dos seres... Eles assumem, por sua vez, uma natureza cambiante, com pontos de fusão e de passagem, tal como na evolução da morfologia das espécies. A metamorfose é a condição mais permanente do viver.

À semelhança da mutabilidade de formas observada no pensamento e imagens gregas, a contemporaneidade alberga imagens de deriva sobre os corpos atuais. As metamorfoses da imagem produzem um deslizamento entre formas bem como a hibridização produz um acoplar de várias formas. As imagens que daí surgem propõem-se como experimentações desgarradas da representação da relação do humano com o mundo.

O que origina a metamorfose, que é um castigo em contexto mítico, é a impertinência (*hybris*) perante os deuses ou a violação de uma interdição. Na sua origem há a vontade de quebrar com a ordem e as categorias estabelecidas entre os seres. Ela também ocorre pela transferência da imagem de dois corpos. É sempre a passagem de um corpo a outro, de espécie diferente: animal — vegetal — mineral. Esses corpos, no "tempo acrónico do mito, podem ser tanto simultâneos como sucessivos, fundindo-se um no outro, abolindo-se, desdobrando-se, justapondo-se" (Frontisi-Drucroux 2018, 140).

São ocorrências do tempo sobre o corpo, por isso dizíveis, potencialmente visíveis e aptas a representar. Contudo, a sua representação é complexa, por lidar exatamente com o não visível e o tempo, o que exige estratégias.

Numa revisão dessas estratégias de representação, por meio de pinturas, sinto que me tornei, ingratamente, uma conservadora. As formas não são fixas mas eu fixei-as. Uma conservadora, tal como Peleu, que quis fixar o informe...

---

66 Ver Deleuze 2011, 115.

67 Refiro-me, mais uma vez, ao periodo da antiguidade clássica.

O mito parece dar consistência a uma primeira exploração da relação do corpo com a imagem. Serve também como imagem-metáfora, codificador de outros significados não visíveis. Ele transporta-se da sua esfera atemporal e imaginativa para o plano transformador da produção de imagens e sua recombinação de sentidos. Como conceito-operativo, o mito nutre parte das minhas representações de corpos. Acontece que recorri anacronicamente a essas estratégias visuais que aconteciam por sinédoque, justaposição ou representação total.[68]

Na sinédoque uma parte do corpo designa o todo: isso dotava as imagens do corpo de um caráter híbrido, apesar de não representar híbridos, mas a antecipação da metamorfose de um corpo em outro. Nessa estratégia é comum observar-se a antecipação da forma final visível nas extremidades do corpo. A justaposição de corpos distintos pode revelar a forma que se segue à presente. A justaposição pode também assumir-se numa vestimenta justa que cobre o corpo, cujo padrão ou penugem denuncia o animal em devir. Por fim, a representação completa, a mais rara delas todas, força a que metamorfose seja deduzida por contexto, numa leitura da relação do corpo com objetos ou ações em seu torno, isto é, no contexto de elementos denunciadores.

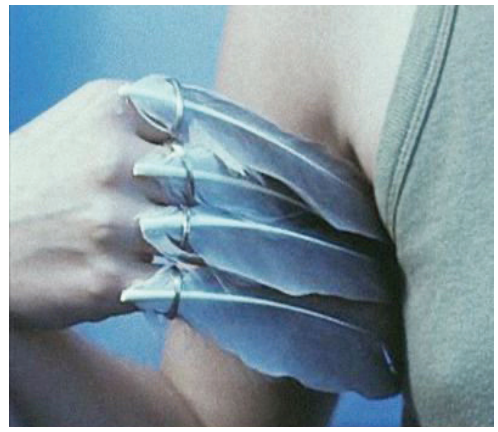
Uma parte da produção em estúdio pode ser entendida como uma sobrevivência e encenação dessas estratégias de apelar visualmente à constituição metamórfica das imagens e sua simpatia, por semelhança (aqui a magia) com os processos orgânicos dos corpos. A narrativa mitológica perde os seus deuses, mas mantém um olho na transformação do corpo através do desejo. Ele emerge como uma imagem construída através de imaginários que cruzam a mitologia, a experimentação laboratorial[69] e o desejo.

No entanto, as estratégias visuais de representação da metamorfose também se esgotam, já que o seu dinamismo é relativo. Isso acontece, por exemplo, perante a vontade de dar forma ao interstício entre o sentir e o figurar as ondas vitais que atravessam o corpo em transformação.

Nesse esgotamento, situação que aconteceu no meu trabalho, fruto dos exercícios animistas de incorporação, não há mais espaço para sobreposições nem combinações de formas. Não há mais uma passagem de um corpo a outro, há um só corpo paradoxal,[70] que é isto e também aquilo, sem deixar de tudo ser.

Ao sentir o corpo assim, esboça-se uma zona de indiscernibilidade, uma zona plural, aberta.

Como conceito-operativo, a forma desencadeia-se em variações, por vezes sequências de corpos, e não se fixa. Ou, então, fixa-se por momentos, mas mostra-se assim capturada. As combinações extravagantes em volta da morfologia humana são formas transversais a todos os trabalhos que produzi. Elas atuam como uma congregação/excrescência que aponta mecanismos semelhantes na morfogénese do corpo e na imaginação. Dito de outro modo,



Rebecca Horn. *Feather Finger, Performances II* [Dedo de Pena, Performances II], 1973. Filme de 16 mm transferido para vídeo. © Rebecca Horn.

Artémis justaposta por um veado, c. 360 a.C. Cratera apuliana. Em Françoise Frontisi-Ducroux, *O homem veado e a mulher aranha — figuras gregas da metamorfose* (Lisboa: KKYM, 2018).

Ver "Incorporação: a identificação com o outro" p.90

68 Em muitas pinturas e desenhos recorri a estratégias de sinedóque e justaposição. No vídeo *LocoMaîtresse* (2023) a uma vestimenta justa e no *Acera* (2022) a uma combinação híbrida.

69 Ver as experiências feitas no Laboratório de Biomecânica da UP e que culminaram no vídeo *A Conjurar Corpos Alternativos (após formas em continuidade no espaço)* (2024).

70 O corpo paradoxal que José Gil vai descrevendo em alguns dos seus livros, como em *Corpo e Movimento total: o corpo e a dança* (2001) e em *Caos e Ritmo* (2018).

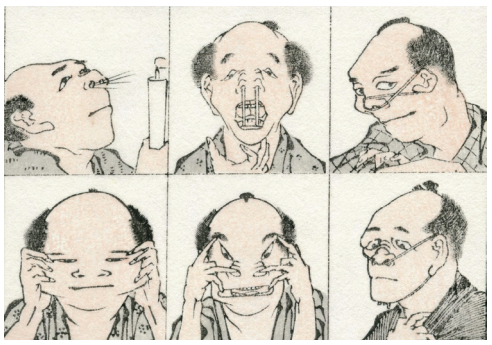
atuam como analogias. As combinações extravagantes a que o corpo pode estar sujeito, como as encontradas em mitologias, desvelam a natureza híbrida das próprias imagens. Elas gostam de se misturar, de desencadear trocas de sentido, de encenar possibilidades. Imagens instáveis, indomáveis, como a da deusa polimorfa Tétis. O corpo, que nunca é um corpo natural, veste-se de significados que lhe são inscritos, mesmo sulcados, por meio de imagens. Ele, omnipresente, abarca potencialmente todas as imagens e, a mais intensa entre elas talvez seja a imagem da sua efemeridade, pois também a sua forma se encontra exposta a constante modelação por meio da imaginação humana.

Passemos agora para a deformação, que é uma outra estratégia que utilizei na construção de imagens ao longo deste *Corpo a Corpo — transformismos imaginários*. A lógica da deformação é antes uma ilógica, porque a imprevisibilidade é uma constante. Ela pode ocorrer por meio da matéria — das técnicas usadas na figuração da morfologia humana — mas também através de malhas e diagramas, como se verá. A deformação interessa-me como meio de transpor para a visibilidade o que de outro modo não se vê, mas sente. A deformação cobre aquela impossibilidade da metamorfose em dar forma ao corpo paradoxal. A proprioceção, irredutível a qualquer ação dentro do estúdio, participa ainda de forma a sobrepor-se ao corpo, reimaginando novas relações entre os seus membros e o espaço em redor.[71]

Como trabalho com imagens e reconheço o maravilhoso lastro visual de corpos que retenho na memória — corpos na pintura e na escultura, desnudos nas páginas de livros — é importante acomodar os corpos que imaginei como inscritos numa determinada atmosfera. Rememorando, a representação do corpo humano esteve condicionada muito tempo por cânones, como o egípcio e o grego. Depois dos cânones vieram as teorias das proporções humanas. Uma contenção e ordenação no espaço das partes do corpo como um todo. Acontece que o abandono gradual dos cânones e das teorias das proporções humanas deveu-se a um surgir do princípio da subjetividade, no século XV, quando se "afirmou a mobilidade autónoma das coisas representadas e da experiência visual autónoma do artista, assim como a do observador" (Panofsky 1989 [1955], 68).[72]

Sujeitar os corpos representados às malhas e medidas das proporções seria reduzi-los à sua insignificância e, a abertura à subjetividade, conduziu a possibilidade de corpo extremos: submetidos a torções, alongamentos, corpos desfragmentados.[73] É aqui que inscrevo os meus corpos.

David Lamelas, *El Grito* [O grito], 1962 (impresso em 2014). Impressão em gelatina de prata, 144 × 105 cm. © David Lamelas.



Katsushika Hokusai, *Hokusai manga*, 1814. Xilogravura.

Riscos de risos, 2024. Pastel s/papel Winsor and Newton tom preto 200g, 21 × 29,7 cm.

71 Mas essa prática, que também transforma internamente o corpo, será mais tarde abordada neste texto.

72 Erwin Panofsky refere que as teorias das proporções humanas tiveram uma inestimável influência no desenvolvimento da antropologia e da criminologia. Suspeito que esses sistemas de medição e catalogação (que comportam sempre a exclusão) também tenham servido para deturpar a realidade e suportar com provas a hierarquia dos poderes e a subjugação de outros. Nisso recordo todos os estudos feitos sobre a fisionomia e as medições de crânios que pretendiam destituir determinadas etnias da sua humanidade, ao relacioná-las com ramos menos evoluídos na espécie humana.

73 Como os corpos maneiristas e posteriormente todos os outros istas: cubistas, futuristas, dadaístas, etc.

Todos eles são deformados! Essa deformação dá-se por alongamentos, torções, exageros, por vezes assumindo-se como cartunesca. Ao figurar o corpo humano, descubro que este se despega dos seus contornos e vai de encontro a outras imagens híbridas. Elas podem ser deformações da aparente morfologia dos corpos e/ou produto visual da intensidade das sensações sobre a deformação das forças vitais (invisíveis) a que os corpos estão entregues.

Como exercício imaginário, acho fabuloso deformar. Ele permite atender à estrutura intrinsecamente artificial de qualquer imagem do corpo, que é sempre coordenada por uma construção cultural e percetiva. Isso, em oposição a uma procura de ordenar o caos das perceções. Dentro dessa lógica, as deformações dos corpos aqui presentes foram exercícios prazerosos, que por vezes aplicaram um método advindo de um período histórico a que recorri em outro momento.[74] Esse momento foi especificamente escolhido, por considerar que o corpo, como entendido atualmente, advém da transformação profunda que a sua imagem sofreu, ao tornar-se um corpo dessacralizado, científico.[75]

A magia, que conjura vontades e antecipa situações desejadas, pretende ser um meio de manipular o real. De certo modo, transponho estas pretensões altamente imaginativas de exercer vontades, por meio das imagens que produzo quando submeto as formas a suaves deformações. Uma embriogénese de imagens — uma plasticidade comum à matéria. Uma imagem inicial que se sujeita às forças de deformação supõe-se pristina. A sua formação, uma matriz que aceita o embate violento de forças invisíveis, a que se sucedem variações da sua forma inicial.

Quando invoco os corpos da estatuária grega — com o cânone ordenador da sua carne elevada e matemática sobre plintos de formas caprichosas e caóticas — imagino um rumor. Consigo ver o prenúncio noturno da matéria caótica, inominável, desgovernada, que se abate sobre a organização que é o organismo do corpo, que aceita em si a vida e acolhe a morte. Um convite ao informe, à dissolução que se abaterá sobre a matéria de todos os corpos e ontologias.

Como forma pristina, imagino a forma humana, veículo privilegiado para as imagens. Vejo-a feita dos corpos em carne e osso que se passeiam a bel-prazer perante o nosso olhar. Imagino que seja não a própria *physis* dos corpos, mas a imagem sobreposta que eles vestem: visão de uma humanidade desejada. As deformações, que são um meio de reverberação do tempo nas imagens, desencadeiam um olhar novo sobre uma realidade que se considera estabelecida. Coloca em movimento todas as certezas, coloca em distância, permite o espanto. Um rosto distorcido por emoções, lembro, pode configurar-se como um outro rosto, totalmente desconhecido mesmo a quem passou toda a vida a olhá-lo.

Essa faculdade da imaginação, que na ação de deformar constrói imagens do corpo inusitadas, pode acrescentar real, imaginar o invisível.

Não será somente à superfície, mas no perfurar em profundidade das camadas da pele — do aparente — que se dá um transformismo da imagem do corpo.

---

74 Como as malhas de deformação presentes em diagramas de fisiognomia. O figurino *Charms* é uma constelação de referências visuais ao escorchado anatómico, a armaduras apotropaicas e ao vestuário dos séculos XVII e XVIII.

75 Ver Gil 1998.

3. TRANSITAR PARA A CARNE DO CORPO:

O DESEJO DE FORMA

Tail of the eye, 2023. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio torchon 270g, 70 × 50 cm.

3.1. MORFOGÉNESE E PELES MOSQUEADAS

biologia e imaginação

Se continuarmos a falar de "natureza" na biologia, em vez de também falarmos de "cultura", isso implica uma abstração ou extrapolação significativa.

Alexander Massmann, *Embodiment as a Bridging Concept for Evolutionary and Historical Anthropology*, 2016, 196, tradução minha[76]

O corpo humano, por ser o primeiro meio de contacto com o envolvente, situa-se como ponto de partida de orientação na inspeção e ordenação objetiva do mundo. Quer como medida mensurável, quer como pontilhado por analogias macrocósmicas, ele e "os seus múltiplos membros aparecem como uma janela de referência privilegiada na qual a organização da totalidade do espaço e tudo o que contém se subscreve" (Cassirer, 2012 [1924], 45).

Mas, e se o corpo comportasse não uma imagem coincidente de si, mas antes os vestígios de uma alteridade que provoca um arrastamento da sua forma? Parece-me que todos os corpos estão sujeitos a constante metamorfose, quer por processos metabólicos, quer por imposição de elementos externos. O orgânico e o inorgânico partilham desse fado. Neste subcapítulo veremos como a superfície mosqueada da pele serve como metáfora visual dos transformismos que arrastam a subjetividade dos corpos e das espécies para uma deriva.

A imagem do corpo, onde por vezes coincidiu a imagem do sagrado, como vimos em "Ver o invisível e a invisibilidade do visível na representação figurada", também acompanhou as transformações do seu tempo. O dobrar da realidade para a amestrar e

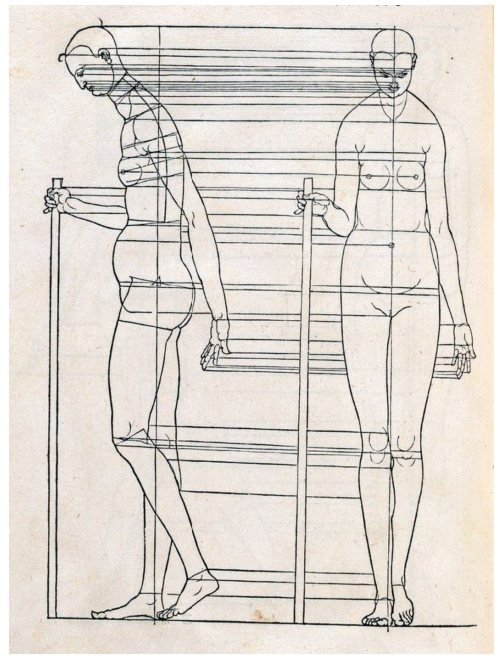
76 "If we continue to speak about *nature* in biology rather than *culture* as well, this involves a significant abstraction or extrapolation."

manipular foi uma das obsessões e objetivos do pensamento científico, com bases estabelecidas no Renascimento, onde o olhar ganhou dimensões empíricas e subjetivas. Curiosamente, essa ciência mantinha uma atitude próxima dos desígnios da magia, que também pretende chegar a um entendimento e domínio das coisas... Mesmo assim distinguia-se dela por se basear numa visão dualista do mundo, em que somente os fatos observáveis seriam suscetíveis de estudo.

É nos séculos XVI e XVII que, além do surgir da subjetividade, ocorre uma poderosa transição do conhecimento que então se transferiu da primazia do *logos* para a imagem. Maria Barbara Stafford descreve como essa transição se deu pela sistematização da informação através de diagramas, tabelas e medições anotadas sobre desenhos.[77] Nessa nova possibilidade de pensar através da imagem houve muitos que, mais tarde, fascinados pelo olhar do imaginário, sistematizaram o caos das visões em desenhos, como Grigori Purkyně.[78] Os desenhos de Purkyně, que partem de uma classificação das imagens residuais a partir da quantificação da irritabilidade do olho, "são uma indicação impressionante da objetividade paradoxal dos fenómenos da visão subjetiva" (Crary 2017 [1990], 161).

Também inscrevo os desenhos do biólogo D'Arcy Thompson num curioso equilíbrio entre a pesquisa científica e a intrusão do imaginário. O seu livro *On growth and form* (1917), descortina expressões visuais e fixas das forças de tensão a que os corpos estão sujeitos durante a morfogénese.[79] As manchas e padrões de pele, a estrutura das conchas e dos cornos continuariam a revelar essas forças. No início de *Corpo a Corpo — transformismos imaginários*, consultei bastante os seus desenhos, que mostravam sequências de formas em deformação. Essas sequências reverberavam em mim, tanto apontavam para uma metamorfose arrastada em durações de tempo titânicas, como apontavam para a metamorfose da imagem fixa em imagem movente.

D'Arcy terá sido herdeiro de uma estrutura de pensamento ancorada nos séculos XVI e XVII, quando artistas aplicavam os princípios de coordenadas no estudo da anatomia, mas também no século XVIII, onde se visualizava o conhecimento a partir de diagramas. A ordem e harmonia sobre a cacofonia informe — não geométrica — dos corpos seria uma tentativa de atentar contra as perceções caóticas do mundo.[80] Amestramentos, qual Peleu. Os seus desenhos com derivações das formas segundo a influência de campos de força e



Albrecht Dürer, xilogravura de proporções do corpo humano. In *Vier Bücher von menschlicher Proportion* [Quatro livros sobre a proporção humana] (Nuremberga: Hieronymus Formschneider, 1528).

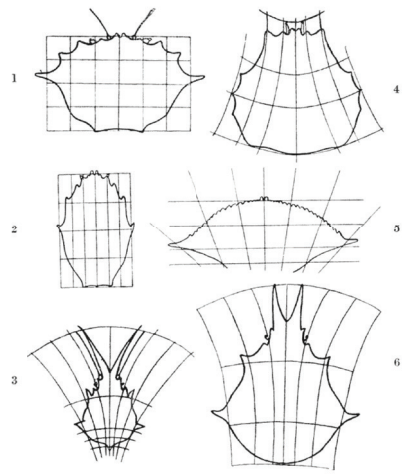


Ilustração de campos de força que sujeitam o crescimento de uma forma de carapaça de caranguejo em diferentes formas, originando diversas espécies de caranguejo. In D'Arcy Wentworth Thompson, *On growth and form* (Cambridge: Unversity Press, 1917).

77 Ver Stafford 1991.

78 Durante o século XIX, Purkyně desenvolveu investigação no campo da biologia, da anatomia e da fisiologia, tendo contribuído para a conceção moderna do olho, visão, cérebro e funcionamento do coração. Ele inaugurou o primeiro instituto de fisiologia do mundo. Além disso também estudou a sinestesia e a representação do movimento a partir de máquinas inventadas por si (kinesiscopio e phorolyt).

79 Os seus diagramas, que são uma sobreposição de ordem geométrica sobre os elementos em análise, parecem dever algo a Albrecht Dürer, porque o autor recuperou a sua variação geométrica. Erwin Panofsky refere que, por isso mesmo, a teoria da proporção de Dürer terá contribuído indiretamente para o surgir da biologia, essa que aplicou as coordenadas oblíquas para demonstrar as variações nos rostos humanos (ver 1989 [1955]).

80 Encontrou um sistema que, a partir de um único modelo, poderia originar uma multiplicidade de direções para um grande número de formas. Essas transformações originariam as diferentes espécies de seres, havendo também espaço para formas transitórias.

crescimento foram, possivelmente, desviados da factualidade científica. Pode ser que Thompson, ao desenhar, se tenha embrenhado num maravilhoso fascínio de submeter as formas ao seu sistema. Essa submissão a malhas e sistemas parece-me um ato de deformação deveras imaginativo, mesmo tratando-se de uma imaginação regulada, como acontece na perversão.

Mas, não é só a abertura ao imaginário das formas que me interessou em D'Arcy. Ele também divagou à superfície da pele, no rendilhado das suas manchas, interface tão potente para o imaginário. O detalhe às manchas da pele e movimento torneado dos ossos e conchas suscitou uma imaginativa reflexão sobre corpos matizados, mitologia e morfogénese.

As peles de padrões pigmentados apresentam uma ordenação matemática pronunciada, sugestiva de fluxos suspensos onde coincide um deleite visual. O zoólogo Adolf Portmann entendia esses padrões como "fórmulas plásticas da expressão da individualidade animal" (Bourriaud 2022, 88). A essas formas que apimentam a carniça amorfa, tais como penas, escamas, pelos, cornos, Portmann definiu como órgãos de exibição — tudo o que pode ser entendido como apêndices da pele — formas de aparição submetidas ao domínio intersubjetivo do olhar. Serão estratégias de autorrepresentação por meio de formas visuais, que servem para estabelecer relações, comunicar e, acima de tudo, dispêndios luxuosos de energia feitos para aparecer aos olhos dos outros.[81]

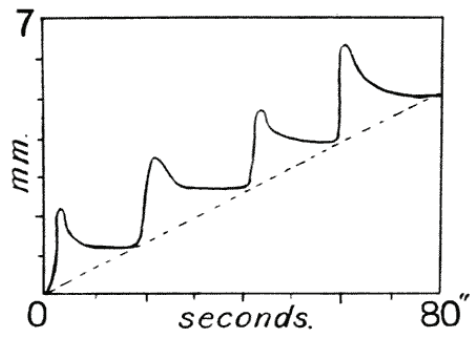
Pode-se, a partir daí, fazer uma analogia entre essa vontade animal impressa em manchas e matizes e a especificidade dos labores artísticos da espécie humana que, em parte, trabalha com vista a cativar e iludir o olhar.

Voltando aos seus processos metabólicos, porque urge clarificar a relação entre biologia e mito, no livro de D'Arcy, o ritmo é identificado como uma força que desencadeia a metamorfose dos corpos. Esse ritmo será o elo comum entre biologia e mito, evidente também na representação da metamorfose. No seu livro foi analisado, entre outros, o crescimento de enguias, onde se torna visível uma constante: saltos de crescimento acompanhados pela metamorfose da forma.

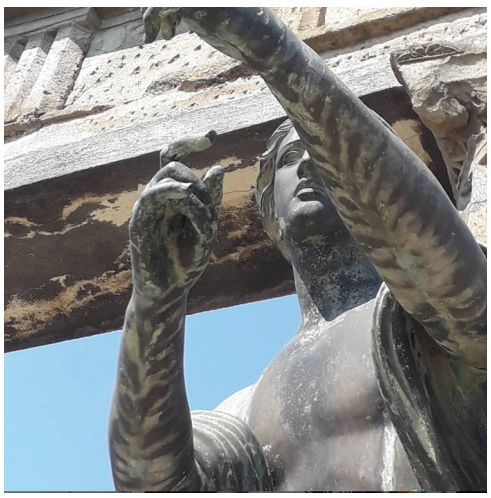
O autor concluiu que o crescimento é um processo descontínuo, com flutuações interrompidas duma maneira rítmica (ver Thompson 1917, 161). Conclusão corroborada em outros estudos, como o de Jagadish Chandra Bose, o qual demonstra como o crescimento das plantas se processa em pequenas pulsações perfeitamente ritmadas recorrendo a curtos intervalos de segundos.[82]

Parece existir um mecanismo celular que desencadeia a sequência de metamorfoses de um corpo através de intervalos, exatamente como o relatado na mitologia — onde a metamorfose ocorre durante a oclusão do olhar, num piscar de olhos (aqui o intervalo de invisibilidade). Também realço a existência

Ana Mendieta. *Bird transformation.* [Transformação em pássaro], 1972. Registo de performance.



D'Arcy Wenthworth Thompson, *On growth and form,* 1917. Gráfico a ilustrar os saltos de metamorfose e crescimento de enguias.



Réplica da estátua de Apolo, Templo de Apolo, Parco Archeologico di Pompei. Fotografia da autora, 2019.

81 Cf. Portmann 2013 [1948]. Corpos que se dão ao olhar para estabelecer relação com o entorno.

82 Ver Bose 1926. Jagadish Chandra Bose foi um cientista que investigou física, mas também foi biólogo, botânico, arqueólogo e escritor de ficção científica. Realizou estudos comparativos entre o mundo animal e vegetal, tendo concebido o crescógrafo, instrumento de ampliação potente. Ele compreendeu que entre o vivo e o não-vivo existe uma zona indiscernível.

de uma afinidade com as imagens fixas que compõe o movimento aparente das imagens moventes do cinema. Pequenos saltos, pequenos congelamentos, ora visível, ora invisível.

Gostaria de, num breve interregno, relembrar que tanto para Roger Caillois como para Georges Bataille, as formas presentes nos organismos não cumprem somente uma função, uma lógica de preservação. Elas são, muitas vezes, fruto de um excedente vital desenfreado, que transborda numa atração pela morte ou na dissolução no espaço.[83]

As formas resistem a qualquer lógica, elas pertencem, até certa medida, inomináveis. Não estão também os mitos prenhes de desmesuras que desencadeiam metamorfoses, golpes de transformação dos corpos? Eles espelham imaginativamente uma condição corpórea, a do ser na materialidade que o constitui e de que faz parte, no seu *milieu*.[84]

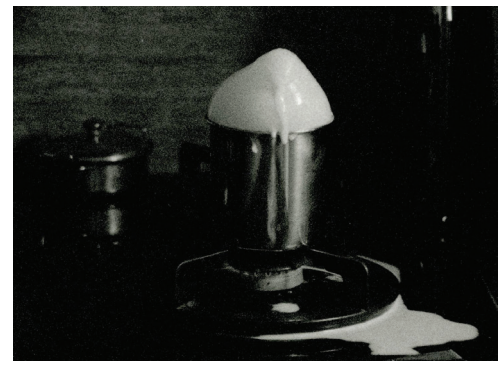
O pensamento mítico será um mecanismo de organizar e regular a vida social, tal como a nível interno, na regulação da vida biológica intervêm genes e instintos. Para lá de uma construção cultural, esse pensamento é expressão de um corpo biológico que procura situar-se no mundo e vincular-se coletivamente.[85]

O que há, então, no pelo do gamo e da pantera, que serve tão bem para cobrir corpos jocosos de deuses, o que há nos reflexos matizados das escamas de Píton e nas ondulações dissimuladas de ninfas polimorfas? Todas essas imagens encontram uma correspondência com as estratégias dos organismos que seduzem, comunicam e devoram com os seus órgãos de exibição. Uma língua sem fala, que antes lambe e saliva a sua presença animal. Uma língua que se transforma, imaginativamente, em mito falado.

Na morfogénese dos corpos biológicos e na metamorfose dos corpos na mitologia há peles mosqueadas. Essas peles emprestam a sua forma. Algumas figuras de metamorfose encontradas em vasos áticos parecem vestir uns fatos justos todos matizados deixando a descoberto somente pés, mãos e cabeça. Elas dão a ver a sua natureza dupla, num passo que antecipa a transformação de humano para o animal.[86]

Em ambas as superfícies — da pele mosqueada e do mito — existe o perigo: trata-se de uma camuflagem que convida o olhar a mergulhar sobre a sua mancha uniforme, abstrata, ilusoriamente inerte. É a imagem informe que permite imaginar sobre si outras alteridades. Jogos da perceção caminham de mão dada com os transformismos.

Essa superfície ordenada matematicamente é também ambivalente. Uma ordem caótica, ou um convite a mergulhar no abismo das suas torções. Uma superfície esticada, um matiz de múltiplas interpretações, onde o olhar



Mariana Caló e Francisco Queimadela. *Leite Transbordante*, 2019. Filme 16 mm transferido para vídeo 2K. Cortesia dos artistas.

Deusa Artémis (Potnia Theron) com pele de pantera e acompanhada por uma pantera, c. 520–500 a.C. Ânfora do tipo A, figuras vermelhas [detalhe]. Attica, Grécia; encontrado em Vulci, Itália. 62 × 38,5 × 38,5 cm. © The Trustees of the British Museum.

83 Em Bataille, na coletividade humana esse excesso vital liberta-se em rituais, violência, erotismo, entre outros (ver Bataille 1980 [1957]).

84 Milieu, conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), traduz-se por meio, ou envolvência, contudo não reduzido a ambiente físico, mas comportando também um conjunto de forças, relações e contextos que influenciam o pensamento.

85 Cf. Caillois 1939.

86 Como descrito antes, nas “Estratégias visuais de representação da metamorfose”.

está em errância: se ilude e deixa seduzir pelo engano, domínio confortável dos descendentes de Dionísio, como Hermes e Ulisses. Por isso, a pele mosqueada da pantera, que Dionísio carrega insolente no ombro contrasta com a pele de leão com que Hércules veste o corpo, apolínea. [87]

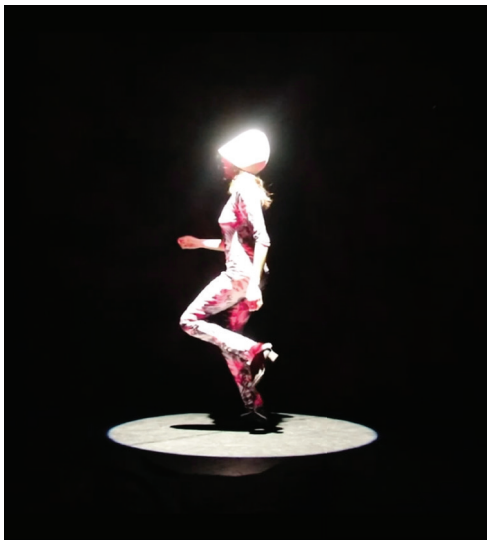
Aqui, no mundo dos reflexos e da camuflagem, a metamorfose dá-se na transposição e na ilusão de formas em constante mutação. Como os saltos rítmicos na morfogénese dos corpos embrionários.[88] Uma superfície transparente, cuja forma desvela a sua estrutura: superfície padronizada pelos processos metabólicos e de crescimento do seu organismo.

Nestes saltos rítmicos e nessas sobreposições de peles, a aparência é redundante: nela coincide a sua própria imagem, da qual é matéria *ipso facto*, apesar da sua opacidade e mistério.

Von Calhau, *Avesso*. 2011. Filme 16mm transferido para vídeo full HD, 16', ed.3/6.

No vídeo *LocoMaîtresse* (2023) aparece o primeiro figurino que construí no contexto deste trabalho. Ele consiste num fato padronizado justo à pele e que cobre os membros e o tronco, deixando as extremidades nuas. Esse figurino encarna a afinidade entre biologia e mito que procurei esclarecer neste capítulo.

Nele coexiste a figura de metamorfose,[89] que paradoxalmente já é o que se virá a tornar, e a pele mosqueada animal, fruto do crescimento morfogenético dos organismos. O padrão dessa sobre-pele é aquático, o que permite uma proximidade aos corpos híbridos, geralmente ligados a ninfas marinhas polimorfas. *LocoMaîtresse* mostra uma figura enlouquecida, que não sabe bem se é mulher ou algo equino. Ela move-se, entra em locomoção, mas como uma locomotiva desenfreada, com um desfecho trágico prenunciado na reta irresistível sem nexo nem desfecho. Como um corpo em constante atualização: sobreposto (mito), compreensivelmente exposto (biologia). A sua loucura também é uma mestria. Tal como uma *maîtresse,* porque ser mestra é saber dominar algo, ela participa já do mundo das mutações aos quais a magia se associa.



LocoMaîtresse, 2023. Vídeo.

Galopemos agora para o próximo subcapítulo e dispamos esta pele mosqueada para nos determos com a alteridade no seio do corpo.

87 A força leonina representa a força corporal e por isso despida de outros sentidos ocultos, uma força crua e iluminada, sem sombra. Por alguma coincidência, a pele do leão é pristina, homogénea, sem padrões. Esse corpo leonino tão próximo do corpo descrito por Ieda Tucherman: "forte, "cego de si mesmo" não precisa da autoconsciência, o que é o mesmo que dizer que não há "ser" por trás do fazer, do suportar, do tornar-se" (Tucherman 2012, 43). Por isso é tão diferente de todos os matizes de significados ocultos próprios do seu oposto, o corpo dionisíaco, hermético.

88 Se nos debruçarmos sobre o mundo dos insetos, podemos apanhar uns valentes espantos, e reconsiderar tudo o que pensamos sobre as lógicas da vida.

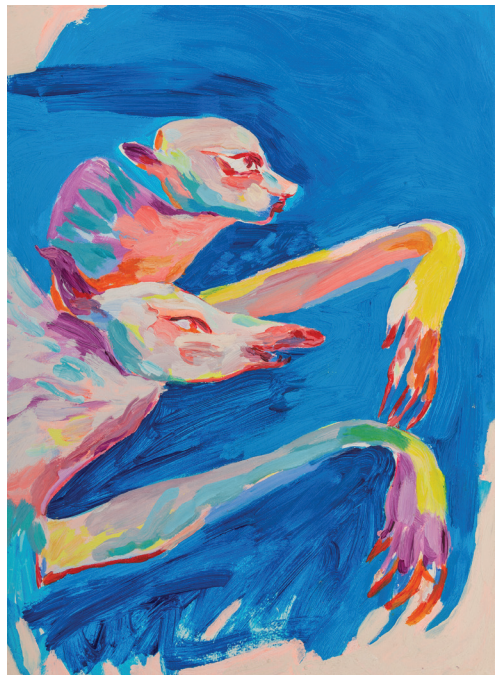
89 Figura de metamorfose pois utilizo a estratégia ática de representar a metamorfose do corpo a partir de um fato justo que denuncia a pele do animal em devir, ou melhor, que mostra o que já é sem ainda ser.

Medusa fantástica, 2024. Tinta-da-china s/cartolina Bristol, 70 × 100 cm.

3.2. DO MITO À ALTERIDADE NO SEIO DO CORPO

O que no exterior está, sabemo-lo apenas através da face /do animal.[90]

Rainer Maria Rilke, *Elegias do Duíno*, 2020 [1923], 97



Dio Cane, 2023. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm.

Na transição para a carne do corpo parecia ser necessário sacudirmos as figuras de corporeidade míticas, mesmo que tenham uma presença multifacetada e até dissimulada sobre todo este trabalho.

A carne do corpo transporta, inevitavelmente, ecos de mitos, construções visuais aderentes que implicam a imaginação. Esta foi uma primeira suspeita, a de que o mito perfura a pele do corpo e se interpenetra na sua própria constituição. Esta suspeita parece sensata, se entendermos que também "os sonhos provêm diretamente da nossa carne, não se configuram senão através da mesma" (Didi-Huberman 2015, 257).

No desejo de dar forma à espécie humana existe quase sempre um olhar extrovertido. O corpo continua a ser suporte de repetidos exercícios imaginais que ensaiam imagens da natureza do humano, porque é também ele o primeiro *medium* de presença e participação no mundo. Esse olhar exógeno está presente no mito, que enceta relações entre humanos, deuses e animais, num olhar que precisa de se ver no outro.

Louise Bourgeois. *The family* [A família] (pormenor, 1/16), 2008. Gouache s/papel, 59.4 × 45.7 cm. © The Easton Foundation.

90 "Com todos os olhos a criatura vê/ o Aberto. Só os nossos olhos estão/como que ao contrário e envolvem-na toda/ como armadilhas em volta da sua saída livre. O que no exterior está, sabemo-lo apenas através da face /do animal; pois já em pequena/ voltamos a criança e obrigamo-la a olhar para trás, para a Forma e não para o Aberto, tão/ profundo na fisionomia do animal" (tradução de Maria Teresa Dias Furtado).

Na atenção à alteridade procura-se chegar a um entendimento: por aproximação, distância ou assimilação. A aproximação entre mito e biologia dá-se no pensamento de Emanuele Coccia. Para o filósofo, somos híbridos, corpos em transição, desde a mais ínfima partícula que nos forma: alteridade. Ele realça que somos corpo carnal feito de outros corpos — humanos e não humanos — sujeitos a intensa metamorfose quotidianamente: ao ingerir alimentos, nas tramas sexuais, ao assimilar pensamentos.[91]

A reunião do mito e da biologia também se encontra no livro *La Magie en Inde* (1888). O autor, Victor Henry, sustentou-se na fisiologia do corpo para observar que o mito seria muito anterior ao ser humano:

> Toda a perceção de um dado exterior num organismo dotado de certa consciência é um mito em potência; o universo no cérebro de um animal superior traduz-se numa série de mitos; ou seja, de representações instantâneas, desde logo desvanecidas como provocadas; enquanto a memória e a consciência estabelecem mais relações entre estes lampejos da visão do não-eu, mais se precisa e afirma o mito, e mais ascende o animal na escala dos seres. (Victor 1904, 242, cit. por Caillois 1939, 22).[92]

É relevante a forma como o autor observa que os processos fisiológicos vão transformando os dados externos em imagens significativas, fruto de um embate consciente com a alteridade — os *lampejos da visão do não-eu.* Talvez o mito seja uma primeira imagem que dá corpo a esse trauma, o da cisão entre sujeito e mundo — e o deserto avassalador que se adivinha, onde raia na profundidade o próprio reflexo desmascarado: 1+1=1.

Então, recordo que a metamorfose é esse estado intermediário entre formas, onde também se reúnem mito e corpo, mito e alteridade. A metamorfose, como estado intermediário, permite-se também ao paradoxo de conter em simultâneo o informe e a forma: ela não está fixa, determinada.

Gostaria de mostrar como o corpo é coincidente, ou seja, portador de múltiplas imagens. Antes de mais, o corpo é espaço de intensidades, de invenção. Nele "existe uma absoluta intimidade entre sujeito, matéria e imaginação [porque] imaginar é tornar-se no que se imagina" (Coccia 2018, 12–13, tradução minha).[93] Ser, não é uma forma fixa e una, como o desejava Aristóteles. Ser, é antes ser multiplicidade, o que exige espaço.

Esta categorização do ser humano que não se restringe à sua biologia remete para o tema central no pensamento da antiguidade grega, que problematizou o estatuto do homem no mundo por meio de imagens e de mitos. Essa ideia de que o humano está em constante atualização vincula-se em tradições que indicavam a forma argilosa da sua natureza modelável.

Gian Lorenzo Bernini. *Apollo e Daphne* [Apolo e Dafne], 1625. Mármore de Carrara, aprox. 243 cm. Roma, Galleria Borghese.

Thomas Schütte. *Old Friends Revisited* [Velhos Amigos Revisitados] (1/12), 2021. Impressão a jato de tinta com pigmento sobre papel Tecco PM 230 Matt, 95,3 × 70,2 cm.

91 Ver Coccia 2001.

92 O autor instrumentaliza esta proposição em prol de uma justificação da superioridade da espécie humana em relação a outras espécies, posição sem reflexo neste contexto.

93 "[...] There is absolute intimacy between subject, matter, and imagination: to imagine is to become what one imagines."

Ao não estar totalmente modelado, o ser humano poderia tornar-se recetáculo do seu contrário, pois assumiria as propriedades do plástico, que contém "a própria ideia da sua transformação infinita", "a ubiquidade tornada visível" (Barthes 2018, 238).

Essa constatação põe em evidência a plasticidade do olhar que se vira sobre o ser humano, que é camaleónico[94] e introduz a corrente de pensamento pós-humanista que aceita o homem como uma substância inacabada, bem como uma espécie biológica indefinida.[95] Aí, nessa plasticidade, também se inscrevem as caraterísticas dos mitos de metamorfose, nos quais acontece uma reordenação inventiva de corpos.

A metamorfose é um instrumento para pensar as categorias de seres vivos e suas relações por meio da ficção das suas transformações. Nesses mitos em que se dá a passagem de um corpo a outro — humano a animal, vegetal, pedra ou astro —, existe uma descentralização da subjetividade, desprendida da forma do corpo que assume. Numa perspetiva complementar à aflorada no subcapítulo anterior, ao invés da passagem de um corpo a outro — movimento de metamorfose no mito—, existe na morfogénese uma coincidência de corpos.

No caso do corpo biológico, a metamorfose será a ferramenta que permite a multiplicidade, já que ela é "a adesão e a coincidência com um corpo diferente — o corpo de outro que adotamos, que acondicionamos aos poucos — atravessar uma metamorfose significar dizer *eu* no corpo de outro" (Coccia 2001, 52).

Uma coincidência que é uma abertura ao outro, também, pois a "fascinação não é outra coisa senão a extremidade do distanciamento" (Barthes 1981, 62-63). Esse distanciamento poderá ser pensado em termos de embate *corpo a corpo,* embate na opacidade do corpo do outro, no deleite de percorrer os poros da sua carnalidade. A alteridade que fascina, encaminha o olhar para o abismo que esse conhecimento carrega: o de que nos encontramos no outro. Mas, não só existem relações especulares, de uma busca redundante de nós mesmos.

No pensamento de Félix Guattari também se encontra uma descentralização da subjetividade, contudo pelo extinguir das oposições persistentes no quadro do pensamento ocidental: natureza/cultura, humano/animal, sujeito/objeto. No seu pensamento, a subjetividade forma-se a partir de agenciamentos, uma assemblagem que relaciona o ser humano entre si, mas também entre os animais, as plantas, as rochas, os conceitos e objetos.[96]

Este é um estranho salto, que abandona as formas fixas aristotélicas e a ilusória sensação de permanência das formas dada pelas categorias taxonómicas imaginadas por Carl Linnaeus no *Systema Naturae* (1735).

Essas categorias fechadas não se refletem no pensamento mítico, como vimos, e também já não se refletem no pensamento científico.

Bruno Munari. Gesto de cornos. In *Supplemento al dizionario italiano* [Suplemento ao dicionário italiano] (Roma: Corraini Editori, 2002 [1963]).

Hydra polip, cnidário da família dos Hydroides.

Ver
"Pareidolia, imagens potenciais e acaso (fora)"
p.105

94 O humanista Pico della Mirandola preferia chamar camaleão a homo sapiens sapiens (cf. Agamben 2015).

95 Contudo, esta é somente uma das possíveis abordagens ao ser humano, a que advém da tradição de pensamento ocidental (cf. Viveiros de Castro 2020 [2009]).

96 Cf. Melitopoulos, Lazzarato, 2010.

A fronteira entre o organismo e o meio tem-se desfeito, ou pelo menos retrocedido, quando nos embrenhamos nas recentes investigações da física quântica. Pode-se dizer que "a natureza é sempre a mesma",[97] nada assume uma forma definitiva, antes cintila na intermitência de estados latentes em mutação.

Na transição para a carne do corpo, iniciada no subcapítulo anterior, "Morfogénese e Peles Mosqueadas: biologia e imaginação", procurei coincidir processos fisiológicos com imagens. Imagens que transportam na sua elaboração ou representação uma ligação profunda ao corpo. No final, trata-se sempre de matéria, sujeita a campos de tensão e a forças invisíveis: tanto os fluídos dos corpos como os fluídos das tintas acabam por mover-se segundo as mesmas leis gravitacionais. Está instaurada a analogia entre manchas e padrões de tinta com manchas e padrões de elementos orgânicos. Essa plasticidade carnal mergulha-se nos fluxos moventes da matéria... Imagino os torvelinhos do papel marmoreado, acomodados numa fixa, mas não final, composição.

Nessa passagem de corpos, ou antes, coincidência de corpos, parece magistral pensar também nos ritmos de crescimento do embrião. Com que frequência nele adere a imagem da modelação de massas ou argilas, do labor demiúrgico (demoníaco até) do amassar o pão!

As formas estão em contínua mutação, maleáveis, ilimitadas e o corpo feminino, aquele capaz de parir, é o *tropo* da transformação. Quando prenhe, alberga em si a alteridade de outro corpo. Por fora, também se transforma: expande, incha, a pele fica pomposa. A metamorfose é esse movimento expandido num tempo inapreensível, nunca cessa de ocorrer. Esse vínculo visual entre os processos biológicos e os processos de invenção artística observa-se com clareza nos desenhos de Camille Henrot, cujos títulos *Untitled (Soon)* os mantêm intencionalmente num estado de latência. A sua analogia é visualmente literal, já que se tratam de representações uterinas. A latência das imagens é mais facilmente apreensível nas imagens potenciais,[98] que esbatem a separação entre o abstrato e o figurativo, resistentes a uma só forma.

A descendência geracional é uma deflexão dos progenitores em outros corpos.[99] Somos uma atualização de todos os corpos passados. Em concordância com essa posição que instaura a temporalidade — ou a memória, nos corpos —, o psicólogo Wilhem Reich defendia que os traços das narrativas tanto individuais quanto históricas estariam enterradas profundamente no tecido dos nossos corpos[100]

Camille Henrot, *Untitled (Soon)* [Sem título Em breve)], 2019. Aguarela s/papel, 91,4 × 119,4 cm. © Camille Henrot/ der Kunstlerin.

Mummenschanz. *Les Musiciens du Silence* [Os músicos do silêncio], 1976. Espetáculo de marionetas. Fotografia: © Keystone/Michael Buholzer.

Luis Jacobs. *Without Persons* [Sem pessoas], 1999-2008. Instalação vídeo de dois canais.

97 Pitágoras afirmava esse campo unificado da matéria. "Confundindo a fronteira entre o organismo e o meio e fazendo retroceder, de modo semelhante, os limites dentro dos quais, segundo Pitágoras, é dado a alguém conhecer, como é devido, que a natureza é sempre a mesma" (Caillois 1939, 152).

98 Ver Gamboni 2002.

99 Na conceção do classicismo grego, "para um mortal, vir à luz, aparecer, é sempre para ele revestir uma semelhança — a qual deve ser pois a sua própria —, aquela que ele transmitirá pela via da geração às crianças que deverão ser parecidas com ele [mas] essa semelhança não provém da simulação da aparência exterior, ela traduz a atualização, em cada um dos descendentes, de uma mesma forma com valor de norma, tornando-os igualmente semelhantes aos outros e semelhantes a eles mesmos" (Vernant 1992, 127-128, citando texto inédito de Saintillan).

100 Ver Koester 2019, 133.

Poderemos aceder a essa memória filogenética que os nossos corpos carregam? Ela conserva-se na morfogénese dos corpos e excede-os, já que para lá da *physis* acontece a recapitulação do "passado genético de todos os seres vivos (...) no cérebro e no psiquismo do indivíduo humano" (Gil 2018, 67).

Será no seio do corpo que se espoletam essas memórias, ao aliar essa conservação à imaginação e à plasticidade anatómica/motora que permitem imitar virtualmente os movimentos de qualquer animal. Esse processo é imaginativo e requer estratégias de incorporação. A transformação ocorre pela ação, pelo colocar o corpo em movimento, onde se atualizam "um conjunto de conexões singulares do animal-abstrato" (Gil 2018, 67).[101]

O movimento é, portanto, o que dá início aos transformismos.

Foi nesse sentido que parte do meu trabalho foi conduzido. O meu corpo construído, quer pela sobreposição de imagens culturais quer pela exploração da memória filogenética, foi posto em movimento e confrontado com a imaginação. Sendo espaço privilegiado para transformismos, em diferentes graus de intensidade, permiti-me aceder a uma cognição corporificada. Houve, no sentido do pensamento de Francisco Varela,[102] uma construção do próprio domínio de significados e perceção do mundo que passou pelo sentir o meu corpo. Através do que a biologia permite, acedi a metamorfoses, de gestos e de devires animais, já que todo o organismo co-emerge consigo mesmo e com seu ambiente, num processo inseparável de constituição.

Depois de se entender o corpo como tropo da alteridade, mas ainda antes de se chegar ao sentimento de estar no mundo, julgo que será de interesse circundar uma rotunda e bela forma simbólica que elevo a imagem libertina do corpo por excelência. Avancemos para "Sistema de transformação:*entre a forma e a força"*.

101 O animal abstrato, conceito que integra a teoria do Plano da unidade orgânica de Etiènne Geoffroy Saint-Hilaire, entende que a cada forma corporal corresponde uma da qual ela deriva, a forma abstrata. A multiplicidade de olhos no mundo animal advém, segundo esse conceito, de um primeiro olho do qual todos provêm.

102 Cf. Varela 1979. O autor foi um neurobiólogo e filósofo chileno, nascido em 1946.

Novo Mundo, 2025. Polistireno, gesso, esmalte, tinta-da-china e resina epoxi, 33 × 23 cm. [Fotograma de vídeo H(aunt) (2025)].

3.3. SISTEMA DE TRANSFORMAÇÃO

entre a forma e a força

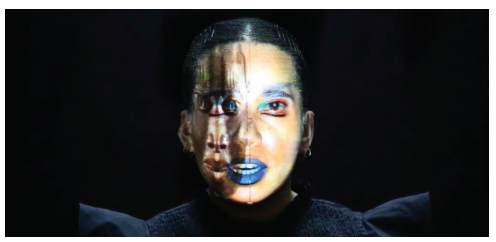
Mudar de forma — metamorfosear-se — sempre significa ter a capacidade de converter o corpo num ovo capaz de criar e de transportar uma nova identidade.

Emanuele Coccia, *Metamorfosis*, 2001 [2000]), 79, tradução minha

A constituição híbrida do corpo humano é fruto de uma constante atualização: onde a alteridade se situa em nós e não fora de nós. Incorporação. Somos matéria do que nos parece exterior. Mas o corpo pode também ser arquivo, um suporte carnal onde a sua imagem coincide com uma trama onde conceitos distintos como natureza e cultura se anulam, onde a memória ganha contornos presentes.[103] De igual modo, para Gilbert Simondon a imagem seria de constituição híbrida, sendo o espaço por si ocupado, um "espaço intermediário entre sujeito e espécie, entre concreto e abstrato, entre estado de fato e devir"(Alloa 2009, 237).

No espaço intermediário da imagem, cambiante, o movimento pode surgir sob uma nova pele, como vetor de transformação e metamorfose das formas. Trabalhar com imagens, quer seja com preexistentes ou produzindo novas, implica sempre exercícios de construção, de organização espacial, de montagem. Nesses exercícios concorrem dois sistemas de transformação, que

Zhang Huan. *Skin* [Pele], 1997. Impressão fotográfica, 40,6 × 50,8 cm. © Zhang Huan Studio.



Josèfa Ntjam e Sean Hart. *Mélas de Saturne* [Escuro de Saturno], 2022. Vídeo.

103 Esta posição reflete-se em *Mélas du Saturne* (2020), onde ocorre uma sobreposição de imagens sobre a superfície do rosto. Nele imprimem-se ritmicamente imagens de estatuária do Gabão, tornando o rosto suporte da memória cultural e visual que o constrói e do qual ele faz parte. A figura repete: *I am persona.* Dá-se uma irrisão da subjetividade pela transformação do corpo no suporte de uma sedimentação de significados culturais.

são o da forma e o da força.[104]

A forma, por uma transformação exterior, por meio de gestos de pressão, modelação, adição. A força, consistindo numa transformação imanente, uma transmutação interna. De ressalvar que se tratam sempre de conexões entre corpos, entre formas e significados, que podem provir de múltiplas conceções do mundo. Nesse sentido, e inserido no contexto maior do capítulo "Transitar para a carne do mundo", recordo que o mito permanece instalado no cerne das figurações com que trabalho, refletido em determinadas composições estruturais.

A transformação parece ocorrer no interstício dessas duas condições, criando aqui um sistema. Pode-se pensar por meio de figuras, e isso é, já por si, pensar por meio de um princípio de metamorfose. A sucessão das figuras, ou seja, imagens, forma-se em cadeia, tal como a sucessão de órgãos, membros e materialidades dos corpos. Nada se transforma a partir de nada, mas numa regra de continuidade que, para Goethe, seria a regra básica da derivação. O que está relaciona-se com o que veio antes e com o que virá depois, e por aí sucessivamente.[105] Nesse sentido, a forma e a força — a presença no interstício de ambas —, constitui com maior intensidade, o sistema de transformação da série de trabalhos que aqui irei destacar. Eles dão continuidade às outras imagens, mas num golpe de metamorfose.

Man Ray. *Ostrich Egg* [Ovo de avestruz], 1944. Impressão em gelatina de prata, 25,4 × 20,3 cm.

Existe uma transpiração/contaminação dos corpos nos artefactos que os acompanham, como a magia por contacto, em que um objeto pode substituir a pessoa que o possui. Esse aspeto caprichoso dos artefactos interessa-me, por serem capazes de substituir ou apelar a outra coisa. Os artefactos, como bem diz Eduardo Viveiros de Castro, possuem um ontologia ambígua: "são coisas ou objetos, mas apontam necessariamente para uma pessoa ou sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material" (2018 [2009], 53).

Durante algum tempo tive dificuldade em nomear estes trabalhos; eles que surgiram no estúdio pela necessidade de relação com o meu corpo. Eles não são extensões do corpo e somente numa análise superficial poderão ser chamados de adereços.

Os cinco ovos feitos no estúdio existem para serem manipulados e a sua portabilidade resiste a que sejam entendidos como esculturas: são objetos que permanecem num estado de indefinição, sem se outorgarem a qualidade de trabalhos artísticos. Quando transferidos para um contexto expositivo tornou-se mais evidente a sua indefinição: ariscos a um lugar, a uma definição.

A eles chamo de quase-objetos, tomando de empréstimo e transformando o termo cunhado por Michel Serres.[106] Esses quase-objetos não são uma mercadoria, eles vão e voltam para mim, para junto do meu corpo. Essa sua indefinição agrada-me porque estabelece um vínculo com a impermanência, com a mobilidade: "como qualquer verdadeiro objeto de cena, eles são melhor definidos pelo que não são, por sua própria relutância em serem nomeados, por

Fotograma de *H(a)unt*, 2025. Vídeo.

104 Forma e força (ver Viveiros de Castro 2018 [2009]).
105 Cf. Cassirer 2012 [1924], 43.
106 Ver o capítulo da teoria do quase-objeto em *Le parasite* (Serres, 1980).

sua forma extrema de singularidade. Eles são próprios e existem em seu próprio tempo, um tempo que é mutável e passageiro" (Basualdo 2024).

Esses ovos são objetos materiais também captados no vídeo *H(a)unt* (2025),[107] onde a sua quietude é subitamente interrompida por movimentos de vaivém: algo os coloca em movimento, mas o quê? Será o seu interior? Feitos para o tato, órgãos de exibição,[108] formas plásticas que irrompem como uma primeira imagem potencial para o corpo que se auto-representam por meio de artifícios visuais.

Os artifícios, demarco, são desde logo "estratégias estéticas".[109] Existe uma apropriação do artifício cénico, onde os elementos presentes em palco são faz-de-contas, só precisam de manter uma aparência qualitativa, como a matéria e o peso. Do teatro tirei as manhas, esses ovos são ocos, *assemblagens*.

Estes ovos relacionam-se com o pensamento mitológico, onde a origem da vida se expressa na forma simbólica de um ovo, esse que encerra na sua casca formas de vida líquidas, tão liso e fresco por fora, tão mexido e rico por dentro. Ele é a imagem de uma ordem que se sobreleva do caos e por onde através desse umbral alvo, a matéria jorra e se divide em componentes terrestres e celestes. Nesta língua, o ovo é um palíndromo: repercute a apreensão visual dessa existência como uma totalidade contida em todas as partes. Contudo, recordo que os estratos de mundo invisíveis desvelados pelo recurso do microscópio também desencadearam uma renovada reflexão sobre essa antiga questão da origem da vida. As observações de então entraram em conflito com a suposição de que os animais seriam formados na sua totalidade dentro de um ovo. Subitamente o olhar depara-se com um mundo frenético, densamente povoado e caótico com *assemblagens* inusitadas de animálculos e insetos metamórficos a brotar da matéria. Essa estranha realidade tornada visível, no entanto, mantém espaço para a mesma constatação: a ordem aparente eleva-se da desordem.

O ovo aqui desejado é uma imagem paradoxal, porque tanto é uno — completo e coincidente como símbolo de vida —, como alberga fluxos de metamorfose e, desse modo, encontra-se em constante reactualização: torna-se impossível conter a sua forma fixa.

Ele reaparece no meu trabalho,[110] mas agora como uma primeira imagem libertina do corpo: libertina porque livre de qualquer forma e prenhe de passado e futuro. Libertina porque ainda não sujeita à perceção de formas significativas sobre um plano de fundo abstrato. Um ovo especular, onde se depositam as formas em devir da imaginação de cada um. Ele é um *medium*, porque

OVO
que
te enrolas sobre ti,
rotundo no circular vaivém,
igual de trás para a frente como de frente para trás.
Ovo que és livre de formas e prenhe em devires. Ovo redondo
Na liquidez do teu olho húmido,
da pérola afundada
em matizes diversos:
os seios,
os frágeis calcanhares,
A ti abocanho nesta minha boca
e faço girar; girar num movimento eficaz e destrutivo
para a profunda matéria derreter o núcleo
do meu latido e
latente carmim, o canto revolto no voo da língua agora sabedora
das rotundas volúpias opalinas e ovais neste mundo agora feito forma...
forma
de
OVO

Ver: "Imaginar o invisível" p.40

Thauma-idesthai, 2020. Colaboração de Alexandre Mota. Vídeo. © S&A Collection, Porto.

107 Vídeo que integra ainda a instalação vídeo de três canais *Língua Flamboyant* (2025) abordada no capítulo "Charme — artifícios do corpo".

108 Conceito de Adolf Portmann que é transposto para o contexto da produção artística. Os órgãos de exibição correspondem às estratégias carnais do mundo animal — mimetismo, camuflagem, atração — que têm reflexo não numa expressão do corpo humano mas na produção de objetos onde o excedente de significação se possa pendurar.

109 Expressão do romance *Imago*, de Carl Spitteler (1906).

110 No vídeo *Thauma Idesthai* (2020), um ovo de gesso pintado a tinta-da-china é girado e massajado por uma estranha figura mimética. Em várias pinturas de 2014 pintei ovos junto a outras figuras.

um transporte material usado na indexação de outros planos do pensamento ancorados na transformação; morte e renovação.

Como *medium* absoluto é, também, uma presença metamórfica entre "o ser animado e o ser inanimado, já que não está dotado de uma vida verdadeira e própria, mas também não carece completamente dela" (Coccia 2001, 79).

Já é, apesar de não o ser ainda. Um belo paradoxo de simultaneidade. Além disso, como foi advertido por Deleuze, para lá do organismo existe um corpo caótico e indomável.[111] Uma obstrução que trava os passos precipitados sobre a busca de sentido, impulso tão desejante e galopante quando por meio das imagens.

O ovo apresenta-se como "esse estado do corpo antes da representação orgânica, eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas, em relação aos quais as formas são contingentes ou acessórias" (Deleuze 2011 [1981], 94). Não tem nada, nem rosto, nem mãos, nem joelhos, nem dentes, nada. Este esvaziamento recorda-me o corpo de uma mulher-aparição imaginada por Joseph Conrad, cujos calcanhares não se afundavam no solo, nem o sulcavam, já que não existiam: uma imagem impossível, fora do mundo. Porque o calcanhar é resistente, firme, ritma o movimento dos passos... Dá solidez ao corpo que sustenta. Contudo, os calcanhares da mulher aparição de *Karain: A memory*, são redondos e polidos quais cascas de ovo:

> Ninguém a via: ninguém a ouvia; era só minha! À luz do dia movia-se com um andar ondulante à minha frente, nos caminhos árduos; era direita e flexível como o caule duma árvore delgada, os seus calcanhares eram redondos e polidos como cascas de ovos; com o braço torneado fazia-me sinais. (Conrad [1898] 1986, 40)[112]

Ao estilhaçar essa relação com a solidez para torná-lo um elemento frágil, como é uma casca de ovo, renova-o em uma delicadeza sensual inusitada. Isso permite entender o corpo observado não como uma manifestação material mas antes como uma manifestação espectral, uma aparição desejante. O calcanhar assim frágil torna-se significante, já que reflete — até desvela — a constituição fantasmagórica das imagens que advêm do desejo. Essas, que tangem o mundo visível como construção mental, como visão predadora.

A casca de ovo, na sua lisura alva, se tomada com ardor pelas mãos, quebra, tal como nos vemos perante a impossibilidade de tomar o que é espectral. Contudo, malgrado o perigo, os calcanhares deverão sempre ceder perante as imagens que nos perseguem, essas que invertem a condição de predador em presa. Aqui, os calcanhares tornam-se ovos, num desdobramento simbólico que adensa sentidos, e torna os objetos metáforas da anatomia humana.

A imagem dos ovos, tanto oferecida nos quase-objetos como no vídeo *H(a)unt* (2025), procura aflorar-se por meio de relações visuais e simbólicas;-define-se também por meio negativo, de uma relação com a invisibilidade.

Thomas Ruff, *Nudes ay02* [Nus ay02], 2004. Impressão fotográfica por exposição a laser, montada em Diasec, 89,54 × 119,38 cm.

Novo Mundo, 2025. Polistireno, gesso, esmalte, tinta-da-china e resina epoxi, 33 cm de diâmetro × 23 cm de altura.

Animado, inanimado, 2025. Polistireno, gesso, esmalte, tinta-da-china e resina epoxi, 33 cm de diâmetro × 23 cm de altura.

111 Ver Deleuze 2011 [1981].

112 "No one saw her; no one heard her; she was mine only! In daylight she moved with a swaying walk before me upon the weary paths; her figure was straight and flexible like the stem of a slender tree; the heels of her feet were round and polished like shells of eggs; with her round arm she made signs. At night she looked into my face"(Conrad 1898, 20).

Os ovos desejados aqui são, tal como ela, paradoxais. Tanto unos — completos e coincidentes como símbolo de vida — como portadores de fluxos de metamorfose, ou seja, em constante reatualização — tornando-se impossível conter a sua forma fixa.

Num dos ovos polidos, *Calcanhares frágeis*, pode-se ver a imagem ativada pela circumambulação do corpo. As figuras pintadas ganham movimento por uma técnica apropriada de vasos áticos. Nessa técnica, a dimensão temporal é introduzida no objeto através da implicação do movimento do corpo no descortinar ritmado dos gestos representados. Nesse ovo, os calcanhares são lassos porque as figuras suportam a sua verticalidade quer por meio de bastões quer apoiando-se entre si.

Outros ovos suportam figuras que brotam de manchas caóticas, tal como a morfogénese dos corpos, das nuvens, do imaginário. A sua superfície cristalina suspende possibilidades: Futurologia. Eles albergam de modo especular todas as imagens na sua forma polida: indefinições de corpos imaginários, de um encalce do desejo, tal como a figura que persegue a mulher-aparição em *Karain*.

Todos eles se podem encostar ao peito num abraço. Eles têm um peso agradável, nem demasiado leves, nem demasiado pesados. Quando pousados mantêm-se em pé, numa posição de aparente verticalidade. Sempre em pé, baloiçam energicamente quando tocados e voltam a recuperar o equilíbrio e quietude... São dinâmicos — portadores de um movimento latente mesmo que em repouso.

Eles existem para serem carregados e tocados mas, também para serem olhados: pertencem a uma zona de indiscernibilidade que lhes permite ancorar outros sentidos, tais como o da imagem poética do *calcanhar lasso* que corresponde à substância bruxuleante das imagens desejantes. Nesse sentido, a forma e a força coincidem num corpo libertino que se agita em balanço, alheio ao que o distingue do mundo, animado.

Kylix atribuída a Makron, c. 480 a.C. Terracota, figuras vermelhas, 9,3 × 22,9 cm. MET Museum, Nova Iorque. Domínio Público.

Calcanhares frágeis, 2025. Polistireno, gesso, esmalte, tinta-da-china e resina epoxi, 33 cm de diâmetro × 23 cm de altura.

4. O ESTAR NO MUNDO

Aquele "qui marche" perdeu o juízo, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio torchon 270g, 70 × 50 cm.

4.1. A IMAGINAÇÃO CORPÓREA

proprioceção

É mais significativo o que se faz do que o que se é [...] são mais importantes os movimentos do que o osso e os músculos (anatomia): porque os movimentos resultam de uma combinação entre existência e estrutura: aquilo que um corpo recebe quando nasce e aquilo que um corpo decide ser; eis a grande diferença: receber e fazer.

Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, 2013, 158.

No meu entender, a proprioceção é o grau zero do sentir e de quaisquer relações estabelecidas com o entorno: é um meio de estar no mundo. Será a partir de uma perceção espacial do corpo que se ensaiam essas relações. Nesse grau zero, o sentimento de si como corpo inscrito no espaço circundante pode ser tomado pela sua plasticidade inerente, essa que conduz aos transformismos internos e imaginativos que alimentam as imagens.

A proprioceção também é abordada na sua simplicidade, porque estar consciente do corpo é, por si só, um ato profundamente imaginativo. Estas afirmações encontram eco nos estudos do funcionamento neuronal, os quais informam da necessidade da construção de um esquema mental do corpo para que se possa integrá-lo. Isto implica, no mínimo, uma bela dose de imaginação e, no máximo, é uma loucura! A proprioceção e a imaginação vinculam-se assim numa imaginação corpórea.[113] Esse esquema do corpo é, portanto, uma imagem propriocetiva imprescindível para estar no mundo, e que, quando transformado, serve de técnica para atores, para bailarinos, serve também como técnica mágica

113 "A imaginação corpórea transporta para a sua composição caraterísticas dos movimentos do corpo, os seus ritmos, a sua fricção, a sua viscosidade ou leveza" (Gil 2018, 431). Esse conceito remonta à Ode Marítima (1915), poema futurista de Álvaro de Campos.

para produzir corpos alternativos... Serviu-me também como *medium* que apliquei ao longo deste trabalho[114]

Nesse processo que entrelaça perceção e imaginação — em constante reactualização — está o movimento, conceito-operativo que se transmuta em diferentes componentes deste *Corpo a Corpo*. Ter consciência de si exige uma descriminação sensorial-motora, onde a perceção se adapta ao contexto, dependente do movimento. A consciência será sempre precedida por um movimento orgânico que, como movimento dirigido, será sempre indexado por um esquema imaginal do corpo.[115]

Desse modo, o movimento é imaginado por antecipação. A capacidade motora vai sendo adquirida através de um processo de memória corporal que conserva perceções e movimentos ocorridos no passado[116] e a repetição dos movimentos parece transformar-se num conhecimento latente do corpo, que ao mesmo tempo existe na opacidade dos seus processos: ele não está consciente de todos os mecanismos da sua progressão, que de tão complexos poderiam bloqueá-lo.

Ao passar para o estúdio, o corpo coloca-se no seu centro, ele que age como primeiro embate de transformismos tangíveis e comunicantes. Todos os corpos resultam de uma força que se imprime na matéria, quer na sua morfogénese biológica quer na sua modelação inerte. A proprioceção estabelece uma conexão com as formas que vão surgindo ao aconchegar-se a estados mentais de particular concentração, em que a força se decompõe em gestos: pincelar, raspar, modelar, cobrir...

A combinação com uma técnica adquirida dos movimentos e a memória corporal dos gestos[117] resulta num corpo *medium*. Essa técnica será, por outras palavras, o modo como movimentos descobertos ao longo do contato com as matérias acabam por se integrar no corpo, por via da repetição. O aparente automatismo deve-se a um não-pensar inerente ao corpo, que segue os sulcos dos traços da memória do corpo movente. A maneira[118] de agarrar n
o lápis, ou de torcer ligeiramente o ombro, por exemplo, condicionam os traços produzidos e vão acomodando um modo distinto de produzir as imagens. Isto porque, o movimento segue o movimento antecipado na imaginação, "imita a performance imaginada," (Csepregi 2006, 7) um processo automático não apreendido pela consciência.

O movimento só existe com a sua imaginação, numa relação contínua entre a memória corporal e a antecipação. Na imaginação motora e na táctil,

Pierre Alechinsky. *Astrologue en fuit* [Astrólogo em fuga], 1973. Gravura 62/90, 56 × 76 cm. © 2025 Artists Rights Society (ARS), Nova York / ADAGP, Paris.

Paradoxo da suspensão, 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano Torchon 270g, 50 × 70 cm.

Up, up, mais uma vez!, 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano Torchon 270g, 50 × 70 cm.

114 Em particular nas vídeo-performances e no LABIOMEP-UP.

115 Ver Simondon 2013.

116 Jerome S. Bruner, em *Studies in cognitive growth* (1966) descreve três modos de representação neurológica para organizar o mundo: a enativa (onde se inscreve esta descriminação sensorial-motora e que se refere a representações através de ações motoras), a icónica (através de imagens) e a simbólica (através da linguagem e símbolos).

117 Neste contexto, uma técnica adquirida dos movimentos será, por outras palavras, o modo como movimentos que partem de uma relação com ferramentas de trabalho (com o seu domínio) acabam, por repetição, integradas no corpo. Esses movimentos parecem automáticos, inconscientes, já que a dado momento, por via da repetição, eles sulcam um traço na memória do corpo.

118 Maneira, de maneirismo corporal.

entre o sentir e o mover, será no toque que coincidem a experiência e o imaginar de qualidades e formas.[119]

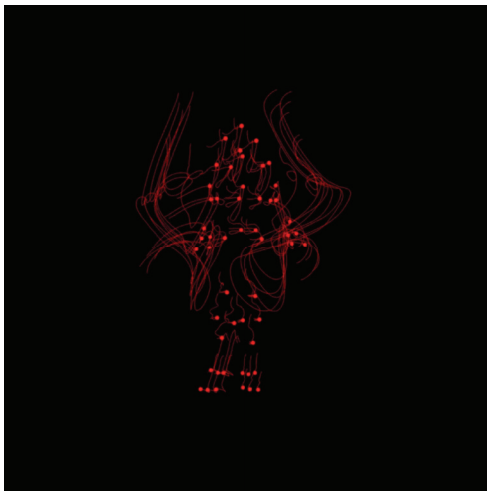
Também a consciência do movimento imaginado é simultânea ao movimento do corpo, que parece segui-lo. Esse acontecimento que acontece num piscar de olhos (recordo a oclusão do olhar no momento da metamorfose), é uma *pré-aceleração.*[120] Ela é sentida como o momento virtual do movimento a ganhar forma antes do nosso movimento. A partir da opacidade cognitiva perante os processos mecânicos do corpo, a *pré-aceleração*, "como imagem, permite pensar na dilatação da velocidade de um movimento ao ponto de ser possível surpreender virtualmente, senão a sombra, pelo menos a nós próprios e aos nossos reflexos" (Tengner Barros 2020, 12). Esta *pré-aceleração* dá-se a ver durante o gesto de desenhar, que no meu caso acontece pela participação do tempo na sua formação: imediaticidade e fugacidade para que as manchas apareçam, mais do que sejam feitas.

É o corpo que age quando produzo, e a ele louvo todas as decisões que toma antes da minha propriocepção tomar conta dos gestos. Ele vai à frente, mas é um exercício de constante abandono que parece ser comum aos artistas, como a coreógrafa Vera Mantero o evidencia no seu solo de 1991, com um título esclarecedor: *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois.*

Sendo assim, parece fazer mais sentido falar em corpos, no plural, dada a pluralidade de sentires, ou intensidades, que o corpo abarca. Essa pluralidade plástica é uma das inquietações que determinam a minha exploração corporal como meio de integrar sentires e, concomitantemente, formar imagens. Mas, voltando ao singular por questões práticas, sem perder de vista essa pluralidade contida, o corpo é tudo menos natural, é antes uma construção cultural.[121]

A questão de dar espaço ao corpo não implica uma divisão dualista entre corpo e mente, não advogo essa ideia. Antes se refere a uma sensação efetiva que tenho quando trabalho. A proprioceção é complicada para mim: tenho relativa descoordenação motora, dificuldade em situar partes do corpo e espanto-me ao observar o movimento das mãos. Na linguagem também demonstro esse desconforto, a língua trama-me: dói a *minha* cabeça, tenho a *minha* mão gelada, vou pentear o *meu* cabelo. A inclusão do pronome possessivo desmascara como o corpo é algo que estranho. Estou empossada por um corpo que utilizo, um *medium*, como instrumento ao qual ordeno ações. Há uma dissociação que por vezes pode ser perigosa. Mas essa dissociação é deveras interessante quando se trata da produção artística, como veremos adiante.

O que aconteceu quando me vi consciente do corpo foi, espantosamente, aceitar a sua descoordenação e fazer dela minha aliada, vi o corpo que tinha ao alcance para trabalhar. O corpo produtor que me interessa é o que atua como



A conjurar corpos alternativos (após Formas em continuidade no espaço), 2024. Vídeo. Exercícios executados no LABIOMEP-UP.

119 "As imagens tácteis, como ele [Mechior Palágyi] lhes chama, e as impressões táteis, têm ambas uma importância significativa quando se manuseiam objetos" (Csepregi 2006, 2).

120 Conceito da filósofa Erin Manning (2009). A pré-aceleração foi percecionada, de outra forma, nos exercícios de incorporação que executei no LABIOMEP-UP.

121 Em outros tempos já foi rasgado em dois, espírito e matéria, para mais tarde se romper com essa tradição dualista e unificar-se, em parte, quando a experimentação fisiológica descreveu a consciência como um processo unitário Dou o exemplo do entendimento da consciência na psicologia experimental de William James, que a entendia como um fluxo ou corrente, descrito na expressão *stream of consciousness*, em 1890.

belo *medium*, híbrido, estilhaçado por transformismos e intensidades.[122]

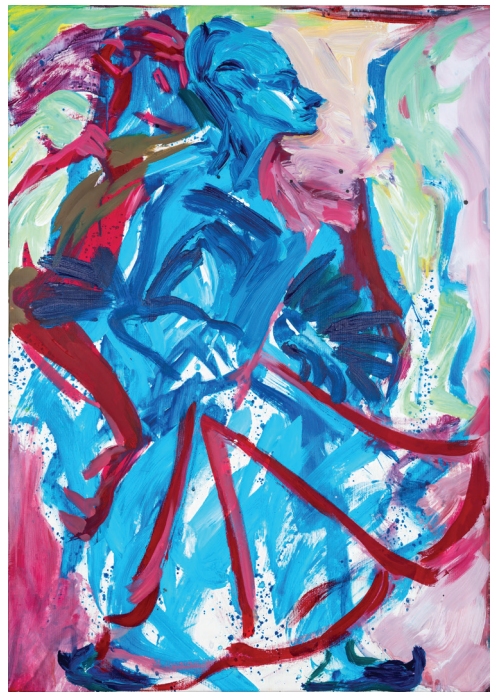
Esse corpo habita, claro está, no interstício das formas fixas, onde nem *physis* nem *logos* o travam no seu emaranhado potente.

A autoconsciência dos movimentos implica uma cisão com o corpo que é de grande utilidade. Essa cisão é, como foi prenunciado nos parágrafos anteriores, "uma distinção entre sujeito e objeto no próprio homem, que determina que ele veja a si mesmo como um outro" (Gatti 2017, 111). Ela desencadeia um olhar paradoxal porque, sendo o corpo sentido tanto de fora como de dentro, transforma o sujeito em algo mais, um sujeito-objeto. Como informa Gilles Deleuze, é aí que se dá o estar-no-mundo: *"ao mesmo tempo eu devenho na sensação e algo acontece pela sensação, uma coisa por intermédio da outra, uma coisa dentro da outra. No limite, é o mesmo corpo que dá a sensação e que recebe a sensação, é o mesmo corpo que é ao mesmo tempo objeto e sujeito"* ([1981] 2011, 79-80).

A autoconsciência, na forma de propriocepção, é também uma condenação — uma queda do estado de *graça.*[123] Num jeito maravilhoso, essa queda transporta para um estado paradoxal profundamente cativante. Qualquer queda implica uma reordenação, já que a queda desconstrói o que quer que estivesse construído antes. Assim, dada a cisão entre sujeito e objeto existe a possibilidade da formação de uma unidade de existência, onde os opostos coincidem, como acontece num poema de Alberto Caeiro (1919):

> Entre o que vejo de um campo e o que vejo do outro
> [campo
> Passa um momento uma figura de homem.
> Os seus passos vão com "êle" na mesma realidade,
> Mas eu reparo para êle e para êles, e são duas coisas:
> O "homem" vai andando com as suas idéias, falso e
> [estrangeiro,
> E os passos vão com o sistema antigo que faz pernas
> [andar.
> Olho-o de longe sem opinião nenhuma,
> Que perfeito que é nêle o que êle é — o seu corpo,
> A sua verdadeira realidade que não tem desejos nem
> esperanças,
> Mas músculos e a maneira certa e impessoal de os usar.

Beleza ambulante, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio torchon 270g, 70 × 50 cm.



Lamparina, alumia o caminho, ou tropeço e não meço, 2025. Acrílico s/ tela, 90 × 70 cm.

122 O movimento do corpo exigiu adereços e figurinos que permitissem a adesão de camadas de outros significados. As extensões para desenho bem como o desenhar com a mão esquerda ou com os dedos torcidos, foram formas de potenciar outros modos de sentir o corpo e de descondicionar movimentos. Quando comecei a olhar mais para a mão do que para o desenho e pintura, percebi que ela era animalesca: mexia-se como se tivesse vida própria, indomável. Comecei a permitir que ela se exprimisse e acabei por encontrar um plano comum, onde não há imposição, onde há fluidez entre desejo e intenção, no gesto.

123 Conceito de Schiller adaptado pelo poeta e dramaturgo Henrich von Kleist no ensaio humorístico e filosófico *Über das Marionettentheater* (1810). Em estado de graça estará aquele cujo corpo se encontra alheio aos seus gestos, e estes surgem unidos, harmoniosos, perfeitos. A perda do estado de graça é quando se ganha consciência do próprio corpo e se procura mimetizar ou permanecer em graça.

O narrador do poema conhece o ser que caminha, mas separa-o da "realidade apreensível que é o movimento de caminhar do sentido *a priori* que isso costuma ter" (Pimenta 1978, 128). Distancia-se, pois somos tanto corpo como estamos no corpo.

Em si só, esta sobreposição de sentires tem qualquer coisa de antropofágica. Como um olho revirado sobre si. A atividade intelectual separa-se da sensitiva, porque olha "de longe sem opinião nenhuma". Esse olhar exógeno a partir de dentro é uma inversão magnífica. Imaginar com o corpo é sobrepor várias carnes sobre si: múltiplas vestes.[124]

No poema de Alberto Caeiro entende-se como o movimento do corpo é trespassado pela imaginação. Pode ser que o movimento em si seja a circunstância que relaciona o corpo com a imaginação. Dá-se espaço ao corpo para pensar. Mas, também no sentimento de si a imaginação age, porque a unidade do sujeito é sempre um conglomerado, uma construção onde influi tanto fantasia quanto representação. Essa capacidade imaginativa de sentir o corpo como outro durante o processo criativo conduz a caminhos inesperados.

Imaginar o movimento do seu próprio corpo é um processo diferente de imaginar algo exógeno, é algo radicalmente diferente porque:

> o objeto a imaginar coincide parcialmente com o sujeito que imagina [...] a convidar o próprio corpo a mover-se dentro do espaço da imaginação. Qualquer coisa de muito estranho acontece, o objeto da imaginação faz parte do que a leva a mover. Imaginar-se é prolongar os movimentos corporais dos movimentos imaginativos, deixando estes de ser puramente formais e passando a ser materiais (Gil 2018, 72).

Então como se pode imaginar novos movimentos, que rompam a teia do conhecimento latente do corpo e a opacidade dos seus processos motores? Por si só, parece ser uma transgressão perpetrada pelo corpo. Um imaginar desviante. Assim é, já que é despoletado pelo desvio entre uma resposta motora expetável que depois não acontece perante uma sensação de antecipação. Ou seja, isso será já um desvio, e o sentimento que emerge é o de novidade. Esse sentimento induzirá um novo padrão de movimentos imaginados.[125] Recordo as palavras de Jean Baudrillard, para quem os "corpos não se definem pelo seu género ou pela sua espécie, pelos seus órgãos e pelas suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos de que são capazes, tanto em paixão como em ação" ([1979] 1999, 158), daí a capacidade imaginativa exceder qualquer constrangimento morfológico. Abre-se espaço plástico para intensidades.

A identificação com espaço e a identificação com o outro são formas intensivas de estar no mundo e serão afloradas nos próximos subcapítulos. Elas são entendidas como processos e desvios da imaginação motora propícios ao trabalho no estúdio.

---

124 Acontecimento presente em trabalhos como: *Justaposto, o segredo revelado do que é e ainda não é* (2023), *LocoMaîtresse* (2023), *Acera* (2022), *A conjurar corpos alternativos (após formas em continuidade no espaço)* (2024), *Língua Flamboyant* (2025), etc.

125 "Sem motivo aparente, o contato corporal com um objeto pode gerar sentimentos inesperados que levam a imagens de movimento surpreendentes. Os sentimentos afetam nossa relação com o nosso passado. Ao induzir imagens indiretas e a subsequente modificação tanto da sensação quanto do movimento, eles revivem experiências passadas. Por isso, as imagens táteis nos conduzem não apenas à perceção das características do objeto, mas também à recuperação de encontros passados com o mesmo ou com um objeto diferente". (Csepregi 2006, 8).

Planta-me os pés, 2024. Pastel s/papel Winsor and Newton tom preto 200g, 21 × 29,7 cm.

4.2. FEITIÇARIA DO AR: A IDENTIFICAÇÃO COM O ESPAÇO

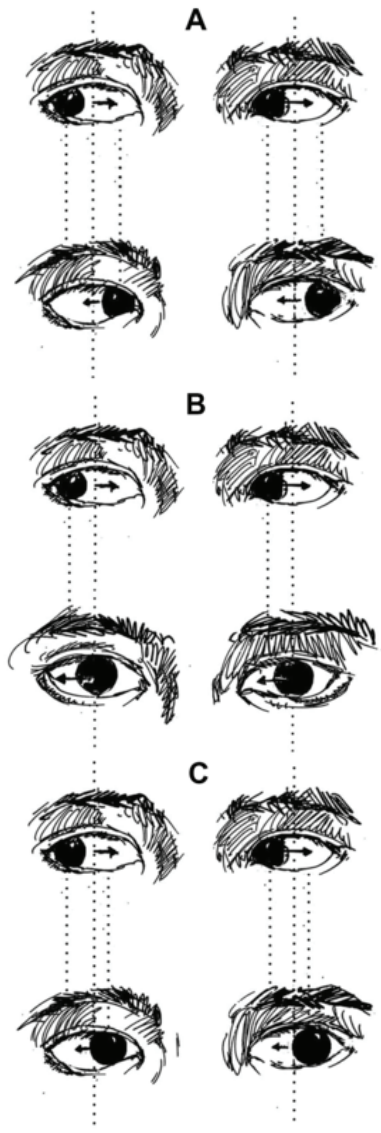
Como por descuido abre-se o espaço,
atrás do outro... Mas sobre esse outro
ninguém passa, e de novo se lhe faz mundo.

Rainer Maria Rilke, *Elegias do Duíno*, 2020 [1923], 99

O esquema corporal é dinâmico e dado a sentires internos que o transformam. Na imaginação corpórea, faz-se coincidir o movimento das coisas com o das sensações, ou seja, produz-se uma transferência e transformismo das imagens a partir das intensidades do corpo. Será por essa coincidência que, subitamente, o corpo se extravasa além pele, tornado carne até onde olhos e ouvidos chegam.

Ao pensar sobre a identificação com o espaço, não poderei deixar de pensar através de imagens, e com isso, por metáforas visuais. A coincidência do movimento das coisas com as sensações acontece no ping-pong, quando a bola branca é batida em velocidade. Ela bate nas raquetes, bate na mesa, voa entre os dois jogadores cujos olhos se pregam na velocidade. Nesse vaivém feroz emerge um embate violento, o dos *olhos nos olhos.*[126] O movimento da bola transfere as suas qualidades para os olhos, que tocam o que veem, recolhem-se e voltam a lançar-se, assim tornados mãos, tornados sopro.

Nesse movimento-metáfora, que transforma os glóbulos oculares em bola branca, acontece uma mecânica feiticeira, aquela que transfere as qua-



Desenho esquemático de três tipos de olhar ping-pong. Em Shi-Lin Yang et al., "A closer look at ping-pong gaze: an observational study and literature review", (Journal of Neurology, vol. 265, 2018).

126 Olhar nos olhos do outro implica sempre um perigo, como uma queda num poço, pois implica uma abertura ao inominável e a estar na presença de. O olhar nos olhos dos amantes é tão perigoso quanto o olhar nos olhos petrificantes da Medusa, já que na menina do olho cintila o espelho que retorna o nosso rosto e não o do nosso amante.

lidades entre os corpos. Há o próprio corpo em relação à resposta externa da sua presença, já que ele se prolonga na raquete e no que o olhar alcança. Uma consagração a todo o meio!

As imagens podem emergir dessa procura de sensação de liberdade que se encontra na total identificação com o espaço, uma procura cujo método pode aproximar-se da antiga magia da coincidência dos opostos.[127]

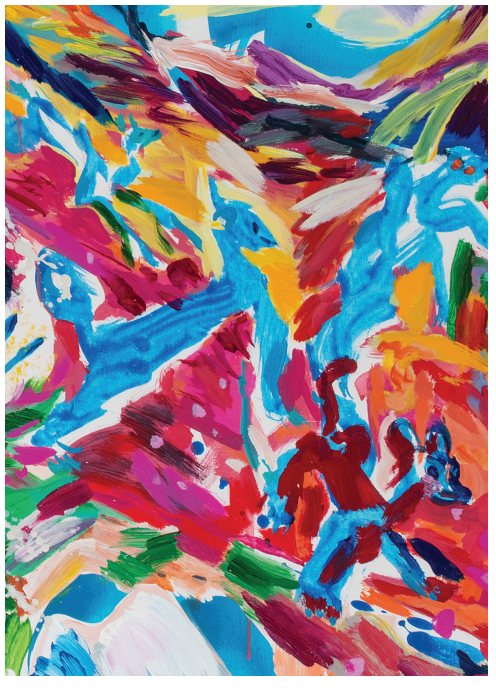
Como meio para abarcar o mundo, as imagens também se dão ao pensamento e transportam construções ideológicas do mesmo. Isso é bem refletido nas representações do espaço — como é o caso das perspetivas — mas não só. Uma outra construção ideológica do mundo reflete-se na representação das figuras humanas que se recortam de um fundo, do qual se distinguem, por separação. As separações pressupõem hierarquias, sendo esta última a que eleva o ser humano sobre tudo. Contudo, na ocorrência inusitada da identificação com o espaço, essa separação hierárquica abate-se e, com ela, acontece uma descentralização do ser humano. A representação da figura humana pode ganhar contornos dissolvidos, entrançados com o fundo — ou será que ainda é fundo? Stéphane Mallarmé entende-o como *uma feitiçaria do ar.*[128]

Para lá da perceção dos corpos como elementos separados e autónomos[129] haverá mais mundos, outras construções: "não existe nada como o espaço de um lado e seus ocupantes do outro, apenas redes de conexões semióticas e materiais entre agentes que formam, num determinado tempo e lugar, campos de subjetivação" (Bourriaud 2022, 94).

De modo análogo, Roger Caillois, ao abordar o mimetismo animal numa perspetiva extraordinária à biologia, referiu a questão da identificação com o espaço. Ele entende que a maior das diferenciações será a que separa, na perceção imediata, o organismo do meio. Mas essa é uma separação aparente porque, como adianta, o organismo vivo forma um corpo com o meio onde vive: "à sua volta e nele próprio comprova-se a presença das mesmas estruturas e a ação das mesmas leis".[130] O autor especula sobre as estratégias miméticas para comparar e compreender o mito na sua efetivação, que é o ritual. De forma relevante, ele define a plasticidade do organismo e a implicação das dinâmicas do olhar como chaves decisivas nos transformismos biológicos.

O olhar e a plasticidade baralham, qual ato de magia, o ser mimetizado e o ser que o observa. Nesse processo de fascínio, o ser torna-se também espaço — esse que será, portanto, a matéria de encantamento que dissolve as distinções entre organismo e meio.[131]

Georges Seurat. *Femme assise avec un parasol (étude por La Grande Jatte)* [Mulher sentada com um guarda-sol (estudo para La Grande Jatte)], 1884/85. Lápis preto conté s/ papel marfim, 48 × 31.5 cm. Art Institute Chicago. Domínio público.



Marbelichious!, 2025. Acrílico s/tela, 193 × 130 cm [Pormenor].

127 Por exemplo, os trabalhos de Yves Klein que reúnem elementos como a água e o fogo. A identificação completa com o espaço, para si, seria resultado do silenciamento das formas, condição para aceder à dimensão do imaterial (cf. Gil 2018, 94). Essa será a diluição da diferenciação, já que o mundo é feito de formas.

128 Descrição sobre a pintura *Le Linge* (1875), de Édouard Manet (ver Mallarmé 1876, 117–122).

129 Um mecanismo percetivo que responde à necessidade de preservação do organismo.

130 "Ele não estará num meio, mas é antes este meio e a mesma energia que o separa dele" (Caillois 1939, 152).

131 A identificação com o espaço é também uma condição dos estados de esquizofrenia e de momentos de abertura ao sagrado. Um mecanismo semelhante ao do mimetismo acontece durante as crises psicastenia lendária, em que a perceção do organismo no espaço se trans-

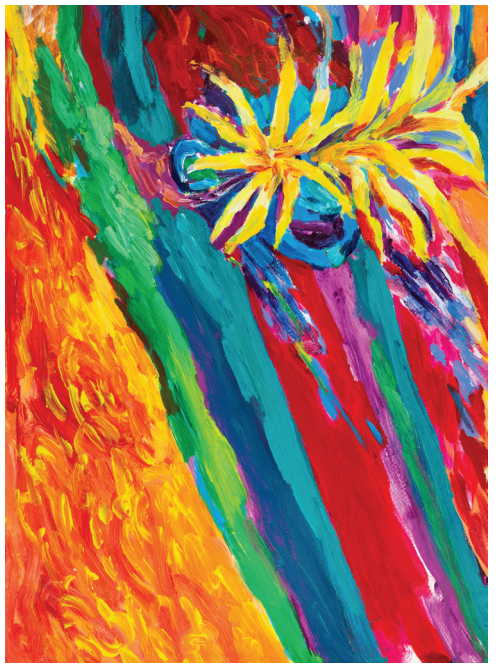
Então, é já fora no espaço que, por extensão da singularidade de cada ser, o mistério se dá. Neste trabalho ele mostra-se como *medium* construtor de imagens, meio para representar uma construção ideológica que parte da minha vivência.

Espaço devorador, aberto, um corpo expandido. Isso acontece na pintura, quando sobreponho e entranço planos de representação, na provocação de uma imagem corpórea de unidade espacial. Os corpos que represento nas pinturas também estão sujeitos a campos de tensão e deformação espaciais; os contornos aos poucos vão-se misturando com o meio pictórico. Noutros momentos, o espaço abre-se como um corpo vivo, fazendo jus a vivências minhas: a figura funde-se com o seu entorno.[132]

O espaço poderá ser aceite como uma densa matéria, como um intrincado fluxo que conecta as formas — uma energia única que atravessa a pluralidade dos corpos. Imagino filamentos dourados a atravessar esse ar, esse espaço que se move em torvelinhos, denso, matéria transparente. Onde termino eu e começa o outro? Nele convivem as imaginativas combinações de corpos míticos, onde categorias distintas perdem a sua definição. A identificação com o espaço agrega todas as capacidades corporais: implica um novo entendimento da linguagem, do som, do campo de visão e não menos do tato. Há uma transformação do corpo que se acrescenta, contrai e expande em concordância com os ritmos apreensíveis. Todas estas abordagens são coincidentes, paradoxais e complexificam a compreensão do que será este *espaço*.

O espaço visto assim, ou seja, a identificação com o espaço, é um corpo comunicante e prolongado, sempre ameaçador, uma força que sacode vida e por isso é devoradora. Ping-pong, como no jogo, em que existe sempre um retorno do movimento é aqui o movimento do olhar que transforma. Porque, como Didi-Huberman coloca, o que significa fundir-nos com as coisas? Significa "ver sabendo-se olhado, envolvido, implicado" (2015, 306).

Todo o trabalho que desenvolvo relaciona-se com a memória de conhecer este espaço e de, quando menos espero, por ele ser devorada. A identificação rasga tudo desenfreadamente, abole fronteiras: não há mais corpos, mas um só corpo, de incomensurável magnitude, o tal mecanismo feiticeiro. Jamais se reconhece o espaço comum, terreno conhecido, antes se entra nos domínios de um outro tempo, o espaço intermediário onde a imaginação se torna carne. Como se dá esse transformismo? Pode ser que comece na visão, órgão dito dos sentidos, mas não só. Ela parte de processos neurocognitivos e constrói-se num fluxo que tanto se revira para *fora* como está *dentro*, já que os olhos partilham das veias e do sangue que nutrem o cérebro. A visão — melhor, o olhar — está pronto a transformar o que vê com excedentes de significação;[133] é também por



De olhos na sarça ardente, 2023. Acrílico s/ papel, 70 × 50 cm.

Rebecca Horn. *Berlin – Übungen in neun Stücken: Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren* [Berlim – Exercícios em nove peças: Tocar as paredes simultaneamente com ambas as mãos], 1974–1975. Filme de 16 mm, digitalizado. © 2019 Rebecca Horn / ProLitteris, Zurique.

forma. Nesse distúrbio psicológico, que compromete a relação do sujeito com o espaço, este último torna-se uma força devoradora que termina por substitui-lo: "O corpo deixa de solidarizar-se com o pensamento e o indivíduo franqueia a fronteira da sua pele e habita do outro lado dos sentidos. Passa a ver-se a partir de outro ponto qualquer do espaço. Ele mesmo sente-se tornar espaço" (Caillois 1939, 152).

132 Como no cenário pulsante de *Língua Flamboyant* (2025).

133 Conceito de Lévi-Strauss referido em "O espaço onde as coisas estão fora do seu lugar", página 99.

ele que visões *de outro mundo* surgem, como excrescências de um fértil imaginário interior.

Mas a imaginação, importa referir, é também o órgão para a perceção do espaço, aquele que influi nos movimentos, na proprioceção e, consequentemente, na perceção do corpo em relação ao espaço.[134] Belos aliados, portanto, na identificação com o espaço.

O olhar, qual cão de caça, participa constantemente na busca de sentido dos dados visuais percecionados. É no olhar que se diluem realidades aparentemente distintas, num plano de fundo comum. Nesse entendimento, e com a abertura ao espaço feita por Caillois, não poderei deixar de referir a *carne do mundo,* de Maurice Merleau-Ponti.[135] A *carne* indica o esbater das fronteiras que distinguem e separam o mundo do corpo humano. Esta posição, descrita tanto como um processo morfogenético que liga carne à visão e como presente em estados de consciência psicóticos, ganha aqui uma dimensão filosófica. No mundo e no corpo participa uma mesma carne, como um manto que permeia e tinge toda a matéria da existência. A carne, a materialidade que embebe tudo, será uma interface, uma relação de trocas que descarta a dualidades tão bem-queridas da tradição filosófica ocidental: dentro e fora, quer seja corpo/sujeito quer seja mundo/objeto.

Estabeleço uma bela afinidade entre a *carne do mundo* e a problemática do olhar presente em determinados mitos.[136] A deusa Artémis, de natureza invisível dá-se, contudo, a ver. Ela conjura um corpo alternativo como uma armadilha para o olhar sedento de Acteão. Ver é um processo dinâmico e quem vê é visto; também o que se dá a ver efetiva a sua presença. Tal como no mito, na *carne do mundo* existe uma reciprocidade na perceção. O corpo perceciona o mundo, mas o mundo também se dá para ser percebido. Gosto dessa impertinência que funde percebido e percetivo.

O domínio do invisível não estará completamente fora do nosso alcance, porque será a dimensão latente que acompanha o visível, o que lhe dá estrutura.[137] Estar no mundo é antes ser no mundo; um processo altamente imbricado nas dinâmicas do olhar e do sentir. Esta carne magnífica, que instaura literalmente no ótico o háptico, influi com particular vontade em alguns trabalhos de *Corpo a Corpo — transformismos imaginários*.

A compreensão do olhar como um outro meio da perceção tátil (sinestesia) revela a disposição para o corpo se dar: para imaginativamente e em espelho reverberar com as sugestões sensitivas do que vê. Nesse aspeto, a partilha das emoções, o despertar do horror ou do desejo são ocorrências transmissíveis pelo e localizadas no corpo.[138] Um corpo que se identifica com o que vê, que se identifica com o espaço. Com a translucidez ambarina do pensamento poético, Paul Valéry invocou este estar no mundo, uma imagem do corpo como mundo, no conto *Calipso* (1950). De resto, é um conto que também remete

134 Ver Cspregi 2006.
135 Conceito presente no livro póstumo *Le visible et l'invisible* (1964).
136 Como referido no capítulo "Deslizar pelas imagens do corpo: O olhar que dá corpo a uma imagem".
137 Cf. Merleau-Ponty 2013 [1961].
138 Todo o trabalho desenvolvido, em particular o referente a *Charms*, construiu-se com estratégias de identificação através do aspeto apelativo e tátil do figurino.

para a dimensão do invisível dado através da visibilidade.[139] Vemos Calipso[140] a ser espaço, a expandir-se no seu meio. A ninfa, que habita a gruta de uma ilha e que enceta uma peripécia de amores com o humano Ulisses, é uma hierofania: um corpo invisível que se torna visível para ser amado, para instigar, para se mostrar. Esse corpo confunde-se com os bivalves e as texturas das rochas, com a rebentação das ondas e a espuma branca. Move-se também com timidez, retrai e avança como os corpos moles e rosas dos bivalves. É um corpo sensual, sexual, como só a carne, e não os vapores do espírito, é capaz de ser. O erotismo está presente, como não poderia deixar de ser, porque o desejo, a avidez, o impulso de possuir também são condições do poder cativante das imagens. Aliás, essa osmose mítica do ver/ser visto, refletido nas potências apotropaicas[141] expressas com excelência no mito da Medusa e Perseu, acontece, SEMPRE, no corpo, reencenada e repetida por ele, vezes sem conta.[142]

A identificação com o espaço dá-se, também, ao longo de um processo de sedução, de diálogo com essa alteridade. *Actio* é uma retórica do corpo, que se associa ao rito e à capacidade do corpo em atrair o olhar e a atenção. São gestos de sedução, de atração e temor, acontecimento avassalador muito próximo do fascínio apotropaico.[143]

De que forma transferi a feitiçaria do ar manteve uma continuidade singular neste trabalho? A propriocepção, irredutível a qualquer ação dentro do estúdio, participa ainda de forma a sobrepor-se ao corpo, reimaginando novas relações entre os seus membros e o espaço em redor. Ao invocar a memória, recordo momentos aterrorizantes em que o espaço esteve vivo e se mostrou de forma inventiva, ordenado como um só corpo.

Soube mais tarde que o cérebro está modelado de forma a que, perante uma situação caótica, este componha significações que reordenem os dados cognitivos. Assim, surge uma técnica aliada a essa predisposição: encontram-se significados no voo das aves, na leitura dos padrões das curvas nas entranhas das ovelhas, métodos de adivinhação em parte aproveitadores e decorrentes dessa capacidade. Também se encontra uma polissemia de significados na palavra e no olhar de um transeunte, uma estratificação de verdades galopantes.

Esse estado presente na esquizofrenia tem uma relação com a abertura ao sagrado, que se procura atingir por meio de rituais. Acreditar na invisibilidade de uma presença ou na impregnação de segredos na matéria dos objetos, faz parte das crenças.

Calipso incrustada, 2025. Tinta acrílica e tinta-da-china s/papel bambu e Kozo 80g, 67 × 97 cm.

H(a)unt. 2025. Vídeo.

139 "[...] ELA penetrava subtilmente no mundo visível, aventurando-se nele pouco a pouco, com precaução.[...] Dir-SE-ia que algo poderoso por trás dela a retinha e impedia de se abandonar completamente às liberdades do espaço [...] É por isso, não só pela prudência dos movimentos delicadamente pronunciados e retomados, como por toda a sua carne trepidante e rosada, que ela fazia pensar em não sei que parte infinitamente sensível do animal de que a sua gruta teria sido a concha inseparável [...]" (Valéry 2016, 13–14).

140 Na mitologia grega, que no contexto académico é pluralmente interpretada, Calipso é sempre uma ninfa do mar. A sua ascendência não é consensual mas, em todos os casos, é uma ninfa aquática, condição de seres híbridos que assumem múltiplas formas.

141 Apotropaico refere-se a tudo com o poder de repelir os infortúnios.

142 Como acontece na magia, que tem pela repetição a sua condição: repetição de gestos, fórmulas, invocações.

143 Cf. Baudrillard 1979.

Quis traduzir estas experiências — que pertencem a uma esfera do possível em que a imaginação atua ativamente — para a produção de imagens: para uma linguagem em que o humor participa. Pois, a qualquer organização complexa cumpre o destino de ruir mais facilmente, também as construções do espírito caem no ridículo e, quando opressivas, podem ser dissipadas com uma gargalhada. Uma linguagem de imagens com uma interpretação facilitada: a participação dos mesmos elementos sobre o espaço e sobre uma figura, descodificado como a impregnação de uma mesma matéria em elementos aparentemente distintos. São pequenas pistas que denunciam esse campo unificado da existência dos corpos.

Charms — o figurino que incorporo neste trabalho e que tem um capítulo a ele dedicado — tal como Calipso, tem um corpo que não se limita aos seus contornos, mas antes se expande no espaço que ocupa. O cenário vincadamente artificial é semelhante ao corpo e partilha da sua plasticidade.

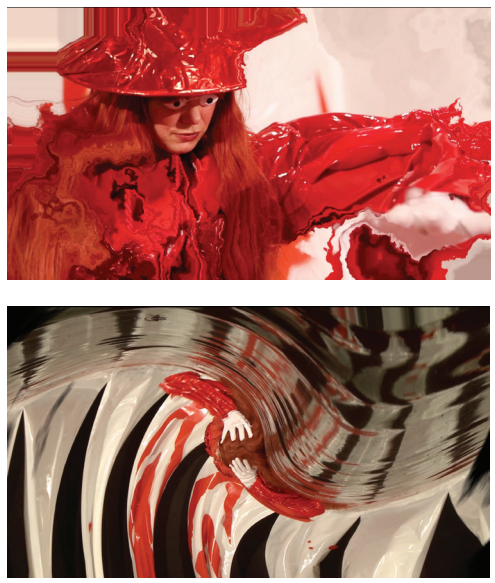
Charms tanto está como é a sua envolvência,[144] indistinto. Os artifícios do corpo terminam por transformar a morfologia humana da figura, conduzindo a pensá-lo como em carne viva, revirado, já que a carnalidade rubra o abre perante o mundo. Esse artifício concorre com a ilusão, pois como ela, também se fundamenta numa cisão com o plano aparentemente comum do real.[145]

Então, será sobre o recurso de estratégias que acentuam a ilusão espacial, como no caso da parafernália do palco teatral, que elaboro uma especulação sobre a diluição da fronteira entre ficção e realidade, uma dicotomia obsoleta, no entanto deveras tradicional nesta cultura.[146]

A ilusão — com ela a ficção —, é uma componente do real, já que este último tem várias naturezas: uma construção complexa, feita por múltiplos olhos, mãos, patas, garras, sopros e seivas. A realidade é ilusória pois indistinta, levada ao extremo, é destrutiva. Ela destrói a separação do que se entende como formas orgânicas e meio, ou seja, figura e fundo.

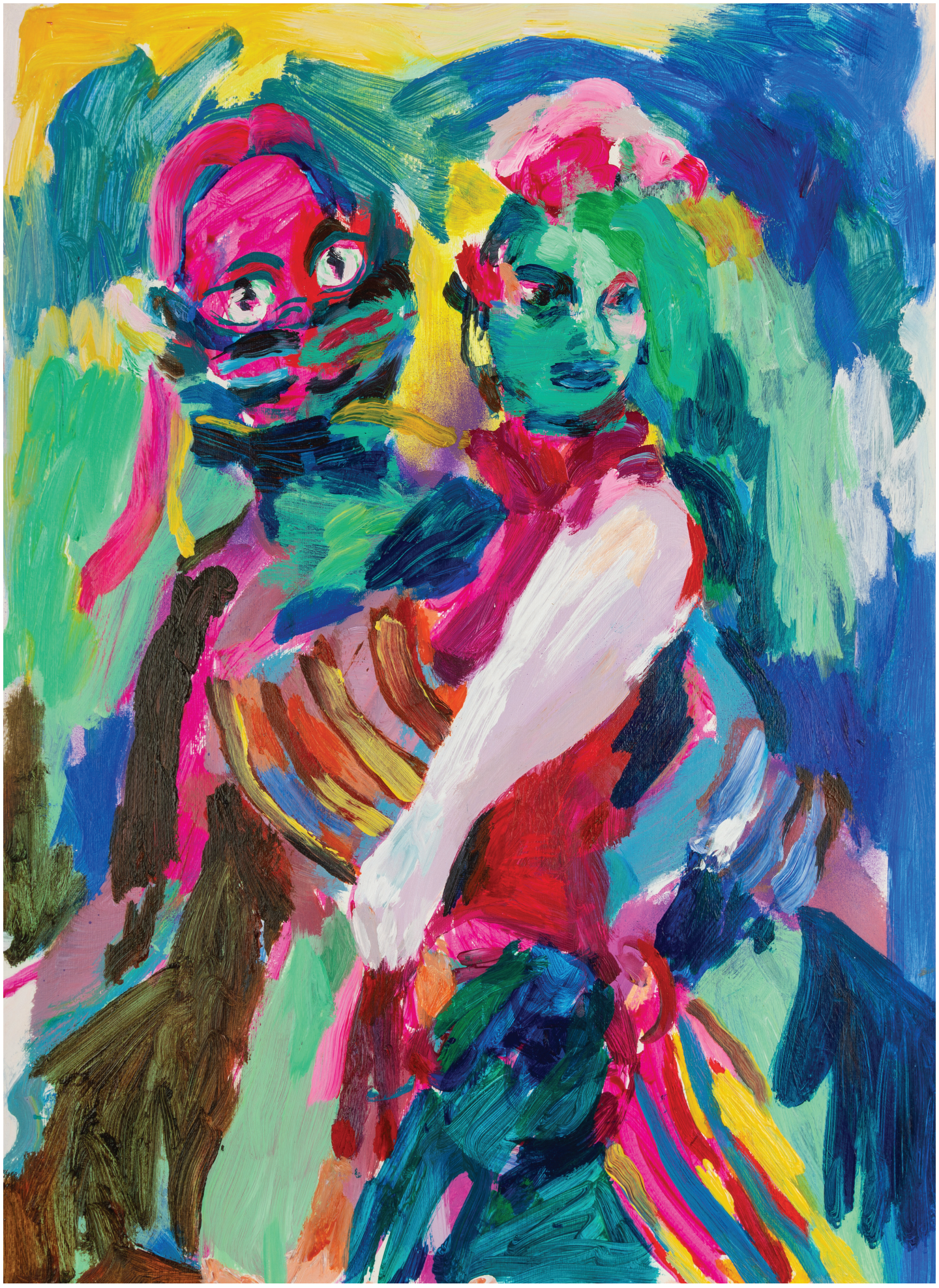
Esta é a identificação com o espaço: o corpo excede-se, gesticula estranhamente, cativa o olhar e assim subverte a ordem do mundo.

Passemos agora a uma outra forma de extravasamento: a não menos violenta identificação com o outro, que é condição para qualquer ato de incorporação. Estes processos de identificação funcionaram como conceitos-operativos, formas de operar com as imagens e com a performance do corpo.



Fotogramas de *Língua Flamboyant*, 2025. Vídeo.

144 Ver Deleuze e Guattari 1980.
145 O artifício rasa as artes do espetáculo burlesco.
146 Cf. Costa Lima 1989; Deleuze 1998.



Vibrato de Amantes, 2023. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm.

4.3. INCORPORAÇÃO: A IDENTIFICAÇÃO COM O OUTRO

Toda a devoração é um processo de assimilação, de união, um processo de geração.

Novalis, *Fragmentos de Novalis*, 2000, 71

Porque é que a consciência de si se situa, enleada, tão dentro do corpo? Como se dá esse passe de magia, essa transferência entre corpos quando nos identificamos com ou como um outro: objeto ou sujeito? Onde termino eu e começas tu, por que trilhos ínfimos se dá esse entrelaçar? Este será um passo recolhido, menos expansivo como o que se dá na identificação com o espaço. No entanto, ele dá-se numa saturação de sentires, em que se abatem distinções e se coloca em movimento o sentimento de si. *Je est un autre*[147], uma impertinência da linguagem, é dar espaço ao novo para acontecer em nós. Saber como se deslocar para fora de si. Esse jogo de palavras de Arthur Rimbaud combina a identidade e a alteridade como condição para a autoconsciência: reconhece o estranho dentro da própria estrutura do pensamento, que o vê e analisa como algo que vem de fora. A autoconsciência, relembro, também implica uma cisão que desencadeia um olhar paradoxal, sentido tanto de fora como de dentro e que transforma o sujeito em algo mais, num sujeito-objeto.

Antefixo de terracota com *gorgoneion* (telha de beiral), c. 580–570 a.C. Grécia, período Arcaico, 17,1 × 24,4 cm. The MET Collection, Nova York. Domínio Público.

De qualquer modo, a linguagem acompanha o corpo, já que somos tanto corpo como nele estamos. Esta condição paradoxal permite, com alguma destreza, a identificação com o outro: incorporação das suas sensações, emoções, hábitos e gestos; mesmo uma completa dissociação.

147 Em 1871, Arthur Rimbaud escreveu essa frase em duas cartas, com dois dias de intervalo: uma dirigida a Georges Izambard e outra a Paul Demeny.

Antes de mais, corpo a corpo é um embate, um olhar de frente sobre a alteridade; é também uma passagem de corpo a corpo. Como se tem visto ao longo deste texto, o olhar revela-se na sua copresença inventiva. Ele também perscruta significados e mergulha, em gáudio, nas formas e forças dos corpos.[148]

Esse estar *perante a presença de*: da alteridade, é um mistério; grande parte das imagens deste trabalho são construídas para se darem a olhar a esse outro. Foi possível pensar sobre as pulsões do que é sair de si mesmo, por meio de imagens, essas que falam, apropriadamente neste contexto, uma "linguagem trópica e enigmática" (Novalis 2000, 47).

As pinturas gesticulam e observam, encetam uma relação com o olhar que é transhistórica, já que olham cá para fora, retirando-se da trama onde estão embebidas. Essa é uma técnica apropriada de pinturas da Idade Média, onde também se exercitou uma viva incorporação por meio de um olhar tornado tato.

Nas vídeo-performances, o meu corpo atua para a lente da câmara, esse olho ciclópico que encarna todos os olhares futuros. Em relação às imagens, toda a sua cognição "depende da elisão de um significante semelhante com o seu protótipo imaginado. A identificação com o corpo sensível – derivada da identificação psíquica e do domínio imaginário dos nossos próprios corpos – gera o horror/fascínio que acompanha as visões de uma imagem imaginativamente vivificada" (Freedberg cit. por Mills 2005, 19).[149] Também as imagens podem ser incorporadas no corpo, plantando sensações e emoções na sua carne, provocando uma identificação com esse outro, que é a sua forma.

Mas, o que é esse outro? Esse outro é uma forma aderente, tanto pode ser um organismo vivo, ou animal, como um objeto dotado desse estatuto de ser. Em todos esses outros, terá que existir uma atração, condição fatídica que permite uma transferência de corpos, tal como na magia.

As imagens têm esse poder de transformar o corpo. Numa perspetiva insólita, contudo nada surpreendente se reativarmos o olhar da nossa infância, Alfred Gell atribui aos trabalhos de arte a equivalência de pessoas, já que para ele o outro não precisa ser, necessariamente, outro ser humano. O antropólogo torna objetos e pessoas equivalentes, no sentido de os objetos poderem também ser *punctus* da alteridade, portadores de uma *persona* que reverbera discursos exógenos dados a transformação por meio de interferências. Ou seja, os trabalhos de arte permitem aceder a outra mente e, numa perspetiva antropológica, tornam-se um modo de intersecção. Ele estabelece uma relação com níveis de realidade inacessíveis somente por cada um, por si mesmo (Ver Bourriaud 2022, 91).

Esta transformação dos atributos do objeto até assumirem o estatuto de pessoa aproxima-os do entendimento que a magia dá aos seus objetos de poder. Também eles agem sobre o mundo, com intuito de o modificar. Na magia, os objetos cintilam qualidades que absorvem e remetem para outras formas; em

Yayoi Kusama. *Horse Play Performance* [Performance de Brincadeiras de cavalo], 1967. Cortesia de KUSAMA Enterprise, Ota Fine Arts, Tóquio/Singapura e Victoria Miro, Londres. © Yayoi Kusama.

Danças siciantes, 2023. Tinta-da-china e tinta acrílica s/papel sumi-e 80g, 50 × 65 cm.

148 Forma e força serão duas imagens complementares, uma extensiva e uma intensiva (cf. Viveiros de Castro 2018 [2009], 163–166).

149 Apesar desta transcrição ser retirada do contexto de uma análise das imagens na Idade Média, considero que tem uma aplicação transhistórica.

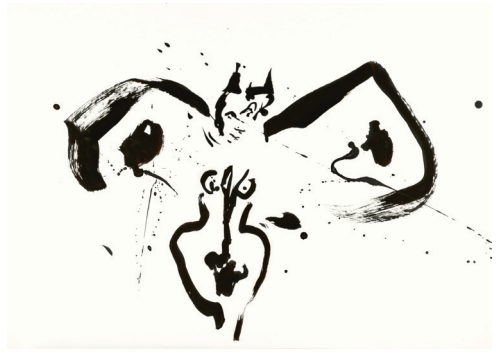
objetos artísticos também se dá um agenciamento. Eles não são só o que se vê, por vezes são o que está omisso. Eles são uma forma que interfere com a perceção e dá movimento às constelações simbólicas de cada um, agentes de transformação. O outro, no mínimo, estará dotado de uma presença antropomórfica, na forma como se interpreta o seu movimento e intenções. Veja-se como Walter Benjamim se colocou em perigo quando quis converter-se em *imago*:

> Entre nós, impôs-se a velha lei dos caçadores: quanto mais procurei conformar-me, com todas as fibras do meu ser, ao animal — quanto mais me tornava borboleta no coração e alma, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço a pagar para recuperar a minha condição humana. (Benjamin 2006 [1935–1938], 51, tradução minha).[150]

Antes de avançar, avivo que a exterioridade da imagem implica que as imagens cheguem a nós, mais do que sejam fabricadas no organismo. O corpo é um recetor, uma interface que descodifica a partir das suas dinâmicas orgânicas essas imagens exógenas e sedutoras. Na identificação com o outro dá-se uma outra forma de exterioridade, num movimento contrário, agora de dentro para fora. A propriocepção assume as rédeas, pois será por ela que um se identifica com outro, que um se sente outro.

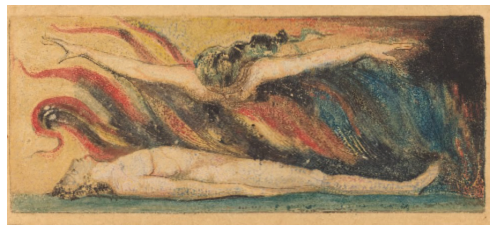
Nesse movimento emerge a imaginação, que é um processo fisiológico. Ela baseia-se na memória e apoia-se num esquema mental do corpo: numa construção mental do corpo. Age por imagens e combinação de informações. Ela baralha e dá cartas, cria composições insólitas. A estrutura do seu funcionamento tem relação com os processos do pensamento mágico, método mais adequado e profícuo que o pensamento estruturado sobre premissas racionais.

Encontrar um corpo substituto pode ser uma das primeiras ações mágicas: é preciso iludir o corpo, fazê-lo acreditar num outro esquema mental do corpo — um duplo ou um substituto — para que o estado de consciência se altere. Essa perceção de deslocamento, que permite uma amplificação corporal,[151] conduz ao domínio da identificação com o outro e suas técnicas, entre elas a incorporação e a mímica. Nesse espaço fora do tempo e do corpo, deixo registada uma memória do que vivi: Num carnaval, irónica e apropriadamente abandonei o corpo, substituí-o por outro. Para regressar à minha forma, o esquema corporal matriz, fiz um enorme esforço. O espaço intermédio onde estive era preto, uma massa brilhante e pulsante. Nesse espaço intermédio fui, em simultâneo, dois corpos: o de ar e o de carne, pousado na cama. O corpo de ar, suspenso no ar claro está, por cima do outro. Realizei umas tantas manobras atrapalhadas até conseguir encarnar e manipular de forma absoluta *o corpo de carne.*[152]



Borboleta vespertina, 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano Torchon 270g, 50 × 70 cm.

The Soul Hovering over the Body, from "The Grave", [A Alma Flutuando sobre o Corpo, da obra "O Túmulo"], gravura por Luigi Schiavonetti, após William Blake, 1813. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Domínio Público.



William Blake, *The Soul Hovering Over the Body* [A alma a rondar o corpo]. In *Marriage of Heaven and Hell*, 1796, prancha 14. Gravura.

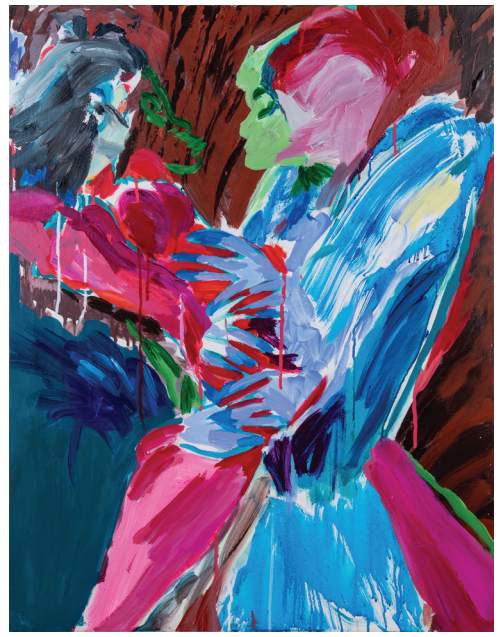
150 "Between us, now, the old law of the hunt took hold: the more I strove to conform, in all the fibers of my being, to the animal — the more butterfly-like I became in my heart and soul — the more this butterfly itself, in everything it did, took on the color of human volition; and in the end, it was as if its capture was the price I had to pay to regain my human existence."

151 A já referida identificação com o espaço.

152 Carnaval, com etimologia em latim: carnis levale, carnen levare ou carnem vale, sendo este último expressão de adeus à carne, é o sentido que invoco no contexto desta memória.

Sentir um outro em si passa por imaginar ativamente um esquema corporal alternativo ou por viver uma experiência dissociativa; por vezes tomar o corpo de algo, ingerir.

Manipular imaginativamente o próprio corpo a partir de fora é um dos movimentos coordenados que usei em determinados momentos do trabalho no estúdio. Não existiu uma procura de identificação com algo, antes um incorporar das qualidades da mascarada que vestia. Essa é uma condição, aliás, de rituais que facilitam transformismos: o travestismo, a mímica, a máscara. Uma dessas condições facilitadoras pode ser o transformismo do corpo através de adereços, engenho que funciona tanto a partir de dentro (do portador) como a partir de fora (do voyeur). Isto porque, qualquer incorporação conduzida pelo encobrimento — pelo cobrir a pele com outra—, precisa do olhar do outro para ativar esse poder transformista. Um poder que, curiosamente, atravessa todos os agentes: corpos, olhares, objetos e situações. São técnicas visuais que validam as sensações. Sei que sou *isto* porque a imagem retorna a mim, como o retorno da bola pelo forte golpe batido, ping-pong[153] novamente. Então, a identificação com o outro poderá também passar pelo desejo, e envolver processos de fascinação do olhar, para que a transformação ocorra.



Corpo a Corpo. 2024. Acrílico s/tela, 100 × 80 cm.

O ato de incorporar é imaginar com o movimento do corpo, com todos os poros da pele, porque todas estas incorporações se ativam através do movimento. Mais que tudo, "o que [me] fascina, [me] rapta, é a imagem de um corpo *em situação*" (Barthes 1981, 169). De qualquer forma, o ato de incorporar não implica uma entrega e desmaio no seio do corpo, uma transferência de identidade total, já que podem coabitar vários "eus" em simultâneo no mesmo corpo. Parece mais que a incorporação pode imprimir ao movimento alguma estranheza, já que ele habita a consciência aguda da alteridade no seio da sua constituição.

Essa autoconsciência é incompatível com o estado de *graça*,[154] porque o corpo sabe até demasiado, e por isso se perde. Não é, portanto, um desmaio, um adormecimento no corpo, mas uma outra forma de estar que implica a propriocepção e a imaginação. Se a "fascinação não é outra coisa senão a extremidade do distanciamento" (Barthes 1981, 62-63), posso pensar que esse distanciamento embate na opacidade do corpo do outro, se deleita a percorrer os poros da sua carnalidade. A alteridade que fascina encaminha o olhar para o abismo que esse conhecimento carrega: o de que nos encontramos no outro.

Neste contexto, posso invocar de novo o estatuto da imagem na antiguidade clássica, onde a *mimesis*, que com frequência é interpretada como imitação, encontra um espaço atualizado. Ela aproxima-se da incorporação: "como reencenação (*reenactment*) e impersonificação (*impersonation*); só depois imitação" (Nagy 1990, 43). Dá-se espaço a uma solenidade do movimento, mais próximo dos padrões ritualísticos.

153 Recordo-me do conto de Oscar Wilde, "The birthday of the Infanta" (1891). A monstruosidade do rosto e do corpo informes do anão, ignorante da sua condição, é violentamente exposta no olhar mordaz de quem ele ama, a Infanta, que lhe mostra em espelho essa imagem (estando a monstruosidade dela recolhida na mente).

154 Ver Kleist 1810 [2009].

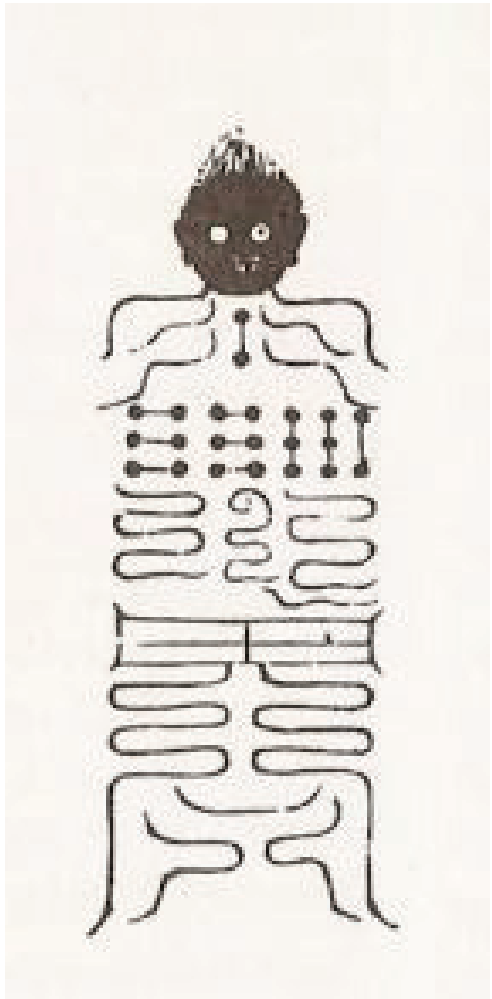
Contudo, também a mímica motora, mais irreverente que essa *mimesis* — pois nasce do inconsciente do corpo — atua na conspiração da identificação com o outro.

A abertura da boca, que para alguns é expressão do desejo de incorporar,[155] entre o bocejo, o riso e o devorar, constitui a ingestão como um poder metamórfico.[156] Aqui fica uma outra memória, uma reflexão imaginativa de uma criança que, num só golpe, integra ingestão, incorporação, alteridade e duplicidade: O Afonso Varela, com 5 anos, olhava com espanto a minha barriga de grávida. Após algum tempo olhou-me nos olhos e fez uma pergunta estranhamente lógica: Quando tu abres os braços, o teu bebé também os abre?

Segundo a imaginação da então criança, o bebé estaria incorporado na mãe e esta seria a sua vestimenta. O bebé imitaria todos os movimentos corporais da mãe, como um corpo dentro de um corpo, esticado desde o centro até aos membros e cabeça: uma matriosca. Pode ser que a mãe tenha ingerido o bebé invertendo o nascimento como expulsão para uma absorção. A ingestão é um mecanismo feiticeiro de incorporação das qualidades do outro, quer seja objeto, inimigo, amado.[157] Esse impulso de levar à boca o que se deseja, uma relação tão estreita entre a necessidade de sobrevivência, de alimentar, mas também de adquirir os atributos do que se ingere, torna-a o tropo da mutação, um espaço para a magia. A boca, centro para a mutabilidade, um orifício aberto ao mundo, que beija, mas também mastiga, mói e rói, onde se dá início à transformação da matéria "é ainda, na filogénese do humano, o lugar preciso da abertura à mutação, através da alteração funcional e simbólica nela operada" (Babo 2004, 30).

Ingerir é tomar parte da natureza do que se come. Comer palavras ou comer objetos mágicos — porque são metonímias — é uma prática mágica difundida um pouco por toda a coletividade humana. Não sendo propriamente uma identificação com o outro, é um veículo de transformação ou preservação da sua forma. As imagens do corpo também podem ser agentes de transformação, como acontece nos selos antropomórficos do taoísmo. Inseridos nas práticas mágicas de investimento sobre o real, eles são impressos em papéis e depois colocados em contacto com a pele ou ingeridos pelo seu portador.[158]

Neste investimento da alteridade como meio de transformação, a *physis* da carne e a *physis* das imagens misturam-se, confundem-se, de forma que jamais são reconhecíveis como separadas.[159]



Selo mágico taoísta. In Catherine Despeaux, *Taoism and Self-Knowledge — The Chart of Cultivation of Perfection* (Boston: Brill, 2019 [2012]).

As portadoras do selo labrys, 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano Torchon 270g, 50 × 70 cm.

155 Cf. Freud 1913; Plessner 2020 [1941].

156 Ver Coccia 2001.

157 Gestos correntes como o brindar e beber espumante com votos de saúde e prosperidade revelam-se como reminiscências de práticas mágicas, tão presentes ainda há pouco na estrutura de todo o pensamento renascentista. O livro "A magia sexual" de Sarane Alexandrian, contém inúmeras referências a ingestões de receitas mágicas durante o renascimento italiano de forma a induzir a paixão nos outros

158 Curiosamente, essas imagens do corpo "são produzidas através de ensinamentos ligados a métodos de adivinhação e escrita automática" (Despeux 2019, 261).

159 As incorporações em *Charms* e registadas no LABIOMEP-UP são detalhadamente descritas em "Inversões da Incorporação", página161, e no Intermezzo "Incorporação no Laboratório de Biomecânica da Universidade do Porto", página 184.

Para concluir este momento e em tom antecipatório do próximo, advirto que, para lá do sedutor solipsismo do reflexo no olhar do outro (o mergulho ático) também é possível a do perspetivismo ameríndio, que se dá com toda a potência do corpo.[160]

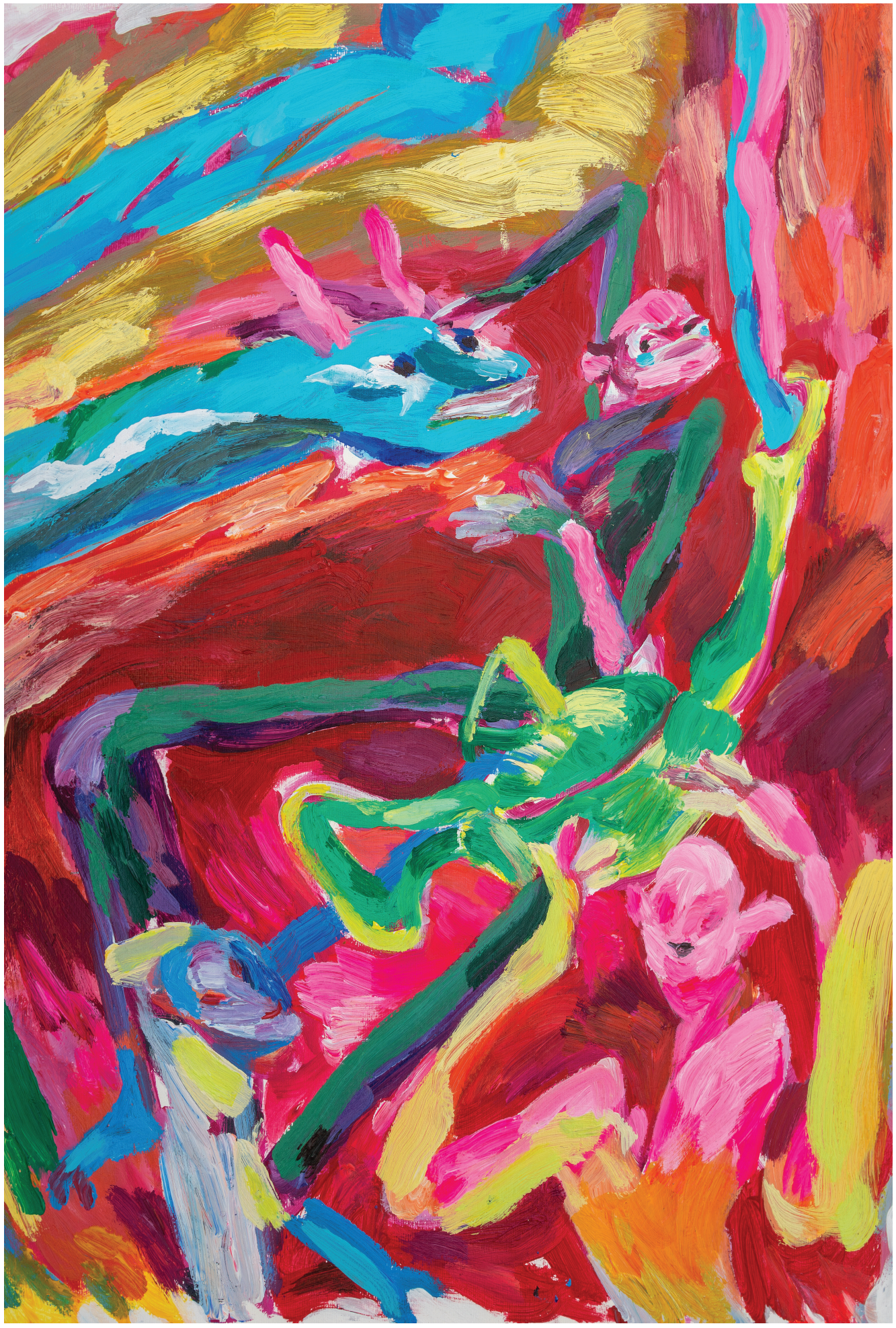
A incorporação de *Charms* terá mais relação com o dar a ver de fluxos interiores e devires, que se dão numa "transmutação de perspetivas, onde o *eu* se determina como *outro* pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna um *eu*, mas sempre no *outro*, do outro ("através" também no sentido solecístico de "por meio de")" (Viveiros de Castro 2018 [2009], 159). Essa identificação acontece como um reverso, um virar às avessas que faz com que o sujeito assim se apreenda, ganhe estatuto de pessoa. É uma identificação dada pelo revirar dos olhos, uma incorporação, quando se vê e fala de si mesmo pelo outro.[161] Desvios.

160 O que é essa potência corporal? Será qualquer coisa pressentida no corpo, entre o divino e o animal, um fluxo que se sente como excedendo as capacidades endógenas do organismo.

161 Eduardo Viveiros de Castro refere-se ao olhar da vítima. Esta transcrição advém de um relato sobre o canibalismo tupi.

5. SALTITAR ENTRE IMPERTINÊNCIAS:

É MAGIA!



Regozijo na lamparina (ou macacadas em torno de promessas geniais), 2023. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm.

5.1. O ESPAÇO ONDE AS COISAS ESTÃO FORA DO SEU LUGAR

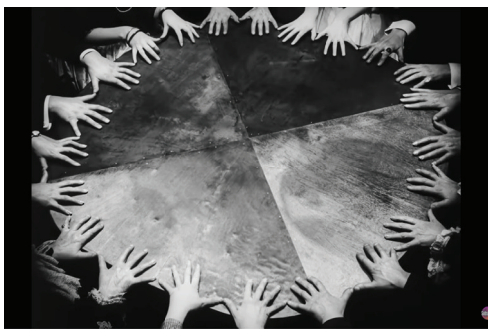
A magia não é apenas uma forma de apreensão-do--mundo, mas contém em si sementes reais de uma formação-do-mundo.[162]

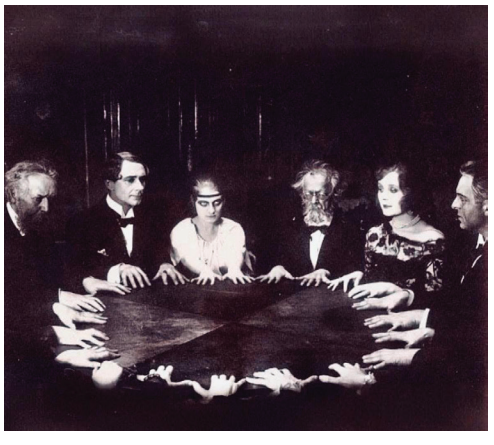
Cassirer, On form and technology, 2012 [1924], 28, tradução minha

O domínio da magia tem vindo a ser apalpado e namoriscado aqui e acolá ao longo deste texto. A magia vive de imagens-desejo, de intenções e torções. No embate do imaginário, corpo a corpo, fundo a magia com a fenomenologia. Porquê? Porque, o corpo é um *medium* e por isso maleável, jocoso e intercambiável. A identidade passa a ser passível de se trocar, tal como no perspetivismo ameríndio a humanidade nunca é um dado fixo e adquirido, mas antes um estatuto em constante atualização com outras formas de vida. Assim, quando lanço o corpo em movimento, camuflada ou coberta por sobre-peles, o feitiço acontece: transformismos do fluxo de intensidade que é imaginar ser, desviado, revirado, mascarado, flor carnívora dada a à devoração do olhar.

O mito aproxima-se, por semelhança, com a magia. Em ambos, palavras e imagens têm poderes, presença efetiva no ordenar do mundo. Na magia, acontece que uma imagem desejada se desdobra progressivamente até que seja alcançada. No meu trabalho, também vejo imagens desdobrarem-se em situações repetidas, reformuladas, numa busca obsessiva em torno do mesmo.

Como informa Ernst Cassirer, a visão mágica do mundo implica arrancar o ser humano da "presença imediata das coisas" para construir o seu espaço





Fotogramas da cena de sessão espírita em *Dr. Mabuse, der Spieler* [Dr. Mabuse, o jogador], 1922 (dir. Fritz Lang).

162 "Undoubtedly, magic is not merely a way of world-apprehension, but contains within it real seeds of world-formation."

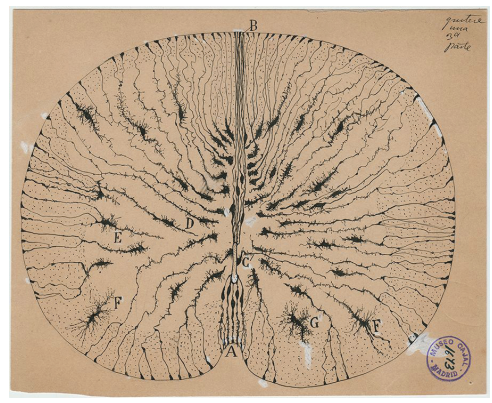
com o qual projeta futuro, em troca da "imediatidade do desejo" (2012 [1924], 28, tradução minha).[163]

Esses processos associativos, ou métodos mágicos, existem tanto na faculdade cognitiva que é a imaginação como no pensamento mágico (Cf. Hubert et Mauss 1904, 61–73). A magia também reporta a transformações, a mudanças de estado, como na morfogénese dos corpos, das flutuações das imagens mentais, dos corpos míticos. Acontece sempre uma passagem de uma qualidade a outra.

Na esfera da magia, o sentido das relações entre as coisas acontece por simpatia: semelhança (o semelhante atrai o semelhante) ou contágio (o que já esteve em contacto assim permanece).[164] Essa simpatia acontece quer por correspondência, quer por imitação. Ela baseia-se na leitura de propriedades formais comuns entre determinados elementos, indício que as une.[165] Ela também se baseia na produção de um substituto ou de um objeto sinédoque do que se procura influenciar (como mechas de cabelo). O que já esteve unido transporta consigo uma parte da existência da outra forma, e por isso pode ser veículo para a influenciar. As formas transportam o pensamento para outras formas e assim se dá um movimento dinâmico onde o domínio da matéria tem início. Domínio, porque no método mágico do pensamento procura-se chegar "ao entendimento das coisas e ao domínio sobre elas através da descoberta de analogias das imagens e dos símbolos" (Pimenta 1995, 42).

Attractio similium: o semelhante gera o semelhante... e assim encadeio os desenhos, e assim encadeio as imagens que habitam em mim, no labirinto do centro do meu ventre. Da mesma forma que a associação de ideias funciona por via de semelhanças e de contiguidade, também a magia o faz. Uma imagem que me atrai há anos é a do labirinto-espiral.[166] Existem relevos mesopotâmicos que parecem labirintos. O bārûtu era uma técnica de adivinhação suportada na inspeção das dobras dos intestinos, a pareidolia dobrada em técnica. Mas o labirinto e o intestino, além de associados por semelhança, também se aproximam por serem capazes de digerir, isto é, transformar. Além disso, cada um

Tábua de argila representando as vísceras de uma ovelha, modelo mesopotâmico de treino de bārûtu para sacerdotes, c. 2000 a.C., 2.8 × 11.3 cm. Musée du Louvre, Paris.



Ramón y Cajal, *Epitelio y neuroglia primitivos de ratón* [Células gliais da medula espinal de um rato], 1899. Tinta e lápis s/papel. Cortesia do Instituto Cajal (CSIC), Madrid.

Pormenor de relevo com sequências de corpos em deformação e intestinos/labirinto. 2023. Folha de silicone.

VISÃO I [corporificada]: duas serpentes luminosas enganchadas pelas bocas num vértice espiralado, movimento estelar da nossa galáxia. As serpentes situadas bem abaixo do meu umbigo, dentro de mim.

163 "Already in the magical worldview, the human being tears himself away from the immediate presence of things and builds his own kingdom with which he reaches out into the future [...] However, he has only exchanged it for the immediacy of desire. [...] The totality of magical practices is, so to speak, simply the laying out, the progressive unfolding of the desired image that the mind carries within itself of the goal to be reached."

164 James George Frazer concebeu essas duas leis da magia em *The Golden Bough* (1890). Mais tarde, Marcel Mauss, em *Esquisse d'une théorie générale de la magie* (1904) descreveu três leis da magia, sendo elas a da contiguidade, similaridade e contraste.

165 Lembro de ler sobre uma planta com manchas brancas nas folhas, semelhantes às presas de uma serpente cuja picada elas curam. Os órgãos corporais também são símbolos possíveis para realidades complexas, metonímias de um organismo que se pode ler, correndo o risco de nos perdermos. A semelhança formal entre os intestinos e o labirinto é uma metáfora apreensível (imaginada pelos babilónios em diversas tábuas de argila), que serviu para ser ler previsões do futuro; imbuir de significado a carne extraída da sua *physis*, tornada imagem significante é, em si, um ato mágico. Nesse mesmo período em que o pensamento mágico atendia a sinais, as visões assistidas em sonhos eram realidades externas que se davam a ver. Além da leitura dos órgãos, o futuro era suscetível de se apresentar sobre a forma de uma premonição.

166 Tal como o traço desenhado pela Via Láctea, o labirinto-espiral desdobra-se em dois movimentos a partir do seu centro — tanto se lança para fora como é puxado para dentro.

possui o seu sistema neuronal autónomo... Pensamos e sentimos com as nossas entranhas. É aí que muitas sinto, no meu ventre, pulsões criativas.

Deste modo, ao trabalhar com o corpo, compreende-se porque, mais que um pensamento estruturado sobre premissas racionais, o método mágico é o mais adequado e profícuo para aplicar em toda a vertente prática de *Corpo a Corpo — transformismos imaginários*.

Na superfície e bem embrenhado na pele, dá-se uma sintomática transformação simbólica das imagens, tal como um processo digestivo. Por vezes, a pele serve de contacto, ela carrega selos mágicos e talismãs apotropaicos, imagens de poder assimiladas no pensamento mágico.[167]

Esses transformismos vão ganhando forma por uma mecânica feiticeira, que envolve um desvario pelo movimento, denunciado nos cabelos esvoaçantes de ménade,[168] por pactuar com a autogeração das imagens que nos acossam, devoradoras. Essa mecânica é responsável pela multiplicidade de registos visuais e gestuais, objetos de contacto e vídeo-performances realizados.

Estes corpos transformistas são tanto agentes produtores quanto imagem especular de si. Quando aplicado às minhas ações, essa simultaneidade exige um desdobrar mental constante, já que integro o movimento como processo de imaginar e construir imagens. Essa simultaneidade também promove um leve desfasamento, uma sensação de dissociação onde o corpo permanece ligeiramente fora de si (fora do lugar). As ações também se revolvem, discretas, num plano etéreo; só depois culminam na crua materialidade das formas.

Poderei afirmar que este *Corpo a Corpo* se parece mais com um ato de conspiração, um ato mágico de invocação da vitalidade da *physis*, que se dá a ver, transpirando formas na superfície.[169] Ele inscreve-se dentro de uma atividade artística alargada, já que nela permanecem valores marginalizados por processos de racionalização.

Este *Corpo a Corpo* forma-se, desse modo, a partir da premissa do desconhecimento, de um *non-savoir*...[170] Articula magia com a *ars combinatoria* da faculdade cognitiva que é o imaginar. Tudo se inscreve nos corpos.

Essa capacidade também espoleta a associação e deslocação de imagens dos seus locais habituais. Em alguns momentos, como em *Sopro-Louvor* (2023), reivindica-se o movimento ascendente do espírito: uma organização sequencial e vertical evocativa dos totens. As mãos contornadas enlaçam-se na formação de um novo organismo.

Ainda, tal como na magia e nos mitos da metamorfose há um inconformismo pelas coisas como são — daí o agir sobre elas — aqui, o meu inconformismo é uma revolta perante a função, o propósito útil. Gosto de me dedicar com insolência a processos de um dispêndio imoderado de energias, sem o

Sopro-louvor, 2023. Ferro e esmalte, 200 × 67 cm.

167 Charms regurgitou um selo mágico (momento excluído na edição vídeo).

168 Na mitologia, as ménades — que significa "possuídas" em grego — entregavam-se a um delírio extático reverente a Dionísio.

169 Contudo, o que faço não é magia, apesar de encontrar maior afinidade nos processos descritos como meio de me relacionar com as imagens e explorar articulações de sentido.

170 Expressão de Georges Bataille (1957).

sentido prático de um retorno equivalente. O trabalho basta-se a sim mesmo. O gozo advém daí, de criar espaço para estar "à margem de um sistema que emana de um espaço produtivo" (Bourriaud 2022, 10).[171]

Situar o trabalho nesta esfera da desrazão por via de um texto linear, irremediavelmente lógico, tem o seu quê de cómico. No entanto, é preciso. Nicolas Bourriaud propõe uma analogia estrutural entre as posições dos mágicos e depois dos artistas dentro das comunidades, através de uma sobrevivência do espaço onde o *excedente de significação*[172] pode existir. Esse será o espaço partilhado entre magia e arte, em que ambas se sucedem e entrelaçam ao longo da história da humanidade. Esse será o "espaço onde as coisas estão fora do seu lugar [...] onde o excedente de significado com o qual o ser humano se confronta [...] enfrenta formas às quais pode ser ajustado" (Bourriaud 2022, 110-11, tradução minha).[173]

Será esta reordenação espacial, através de uma exclusão de objetos e imagens da esfera da sua utilidade, que imbui outros valores significantes e os extrai para o domínio da arte. Poder transformista, onde as aparências são tudo o que há, apesar de nada! De tal modo que os objetos, removidos do seu lugar habitual, podem adquirir outros atributos a partir das novas relações estabelecidas.

Montagem, transferência, *assemblagem*, tudo conspira a ser a matéria agradável que segura esse excedente de significação. No entanto, tal como a imaginação não cria nada novo, antes combina os mesmos dados de forma finita, também a matéria que usamos tem combinações finitas. Assim, ao pensar por imagens, acontece uma incorporação de memórias — filogenética e cultural — que rearticula ideias, figuras e as aficiona a determinados materiais.

Agora, uma questão curiosa e fundamental! Como pode a magia transformar o corpo? É preciso voltar a agarrar a imaginação. Ela é entendida como "um poder mágico de transformação, simulação e dissimulação" (Ver Stafford 1991, 313).[174] Ela tem um poder concreto sobre o mundo material. Mas, a imaginação será capaz de transformar a matéria? Ela pode tanger o corpo e suas lógicas fisiológicas, para além da sua faculdade cognitiva?

Curiosamente, foi no corpo maternal — aquele que carrega um outro corpo em si, dedicado a gerar a sua forma — que Hipócrates viu esse poder. Ele, seguido depois por Plínio, atribuiu à imaginação maternal das grávidas a responsabilidade de modelar e transformar o corpo do feto. Essa imaginação, caprichosa e sujeita a violentas emoções, seria a causa de todas as aberrações e manchas caóticas na epiderme.[175]

---

171 Para Bourriaud, a arte se assume-se como reduto autorizado para práticas que antes estavam consagradas à magia. O texto parte de *Anthropologie Structurale* (1958), livro de Lévi-Strauss parcialmente dedicado aos estudos sobre magia de Marcel Mauss e Henri Hubert.

172 Conceito que compreende que os mitos, lendas e outros elementos culturais funcionam como sistemas complexos portadores de significados flutuantes. Esse excedente de significação articula-se e sobrepõe-se ao longo do tempo e no contexto de diferentes práticas culturais (cf. Lévi-Strauss 1967, 165–185). Ele acontece porque, no "esforço de compreender o mundo, [o ser humano] sempre dispõe de um excedente de significação" (Lévi-Strauss 1987, 62).

173 "The space where things are not in their place. The space where [...] the signifier-surfeit with which the human being is confronted [...] faces forms to which it can be fitted."

174 Em referência ao livro *Saducismus Triumphatos*, de 1681.

175 Nesse período de gestação, a mulher teria a "capacidade física de materializar, por simulação,

Esta perspetiva, num período que se dedicava a análises empíricas das suas fantasias, pressupõe que a matéria é passiva e que a imaginação lhe pode dar forma.[176] A pele surge como uma superfície de análise, onde se reflete toda a interioridade imaginária que foi absorvida pelo feto na sua gestação. As manchas na pele, de disposição aleatória, coincidiam com os caprichos impermanentes da imaginação.

Esta pele manchada,[177] não normativa, assume-se aqui — por osmose ou relação de semelhança (magia) — como *medium* primevo que reúne, no mundo visível, corpo com imaginação. Caos Gracioso!

A impertinência da imaginação acontece, talvez, quando o olhar extravasa e se reconhece, simpaticamente, nos elementos externos. Dessa forma, atribuo à pele uma dimensão simbólica profunda, como primeira superfície de inscrição: expressiva da dimensão interna do ser humano; interface palpável e visível dos seus desejos e imaginações. É o espaço perfeito para a impertinência e talvez por isso seja sujeita a tantas transformações em práticas culturais distintas. Mesmo que esta atribuição não responda à pergunta sobre como pode a magia transformar o corpo, ela certamente aponta para a possibilidade da perceção, afetos e imaginário serem motores transformistas do corpo.

Gyu, 2024. Napas vermelha e branca, 200 × 160 cm. [Vista de instalação].

Ver:
"Charme: Os artifícios do corpo"
p.140

Neste "espaço onde as coisas estão fora do seu lugar" introduzi o pensamento mágico como conceito-operativo. Ele antecede os subcapítulos que incidem sobre processos fisiológicos entendidos como intrumentos mágicos: visões internas, prestidigitação a partir de sonhos, pareidolia.

Esses processos são instrumentos que conspiram imagens do corpo. Esses processos fisiológicos tão imbuídos por imagem também apoiam a produção de excedente de significação. Isto porque a mente tem sempre mais sentidos disponíveis do que objetos a que os relacionar, resultando daí "um excedente de significação em relação aos significados aos quais pode ser atribuído" (Bourriaud 2022, 102–103). Esse impulso de totalizar e explicar o mundo é demasiado excessivo: possui signos insuficientes e poucos espaços e formas onde os segurar.

Da mesma forma, estudos em neurologia corroboram que o cérebro está modelado para procurar sentido em tudo, num impulso ordenador relativamente automático perante situações caóticas ou padrões informes.[178] O impulso para formar imagens ordenadas a partir da desordem (do caos nasce a ordem, um outro grande tema mitológico), é um impulso que se relaciona com o desenvolvimento cerebral propenso à crença. Daí as imagens servirem muitas vezes de veículos para instaurar e justificar a prova visível de crenças.

Yuanqi [Respiração origina], século XVIII, período Edo. Desenho da forma verdadeira da montanha do homem-pássaro vista de muito alto.

objetos percecionados tanto desejáveis como assustadores" (Stafford 1991, 308). O conceito de impregnação embrionária perpetuou-se no cristianismo a uso do pecado original e reforçou-se no século XVIII.

176 Dicotomia similar à que ocorre entre forma e matéria, natureza e cultura.

177 Nestas associações mágicas, devo recordar as peles mosqueadas dos animais e das ninfas polimorfas. Os padrões de pele também são uma estratégia mimética de camuflagem, da já referida identificação com o espaço: novamente, magia!

178 Nestas operações mentais também se inscrevem surtos psicóticos e outras condições (como a esquizofrenia), onde o espaço atinge brutalmente a pessoa através de uma desenfreada produção de sentidos polissémicos e de uma comunicação insólita.

É esse impulso para chegar ao entendimento do mundo — parte do impulso mágico — que tem forma noutra esfera além da cognição, que é a da perceção. Os processos fisiológicos referidos há pouco, permitem também uma abordagem que unifica desejo e corpo.

Iremos continuar e, nos próximos dois subcapítulos, encontrar uma bela semelhança entre o trabalho artístico e as lógicas corporais. Sobrepostos, unidos num só, eles produzem imagens a partir de aparências aparentemente sem sentido. No corpo coincide a sua carnalidade e a sua imagem, um imbrincado denso de imaginações sedimentadas na atmosfera indistinta que reúne cultura, biologia e sonho.

Passemos agora para “Pareidolia, imagens potencias e acaso (fora)”.

Marbelichious!. 2025. Acrílico s/tela, 195 × 130 cm.

5.2. PAREIDOLIA, IMAGENS POTENCIAIS E ACASO

(fora)

Porque os mágicos — quer sejam modernos artistas de variedades, quer feiticeiros indígenas e tribais— têm em comum o facto de trabalharem com a maleável textura da perceção.

David Abraham, *A magia do sensível*, 2007, 3

Ao aplicar esta lógica do pensamento mágico sobre como o corpo se imagina, faço uma ligação. Ele imagina por meio de associações insólitas, por se colocar fora de si. Dou um nó com o dentro e o fora, de maneira que os dois lados se expõem: à plasticidade inerente da matéria que suporta as formas corresponderá uma plasticidade mental, tanto da perceção como da fugacidade do pensamento.

Ao próprio funcionamento neuronal tem sido acoplado o adjetivo de plástico, como se a plasticidade (maleabilidade das formas) fosse a primeira substância neuronal. Essa plasticidade comporta também "uma ideia de transformação infinita", de um corpo assim embebido, uma "ubiquidade tornada visível" (Barthes 2018, 238). As formas transformistas dos líquidos e dos gases, por sua vez, são resgatadas de uma rejeição aristotélica[179] para cumprir a bela expressão dos movimentos dos órgãos e dos fluxos internos do corpo. Olho as células encharcadas e vejo um belo manto de carne... pulsante e torvelino; ou quiçá um papel marmoreado.

Então, para começar vamos mergulhar nos padrões do papel marmoreado, como uma possível imagem do corpo. Quando olho esses padrões de manchas é comum ser

179 Aristóteles categorizava o mundo a partir da crença em essências imutáveis, um mundo composto por formas fixas e definidas onde os líquidos e gases seriam substâncias sem espaço de integração, porque meras transições dos corpos, substâncias mutáveis. Empédocles, pelo contrário, na sua teoria dos quatro elementos (ar, água, terra e fogo), definia a combinação e separação dessas substâncias como condição única da matéria (cf. Aristoteles 2005 [350–330 a.C.]; O'Brien 1936).

tentada a associá-las abruptamente a algum tipo de organismo informe, entre a superfície da epiderme e o seu fundo profundo. A matéria parece torcer-se segundo lógicas semelhantes, tanto nos corpos vivos como no labor artístico. Aos turbilhões e arabescos suspensos no papel marmoreado correspondem possíveis crescimentos micológicos, o marmoreado da carne crua rasgada e suspensa. Esse papel, como o nome indica, também se assemelha aos veios do mármore, a um corpo frio e inerte que, contudo, é prenhe em sugestões de movimento: imagens e vida. Qual tapeçaria em filigrana viva, é um veículo de imersão labiríntica para quem desejar deleitar-se nas torções de uma aleatoriedade controlada.

Por uma coincidência de semelhança, além de confinado ao interior das coisas,[180] também chegou a ser entendido como imagem de uma interioridade libertina e instável. Cada padrão é único, tal como cada indivíduo o é:[181] o marmoreado transforma-se, magicamente, num reflexo de um interior que se deseja representar. As ondas flutuantes das tintas são, no entender de Barbara Maria Stafford (1991), a equivalência visual e não discursiva da errância mental. Esse caos organizado e ambíguo é uma afronta ao pensamento conservador, que procura estabilizar e fixar a impermanência. Esses padrões desnudam o caos inerente a toda as estruturas, visíveis e invisíveis.

O excesso é outra caraterística dessas imagens. Sobreposto, não hierárquico, desmultiplicado, colorido! Eis que surge uma superfície complexa, toda ela sensual. Essa sensualidade dos padrões, sugerida pelos movimentos densos fixos, é o que torna o papel marmoreado uma arte carnal.

Posso ver um mundo interno, uma lógica do meu corpo às avessas desvelado nesses padrões que nada significam e se dão a ver. Nessa libertinagem de formas sem aparente nexo, alheia à produção de sentido, o imaginário do corpo desperta! Uma ode ao absurdo, ao cuspir do não sentido.

Esse papel marmoreado que se torna imagem ao ver-se como mergulho no próprio corpo, é um mergulho maximizado sobre as células e os tecidos. Ele suscita a memória transposta em imagem, de forças invisíveis a que a matéria está sujeita: aos seus fluxos, contrações, torções, sequências, réplicas.

Tem também algo de inexprimível. É opaco, nada diz. Faço do marmoreado a minha pele.

Vou agora imaginar como é que o corpo produz imagens.

Para tal acontecer imagino que ele seja também um veículo, tanto visível e inscrito no mundo como manipulável a partir de uma sensibilidade interna. Volto a repetir, o interno muitas vezes excede-se e explode numa exterioridade que se alastra além da aparente superfície carnal, a bela pele, interface de sensibilidades.

Para imaginar, ele recorre a uma mecânica percetiva que impõe lógicas

Estou nas nuvens, 2025. Acrílico s/tela, 100 × 70 cm.

180 O papel marmoreado teve a sua origem na atual Turquia e foi introduzido no restante continente europeu no século XVII. O auge da sua produção aconteceu no período rococó. O seu uso ficou confinado a interiores: de livros, de caixas de jóias, de pequenos móveis e compartimentos privados.

181 Princípio da individuação crescente desde o Renascimento e com o apogeu no século XIX. Na edição de *The life and opinions of Tristam Shandy* (1759), Laurence Sterne imprimiu papéis marmoreados para cada exemplar, propondo com isso que cada livro seria único, pois transformado pela sensibilidade e interpretação única de cada leitor.

e sentidos a tudo o que vislumbra.[182] A perceção, a propriocepção e as visões hipnagógicas são desde logo produtoras de afetos e relações entre o espaço e o imaginário. Há espaço para delirar, para a subjetividade se estender.

Ao produzir imagens, também se pode recorrer a paradoxos produzidos pela perceção do corpo. Toda a lógica do corpo conspira imagens. Elas surgem do movimento: do olhar, das memórias, das micro sensações táteis, do ritmo da respiração. Elas ancoram-se no sentido que dão a formas, invisíveis e visíveis.

Além de mais, uma grande área do cérebro dedica-se especificamente ao reconhecimento de rostos. Essa dedicação ganha tal exuberância que se extrapola, como que perde o freio — dota todos os elementos do campo visual que sejam minimamente sugestivos do poder indexante do rosto. A disposição de elementos numa composição semelhante às distâncias entre olhos, nariz e boca é altamente sugestiva. Essa capacidade tinge, por assim dizer, de uma natureza humana toda a matéria envolvente, estende o seu manto carnal para além dos limites aparentes do corpo. A isso se pode chamar de antropomorfismo, uma condição inevitável da procura de dar sentido, já que o maior sentido costuma ter um rosto humano.[183]

Dentro deste rosto amplificado, posso ainda referir a simetria bilateral dos borrões de tinta do teste Rorschach, que proponho como imagens do princípio formal da morfogénese de corpos orgânicos. É comum esses borrões serem lidos como caveiras, borboletas e outros elementos reconhecíveis. Para Hermann Rorschach, a simetria seria a razão estrutural convidativa a interpretar a totalidade da imagem como uma só. Esses borrões, tão erráticos quanto orgânicos, são imagens flutuantes, resistentes a um só sentido. A simetria será, portanto, traçada até uma relação especular com a própria constituição do corpo humano, um meio mais capaz de descodificar imagens e o meio. Isso, "não porque consideremos o nosso tipo de organização como o melhor, mas porque a simetria é a condição do nosso bem-estar (Didi-Huberman 2015, 43).

Essa lógica do corpo que tinge de um significado reconhecível o aparente caos, que o transforma em rosto, mostra como o corpo procura devorar o seu meio, antropomorfizando e fixando o mutável numa ordem apaziguadora. Ele imagina o que reconhece, segundo lógicas corporais.[184]

A pareidolia é essa condição neurológica e percetiva que permite a visualização de imagens reconhecíveis em formas de aparência indistinta.

Hermann Rorschach, prancha n.º5 do Teste Rorschach, 1921.

Estatueta (ídolo-olho), c. 3700–3500 a.C. Gesso de alabastro, 6,4 × 5,1 × 0,8 cm. Tell Brak, atual Síria. The MET Museum, New York.

Ver "Imaginar o Invisível", p.40

182 O tal excedente de significação de Lévi-Strauss, descrito no subcapítulo anterior.

183 Opinião partilhada pelo antropólogo Stewart Guthrie, a que acrescento: "Uma imagem potencial é uma forma de ver e interpretar dados visuais que se torna real com a participação subjetiva do observador. Quando uma imagem potencial se assemelha a um ser humano ou a uma parte dele, a sua existência pode ser atribuída ao antropomorfismo do artista — à sua tendência de atribuir características humanas a realidades no humanas." (Gamboni 2012, 20, tradução minha). "A potential image is a way of seeing and interpreting visual data that becomes actual with the viewer's subjective participation. When a potential image bears resemblance to a human being or a part thereof, its existence can be attributed to the artist's anthropomorphism, to his or her tendency to attribute humanlike traits to non human realities."

184 Esse método de encontrar uma simetria a partir da dobra da folha reaparece no trabalho de artistas contemporâneos como em certos desenhos de animais de Joan Jonas ou na série *Poison and antidote* (2010) de Cornelia Parker.

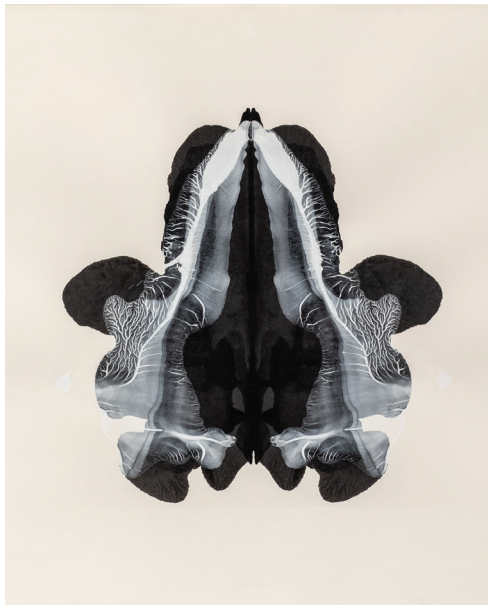
Na peça *Hamlet* (1603), há uma passagem irónica[185] que denuncia a natureza móbil da personagem Polónio: tão manipulável quanto a perceção e as formas em constante transformação. Ainda mais, além das torções das lógicas da matéria, a forma também depende do pensamento, que lhe imprime determinada lógica. Afinal, qual a utilidade de uma observação que só acentua, ou constata a frágil estrutura de qualquer construção do real baseada no pensamento e na visão? De qualquer forma, a pareidolia tem amplo uso nas atividades humanas. Numa primeira participação do mundo do pensamento, ela serve propósitos divinatórios e religiosos. Nesses métodos divinatórios ela alia-se a métodos do acaso. Ali descobrem-se imagens significantes no emaranhado da conjugação casual dos elementos materiais: formas nas folhas de chá, nas distorções das bolas de cristal, nas rachaduras dos ossos, nas entranhas de um animal. O caos que se ordena perante o olhar.

A pareidolia também participa numa outra esfera da ação e do pensamento. Ela participa do processo de formação de imagens por parte de artistas.[186] Também aqui, no campo das artes, acontece a adesão do acaso, no entanto, difere dos outros métodos por conjugar o conhecimento sobre a perceção (o recurso à pareidolia tanto no processo como na receção do trabalho).

Essa curiosa aplicação da perceção sobre elementos visuais caóticos ocorreu noa finais do século XIX. Apesar de já haver métodos de aplicação do acaso na produção artística,[187] os borrões de tinta despertaram, paralelamente, imagens conectadas com o então em voga mundo invisível dos espíritos.

Nesse período deu-se atenção às imagens geradas e desveladoras desses mundos, cujo acesso indireto se daria pela observação dos vestígios entregues ao espírito, que trataria de os interpretar.[188] Esta era uma renovada relação da imagem com a adivinhação, uma nova roupagem dada a técnicas divinatórias que recorriam a imagens visíveis geradas pelo acaso. As interseções da então recente tecnologia da fotografia e da eletricidade permitiram dotar de visibilidade intermitente e fugaz essas imagens como perceção do oculto.

O que é aqui relevante é uma total identificação dessas imagens como formas que se dão a ver.[189] Justinos Kerner considerava que essas figuras eram



Cornelia Parker. *Poison and Antidote Drawing* [Desenho veneno e antídoto], 2010. Veneno de cobra-rateira, tintas, anti-veneno, 37 × 37 cm.

Alexander Cozens e assistente anónimo. *A blot, Based on New Method, Plate 10* [Um borrão, baseado no Novo Método, prancha 10], 1786. Tinta s/papel, 48 × 38,2 cm. Tate Modern, London.

185 "Hamlet: Vês aquela nuvem ali, que quase tem a forma de um camelo?/ Polónio: Ai nossa, de fato, parece um camelo./ Hamlet: A mim parece mais uma doninha./ Polónio: Tem as costas como as de uma doninha./ Hamlet: Ou como as de uma baleia?/ Polónio: Muito parecida com uma baleia" (Shakespeare [1603] 1982, Acto III, cena II). "Hamlet: Do you see yonder cloud that's almost in shape of a camel?/ Polonius: By th' mass, and 'tis like a camel indeed./ Hamlet: Methinks it is like a weasel./ Polonius: It is backed like a weasel./ Hamlet: Or like a whale?/ Polonius: Very like a whale."

186 Há registos sobre a sua presença num texto de Leon Alberti bem como numa nota de caderno de Leonardo da Vinci.

187 Como, por exemplo, os desenhos do escritor Victor Hugo e os métodos de desenhar paisagens imaginárias de Alexander Cozens.

188 Sessões espíritas eram comuns e as novas tecnologias serviam o propósito de validar essas proposições. Registos fotográficos de espíritos, tratamentos de luz e recurso à eletricidade, sessões de magia aliadas à invocação de espíritos malignos e benignos, etc...

189 A exterioridade das imagens é referida por Justinos Kerner. O poeta, que divulgou os seus *kleksographien* — técnica descoberta por si, também por acaso — chamava a esses borrões de tinta "daguerreótipos do mundo invisível", e "não projeções das nossas próprias mentes" (ver Hunter 2022), como anos mais tarde aconteceu com a instrumentalização e catalogação dos borrões em prol da psicanálise de Henri Rorschach.

autogeradas, formadas inteiramente por elas próprias, como se tivessem vontade própria, apesar da sua génese provir de ações descritíveis, como o pingar de excesso de tinta e as tomadas de decisão sobre a conclusão com sentido reconhecível por parte de Kerner.[190]

A exterioridade da imagem é uma possibilidade de grande interesse. Quando me entrego a ações intensamente físicas como desenhar e pintar, acontece entender as formas que surgem como autónomas, apesar de construídas por movimentos e gestos concretos. Para isso, recorro a ritmos temporais que estão atentos à perceção das figurações entrevistas nas manchas de tinta.[191] A exterioridade, recordo, já havia sido pensada por Lucrécio em *De rerum natura*, como refere Gilbert Simondon (2013, 15):

> Lucrécio explicava como imagens se formavam nas nuvens. Para si os objetos emitiam simulacros que depois viajavam sem destino e se uniam entre si formando então os seres que povoam o nosso imaginário: centauros; faunos; seres híbridos como as ninfas marinhas, etc. Adiantava ainda que esses simulacros produzidos nos sonhos tinham existência real, apesar dos seres de onde provinham já não existirem.

Passemos agora às imagens potenciais, termo de Dario Gamboni[192] que propõe um novo critério ou norma de importância artística. Segundo o autor, as imagens potenciais estabelecem-se no espaço virtual pelo artista, mas estão dependentes do observador para se realizarem, tendo como propriedade torná-lo consciente da natureza ativa e subjetiva do olhar (ver Gamboni 2002, 18). Algo que já o tonto do Don Quixote nos mostrou quando advertiu: "Isso que a ti parece a bacia do barbeiro, a mim me parece o elmo de Mambrino, e a outro parecerá outra coisa" (Cervantes 1605, capítulo XXV5, tradução minha).[193]

As imagens potenciais surgem num contexto pós segunda-guerra mundial, onde a oposição entre figurativo e abstrato foi sendo rejeitada pelos artistas: uma ambiguidade que afeta a representação. O "reconhecimento e estímulo da ativa natureza projetiva da perceção e cognição" (Gamboni 2002, 18) força, contudo, a que se relacione as imagens potenciais na sua interação com esses fenómenos.

Neste trabalho, um dos caminhos intuitivamente seguidos foi o de recorrer a uma analogia entre os processos da apreensão percetiva e os da manipulação de *mediums* plásticos, como o vídeo e a tinta. Parece-me simples, através de métodos acidentais relativamente controlados, provocar uma visão amorfa potencial para diferentes imagens.

A indefinição aparente, nem figurativa nem abstrata dessas manchas tem qualquer coisa de muito próxima das constituições orgânicas e biológicas. Manchas, padrões, texturas — tanto nos fiapos de nuvens como nas entranhas da lava — atravessam os poros da pele e entram em redemoinho no poço dos

Justinus Kerner. *Klecksografia*. Tinta s/papel. Em *Die Klexographien* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1890).

Joan Jonas. *Red Bee Drawing II* [Desenho de abelha vermelha II], 2013. Tinta s/papel, 80.5 × 109.5 cm. Amanda Wilkinson Gallery.

190 Cf. Searls 2017.
191 A proprioceção também tem um papel importante neste processo.
192 Ver Gamboni 2002.
193 "Eso que a ti te parece bacía del barbero, me parece a mi el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa."

olhos. Essa omnipresença de uma malha de imagens que afloram do aparentemente caótico parece-se com um sonho, com as possibilidades plásticas da matéria.

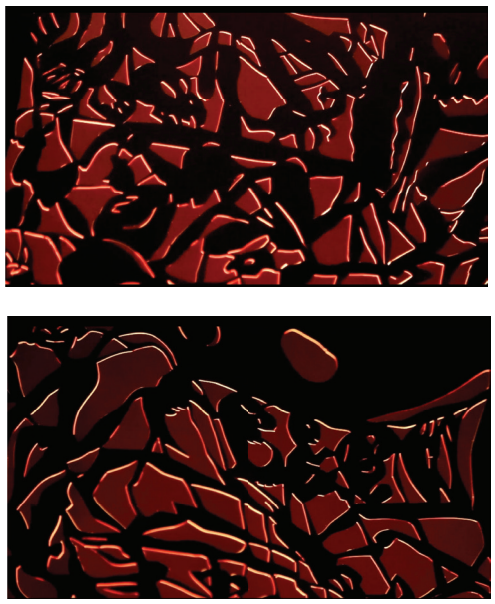
A complexidade visual gerada na construção das imagens passa por uma acumulação de gestos que figuram e desfiguram o anteriormente figurado e pela fixação de corpos sem contornos que os destaquem do fundo. Essa complexidade aproxima alguns trabalhos da lógica visual e conceptual do papel marmoreado, como desvelado no início deste capítulo. Alguns dos trabalhos são intencionalmente construídos de forma a que o dinamismo dos diferentes olhares termine a sua construção de sentidos.

Convém esclarecer o que são esses diferentes olhares a que me refiro, quando inscrevo o olhar subjetivo na participação de construção de significado das imagens. Como imagem de que o corpo é capaz, vejo a participação da perceção como elemento fulcral de integração, leitura e imaginação do que ele produz e olha. Apelo a esse olhar subjetivo, incarnado na *physis*, quando permito um determinado grau de indeterminação nas imagens. Elas não ficam claramente fechadas na sua indexação ou representação. Além disso, é de referir condições supra-subjetivas, quiçá que passam desapercebidas, que participam desse olhar: o "sujeito observante [...] é em simultâneo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjectivação" (Crary 2017 [1990], 27). Esse olhar subjetivo que invoco, é uma construção artificiosa: provém do quadro mental do século XIX.[194]

A perceção é também um momento de constante criação, e que joga com outros dados além do visual, como o sensorial-motor.[195] Em *Pulsar* (2022), O tempo é cúmplice a evocar corpos: entre a mancha que os define e a morfologia humana a que remetem são, essencialmente, formas em devir.

Nos desenhos de *Mancha-Marcha-Mater* (2024) abracei a hibridez de um olho-mão, onde concorrem uma primeira noção de génese, refletida no gesto, com um observar exógeno das manchas e ritmos. O ritmo da marcha vai estilhaçando as figurações da forma humana que passam a ser tanto ordenadas como caóticas. Indiscerníveis. A pareidolia foi instrumentalizada como método, ritmada entre o que as formas evocavam e a perseguição desse imaginário.

Há tempos que coexistem: uns desenhos acabam onde começam (uma mancha sem mais intervenção), outros sofrem técnicas de descondicionamento (olhos fechados, posições do papel invertidas, duas mãos em simultâneo), outros são feitos por camadas de evocação.



Fotogramas de *Língua Flamboyant*, 2025. Vídeo (pormenor de linóleo recortado, 1 × 350 cm).

Pulsar, 2022. Vídeo, loop.

Doidivanas a celebrar, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio Torchon 270g, 70 × 50 cm.

194 No Romantismo e no Modernismo houve um interesse generalizado por mecanismos de perceção, realocados ao corpo e de onde advém o já descrito interesse pela irrisão das fronteiras entre imagem abstrata e figurativa.

195 Mesmo no ato de observar, os glóbulos oculares realizam micro-movimentos. Eles parecem estar envolvidos na imaginação e na capacidade de visualizar de olhos fechados (ver Sartre 2010 [1940]).

Hypna, Hypno!, 2025. Acrílico s/tela, 80 × 70 cm.

5.3. ESTIMULAÇÕES RETINIANAS, VISÕES HIPNAGÓGICAS,SONHOS

(dentro)

O princípio do travesti dá forma à imagem, ao símbolo, à arte.

Aberto Pimenta, *A magia que tira os pecados do mundo*, 1995, 98

Olhemos para dentro. Todas as condições concretas do corpo que dão origem a imagens escapam à lógica da produtividade. Elas funcionam como excrescências imaginativas que podem, certamente, abalar as faculdades cognitivas da razão. Essa realidade é tão potente que não pode ser ignorada e, no campo da atividade artística, traduz-se em múltiplas relações com o meio. Das estimulações retinianas, aos sonhos, foi nas visões hipnagógicas que encontrei um lugar querido.[196] Elas conduziram à produção de objetos visualizados, bem como espoletaram desvios e cisões com o planeado. No entanto, todas essas condições são instrumentos a que recorro, já que este corpo onde estou, por meio do qual sou, continua a transformar-se e a reimaginar-se, no tempo e nas fissuras das suas células.

Às memórias e visões que emergem de estados intermediários de consciência[197] não se atribui a faculdade de produzir um conhecimento extraível válido. Essa desconfiança parece dever-se a uma posição que defende ser impossível submeter a subjetividade a uma análise mensurável. A interioridade do sujeito estará mais próxima da fantasia do que da realidade, se aceitarmos este prisma descartiano da realidade. A essa depreciação pode juntar-se qualquer imagem ambígua, cuja interpretação decorre do olhar subjetivo, através dos mecanismos percetivos neurológicos.[198]

196 Estas últimas foram experimentadas numa fase inicial deste trabalho, ainda em 2022.

197 O sono, o estado hipnagógico, o transe, bem como a influência de substâncias psicodélicas, em contexto cerimonial ou outro.

198 Leonardo da Vinci desvaloriza somente até certo ponto a pareidolia, já que, na nota 508 do seu caderno, também considera as formas assim vistas como valiosas no fomentar imaginações de artistas em desalento. (cf. da Vinci 1888 [1452–1519]).

No entanto, esses espaços indefinidos são abertos e propensos a múltiplas expansões de ideias, memórias e afetos com impacto real no imaginário. Todos são capazes de formalizar histórias culturais.

Como esclarece Jonathan Crary, há registos de fenómenos visuais subjetivos desde a Antiguidade, contudo somente como fenómenos exteriores à ótica, confinados ao espectral (ver Crary 2017 [1990], 153). Neste caso, situo *Corpo a Corpo* como derivado de um quadro mental que advém do século XIX, quando as experiências com fenómenos visuais como as imagens residuais[199] alcançaram o estatuto de verdades óticas. Com Goethe, "deixaram de ser embustes que obscureciam uma percepção "verdadeira"; ao invés, começaram a constituir uma componente irredutível da visão humana [...] o que o olho corporal saudável experienciava era nada menos do que a verdade óptica" (Crary 2017 [1990], 153).

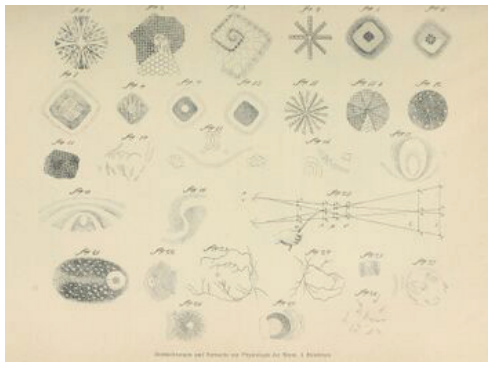
Antes de avançar, gostaria de estabelecer que as visões internas[200] partilham com as visões externas o estatuto de imagem. Podemos localizar essa origem no classicismo grego, onde, entre o vasto estatuto da imagem, se encontram os conceitos de ídolo e ícone que contribuíram para a noção de representação figurada. É relevante que a etimologia de ambos os conceitos se conecte à visão e à semelhança. Essa relação, desde logo desvelada pela palavra, constitui a imagem como entendida na contemporaneidade.

Desde a antiguidade, a imagem poderia ser, "ao lado das imagens naturais (reflexos na água ou sobre um espelho), todas as formas de imagens artificialmente fabricadas, quer sejam em alto-relevo, gravadas ou pintadas [bem como] figuras que temos no espírito [até] às imagens que hoje chamaríamos de mentais" (Vernant 1992, 116). Entender como imagens as figuras que temos no espírito acentuou-se nos séculos XIX e XX, porque era corrente pensar-se a imaginação como uma faculdade visual, ou seja, parte dos processos orgânicos do órgão da visão e da sua interseção com a perceção cerebral.

Nesta corrente abismal que reúne corpo e imagem, surge o trabalho do fisiologista Jan Evangelista Purkyně, referido em outros capítulos e que utilizou o seu corpo como meio de investigação. Entre outras coisas, examinou o órgão da visão aliado ao sistema cutâneo. Purkyně estimulou as suas células intraoculares ao pressionar os dedos sobre as pálpebras e, depois, registou as imagens apreendidas pelas visões internas. Estes fenómenos visuais subjetivos existem, contudo, como imagem: extrapolam a cisão entre objetivo e subjetivo nas categorias suscetíveis de análise científica que Descartes defendia. São desenhos que, apesar de registarem a subjetividade da visão, se dão a ver e podem ser analisados.

Sou da opinião que este esforço conjuga em si memória e imaginação, porque a matéria das imagens mentais é fugaz, como que flutuante. Apesar de no seu estudo nunca referir essas formas como imaginárias, ele inscreve-as no

Mariana Caló e Francisco Queimadela. *Águas e Espelhos*, 2022. 8′16″ transferido para vídeo 2K.



Jan Evangelista Purkyně. *Fenômeno visual subjetivo*. In *Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht* [Contribuições para o conhecimento da visão sob o ponto de vista subjetivo] (Prag: Fr. Vetterl 1819).

O Rafael descreve o que lhe acontece ao adormecer. Nessa noite viu repetir-se um sonho complexo, cuja origem foi manipulada por uma técnica sua. O Rafael cerrou as pálpebras e concentrou-se em mover os glóbulos oculares. A esses movimentos corresponde a intenção de traçar um desenho, que afirma ser uma linha luminosa que ele alarga ou estreita. Quando termina o desenho dá-se a entrada no sonho, com formas similares às de objetos percecionados no estado de vigília, no entanto surgidos daqueles desenhos, como esquemas que ganharam vida. Em simultâneo com as reflexões sobre movimento, imaginação e imagens, o meu filho Rafael condensa as inquietações onde o imaginário atua em intensidade.

199 Imagem residual é uma imagem que persiste na retina por alguns segundos após a remoção do estímulo visual. Esse fenómeno ocorre devido à persistência da atividade nas células da retina e nas vias visuais do cérebro.

200 Não só a interna, porque mesmo o que se chama de alucinação (externa) remete para uma componente mental subjetiva.

domínio intermédio entre corpo e mente, entre o imaterial e o orgânico. Vemos o imaginário enfiado pelos olhos adentro! Aos fosfenos por si desenhados, que são impulsos elétricos luminosos celulares — atribuo a materialidade da imaginação. São eles a efetiva matéria onde a perceção depreende imagens e ordena, através de significado e associação, o caos das formas (ainda) sem forma, do informe. Esses desenhos de Purkyně são imagens do corpo, enraizadas no corpo: são uma exteriorização do que o órgão e as células permitem dar a ver.[201]

Entre a visão hipnagógica e a vigília existem as pálpebras, que são os "limites imanentes ao nosso exercício da visão" (Didi-Huberman 2015, 125), que mesclam as visões e as inserem no corpo. E nesse cerrar das pálpebras, tão conhecido de Purkyně, acontece uma miríade de mundos.

Antes de mergulhar no estado hipnagógico, e quando embebida naquela umbra azul-profunda do quarto, também acedo a um espaço mutante, ritmado por movimentos. Uma réplica da hora do lobo, um claro-escuro que se torna matéria de feitiço, onde perceção e magia andam de mãos dadas, um sonho palpável. Com frequência vi os objetos mexer-se, os bonecos torcerem os corpos. Um dia, vi o caçador pintado por mim mover-se na pintura.[202] Espanto!

Essa emergência do corpo, onde pertence o estado hipnagógico, é deliciosa. Esse é um estado intermédio onde a consciência oscila entre a vigília e o sono. Aí aparecem as imagens mentais, essas que possuem uma vontade externa, indomável. Elas exercem um poder fascinante, de cativação. Quando se intenta na sua manipulação elas esvanecem e desintegram-se.

Nessa condição particular da consciência também surge a mesma dúvida: serão elas fontes válidas de conhecimento? Eugène-Bernard Leroy,[203] médico-anatomista do século XIX, estava embrenhado no estudo da anatomia quando experienciou, de olhos fechados, um eflúvio de imagens anatómicas: nervos, veias, músculos, torções de riqueza imanente, de um brilho excessivamente vivo. Após observação detalhada, com apoio de outros agentes cognitivos resistentes ao fascínio, concluiu que as imagens hipnagógicas não mostraram nada além do que ele já sabia. Eram um resquício visual.

A sua reflexão levava o grilhão da racionalidade científica mas aqui, libertos desse grilhão, podemos viver a imagem como a descreve Georges Didi-Huberman: "um movimento que requisita todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo" (2015, 99), mais que inscrita num campo do saber. O autor também deduz que é a sua capacidade de imanência que impossibilita uma adesão à ideia contínua, estabilizada do real, exatamente essa necessidade de fixação que nos tolhe. Ela possui, no entanto, a capacidade de alargar "a nossa perceção, respeitando as diferenças, os matizes, os movimentos e as mais pequenas mudanças qualitativas da realidade" (Didi-Huberman 2015, 74).

Para Jean-Paul Sartre as imagens hipnagógicas só aparecem se nos deixarmos fascinar pelo campo dos já referidos fosfenos. Será uma entrega, um estado de cativeiro

---

201 Apesar disso, os seus desenhos são imagens fixas, que não transportam a qualidade mutante das visões. As formas dos fosfenos suspendem-se.

202 Também no conto "Der Artushof" (1819), E.T.A. Hofmann descreve como as pinturas e esculturas ganham vida no claro-escuro (ver Hofmann 1819).

203 Eugène-Bernard Leroy investigou o funcionamento do sistema nervoso central e periférico, além de desenvolver técnicas inovadoras de dissecação. Neste contexto interessa particularmente as experiências que fez consigo mesmo, particularmente em relação às imagens hipnagógicas (ver Leroy 1926).

consentido. O fascínio pertence à sedução e as imagens podem despertar vontades, invenções que afetam o plano das ações quotidianas. Contra a ideia de que essas imagens não acrescentariam nada ao conhecimento, proponho que elas possuem a capacidade de sintetizar, de sugerir e de instigar a produção de novas imagens. Pô-las em movimento, eis a questão.

Ao fascínio corresponde sempre uma vontade de tomar, de devorar. Aceitando que as imagens hipnagógicas são intrusivas, que vêm de fora — pelo menos a incapacidade de as controlar provoca essa perceção —, nasce o espanto: Já está em mim! Exclamação de incorporação, de aceitação dessa alteridade no seio do corpo.[204]

A visão hipnagógica, mais mágica que mental, pode ser uma imagem para o amor: *Antes de amar, certificar que o rosto do amante resplandece na escuridão da visão hipnagógica: um tomar a forma do outro, um incorporar da profundidade desse outro ser. Assim é na minha vida. Beijo o lábio e miosótis florescem na minha boca. Sinestesia imaginária.* Mas não só de amor: *chegando à noite, depois de jardinar à luz, sou cativada pelas visões vegetais de plantas freementes: tão vívidas e tão fortes que me enredo no delírio dessa hipnose.* São imagens oferecidas após os contactos físico e visual com a animália e a vegetália. São decantamentos de alambique, sínteses vegetais altamente concentradas.

A questão da memória e da síntese tem aqui importância, porque parece estar relacionada com a morfogénese das imagens. Sartre definiu a imagem mental como uma síntese, um empobrecimento da perceção visual. Recolhida sobre si, o referente corresponderia ao já conhecido. Sartre foi incapaz de pensar a imagem como externa à cognição humana, antes a remeteu para a consciência imaginante. Há quem pense de outra forma...[205] A memória é já uma síntese, é altamente plástica porque se vai transformando, fruto da temporalidade e da ação da linguagem que a fala. Daí a sua importância, essa sua relação com a mutação dilatada no tempo. A memória também necessita de se transferir noutros modos de visualização, que implicam uma renovada síntese.

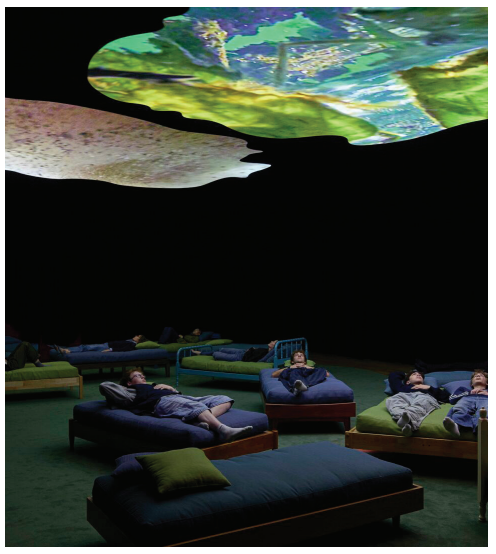
As visões surgem envoltas em brilho e a pulsar no bréu profundo do olho, como aparições intermitentes. Elas não ficam somente no interior das pálpebras: sentem-se além, quer no incomensurável espaço do corpo interno, quer na perceção espacial alterada que rasa à flor da pele. Um estado onde se explora um reordenar sensível das partes do corpo.

A escuridão que sustém essas visões é um espaço ligante, uma substância a dar atenção, porque altamente transformadora. Joachim Koester também o sabe, ele que usa o corpo como *medium*. O artista já trabalhou formas mentais para ativar mecanismos de memória, sendo que muitos passam por práticas agora entendidas como mágicas.[206]

VISÃO II:
Um intestino labiríntico, azul elétrico, celeste... Formas zoomórficas avançam sincopadamente e por meio dos movimentos peristálticos. Estão suspensas e viradas para mim.

VISÃO III:
Penugem branca desbravada até chegar a uma carne pulposa, macia, e sexualizada.

VISÃO IV:
Raposa prateada dentro do glóbulo ocular a mover-se como fumaça entre a sua circunferência.



Pipilotti Rist, *4th Floor To Mildness* [4º Andar para a Suavidade], 2025. Instalação. Crumpacker Center of the Portland Art Museum. Fotografia de Jeremy Bittermann [pormenor], © Pipilotti Rist.

204 A premonição do rosto do amante porvir, do amante presente: quando ele assola as imagens mentais, em chama circular, numa observação mútua e latente. A sua natureza mais decantada, entre o real e o onírico. Quem és tu, que aqui entras?!

205 Lucrécio e Gilbert Simondon, entre outros audazes pensadores.

206 A magia no renascimento estava interligada com o pensamento científico que surgia na altura. Giambattista della Porta (entre outras coisas filósofo e inventor) trabalhou nesse

Ao transportar essas experiências para o seu trabalho, transformou as suas exposições a partir de uma analogia com máquinas de memória:[207] "um sistema de organizar cenários numa arquitetura mental através de *networks* de informação, memórias, associações e emoções" (Koester 2019, 134).

A movimentação entre cenários na mente corresponde à movimentação do corpo no espaço expositivo porque o mecanismo é igual, mas acontece no mundo físico. Para alcançar esse efeito, Koester recorre à escuridão, a substância que permite conectar as zonas de informação e uni-las de novos modos. Assim se ligam cenas e histórias que de outro modo poderiam resistir à unidade. Pela escuridão, podemos divergir, brincar com os limites dos contornos do corpo, já que a proprioceção se transforma com extrema naturalidade. As visões hipnagógicas podem, embebidas nessa escuridão, despertar ritmados transformismos do corpo, mesmo que permaneçam como ensaios de metamorfose meramente subjetivos.

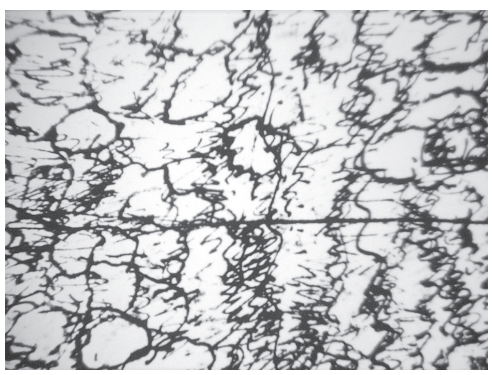
A escuridão pode ser a substância que desordena os sentidos, mas também a que gera, onde as formas se encontram latentes.[208] Ela é a superfície sobre a qual se suportam todas as imagens mentais. Existe um baralhar dos sentidos, tanto que se pode chegar a passar pela fantástica indistinção entre corpo e espaço, a diluição de fronteiras percetivas que produzem essa conceção do real.[209]

Esse espaço penetrante dissolve a fronteira entre organismo e meio:

> [...] a escuridão [espaço escuro] envolve-me completamente e penetra-me muito mais do que a luminosidade [espaço luminoso]; a distinção entre interior e exterior e, por consequência, a distinção entre os órgãos dos sentidos, na medida em que estão destinados à percepção exterior, desempenham aqui um papel absolutamente irrelevante. (Minkowski 1970 [1933], 432, tradução minha).[210]

Ao longo do tempo, as imagens hipnagógicas orientaram parte do meu trabalho. A dedicação em permanecer deitada na cama com os olhos fechados tornou-se método. *Que bom não fazer nada para depois descansar!*[211] Por vezes a sorte providenciou imagens ricas, capazes de se reordenarem numa lógica de produção com sentido para mim. A exterioridade da imagem e a escuridão

Joachim Koester. *The Secret Garden of Sleep* [O Jardim Secreto do Sono], 2010. Instalação. Greene Naftali, New York.



Joachim Koester, *My Frontier Is an Endless Wall of Points (after the mescaline drawings of Henri Michaux)* [A minha fronteira é uma infinita parede de pontos (depois dos desenhos de mescalina de Henri Michaux)], 2007. Vídeo em 16mm.

SONHO
Depois de morrer, a Titi apareceu em sonho. Enquanto eu tentava carinhosamente informá-la que tinha morrido, a Titi fixou-me e disse, transfigurada:
— Olha o meu dedo!
O seu polegar tinha uma grande impressão digital em forma de espiral e movia-se... Um movimento centrífugo.
— Ganhei a eternidade. A minha vida está toda aqui, nesta espiral, nem antes nem depois.

período de transformação tão espantoso e o seu livro, *De magia naturalis* (1558), é disso exemplo, já que reúne um olhar atento e empírico com a tradição dos processos de magia.

207 As máquinas de memória, em voga até ao século XVII e incluem as técnicas clássicas de mnemónica.

208 Como o simboliza a gruta ou caverna, espaço equivalente ao útero, espaço escuro de gestação e regeneração.

209 Esta faculdade transformadora da escuridão, capaz de transmutar os corpos, lembrou-me os contos de *Le cosmicomiche* (1965), onde Italo Calvino parte de teorias científicas sobre a origem e formação da vida. O narrador impronunciável *qfwfq* vai-se transformando enquanto acompanha a transformação dos tempos dos contos. O livro parece uma viagem hipnagógica onde sentir outros corpos é possível e onde a escuridão é a substância que transmuta e permite essas possibilidades.

210 "Dark space completely envelops me and penetrates me far more than light space; the distinction between inside and outside and, as a consequence, the distinction between the sense organs also, insofar as they are destined for exterior perception, play only a completely unimportant role here."

211 Dito commumente atribuído a Jules Renard, escritor francês do século XIX.

tornaram-se componentes interdependentes que conduziram parte do trabalho; durante o estado hipnagógico sinto-me observada pelas formas mutantes que mantêm, sempre, contacto visual. Uma relação silenciosa estabelece-se no imaginário, semelhante ao abismo de olhar o outro nos olhos.

Como essas imagens surgem na substância da escuridão, encontrar uma relação formal capaz de reencenar essa atmosfera tornou-se imprescindível. Essas imagens emergem súbitas e completas, autónomas, fascinantes. O vídeo *Acera* (2023) teve em conta essa atmosfera.

As imagens mentais estão no e são corpo, em simultâneo. Como imagens do corpo *per se*, que ele é capaz de produzir, também colaboram na constituição de outras imagens, materializadas em suportes ou incorporações físicas.

Uma outra imagem do corpo é a do sonho. Como modo formal de pensamento, o sonho é uma espécie de *pensée sauvage*, um meio propício ao jogo de formas e flutuações transformistas, livre de intenções. O sonho esteve — se ainda não está — agarrado ao labor da premonição, que lhe dava sentido.[212]

Na sua indagação sobre a exterioridade da imagem, Lucrécio pensou sobre ele e espalhou que o mesmo seria o meio pelo qual as imagens nos chegavam. Comunicação. Ele propunha uma explicação que, extraída do seu tempo, pode aplicar-se como uma premonição das imagens moventes do cinema. Para si, qualquer movimento das figuras sonhadas seria ilusório, já que a sua impressão era dada por um sucessivo número de simulacros em posturas variadas.[213]

Com a transferência do pensamento mágico para o científico,[214] o sonho perdeu espaço de interferência na vigília, renegado do plano apolíneo da lógica produtiva das sociedades (séc. XVII), como mero excesso de uma subjetividade não mensurável, daí até perigosa.

O sonho poderia ser expressão de um dispêndio imoderado dos corpos. Na psicanálise foi reintroduzido como uma ferramenta de análise psíquica — reflexo da individuação — e, no surrealismo, amplamente utilizado como técnica de relação com o real. Contudo, o sonho que me interessa é aquele que carrega uma densidade premonitória, aquele com sentido profundamente esclarecedor, portador de uma mensagem. Longe da lógica surrealista, utilizo antes o sonho ao transpor determinados elementos para imagens. Esses elementos são relevantes porque pertencem a um modo de *pensée sauvage*, aptos a conjugações insólitas. Eles povoam os meus trabalhos.

Aproveitando o lance de movimento, movamo-nos para o capítulo "Enlaces de Movimento", dedicado a ritmos, fixações, tempo, montagem e anacronismos das imagens.

Fotogramas de *Acera,* 2023. Vídeo.

SONHO
Tenho vestida uma casaca imensamente inflada, de penas brancas, qual rola galante. À minha frente, igualmente vestida, está a Filipa Ramos. Vejo a despontar o seu cabelo escuro e os olhos vibrantes no meio da imensa penugem branca. Estamos inchadas, atrapalhadas, e sentadas numa pequena canoa de madeira. Grito:
— Filipa! Vamos afogar-nos!
Ao que ela responde, totalmente segura:
— Não vamos, não!, Então a canoa vira e, debaixo de água, descubro uma liberdade insuspeitada.

212 O Épico de Gilgamesh começa com um sonho premonitório e narra como o herói tomou decisões baseado nessa premonição. Os estudiosos d'O Épico de Gilgamesh acreditam que o texto seja a compilação de diferentes textos de tradição oral da região de UR, agora Iraque. É o texto mais antigo até agora registado, proveniente de tábulas de argila sumérias de aproximadamente 2100 a.C. O texto mais completo, a versão babilónica standard, data de 1200 a.C. Esse épico contém uma profusão de temas permanentes: a impertinência da procura de superar as próprias limitações, o duplo, a distinção entre animal e humano, a busca pela eternidade.

213 Interessa-me aqui a questão do encadeamento das posturas (ver Simondon 2013, 15).

214 Uma transição rica em fusões, nem magia nem ciência.

6. ENLACES DE MOVIMENTOS

Forma em fuga. 2024. Aguarela japonesa s/cartolina bristol, 100 × 70 cm.

6.1. IMAGENS EM TRÂNSITO

ritmo, tempo e memória

A floração é já uma aproximação à animalidade. Talvez o mais-elevado do animal seja um produto próximo de planta.

Novalis, *Fragmentos de Novalis*, 2000, 81

O tempo fixa-se como *medium* na construção das imagens, onde por vezes se figuram transformismos do corpo. Ele é irredutível a todos os trabalhos. No pensamento mítico, que constrói um tempo cíclico, a metamorfose dá-se num domínio alheio à questão da sua duração. Contudo, a sua representação visual exige um esforço imaginativo para dar a ver esses saltos entre formas. Apesar desse alheamento, a sua duração tem uma participação profunda em todos os processos de transformação.[215]

O tempo é o grande operador de metamorfoses, uma presença irredutível às nossas ações e à matéria. Então, é inevitável que o abrace como conceito-operativo e o transporte para o cerne do trabalho: uma presença quer brutal quer silenciosa.

Como veremos ao longo do capítulo, o tempo desdobra-se em outras cadências que denunciam movimento, essas que constituem o ritmo. Ele é múltiplo e uma das condições transversais a todo o *Corpo a Corpo*. Ele não se confina à figuração de corpos em ação. Importa recordar que relaciono o movimento como uma condição *a priori* da imaginação, relação fundamental nos trabalhos performativos que executei.[216] O ritmo prenuncia a impermanência das formas: é sua consequência, um desdobrar em leque.

Escrevo sobre ritmo, tempo e memória, pois parece-me que nos interstícios destas

215 A duração do tempo, quando avivada, pode complicar imagens que pareciam simples. Disso é exemplo a metáfora, que não sobrevive ao paradoxo do tempo (ver Pimenta 1995).

216 O movimento também se observa na circulação de figuras entre trabalhos e na reaparição anacrónica de elementos visuais, muitas vezes refletidos em esquemas corporais reconhecíveis (gestos ritualizados, referências mitológicas, reimaginar imagens do corpo a partir do escorchado e armadura, entre outros.

palavras se mostra o seu secreto empenho em dar forma aos corpos, às imagens. O tempo e o movimento ligam-se numa estranha relação de causalidade, contudo, o movimento extrai-se ao tempo, por assim dizer, transborda tempo.

Sabe-se que, se nos soubermos fixar com uma vontade impertinente, o tempo também pára. Mas que movimento é esse, não é certamente o que conduz os corpos de um ponto a outro. É o movimento pensado tanto "como objeto e como método, como sintagma e como paradigma, como característica das obras de arte e como desafio do próprio saber que, sobre isso, pretende dizer alguma coisa" (Didi-Huberman 2015, 96).

Dentro do estúdio, saber os tempos de cada trabalho é importante. Qual o tempo de relação entre eles, onde suspender o olhar, que movimentos se deseja entre os elementos, que tempo para gestos distintos e matérias distintas. Na essência, trata-se de dar a ver os ritmos. Ao pensar nas possibilidades plásticas do vídeo, vemos como ele permite demorar o olhar no efémero, qual impertinência contra a degradação. O gesto desvela o tempo nas suas dimensões inacessíveis: expansão, congelamento, desaceleração, desdobramento.

Esse tempo é, enfim, ritmo desencadeado tanto pelo movimento corporal como pelos saltos de imaginação, desencadeado ainda pela morfogénese. O ritmo surge sempre onde forças entram em conflito, e especialmente em fenómenos vitais. Associa-se o ritmo à replicação de corpos ínfimos e máximos. O ritmo denuncia o tempo, demarca-o. O ritmo, pelo simples facto de existir, transfigura o tempo. Ele está associado a sequências, a um determinado grau de organização.

A presença do ritmo permite deslindar um plano comum à biologia e à imaginação.[217] Ademais, as noções de ritmo fizeram já parte de um "amplo esforço antropológico, na cultura moderna, para compreender o humano (a primeira lei de toda expressão do nosso ser)" (Cowen 2012, 17-18, tradução minha),[218] situando-o bem no cerne do corpo e suas expressões culturais.

O ritmo acontece em profundidade no corpo, ele dá-se na contração e no espasmo, na sístole-diástole, no inspirar e no expirar. Os fenómenos rítmicos podem identificar-se com o vital, dito orgânico, mas também com o artificial, dito mecânico.[219] Contudo, essa divisão que surge de um conflito pode contornar-se, de forma a entendê-la não como uma divisão mas antes como uma união, uma relação de semelhança — um denominador comum a todas as cadências expressas pelo fenómeno polissémico do ritmo.

O ritmo pode, portanto, revestir-se de múltiplas vestes, sejam elas a visual, a auditiva, entre outras formas de apreensão, por si só, corpóreas. Para mim, ele assoberba o corpo na sua totalidade, sendo que os ditos órgãos dos sentidos conspiram juntos, numa sinestesia auditiva, visual, tátil. De forma clara, Deleuze referiu que o ritmo será uma potência vital que excede todos os domínios e que os atravessa (domínio dos sentidos). Para Deleuze, ele é uma lógica dos sentidos; "surge como música quando investe o nível auditivo, como pintura quando investe o nível visual" (Deleuze 2011, 91). Também Charles Darwin, remetendo para o prazer extraído do ritmo, de volta estilhaçando os órgãos dos

217 Não ao corpo e à imagem, já que ela aqui está bem enterrada na sua tessitura (corpo e imagem formam um verso e reverso).

218 "As they suggest, notions of rhythm stood at the centre of a broad antropological effort, in modern culture, to understand the human [...]".

219 Posição deLudwig Klages que, em 1923, insistia numa cisão profunda entre os ritmos vitais, tais como os batimentos cardíacos, a respiração, as marés, e a repetição mecânica (cf. Cowen 2012, 30).

sentidos como meios separados, defendia que ele seria uma caraterística transversal à vida animal. O biólogo entreviu um laço de semelhança entre rituais como os de acasalamento e a música, a dança, o canto e a poesia. Para si, artes antigas (ver Cowen 2012, 23). Deste modo, o ritmo instaura um plano comum a que todos os seres pertencem, um veículo expressivo de impulsos vitais, presente em movimentos tanto generativos quanto exibicionistas.[220]

Da sua constituição onde coexiste tanto mundo, ainda há espaço para os ritmos de transformação da morfogénese, que enlaço na construção das imagens deste trabalho. Porque tudo o que ritmo instaura é o desencadear de formas transitórias de coisas em outras, numa sucessão de interrupções em que as fases sucessivas se dão a ver somente na sua sucessão. Em relação às imagens, ele torna-se um método extrativo de movimento, indexante das potências transformistas que o geram. Elas ganham movimento, percorrem tempos e espaços plurais, contrabandeadas; assim persistem e se deslocam de trabalho em trabalho.

O ritmo pode ser antes dado em saltos no vazio, como um solavanco espasmódico de encontro ao desconhecido.

Para incorporar o corpo é preciso deixá-lo ser, senti-lo e vê-lo de fora: não o querer manipular. Só assim, num determinado grau de automatismo, existe espaço para o sentir como *medium* produtor. Será na sua relação com a questão da duração do tempo que invoco metamorfoses e movimentos.

Para isso, será preciso atentar: existirá uma conexão entre memória e forma no desenvolvimento do corpo? A memória indica ao corpo uma forma genérica antes de desencadear as suas derivações,[221] forma atrás de forma, num ritmo que é uma repetição de módulos, sujeito a variações.[222]

Na minha deambulação imaginativa, acredito no vínculo entre memória, forma e transformação.

Decidi aplicar esse princípio ordenador na construção de determinadas imagens, sendo que trabalho essencialmente a partir de morfologias do corpo humano (forma) — com evidentes desvios, transformações e deformações — que remetem a uma vitalidade invisível que o trespassa e o subjuga (força). Esse princípio coincide com as lógicas do corpo, em particular com os processos morfogenéticos que se desencadeiam em sucessões ou saltos de crescimento. Ao longo dos trabalhos surgem corpos insólitos, derivados do estudo da morfogénese, entendida como um processo rítmico e descontínuo de formação (dos dedos nasce o pé, da raiz nasce o caule) ou também da sucessão rítmica de corpos híbridos da mitologia (membros inferiores de cavalo, tronco e rosto humano), em suma, de uma construção fragmentária do corpo.

Fotograma do documentário *Living architecture. Rudolf laban and the Geometry of Dance* [Arquitetura viva. Rudolf Laban e a Geometria da Dança]. 2008, (dir. Valerie Preston-Dunlop, Anna Carlisle).

Ver
"Morfogénese e peles mosqueadas: biologia e imaginação"
p.57

Maria Sibylla Merian. Mariposa-imperador (Arsenura armida) a viver nas folhas da árvore-de-coral (Erythrina fusca), 1705. Aguarela s/papel.

220 Recordemos os órgãos de exibição descritos por Adolf Portmann, a noção de atividade artística e ritualística no ser humano como tendo sua equivalência em outros seres (cf. Didi-Huberman 2015 [2013]; Portmann 2013 [1948]).

221 Na procura de validar a teoria da recapitulação, suplantada agora pelas investigações da ciência contemporânea, Ernst Haeckel manipulou desenhos para provar como o desenvolvimento dos fetos de diferentes animais mostra que os corpos recapitulam a história evolutiva de todas as espécies que os antecedem. Uma memória filogenética contida nos corpos.

222 Cf. Deleuze 2015, 9.

No vídeo *Profundo* (2023), que replica uma visão hipnagógica, surge um corpo que é uma variação, um salto rítmico de *Acera* (2022).[223] Esse corpo perde a cabeça, presente no vídeo anterior: dela só retém o cabelo, ele é um animal que se exibe no esplendor da escuridão. O figurino tem escavados desenhos em transformação, num ritmo visual conseguido por meio de grelhas deformadoras.[224] Esse corpo sem membros e sem rosto, onde somente o cabelo exprime o vínculo com a animalidade, é uma imagem aberta. Sem rosto, informe, mas capaz de aceitar qualquer rosto.[225] Os movimentos são pulsões repetitivas de vaivém, de ascender e descender. Movimentos também reflexivos dos ritmos orgânicos do corpo animal. Movimentos que nos prendem na sua repetição, na monotonia do comportamento prisioneiro do seu *umwelt.*[226]

Profundo, 2023. Vídeo.

Corpos insólitos também se tornam evidentes na série *Talismã*, constituída por três formas antropomórficas e híbridas, que se situam entre o desenho e a escultura, entre a materialidade e a sombra. Devo esclarecer que o seu antropomorfismo não se prende a uma projeção de atributos humanos aos talismãs, antes deriva do saber de princípios morfogenéticos e de traços morfológicos comuns entre corpos.[227] As figuras antropomórficas dos talismãs derivam, assim, de uma animação dada pela expressão morfológica dos dinamismos internos dos corpos. Elas são espaços abertos para imaginar novas formas de relação entre corpos humanos e mais que humanos. O seu material rijo, em contraste com a maleabilidade e torções da sua superfície marmoreada, configuram um corpo paradoxal: uma amálgama de pele e osso, de rasgos antropomórficos submetidos a torções, a campos de tensão.[228] A sua fusão torna-se um sistema de transformação por sobreposição e *assemblagem*: espirais, crânios, alvéolos torácicos, olhos-peito, rostos. Corpos, mesmo que unitários, construídos por meio de uma fragmentação sucessiva.

Talismã II, 2025. Aço de carbono e esmalte, (2/3), 194 × 98 × 0,4 cm.

O ritmo, como princípio ordenador na constituição das imagens, também acontece como processo desmultiplicado por meio do meu olhar. O movimento, que com o seu ritmo forma e permuta todos os corpos, também se dá em profundidade, nas modulações de uma visão imanente, de uma visão bem embutida no corpo. Assim se introduz o tempo no cerne da experiência visual, pelas subsequentes mutações da imagem.

A par de uma analogia processual entre morfogénese e processos no estúdio, reúno a relação da perceção visual como construtores de significado e com um imaginário carnal. Esta experiência visual, devo realçar, provém de um lastro deixado pelo pensamento particular do XIX, que entre o interesse pelo

223 A figura *Acera* tem uma cabeça humana e um corpo que parece uma barbatana.

224 Grelhas referidas na secção "Estratégias de representação: da metamorfose à deformação".

225 A profundidade do bréu, tão aquático quanto celeste, cria o ligamento denso onde se dá a aparição dessa figura, também mediadora entre a forma e o informe, no domínio das possibilidades.

226 Ver Uexküll 1982 [1934].

227 Ver Gamboni 2012, 22.

228 Esses corpos de aço de carbono são hirtos, planos e, pelas suas dimensões estabelecem desde logo uma dinâmica de corpo a corpo com quem está na sua presença. Essa presença vincula-os à dimensão material dos talismãs, de função protetora: objetos portáteis, íntimos, que se transportam em contacto com a pele, tal como os selos mágicos.

fenómeno do ritmo na sua dimensão polissémica, também deslocou o ponto de observação do exterior para o interior da fisiologia do corpo humano.[229] O tempo que se desenrola perante o olhar é seu componente. No estúdio, as formas potenciais resultam de um primeiro traço que olho e imagino como referente a alguma forma a que depois sujeito outros traços, já condicionados. Fiz *images-devinettes*, que podem ser vistas tanto para cima como para baixo. Há desenhos dentro de desenhos, mas foi o corpo, na sua motricidade e perceção visual, que as descobriu.

O tempo tem aqui uma componente importantíssima. Porque o tempo é fugaz e só a imediatez funciona comigo. O encontro com a tinta-da-china foi um encontro prenunciado, inevitável, dadas as suas caraterísticas e dos materiais que a manipulam e acolhem.

Esse é o corpo que quero aqui, um corpo que está atento às imagens de que ele é capaz. A matéria dos desenhos advém da sua capacidade imaginativa, da morfogénese das imagens mentais, hipnagógicas e do fenómeno da pareidolia. O gesto presente nos desenhos é subversivo da ordem porque coloca em movimento forças em espiral, centrífugas e que partem de um microcaos.[230] São desenhos que ensaiam uma possibilidade: a da imaginação partilhar da lógica de morfogénese da constituição dos corpos, pois também ela assenta sobre a materialidade, sobre encontrar uma ordem na perceção de formas, de progredir entre transformismos.

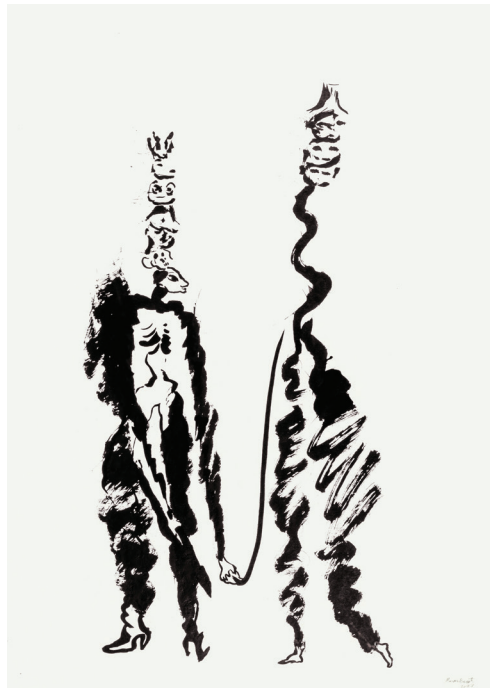
Aproveitando o lance, já que descrevi a relação do gesto de desenhar com o tempo e a perceção, podemos avançar para o gesto mais amplo, que se relaciona com a memória e pode sobrepor-se à imagem.

O corpo é meio expressivo de uma memória filogenética que nos antecede como espécie. Ele é preenchido por uma polissemia de imagens.[231] Numa das suas dimensões, as imagens, tal como um corpo, são veículo de memórias gestuais. Quer nas formas desenhadas como pintadas, quer nos vídeos presentes neste trabalho, existe um reencenar de gestos suspensos que modelam ritmos, que vão de encontro a essas memórias. A imagem pode, por isso, comportar uma dimensão única da experiência subjetiva do tempo: ter propriedades mnemónicas e arquivísticas.

Na sua semelhança com a imagem, o gesto relaciona-se com o ritmo da

Esta está de pernas para o ar, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio Torchon 270g,
70 × 50 cm.

Ver
"Pareidolia, imagens potenciais e acaso (fora)"
p.106



O meu amigo tem muitas caras, 2025. Tinta-da-china s/papel, 70 × 50 cm.

229 Goethe mostrou como a visão era autónoma, sendo a experiência ótica produzida tanto pelo sujeito como no seu interior (ver Crary 2017 [1990], 154).

230 Enquanto o corpo domina, as minhas decisões acompanham sincronizadamente a mão que vai à frente. É uma postura diferente da de Matisse, que dizia que a mão era uma serva, e como serva, devia limitar-se às decisões da cabeça (ver Tavares 2019). Aqui há uma subversão hierárquica, e uma tomada a partir do que pode um corpo: o desenho é o vestígio de um momento onde o corpo submerge e como resultado acontece o emergir do mesmo sobre diferentes formas.

231 Ao analisá-las, deparamo-nos com a transformação histórica dos gestos, a sua metamorfose de um significado para integrar ou abarcar outro. A sua potência poderá residir numa ambivalência: elas tanto suspendem como impulsionam movimentos de transformismo. Esse ritmo anuncia o porvir e denota a mutabilidade do pensamento perante a experienciação do mundo, no decorrer do tempo histórico.

intermitência.[232] Ele é um fenómeno energético situado no interstício entre o movimento e a quietude,[233] define-se pela interrupção:para tomar forma, precisa de interromper o fluxo do movimento.[234]

O gesto comporta, no desenrolar do acontecimento, um momento em suspenso, onde tudo se encontra prestes a acontecer. Tal como na passagem de um corpo a outro da metamorfose mítica. Essa intermitência, quando relacionada com a imagem, desvela a sua instabilidade, a sua recusa de fixação de sentidos. O vínculo do tempo à suspensão do movimento parece ser uma propriedade comum à imagem, "pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse uma invocação muda para a libertação da imagem no gesto" (Agamben 1992, 12). Com frequência decido fixar movimentos corporais nas figurações de corpos humanos. Considero que, se fixos no momento devido, podem cintilar sentidos intermitentes, indexações a outras imagens e afetos.

Os ritmos das imagens acompanham as lógicas orgânicas: pelo reencenar de gestos que repetidamente afloram no corpo, na memória e na imaginação da coletividade humana, sendo o lugar onde o tempo para lá do tempo pode ser experienciado.[235]

A suspensão da imagem remete também a um vácuo, a um tempo além do tempo-espaço, próximo da alteridade sagrada. O que se vê está prestes a mudar, está num limbo, mas ainda conserva a sua integralidade.

Essa suspensão, entendida como gesto, tem "o poder de libertar o cinemático dos vestígios da imagem estática" (Ó Maoilearca 2016, 209, tradução minha).[236] Ela dá-se a ver, na intermitência da sua mutabilidade. A incorporação de gestos ou a gesticulação tornam-se imagem, um meio que revela com eficácia as variações rítmicas do tempo.

Num momento inicial deste trabalho, passei por criar um banco de imagens de gestos ritualizados, tanto em registos etnográficos quanto arqueológicos. Interessava-me incorporar esses gestos, mas também compreender porquê o seu dinamismo, porque transportavam tanta vitalidade estando, contudo suspensos. Estamos agora prontos para avançar para o próximo subcaptítulo, onde se incidirá sobre os transformismos nas imagens fixas e moventes.

---

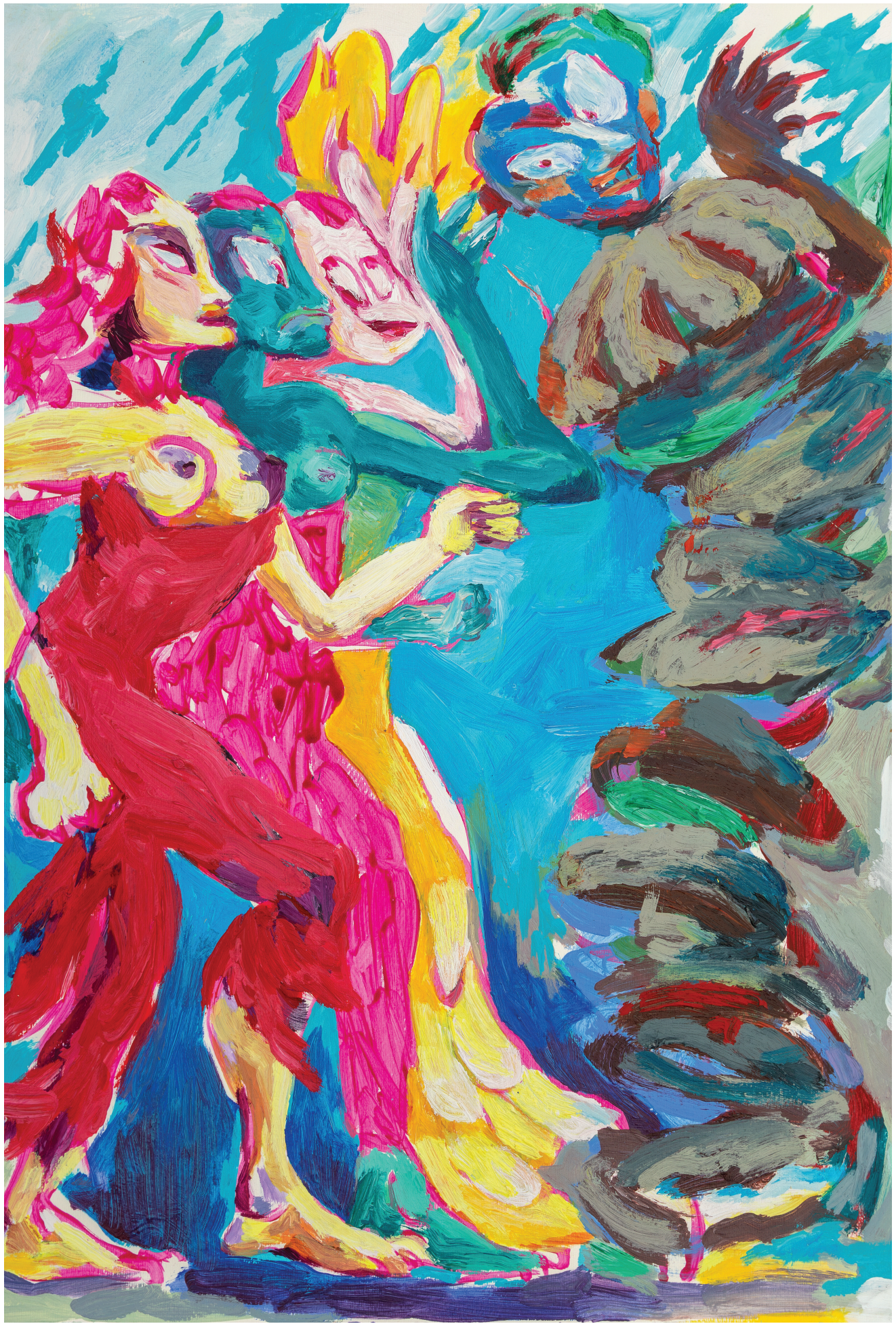
232 A partir de uma perspetiva modernista (ver Ruprecht 2019).

233 Esta perspetiva de análise baseia-se na reflexão sobre o gesto que Walter Benjamin fez a partir do trabalho de Bertold Brecht, em ensaios escritos entre 1930 e 1939 e que foram colectados no livro Versuche über Brecht (1966).

234 Ver Ruprecht, 2019.

235 Em Setembro de 2022, ao dar início a este trabalho, explorei gestos ritualizados como forma de reativar, pelo corpo, memórias intersubjetivas. Terminei por colocar de parte os vídeos realizados por sentir que o corpo não transportava com tanta eficácia a atemporalidade desses gestos. No entanto, eles vão aparecendo pontualmente ao longo de desenhos e pinturas.

236 "The moving image as gesture has the power to liberate the cinematic from the last traces of a static image".



Oh, vai-me à loja! O génio da lamparina não pode com esta replicação. 2023. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm.

6.2. FIXAÇÕES: TRANSFORMISMOS NAS IMAGENS FIXA E MOVENTE

O ritmo vivo não pode coabitar com um imaginário fixo.

Laurence Louppe, *Poética da Dança Contemporânea*, 2012, 303

O ritmo aponta, etimologicamente, para uma forma improvisada, modificável, ou seja, é um termo que descreve disposições sempre sujeitas a mudar.[237] Ele, que tão bem o sente o corpo, foi já desde Platão inscrito no movimento que o corpo traça e repetidamente alocado ao corpo como um fenómeno vital, em contraste ou não com o mecânico. Ao ser alocado ao corpo torna-se uma forma medida e que obedece a uma ordem, já que o corpo é em si um meio de relação, apreensão, medição e comparação com o envolvente.

"O ritmo é a configuração dos movimentos ordenados na duração" (Gil 2018, 303). Ele implica o tempo, suspensões, intervalos. E será nessas suspensões que poderei colocar uma questão, introduzir o ritmo nas imagens do corpo. Como agarrar o que é mutável, o que impertinentemente não se deixa encapsular numa forma? Como o apreender tanto no pensamento quanto o indexar, por meio da imagem — pensar por imagens o invisível e o transiente? Essa parece ser uma tarefa de fixação, uma suspensão das formas durante o seu fluxo. Como quando se pousa o papel sobre as cornucópias que dançam e formam o marmoreio na superfície líquida. Um instante tornado apreensível, palpável, uma luxuriosa ilusão de pertença.

A metamorfose, que aqui se aproxima como sinónimo de transformação, é complexa, o próprio tempo verbal onde se inscreve o seu acontecimento, o aoristo, situa-a

237 Ver Beneviste 1966, 333.

num tempo fora do tempo. Essa forma verbal expressa uma ação como um todo, ela não fragmenta o acontecimento, muito menos especifica a sua duração e tempo exato. O aoristo exprime a impossibilidade de se considerar a duração de uma metamorfose. Ora, a metamorfose ocorre durante a oclusão do olhar, não se desencadeia, não se dá a ver como uma sucessão.

Então como pensar a metamorfose? Os textos gregos demonstram que a duração não tem interesse aos olhos do narrador. Esse tempo é distinto do tempo encadeado como o da imagem cinemática, uma sequência móvel de quadros imóveis. Parece antes um tempo capaz de abarcar a presença coincidente de várias naturezas. Na metamorfose convergem tempos múltiplos. Ela poderá antes ser a resistência a uma só forma. O próprio domínio dessa transformação estará para lá do nosso alcance imaginativo. Contudo, pensar a metamorfose em imagens torna-se mais simples como uma sucessão de formas, mais próximo das *Metamorfoses* de Ovídeo (ver 2007 [VIII d.C.]), que as descreveu por etapas de duração.

Além da metonímia, justaposição e representação total, surgiu uma nova forma de representar a metamorfose que reflete o distanciamento do quadro mental da época em que esse conceito surgiu. Essa transformação é uma diferença de ordem antropológica, já que é "um dado cultural e construído, à semelhança de qualquer outra noção".[238] A imagem movente — com a sucessão móvel de quadros imóveis — implica a duração de tempo entendido como um ritmo. Ela advém de uma conceção ovidiana[239] e não da herança do pensamento mitológico grego. Apesar de tudo, o tempo não é irredutível à sucessão dos ritmos, ou mesmo à simultaneidade. "Permanência, sucessão e simultaneidade são modos e relações de tempo", já que ele é "a forma de tudo o que se altera e se move" (Deleuze 2011, 63), uma matéria da mudança e movimento.

Ver "Estratégias de representação: da metamorfose à deformação" p.51

Na imagem fixa pode persistir uma perceção de movimento que reflete a transformação. O movimento é conseguido através do ritmo produzido pela sequência intercalada dos elementos das imagens. Esta observação é essencial para se compreender como o tempo é um meio das imagens, como participa da sua construção, como certas imagens fixas prenunciam os mecanismos de movimento presentes nos meios cinemáticos. Por vezes, é a imposição de um movimento do olhar de quem observa as imagens que proporciona a geração de duração e de movimento, ou seja, da instauração de ritmo.[240]

Existe uma outra estratégia para invocar movimento por via da instauração de

238 A autora Françoise Frontisi-Ducroux chega a comparar um texto de Eurípides e outro de Ovídeo em que ambos descrevem a metamorfose de Calisto em ursa. As diferenças são profundas. Em Eurípides trata-se de uma frase: "Ó ditosa Calisto, filha da antiga Arcádia, tu que, sob a forma de quadrúpede, abandonaste o leito de Zeus!". De um modo peculiar, Ovídeo descreve a duração das metamorfoses ocorridas em diferentes partes do corpo de Calisto em *ralenti* (ver Ovídeo 2007 [VIII d.C.])

239 Até de Lucrécio, com os seus simulacros em constante metamorfose. Essa conceção "ovidiana" da metamorfose também se observa na ordenação ritmada da imagem num vaso de 500 a.C. Nele pode ver-se o momento em que os piratas raptores de Dionísio mergulham no mar e são já uma mistura de humano/golfinho. Todos os corpos apontam para a sua dupla natureza e para o momento que antecede o mergulho na água. Nesse vaso existe uma aproximação à imagem cinematográfica, com uma sequência de desenhos onde uma forma (quadro) antecede a próxima. Eles refletem um momento suspenso no tempo que desencadeia o próximo, tal e qual como na lógica de construção do movimento no meio do cinema. Isso é notório pelo decompor do movimento do mergulho, em que as diferentes flexões das pernas denotam um interesse pela temporalidade cronológica.

240 Isso é evidente nas figuras de metamorfose ou híbridas representadas em superfícies circulares, como a dos vasos áticos. O "esquema circular predominante impõe um percurso visual regular e compassado [...] solicitando todo um trabalho de decifração, no sentido de desatar o entrelaçamento dos corpos" (Frontisi-Ducroux 2018, 30).

ritmo, que tem presença em pinturas deste trabalho. Essa estratégia foi retirada do cânone de representação do corpo humano do Antigo Egipto. Nele, a sobreposição de corpos — que me evoca a replicação orgânica —, a sua colocação em sequência, indicam tanto quantidade quanto movimento.[241] Ao jeito de um baralho de cartas que se começa a abrir em leque, vemos corpos replicarem-se a partir de um momento inaugural, deslumbrando-se uma continuidade de braços e pernas no espaço. Imagino uma gestação de corpos em infinito.

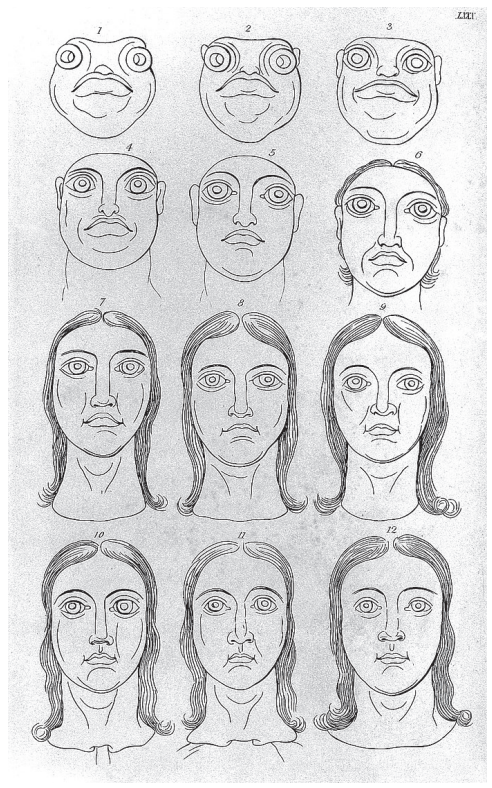
No entanto, dessa disposição eleva-se uma paradoxal estaticidade, uma solenidade da permanência sulcada dos cânones do corpo, aí mais mecânicos que orgânicos. Apesar disso, neste trabalho extraí essa representação técnica de composição rítmica associada ao conceito de proliferação de formas orgânicas — gestação, repetição e replicação. Um ritmo entregue ao corpo.

De encontro ao século XVIII encontramos uma outra representação em sequência que inscreve na imagem a temporalidade através do seu ritmo compositivo. Johann Lavater, no ensaio sobre fisionomia, desenhou os momentos intermediários na transformação de um rosto em outro.[242] Os desenhos são marcado pela rigidez da sua sequência, como uma pausa encadeada. A transformação não se dá a ver, parece ocorrer nos intervalos de cada imagem. Ela dá-se na opacidade, na oclusão do olhar: saltos metamórficos, tal como os da morfogénese de corpos biológicos. Esta estratégia de representação adequa-se à imagem movente, que surgiu com a tecnologia do cinema. No meu entender, em toda a imagem fixa onde se exerce uma relação do corpo com a transformação, coabitam, híbridas, as conceções grega e romana da metamorfose.

Encontra-se nas imagens fixas um movimento em direção a essa perceção temporal que acontece em intervalos, na opacidade. Esse ritmo é o denominador comum às imagens fixas e às moventes. Mas, no caso das fixas, esse movimento não se dá a ver, por mais esforços que se façam ou estratégias que se desenhem, já que é somente uma sequência: falta-lhes o essencial, o fluxo.[243]

Antes de entrar na imagem movente convém regressar ao corpo. O movimento parece depender do ritmo: vemos o balancear encadeado dos braços durante a locomoção, vemos o movimento do diafragma durante a respiração. Mas o movimento pode ir contra esse ritmo, encontrar um meio de resistência, uma forma inventiva de se redefinir. Todo o trabalho de *Corpo a Corpo* sublevа-se de uma estrutura lisível, que congrega num passado coletivo a curiosidade pelo movimento e ritmo dos corpos. É a partir de vestígios visuais dessas

Fresco com representação de procissão funerária. Túmulo de R-ms-sw [Ramsés] (T55), Sheikh Abd al-Qurnah, área da necrópole tebana (Luxor).



Prancha LXXX de capítulo sobre linhas de animalidade. Em Johann Kaspar Lavater, *Essays on physiognomy designed to promote the knowledge and love of mankind* [Ensaios de fisiognomia para promover o conhecimento e amor pela humanidade] (London: William Tegg and Co., 1853).

241 Esta disposição dos corpos, apesar de ricamente eficaz, não anuncia nenhuma metamorfose, sendo que na crença do Antigo Egipto somente a morte era o momento da grande metamorfose.

242 Vemos um sapo tornar-se em ser humano e, curiosamente, durante essa transformação, encontramos rostos antropomórficos com características sapinas.

243 Esta reflexão foi aprofundada por Henri Bergson em *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896) e conduziu ao conceito de movimento absoluto, em detrimento do movimento como mera deslocação no espaço de um corpo em direção a outro ponto. Curiosamente, também o filósofo Søren Kierkegaard refletiu sobre a pinturas, e concluiu que nenhuma conseguiria "transmitir o movimento interior das coisas, o seu tempo [sendo que] apenas uma sucessão de quadros" o conseguiria (Pimenta 1995, 82). Assim prenunciou o cinema.

investigações e de uma utilização empírica do próprio corpo que recapitulo a génese das imagens que produzo.[244]

Não é minha intenção traçar uma linha cronológica para explicar fenómenos coletivos e seus processos de transformação culturais. Contudo, gostaria de passear pelos profícuos estudos do movimento perpetrados nos dois séculos que nos antecedem, de modo a situar o meu trabalho. A expansão do seu estudo deu-se em campos distintos de interesse como o das artes, dos institutos de fisiologia e de biomecânica, da filosofia.

De volta ao ritmo, que segundo Michael Cowen é o *medium* que no século XX permeou diferentes campos artísticos,[245] ele seria uma interface entre opostos que estruturam o pensamento ocidental: corpo e tecnologia, orgânico e maquínico. O ritmo também estabeleceria um movimento vaivém: da tecnologia em direção à natureza e da natureza a uma adaptação tecnológica.[246]

Então, dentro destas condições, o corpo acedeu a uma nova capacidade de olhar e de sentir o tempo: viu uma suspensão de gestos e movimentos de um modo impossível para o corpo biológico. Rasgou-se um tempo para lá do apreensível, do biológico. Ele também foi colocado em relação com outros movimentos e velocidades estranhas.[247]

O movimento foi assim sujeito a uma "recomposição sintética", ritmado, porque vivido e visto de uma nova forma: ele aparece em "continuidade, velocidade e violência" (Deleuze 2011, 87-88), tanto em trabalhos visuais e literários do futurismo.[248]

Nas cronofotografias[249] observa-se uma relação profunda entre ritmo e movimento. Entre os estudos de movimento de Eadweard Muybridge ou de Etiènne-Jules Marey existem diferenças essenciais que colocam cada um deles mais próximo, respetivamente, da conceção de metamorfose ovidiana e da grega.[250] Nos estudos de Muybridge o movimento foi descrito como uma série de momentos distintos em negativos separados e sequenciais — o que os aproxima da lógica do movimento no cinema. Marey, que também era fisiologista, desenvolveu uma técnica de produzir múltiplas exposições numa única placa fotográfica. Essas sucessões rápidas, retidas materialmente numa só imagem, desdobravam o movimento em intervalos regulares. Numa só imagem toda a temporalidade contida — a multiplicidade de movimentos unida em continuidade. Esta diferença é fulcral para compreender porque as imagens de Marey

Giacomo Balla. *Dinamismo di un cane al guinzaglio* [Dinamismo de um cão com coleira], 1912. Óleo s/tela, 115 × 95 cm.

Eadweard Muybridge. Estudo de homem a saltar a cavalo. In *Animal Locomotion: An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements* [Locomoção Animal: Uma Investigação Eletrofotográfica das Fases Consecutivas dos Movimentos Animais] (London: Chapman & Hall, 1902).

Étienne-Jules Marey. *Cheval blanc monté* [Cavalo branco montado], 1886. Cronofotografia sobre placa fixa, negativo, 6 × 9 cm.

244 O movimento e alcance dos movimentos do corpo humano foi estudado com interesse por artistas renascentistas, que com frequência, tinham autorização para realizar dissecações. Posteriormente, dentro de uma estrutura de pensamento baseada na imagem (séc. XVIII), esse estudo foi sistematicamente anotado em diagramas e tabelas.

245 Ver Cowen 2012.

246 Ressalvo que novamente encontramos uma cisão entre conceitos que advém da matriz de pensamento herdada da tradição judaico-cristã.

247 A duração de tempo desacelerada e acelerada do cinema, mas também o transporte do corpo à velocidade de comboios a vapor, carros e aviões.

248 Ver *A conjurar corpos alternativos (após formas em continuidade no espaço* (2024), vídeo que tem como referência a escultura de Umberto Boccioni, entre outras.

249 O aproveitamento das cronofotografias para fins de investigação nos institutos de motricidade e fisiologia foi, possivelmente, o que originou o mesmo campo de estudo, por permitir ver-se um tempo que não se apreende através do corpo biológico.

250 Existe, apesar de tudo, uma semelhança nas cronofotografias de Etiènne Jules-Marey e Edward Muybridge, porque em ambas se denunciam ritmos.

estão mais próximas de descrever o corpo em transformação. Num quadro que representa a metamorfose podem concorrer vários tempos: não existe linearidade. Assemelha-se, por isso, às representações de metamorfose da antiguidade grega. Essas imagens mostram o que está ainda por vir, mas também o que aconteceu.[251] Elas são constituídas por linhas de tensão, torção e a sequência traz-lhes o dinamismo que percecionamos como movimento contínuo. A sua fixidez não as impede, no entanto de as entendermos como movimento.

A transformação do corpo aqui não se dá na passagem de um corpo a outro, mas antes na sua disposição no espaço , o que implica o ponto de vista de quem observa. O movimento do corpo e a sua capacidade plástica de se dispor em diversas composições pode induzir o olhar a ver uma metamorfose ocorrer. A fixidez é estilhaçada pela ilusão de movimento dada pelo ritmo, uma componente do movimento e do tempo.[252] Além disso, a propriocepção do corpo pode ser induzida em sentir o corpo como outro, o que produz uma transformação subjetiva, vinda do interior.

Como é evidente nas imagens aqui apresentadas, a repetição pode desencadear ritmos visuais. A imagem fixa torna-se, por magia (ou ritmo), movente. Mas o movimento nas imagens é sempre um golpe de ilusionismo percetivo, já que elas são séries encadeadas de cortes de imagens fixas. A perceção costuma incorporar essas imagens como um fluxo contínuo de movimento, mas existe, nos seus intervalos, uma falha de movimento entre quadros. Essa falha, ou intervalo, como aquele entre uma forma e a outra ou a distância entre dois corpos, é o que permite a transformação. Também nos corpos dos seres vivos se vê "descontinuidade na continuidade, ou [uma] irregularidade regular" (Plessner 1981 [1928], 178, tradução minha),[253] que os associa aos fenómenos do ritmo.

O ritmo da imagem movente pode reordenar e submeter o real à sua ordem. Esse meio pode libertar-se da combinação causa-efeito dos fenómenos naturais: liberta o som do gesto, desarticula o tempo e o espaço, desamarra a combinação imagem-tempo-som como a percecionada pelos sentidos do nosso corpo. A plasticidade e combinações a que se presta, são teoricamente infintas.[254]

Exatamente por isso é que a imagem movente se proporcionou a acolher o tempo como um meio autónomo.

Etiènne Jules-Marey. *Vol de héron* [Voo de garça], c. 1883. Cronofotografia, 10,16 × 16,51 cm.

Yī bǎi zhī yě é [*Os cem gansos selvagens*], século XII. Rolo horizontal atribuído a Ma Fen, tinta s/papel. Academy of Arts, Honolulu.

Face face, faça você, 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano Torchon, 270g, 50 × 70 cm.

251 A passagem do tempo será uma mutação lenta de conceitos, ideias, pensamentos e experiências como estruturas coletivas que constroem o mundo humano. O olhar anacrónico olha os estudos de fisionomia e de anatomia como antecessores do estudo do movimento. A cronofotografia *Vol de héron* (1883), de Marey, parece uma reaparição dos pássaros da pintura *Os cem gansos selvagens* (período Song, China). Através de meios e tecnologias diferentes, de cronologias e culturas diferentes, encontramos o mesmo fascínio e interesse pelo decantar do movimento. No caso da pintura, a observação persistente da natureza como prática budista pode ter permitido ao pintor uma compreensão da forma para lá da sua apreensão comum.

252 No contexto filosófico francês, Henri Bergson define o movimento absoluto, que cobre o corpo com os ritmos do espaço. Esse autor insere-se na corrente de pensamento vitalista, que dota o corpo de potencia vital, poder criativo e de transformação (cf. Ó Maoilearca 2016; Bergson 1896).

253 "All living things show discontinuity in continuity or regular irregularity."

254 Exatamente por essas condições é que a metamorfose das formas foi desde logo visualmente encenada nas primeiras animações de que há registo.

Dentro dessa autonomia do tempo, interessam-me desacelerações e acelerações, essas que transformam o movimento.[255] A sua utilização provoca uma sensação de estranheza. Ela realça o nosso condicionamento quer pelas imagens fixas quer pelo tempo comum nos filmes, que associamos ao nosso. Acontece um desfasamento entre o que o corpo conhece e o desenlace do real.[256]

Essa sensação, que a mim desperta a vertigem, está próxima da experiência ritualística que conduz à perceção do sagrado. Ela tem impacto físico porque não exige uma reposta meramente visual, mas trabalha com todo o corpo, até com memórias. Ora, o ritual que se serve sempre do ritmo, da propulsão da sua ordenação para além de si — num extravasar de sentidos, lógicas e contornos — pode integrar o movimento transformista que dota novos sentidos (ou uma polissemia de sentidos) a formas aparentemente fixas.[257]

Este subcapítulo conclui-se com uma divagação sobre o vídeo *Acera* (2022), que contém mecanismos transformistas. *Acera* trata-se de um corpo antropomórfico, uma cabeça de mulher com um peito simétrico qual par de barbatanas alvas. Os seus movimentos ritmados produzem uma aura hipnótica, alusiva de um corpo aquático e translúcido como o das lulas. Esse corpo já por si híbrido vai-se transformando à sua custa e do movimento da câmara de filmar, que serve como olho desencarnado. Alexandre Mota, que operou a câmara, participou ativamente no movimento; ele acomodou-se por via de uma transferência simpática de ritmos. O olhar foi-se aproximando de Acera até se perderem os seus contornos humanos e restar um corpo flutuante, sem rosto, só carne e cabelo. Esta é uma estratégia visual de induzir a metamorfose, um *close-up* que descarta determinadas estruturas anatómicas e encerra o corpo em determinadas caraterísticas.[258] No tempo desacelerado de *Acera* ainda ocorre uma outra transformação, referencial e anacrónica: na sua edição reconheci uma semelhança com o documentário ficcional *Acera òu le bal des sorcières* (Jean Painlevé e Guenieve Hamon, 1972).[259]

O movimento ritmado do corpo, numa estereotipia hipnógena e animal, mas também o movimento circular de imagens que ressurgem, que remetem a outras, encadeadas, é evidente em *Acera.*

Jaws [Tubarão], *1978 (dir.* Steven Spielberg). Poster.

Jean Painlevé e Geneviève Hamon. *Acera dansant ou Femme à la fraise Renaissance* [Acera a dançar ou mulher com gola armada renascentista], c. 1972. Impressão colorida.

Acera. 2022. Vídeo integrado em *Língua Flamboyant* (2025).

255 Em todos os vídeos ritmei tempos desacelerados e tempos acelerados.

256 Como no maravilhoso tempo desacelerado em *Ritual in transfigured time* (1946), de Maya Deren.

257 Para Maya Deren no ritual significado e forma coincidem. Dá-se uma sobreposição e anulamento já que a forma é o significado (ver Deren 2005). Esta coincidência tem relevância na forma como estratifico valores entre objetos: o desenho em que gesto e representação coincidem, ou o corpo que é também imagem de si, como uma sobre-pele.

258 Num poster do filme *Jaws* (1975), de Steven Spielberg, acontece a mesma estratégia. O rosto da criança que nos olha, também olha uma besta: o tubarão. E de tanto olhar e esse olhar ser ampliado, acontece numa zona de indiscernibilidade, da passagem de um corpo a outro: a metamorfose do olho humano num olho animal. No fim podemos deduzir que o que vemos é a escuridão do olho do tubarão.

259 Nele, uns pequenos animálculos marinhos têm os movimentos antropomorfizados, como se tratassem de umas bruxinhas a dançar num baile noturno. O título do vídeo é uma referência literal a esse documentário e o som foi produzido como um desvio a partir da banda sonora de Pierre Jansen.

No gâudio das mexeriquices. 2023. Tinta-da-china s/papel sumi-e 80g, 50 × 43 cm.

6.3. MONTAGEM
anacronismos rítmicos

> *O anacronismo não é a persistência do passado no presente, é também um modo de reviver o passado invertendo a seta do tempo.*[260]
>
> Cecilia Alemani, *Il mondo magico*, 2017, 35–36

O ritmo será o pano de fundo que estrutura o visual e o aural, *medium* plástico tomado aqui para flutuar em torno da montagem. Ele possui uma mitologia particular, é "um meio de participação comunitária, um princípio estruturante do tempo ritual" (Cowen 2012, 17). Ele facilita uma livre circulação de imagens, propensa a ditos anacronismos, já que estilhaça com uma linearidade cronológica. Ao fabricar imagens e ao relacionar-me com imagens, encontro-as vivas neste presente, confluídas na matéria contemporânea.

Corpo a Corpo — transformismo imaginários relaciona-se com imagens e/ou com o corpo. Esse flutuar é permeado pela memória, por afetos e por ímpetos intuitivos. É uma flutuação que se opõe a uma prática arqueológica, de recolha desenfreada na sedimentação temporal por imagens a ser transformadas. A flutuação dá-se a ver antes no plano de imanência: acontece por meio de uma entrega a fluxos de imagens, de gestos significantes que se dão a ver, como no estado hipnagógico ou em combinações por semelhança.

Caso a sua intensidade o permita, ou seja, a vontade exógena da imagem seja potente, ela ganha forma no estúdio. De facto, não existe um tempo cronológico a que possa apegar-me, já que sou contemporânea do que amo e assim construo o meu presente. No entanto, é possível traçar algumas atmosferas por onde o meu imaginário ciranda. Ele tem por base uma construção artificiosa do corpo, por vezes suportada em estratégias de metamorfose, por vezes por meio de gestos, pela participação de olhares.

Fresco de pugilistas. c. 1600 a.C. Edifício do Sector B, sítio arqueológico de Akrotini, Santorini, Grécia. Museu Arqueológico de Atenas. Cultura minóica.

260 "Anachronism is not just the persistence of the past within the present; it is also a way of reliving the past by inverting time's arrow."

Agora, no presente subcapítulo, o ritmo aparece como uma forma de cadenciar os anacronismos deste trabalho, tanto visuais quanto encarnados na *physis*. O ritmo dá-se na montagem de imagens.

Voltando ao tempo ritual, é pelo ritmo que se induz um possível mergulho nas estruturas orgânicas do corpo, mergulho que implica o encontro com a alteridade.[261] Por meio das formas de vitalidade do corpo, supera-se o desfasamento da relação intersubjetiva ao reforçar uma herança genética de comportamentos comunitários, tendo em vista uma união da espécie.[262]

Nos ritmos dos rituais — como o balancear cadenciado do corpo, a oscilação rítmica dos bustos e a função hipnógena das canções, indutoras de sono —, coexiste tanto uma presença ritual quanto historicizante. Essa é a dualidade técnica que permite saltos de um estado psíquico a outro, de uma repetição mimética a uma incorporação histórica.[263] Essa dualidade permite o estado intermédio que derruba o que quer que se coloque entre a ficção e o real e que também procurei estimular por meio do meu corpo, quando vesti os figurinos.

Este espaço intermédio ganha gradações diferentes em *Corpo a Corpo* conforme se incide mais em anacronismos visuais ou numa exploração de ritmos corporais.

Como ficou escrito no subcapítulo anterior, o movimento, quer como objeto quer como método, é denunciado por ritmos. Nesse ponto agrego o movimento a uma condição orgânica também participativa nas imagens, já que o ritmo anuncia um elo, ou plano partilhado, entre o orgânico e a representação visual.[264]

Interessa destacar, no anacronismo visual, o movimento das imagens — movimento que trabalha a sua circulação e reaparição no tempo. Ainda interessa destacar, em referência a ritmos corporais, o movimento na sua atualização por meio do corpo, de gestos e experiências.[265]

Ambos os movimentos acontecem neste trabalho, que trabalha com as imagens como matéria bruta — para modelar, transformar, invocar —, bem como trabalha com as imagens a partir da imaginação corpórea. Existe um movimento ritmado que abraça diferentes tempos, como é evidente ao longo da faixa cinemática que acompanha, lateralmente, o texto deste documento. Esses dois movimentos, da imagem e da atualização no corpo, encontram eco em dois Atlas distintos — o de Aby Warburg e o de Ernesto de Martino.[266]

Charlotte Rudolph. Mãos de Mary Wigman. 1928. Fotografia. © Charlotte Rudolph / VG Bild-Kunst Bonn.

Fresco representando carpideiras, Túmulo de R-ms-sw [Ramsés] (T55), Sheikh Abd al-Qurnah, área da necrópole tebana (Luxor), Antigo Egito.

261 Cf. Viveiros de Castro 2019 [2009]; Cowen 2012.

262 A partir da explicação sobre os processos envolvidos nas formas de vitalidade, conceito de Daniel Stern. Essas formas são potentes na dança, o corpo produz outros corpos, "encarna e desencarna, se espiritualiza ou recai na fisicalidade empírica" (Gil 2019, 93).

263 A ritualização da lamentação, por exemplo, ancora-se em módulos mímicos repetíveis, com gestos fáceis de repetir ritmadamente (ver De Martino 2021 [1958], 131–207).

264 Mas não só visual, já que produzi bandas-sonoras para os vídeos a partir de melodias repetitivas, procurando ritmos indutores de estados hipnogéneos.

265 O primeiro movimento é referente ao *Der Bilderatlas Mnemosyne* (1924–1929), de Aby Warburg. O segundo, é referente ao estudo etnográfico *Atlante figurato del pianto* (1958), de Ernesto de Martino.

266 Esses atlas partilham de um domínio comum, o da antropologia histórica. De Martino visava integrar o estudo da magia e da alteridade ao serviço da autoconsciência da civilização (ver De Martino 2021 [1958], 24).

Esses atlas ajudaram-me a pensar nas imagens como formas vitais, não encerradas no seu suporte matérico. Magia da imagem.

De forma deveras sensível, Aby Warburg pensou no estatuto da criação artística como pertencente a um domínio ambivalente, entre a imersão na matéria e o retorno à *sophrosyne*: "o que chamamos de ato artístico situa-se entre a imaginação que se depara com o objeto e o pensamento conceptual que o contempla à distância, que nada mais é do que uma manipulação tátil do objeto resultando no seu reflexo plástico ou pictórico" (2012 [1929], 54, tradução minha).[267]

A variação rítmica surge como uma inflitração da dimensão temporal nos trabalhos. Variações de textura e de cor, de obsessões:

Ritmos que marcam tempos, movimentos, técnicas de transbordar para fora de si, como a proporcionada por sons ou melopeias,

Ritmos construídos por repetição de elementos visuais,

Ritmos que são saltos de transformação: nos interstícios do movimento.

Como é que as imagens podem transportar ritmo? A correlação visual com repetição, intervalo, até omissão, é pulsante... Penso nas situações que compelem o corpo a senti-lo. Phillipe Alain Michaud (1998) compreendeu como o movimento é feito de saltos, cortes, de montagens e de aproximações que dilaceram. Michaud refere as repetições e diferenças como momentos em que a memória toma corpo, em que se manifesta concretamente e produz sintoma.

Mas, o que acontece no meio destas convulsões?

O ato de fragmentar conectando, ou seja, a montagem, "não é uma simples *assemblagem* de coisas, sejam elas heteróclitas, mas uma recolha de disjunções entre as coisas, uma reunião de intensidades que atravessam as coisas, [...] uma incorporação de temporalidades anacrónicas que despedaçam as coisas (Didi-Huberman 2015, 122). Procura-se o não visível por meio da imagem mas também por uma reactualização na incorporação de gestos e experiências no próprio corpo.[268]

Neste trabalho aproximo-me das imagens que me fisgam e das que elaborei a partir de um dinamismo histórico. Elas flutuam num tempo para lá do tempo, trespassam os nossos corpos, sobrevivem-nos. No atlas de Warburg,[269] o gesto ganha uma dimensão especial, torna-se cristal de memória histórica, configurado como plasticamente dinâmico.[270] Essa dimensão não é ignorada por

Charlotte Rudolph. Mãos de Mary Wigman, 1928. Fotografia. © Charlotte Rudolph / VG Bild-Kunst Bonn.

Sonhei que era boi, sapo, trote, galope, 2023. Tinta-da-china s/papel sumi-e 80g, 50 × 43 cm.

267 "Entre l'imagination qui s'empare de l'objet et la pensée conceptuelle qui le contemple à distance, se situe ce qu'on appelle l'acte artistique, qui n'est autre qu'une manipulation tactile de l'objet aboutissant à son reflet plastique ou pictural."

268 O movimento warburgiano é tanto arqueológico — fósseis, sobrevivências — quanto atual, por meio de gestos e de experiências.

269 Para Giorgio Agamben o atlas é "uma representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental, da Grécia clássica ao fascismo" (2008 [1992], 11).

270 "A *phathosformel* [fórmula patética] fazia aceder a história da arte a uma dimensão antropológica fundamental — a dimensão do sintoma. O sintoma deverá aqui ser entendido como movimento dos corpos, um movimento que fascinava Warburg não apenas porque o via "agitado de paixões", mas ainda porque o "julgava desprovido de vontades" (Didi-Huberman 2015, 101).

mim, que entrevejo na mitologia e no fascínio por gestos suspensos, sôfrega, uma dimensão inapreensível, não dizível, para lá do humano.

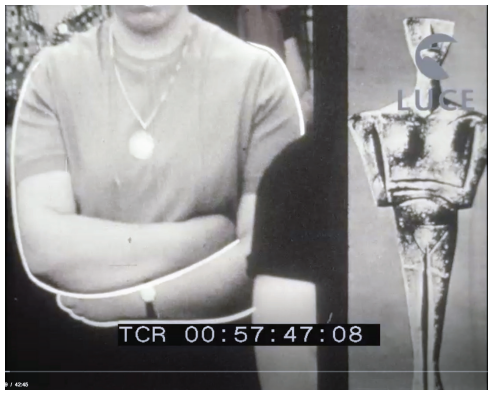
O atlas de De Martino[271] tem diferenças fundamentais com o de Warburg, mas em ambos se considera que a representação de gestos nas imagens recolhidas continha a capacidade de manifestar e transmitir memórias e afetos, significações sociais.

No presente histórico, a sensibilidade humana pode ser manipulada e informada pelo contacto próximo dessas imagens. Para Warburg a linguagem do corpo e a sua expressividade extrema seria desencadeada pelo contato com os monumentos ritualísticos da antiguidade.[272] A imagem cintilante, que percorre historicamente várias temporalidades, denuncia o estado latente de trocas simbióticas entre o corpo, que transfere suas qualidades para a imagem — ela agora respira, contrai-se, suspende-se. Incorpora-se com os olhos, com os músculos do corpo, com o mimetismo imaginativo dos *as-if bodies*.

Existe uma dimensão da memória incorporada esquecida nos estudos de Ernesto de Martino e que pode complementar as simulações ritualísticas transhistóricas e transculturais referidas pelo etnólogo. Refiro-me aos módulos mímicos repetitivos das posturas de lamentação, descritos como técnicas transmitidas e de contenção dos perigos da alteridade, por meio de uma institucionalização do rito. Tendo em vista a memória incorporada, proponho que todos esses gestos, em particular os do *kópetos* ritual,[273] não são somente gestos aprendidos, mimetizado e integrados no ritual, mas antes mecanismos expressivos corporais que, por vias travessas e resistentes à razão, conduzem o movimento dos corpos pelos mesmos trilhos. Caminhos antigos, e que indexam também as formas de vitalidade que, para o psiquiatra Daniel Stern (1934–2012), estarão sempre ligadas a um determinado movimento.

A memória corporal, como um trilho que se repete nos corpos por onde passa, é uma forma de vitalidade e a expressão de determinadas emoções comporta, sempre, uma determinada maneira, uma dinâmica de expressão. Essa memória é invocada por meio da incorporação que fiz durante as video-performances e a experiência no LABIOMEP-UP.

Defronte de uma emoção avassaladora, só o corpo pode tomar regra e



Cinesica culturale 1° Napoli [Cinesia cultural 1º Nápoles], 1973. Documentário de Diego Carpitella.

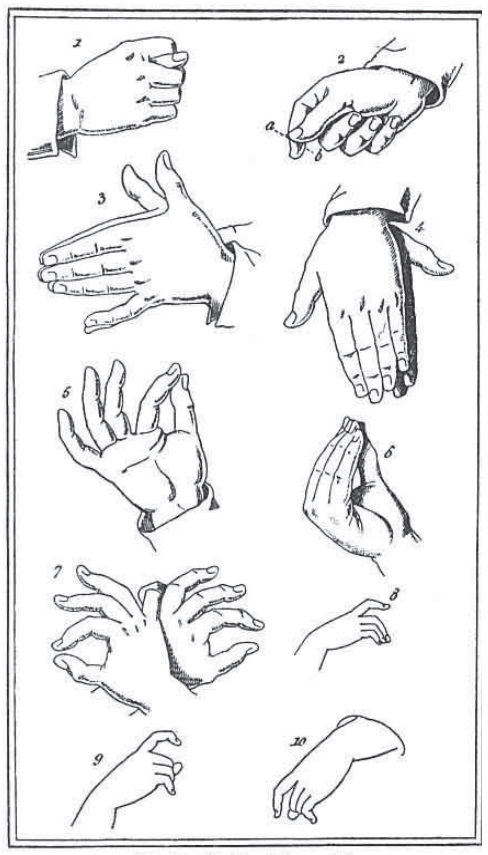


Fig. 119. See Description, p. 276.

Andreas de Jorio. Gestos napolitanos. In *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano [*A mímica dos antigos investigada no gesto napolitano] (Napoli: Dalla stamperia e cartiera del Fibreno, 1832).

271 De Martino interessa-se numa ciência do ritual e não numa ciência das imagens, como Aby Warburg. De Martino procurou observar nos gestos e costumes contemporâneos sobrevivências de gestos advindos de outros tempos, recolhidos em frescos e esculturas. O seu estudo também estabeleceu as práticas rituais, miméticas, como ilisórias das "diferenças entre presente histórico e passado mítico, entre o contigente e o absoluto" (Massenzio 2021, 16). O *Atlante figurato del pianto* mantém uma lógica de identificação de semelhanças e contém um inventário de gestos e técnicas corporais que circularam intensivamente no espaço mediterrânico da antiguidade, e que ainda sobrevivem. Diego Carpitella também se concentrou em estudos semelhantes, tendo realizado um documentário onde comparava gestos e posturas de trauseuntes napolitanos com esculturas. A expressividade corporal dos napolitanos já havia sido anteriormente alvo de análise, por Andreas de Jorio no livro *A mímica dos antigos investigada no gesto napolitano* [*La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*] (1832). O autor suponha que tal expressividade se devia a uma reminiscência história embutida nos corpos, já que Nápoles havia sido uma colónia grega e os gestos poderiam advir de uma incorporação cultural da antiguidade.

272 Ver Gombrich 1966.

273 Mímica ligada a gestos de golpear o corpo de modo rítmico.

se auto-regular por meio de movimentos coincidentes, rítmicos. O corpo imaginante entra assim em ação, quando transduta golpes do pensamento para ações no corpo.[274]

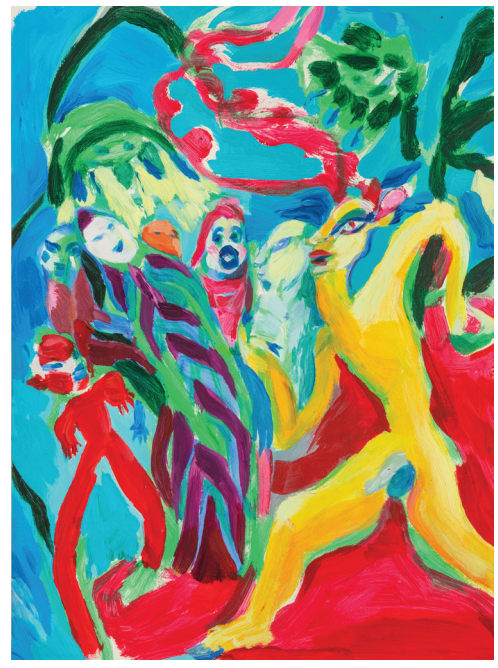
O artifício técnico, um *sacra simulatio*, é, na sua base, derivado de um exercício que reconhece no corpo uma infralíngua, transversal, unida por meio de emoções extremas. Pode ser que o ritmo tenha aqui um forte poder regulatório, por vezes com função hipnógena, como é mais evidente nas melopeias e cantigas de embalar. Também a memória filogenética embala os corpos, a memória na tessitura e nos ligamentos dos tendões, a sua fixação nos órgãos de desejo. Tudo conspira na produção de um corpo movente, comovente, rítmico. A dilatação do espaço do corpo:

> cada corpo interioriza modelos sensório-motores, hábitos cinestésicos, pensamentos e regras de comportamentos rígidos que acompanham modelos emocionais correspondentes. Todos estes estratos vêm do passado e de uma certa ideia do futuro [...]. Tudo isto forma não só a perceção da realidade, mas a sua estrutura e o seu modo de funcionamento e de presença. Todos os corpos são, em certo sentido, datados, pertencentes a outras épocas que transportam com eles no seu presente. Todos os corpos são parcialmente inactuais. (Gil 2001, 193).

Os corpos dão lugar a outros, passam de uma forma a outra, possuem durações de tempo que se encadeiam. No seguimento do conhecimento ancorado nos extratos de tempo, Hans Belting pensou as imagens coletivas. Para o autor, as que surgiram nas culturas históricas, e aquelas que carregamos — que ele afirma de forma vaga — provêm de uma antiga genealogia de interpretação do ser.[275] Será por meio de imagens que nos relacionamos com o mundo. Imagens extravasadas para fora dos seus limites, imagens impertinentes, em circulação.

Em alguns trabalhos procedi a uma montagem, a uma combinação de corpos, ou de anacronismos visuais. Isso é evidente ao longo *Charms*, conjunto de trabalhos cuja reflexão procederá este capítulo. As imagens baralham-se porque afloram no presente, nele permanecem. Podem, literalmente, ser colocadas lado a lado, coexistir. Nessa lógica, namoro os morangos oitocentistas do pintor Jean Siméon Chardrin, compostos numa perfeição matemática, e reconfiguro-os como imagem de um corpo carnal, desejante mas também monstruoso. O morango, qual língua que afeta o paladar, que faz salivar, o morango tornado cabeça arcimboldiana, atreito a uma visão ordenadora do mundo. Ele é reconfigurado e montado com outros elementos, numa coexistência baralhada, o que adensa a pluralidade de imagens que constituem uma ideia construída de corpo. Jogos simbólicos, metáforas visuais, o prazer de baralhar.

Mary Wigman. *Totentanz II* [Dança da morte II], 1926. Coreografia.



Ari Up açulado a ver os cornos afilados, 2023. Acrílico s/papel Fabriano 270g, 70 × 50 cm.

Fotograma de *Língua Flamboyant,* 2025. Simetria, morango-língua, a partir da pintura *Le panier de fraises des bois* (1761), de Jean Siméon Chardrin.

274 Imagina-se um rosto irreconhecível perante o horror, de forma a não ser por ele arrancado (golpear rosto), imagina-se linhas protetoras que recuam a alteridade extrema (morte) para uma distância segura. Imagina-se ser um outro: "a chorona é como uma outra que chora" (De Martino 2012 [1958], 132, tradução minha), de forma a manter, pela distância incorporada da presença ritual, uma alienação institucionalizada e controlada.

275 Ver Belting 2014.

Em outros trabalhos, como *No gáudio das mexeriquices* (2023), desenho que introduz este subcapítulo, existe uma reconfiguração de gestos suspensos em imagens antigas. No próprio exercício do corpo acontece um reencenar de gestos, movimentos, de modo a despertar memórias filogenéticas, de modo a subverter esse esquema mental do corpo e colocá-lo em transformação.

A relação com ambos os atlas é, portanto, técnica. Do seu sobrevoo retirei uma técnica de relação com as imagens do corpo que as torna dinâmicas, não estanques, não categorizáveis por meio da inscrição no tempo e no espaço.

Isso também é visível em *No caudal líquido do leito opalino* (2022), primeiro trabalho feito em *Corpo a Corpo — transformismos imaginários*. A recolha de imagens de esquemas corporais e situações ritualísticas compõe um friso-memória da estrutura capsular que suporta os despojos de um corpo.

De modo a dar por terminado este subcapítulo, apresento o texto que acompanha esse caudal:

Cápsula opalina, espaço encerrado. No corpo convulso circulam memórias, imagens suspensas de gestos repetidos, imagens mastigadas no entrelaçar do sonho. Impressões de ritmos. Depositado em latência está o rosto fugaz para o corpo instável. Os despojos da permeabilidade a transformismos que recordam o que foi, o que
ainda
não é.
A máscara, o braço escudado e as mãos entrelaçadas numa torção amorosa — despojos de uma pele tornada obsoleta. O corpo esvaziado, feito de ar, imaginado a inflar esses artefactos corruptíveis,
ao abandono, qual pele escamada de serpente.
O tempo suspende-se na gravidade da forma, mas essa intermitência é contrariada na circunvolução do caudal, tal como o movimento das águas. As paredes escavadas falam a língua dos corpos em movimento. Gesto, ritmos de replicação e de desmultiplicação. Repetem-se os abraços symplegmas e os carpires planctus pletora... Gestos de memória cuja luminosidade emitida desafia a obscuridade do olhar
anacrónico.[276]

No caudal líquido do leite opalino, 2022. Folha de silicone, placa de acrílico, leds, 120 × 65 × 23 cm

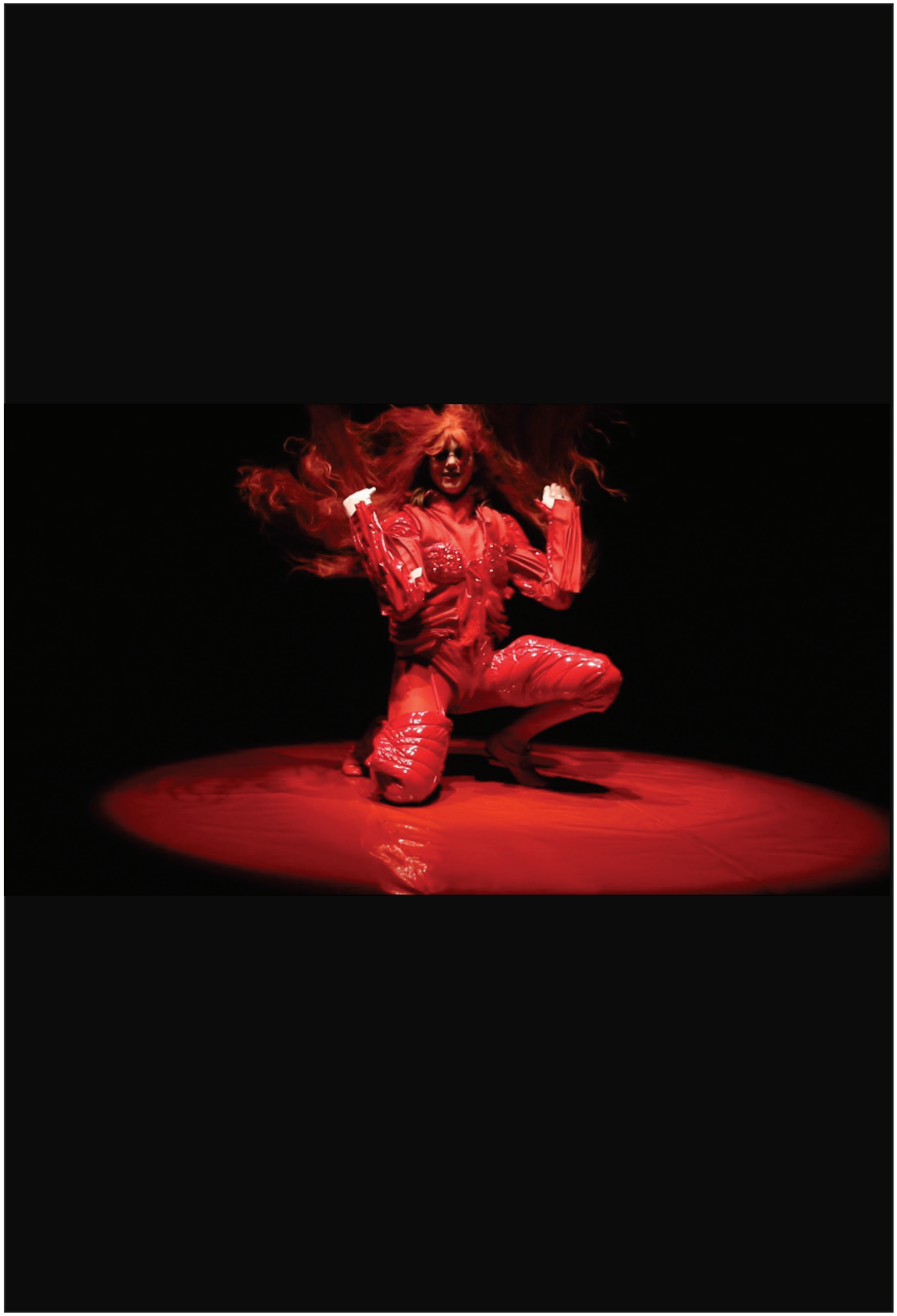
Pormenor de *No caudal líquido do leite opalino*, 2022.

Pormenor de *No caudal líquido do leite opalino*, 2022.

276 Texto aqui ligeiramente transformado, que acompanha *No caudal rítmico do leito opalino* (2022), presente no catálogo da exposição *Praxis Deixis* do 1º ano de doutoramento, n' *oMuseu FBAUP.*

7. CHARME:

OS ARTIFÍCIOS DO CORPO



Fotograma de *Hair wrestling I*, 2024. Vídeo [integrado em *Língua-Flamboyant* (2025)].

7.1. O CORPO HIPNAGÓGICO E HIPERBÓLICO DE *CHARMS*

Sendo com o seu ouro, aurífero,
o corpo é insurrecto.
Consome-se, combustível,
no sexo, boca e recto.

Luiza Neto Jorge, *O corpo insurrecto*, 1964.

A impertinência da imaginação passa sempre por imaginar o impossível, ou imaginar o invisível. O tornar visível o invisível, ou o descobrir na matéria vestígios dessa invisibilidade é uma película que adere e se acomoda, como a pele que reveste o corpo, a *Charms*.

A impertinência da minha imaginação é fazer do corpo tropo de transformação, partindo da posição de que só́ podemos aceder ao mundo através do nosso biótipo: diluindo a perceção de sermos meros mirones do que olhamos; antes tomando o touro pelos cornos, ou seja, agentes imersos na construção do real.[277]

Este último capítulo concentra-se numa profusão de trabalhos aglomerados em torno do nome *Charms*, que surgiram e torneiaram uma figura homónima. O charme é um feitiço lançado ao outro, é um amuleto protetor que se usa junto à pele, é um poder de sedução. Esse charme está embrenhado nas matérias deste trabalho, tanto como forma de cativar o olhar como de revelar-se como método subterrâneo de produção das imagens.

Num outro estrato de sentido, o nome de *Charms* é também uma homenagem ao

277 Posição expressa em *The artist as anthropologist*, de Joseph Kosuth (1991 [1966-1990]).

dramaturgo e poeta Danill Kharms,[278] evidenciando de antemão o pendor teatral de todo o trabalho.

Os sonhos, também eles "provêm diretamente da nossa carne, não se configuram senão através da mesma" (Didi-Huberman 2015, 257) e este *Charms* é tanto agente produtor como imagem de si mesmo.[279] Essa simultaneidade exigiu um desdobrar constante da minha proprioceção, pois usei o movimento como meio imaginativo e construtor das imagens. Imaginar coincide, assim, na visibilidade do gesto inventivo.[280]

A sua dimensão performativa culminou na já referida *Língua Flamboyant* (2025), instalação vídeo de três canais feita de curtos fragmentos narrativos.[281] A instalação está assente na performatividade do corpo e no seu reimaginar a partir de uma *assemblagem* de imagens. Ela nasce, por coincidência ou por inevitabilidade, no cerne do próprio corpo.

O conjunto de trabalhos que formam *Charms* reflete o pensamento mágico mais do que processos lógicos e racionais. Aí sobrevivem valores que foram marginalizados pelos processos de racionalização: valores ligados à entrega às visões e à primazia da *physis* sobre o *logos*, um corpo pensante. Essa sobrevivência também se deve, em parte, ao trabalho não se encerrar numa justificação ou compreensão total das ações que nele ocorrem.

Charms surgiu numa visão, durante o estado de consciência limítrofe chamado de hipnagógico: entre o sono e a vigília. Essa visão, de algum modo sentida como uma imagem exterior, foi a de um corpo encarnado e brilhante, todo inchado e com fendas profundas. Houve mãos que penetraram as fendas dessa carne e assim chegaram a tocar, de forma virada, a sua pele verdadeira. Entre as fendas, e o seu fundo de uma carnalidade nua, havia plumas brancas. Uma pele por dentro da pele, um corpo vestido de corpo. Desejo rubro. Mais relevante, uma visão que apelou profundamente à dimensão háptica.

Essa foi a primeira subversão de *Charms*: um corpo às avessas, imagem exógena qual feitiço que se grudou em mim e despertou a vontade de externalizar o imaginado por meio de imagens. Corpo esfolado, exposto e frágil, contudo forte e protetor qual armadura apotropaica.

O corpo, primeiro instrumento sensível de presença no mundo, é um *medium* que se lança sobre a matéria e age sobre ela: um embate corpo a corpo.

Como se verá ao longo desta leitura, o figurino *Charms*, produto de uma exploração de dados transculturais no estúdio, desencadeou a produção de outras imagens que o evocam. Ele é em si um delírio imaginário que congrega no seu corpo carnal

---

278 Vanguardista russo ligado ao que se convencionou chamar de teatro do absurdo. Foi tomado prisioneiro do totalitarismo de Estaline e morreu por inanição num hospital psiquiátrico em Moscovo. Kharms era um pseudónimo, e entre algumas teorias interpretativas diz-se que nasceu da reunião da palavra *harm* com *charm*. Outras variantes do pseudónimo: Khorms, Charms, Shardam, and Kharms-Shardam.

279 O conceito de *embodiment*, já aflorado em capítulos precedentes, tem também aqui a sua pertinência.

280 Método que apliquei nas performances realizadas com recurso aos instrumentos de medição do Laboratório de Biomecânica da Universidade do Porto (LABIOMEP-UP). Nesse laboratório pude imaginar outros corpos através do movimento, corpos que se traduziram em linhas temporais desenhadas no espaço, a partir do programa Qualysis. Dessa intenção de reunir no movimento golpes de imaginação resultou o vídeo A conjurar corpos alternativos (após Formas em continuidade no espaço) (2024).

281 Além dos vídeos, *Charms* espoletou desenhos e aparece no centro da pintura *Marbelichious* (2025), que se pode ver na página 103.

referências históricas e burlescas. Ele é um manifesto materialista. A sua hibridez é pensada como condição apropriada que remete a uma polissemia de sentidos. Nada exclui. Vive dentro das ranhuras do sonho, entre o mundo de vigília e a produção do sono. É um corpo carnal, exposto e em carne viva. Mostra que o corpo urge imaginar, e que se imagina através das suas veias, tendões, à flor da pele.

Sendo a relação da imagem com o corpo basilar, desde logo percebi que a superfície da pele seria o *medium* para transformismos. Esse corpo densamente fundido transporta a ideia de inversão, ele veste a sua própria carne. Ele é, ainda, suporte e veículo da imaginação, autogerado. A figura entrevista em sonhos, deu-se a ver; um corpo hiperbólico, vital. *Charms* reconsidera passados imaginários do corpo a partir de uma assemblagem anacrónica de elementos visuais.

A primeira visão expandiu-se pela divagação, uma reordenação simbólica sobre o instaurar do corpo científico a partir de imagens do escorchado anatómico e da sua assunção de sobre-pele, refletido na armadura *all'antica* renascentista.

O corpo, colocado em movimento, em variação, mostra como a imaginação se sedimenta sobre outros imaginários, tais como os transmitidos culturalmente, bem como pela ativação de memórias filogenéticas. Este processo de reimaginar é algo que possui inerentemente um cunho de provocação, de abalo, de transformação.

Qualquer imagem do corpo é uma construção cultural, um artifício, tal como o charme, que seduz para instaurar a sua verdade. Essa evidência condicionou as matérias utilizadas na produção do que chamo de dispositivo de incorporação, ou seja, a roupagem do figurino *Charms*. Mais do que um disfarce, para lá da função aparente de cobrir o corpo, ela é uma construção artificiosa desse corpo andrógino: é feita de vinis e napas vermelhos, altamente plásticos (artificiais), que habita um cenário plástico e sobre a qual se sobrepõem adereços mediáticos de constituição híbrida. Aparece um chapéu de laivos orientais, uns olhos petrificados qual escultura arcaica ou múmia, um cabelo fogoso, umas luvas brancas de mágico, animadas.

Além dos anacronismos visuais, que consolidam uma perspetiva de memória cultural e filogenética, esse corpo impossível reencenou-se pelo reimaginar da morfologia humana. Agarrado à couraça visceral e revirada, alusiva da musculatura, estão elementos do vestuário da época correspondente aos escorchados, como o rufo e a sobrecasaca.

A morfologia reimagina-se pelo entrançar entre a roupagem e a pele, dado que anula fronteiras categorizáveis.[282] A imagem do corpo reconfigurada a partir desse amalgamar de relações acentua a constituição híbrida da figura e, suavemente, a constituição híbrida de todos os seres vivos.

Charms, como corpo de trabalho, é um ato de conjurar, de aflorar a imaginação à superfície da pele, da materialidade incontornável dos corpos, quer

Mira con los occhis! La mort qui vient, 2025. Tinta-da-china s/papel, 70 × 50 cm.

Dé Dé Dé, 2025. Tinta-da-china e tinta acrílica s/papel, 70 × 50 cm.

Zhang Huang. *My New York* [Minha Nova Iorque], 2002. Performance. Cortesia do artista.

282 Esta ideia revela o conceito medieval da pele como vestimenta (ver Mills 2005) e que, no meu entender, poderá ter sustentado as posteriores representações anatómicas dos escorchados como se envergassem sobre-casacas.

sejam orgânicos ou fabricados por mim no estúdio.

Transformo o interior em exterior, o que deveria estar remetido à invisibilidade em visibilidade, o imaginário em matéria concreta. Sobre-pele sobre sobre-peles: a da imaginação tornada matéria, a do corpo que se imagina. Essas peles, que ocultam o corpo e lhe dão forma ao mesmo tempo, são um paradoxo do regime de visibilidade. Elas são a exibição de uma invisibilidade pois a "forma do corpo enquanto pele estabelece ao mesmo tempo uma pregnância do corpo no mundo, como matéria formada, protuberância mas, por outro, permite pensar o negativo do corpo" (Babo 2017, 39), um corpo tanto presente como ausente, no seu reverso escondido.

Como acontece esta subversão? A subversão acontece quando se inverte o sentido comum, a ordem das coisas. Essa situação acontece em diferentes estratos da prática de *Charms,* sendo o mais palpável essa transformação do interno e vulnerável em dispositivo de proteção. Um corpo apotropaico que carrega paradoxos, múltiplas temporalidades, em devir. A visceralidade encarnada de *Charms*, corpo esfolado, remete para os escorchados que eram ilustrados a remover a própria pele, ou seja, afinal estavam vestidos. Se não ficaram nus ao despojar-se da pele, uma inversão ocorre. Talvez seja por isso que um fato-carne seja uma imagem transgressiva tão potente.

A armadura-rubra é incorporada e experimento composições insólitas com a sobre-pele. O corpo deixa um rastro visual e implica a participação do olhar dos outros que participam na construção de sentido dessas imagens potenciais. Isto porque todos os anacronismos visuais que compõe esse corpo advêm de épocas em que a subjetivação surgiu como conceito,[283] onde a perceção e fenomenologia foram fonte de investigação e, na esfera da representação do corpo humano — artística e científica — fonte de produção de imagens complexas, entre o abstrato e o figurativo.

Mas também os movimentos se tornaram um ato de subversão das supostas ordens hierárquicas entre espécies (como o gatinhar oposto ao bipedismo). Esses movimentos terminam por se desviar do pensamento de tradição ocidental que compunha o corpo (e o mundo) a partir de cisões e oposições. Uma visão dualista do mundo é algo que tento evitar, porque além de atuar como elemento empobrecedor do seu entendimento do mundo, pode ser perigosa.[284] Isto porque, no corpo, coincidem a sua carnalidade e a sua imagem: um imbricado de imaginações sedimentadas numa atmosfera indistinta que reúne cultura, biologia e sonho.

Essa coincidência também promove um leve desfasamento, uma sensação de dissociação onde o corpo permanece ligeiramente fora de si (fora do lugar).

De tal forma que todo o trabalho me parece antes um ato de conspiração, um ato mágico de invocação da vitalidade da *physis* para se dar a ver, trazer formas à superfície. Eu parto da constatação de que "se o sentido das coisas foge ao discurso é porque o mesmo se dissemina na ação e nos movimentos do corpo" (Gil 2019, 179).

Daí a necessidade de, além da representação da morfologia humana nas imagens fixas, ter encontrado na experimentação dos movimentos corporais e na imagem movente o meio excelso para construir este trabalho ficcional.[285]

---

283 Renascimento, Iluminismo, Romantismo, Modernismo.

284 A oposição entre forma e matéria é suscetível de criar divisões no mundo, de se repercutir em justificações para hierarquias e domínios. Basta associar as suas qualidades — uma negativa e outra positiva — a elementos que pretendem impor a vigência da sua superioridade sobre os outros.

285 "A circulação do sentido estende-se para além da esfera do discurso, exprimindo-se ao realizar-se concretamente nos gestos corporais" (Gil 2019, 179).

A impertinência da imaginação acontece quando o olhar extravasa e se reconhece, simpaticamente, nos elementos externos. Dessa forma, a pele ganha aqui uma dimensão simbólica profunda, como primeira superfície de inscrição: expressiva da dimensão interna do ser humano; interface palpável e visível dos seus desejos e imaginações. É o espaço perfeito para a impertinência e talvez por isso seja sujeita a tantas transformações em práticas culturais distintas. Nela coincide a forma e a matéria do limite: espaço limite entre sujeito e objeto. Espaço de desordens, mais capaz de suportar imagens para os transformismos da irreverente imaginação que labora infindáveis corpos. A pele, mais que uma película carnal, não deixa de pautar uma fronteira do corpo. No entanto, ela também se extravasa, *medium* onde se atravessa "todo o fluxo sígnico que investe o corpo, desde a alimentação à competência linguístico-cognitiva" (Babo 2019, 167).

Desse modo, o corpo de *Charms* anula-se para se tornar veículo de uma memória cultural e filogenética que o antecede, numa linguagem que transcende a articulada, antes tanto o define como o torna até um certo ponto, indecifrável. É um corpo às avessas, que expele o seu interior, esvaziando-se, sendo a sua superfície imagem que perturba, que transgride exatamente por desordenar o que deveria estar ordenado (a estrutura do corpo, a divisão entre dentro e fora). Uma inversão de ordens biológica e lógica, ou mesmo uma interdição: mostrar o que não pode ser visto. Esse corpo também se extravasa quando se mistura e modifica no cenário que o abraça, num ritmo sincopado, denunciando a matéria como um fluxo total, unificante e da espessura da atmosfera.

Nestes subcapítulos haverá uma passagem por uma contextualização da genealogia do corpo esfolado e da armadura renascentista, elementos que se fundem numa só pele, base constituinte de *Charms*. Apesar de nascido de uma visão hipnagógica, o corpo de *Charms* foi metodicamente construído a partir de anacronismos visuais. A sua pele é um *medium* onde concorrem várias camadas de sentido, daí que seja importante referir tanto o escorchado anatómico quanto a armadura *all'antica*.

Após isso, a atenção poisará sobre o processo de incorporação que se concentra num invocar de fluxos de intensidade e invisibilidades a que o corpo se encontra sujeito. Essa pele é uma superfície de intensidades, de devir entre o eu, o outro, os outros possíveis. Para completar este capítulo artificioso serão ainda referidos outros elementos do corpo de *Charms*: os seus adereços mediáticos e os vídeos. Por fim, entre outras especulações oferecidas à subjetividade do leitor que me lê, gostaria de apresentar *Charms*, que abraça a imaginação corpórea, como uma imagem complexa das construções culturais do corpo, onde coexistem múltiplos tempos, todos invocados nos labores do meu estúdio.

Fotograma de *Hair wrestling I*, 2024. Vídeo [integrado em *Língua-Flamboyant* (2025)].

7.2. RAPINADA ANACRÓNICA DE UMA PELE COURAÇADA

Que a roupa, por exemplo, exibe, sem poder mostrar plenamente. A roupa não é uma extensão da pele [...] mas a visibilidade da pele invisível que o corpo constitui. O corpo é uma figuração da carne, que se anula enquanto figura, ao constituir a lógica de abstração com que se liga e desliga toda a carne.

Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*, 2018, 127

Rembrandt van Rijn. *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* [Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp] (pormenor), 1632. Óleo s/tela, 191 × 217 cm. Museu Mauritshuis, Haia.

A pele é o órgão sensível à atmosfera e ao toque, empático, marcado, delicioso. A pele dá visibilidade ao corpo, e numa primeira apreensão é a bela película externa que dissimula na sua lisura ordenada todo um interior de desordem visceral, de fluídos, órgãos e músculos. Talvez por isso seja tradicionalmente ligada ao estatuto de couraça, dispositivo de proteção, daí que essa metáfora permaneça na construção imaginária e cultural do corpo humano.

Ela também assume a forma de suporte de inscrição da linguagem,[286] como no o imaginário medieval onde a pele humana esfolada se tornava superfície de escrita das leis.[287]

Em *Charms* ela é entendida como um híbrido, entre o escorchado e a

Pormenor do fato *Charms*, construído com elementos da anatomia do corpo humano [Retirado de arquivo vídeo não editado].

286 Diferente da inscrição do corpo na linguagem, que implica uma infralíngua produtora de sentidos.

287 As execuções medievais eram acompanhadas por rituais de inversão, como despir a vítima. Esfolar em vida a vítima seria extrair a superfície onde a memória e identidade se inscrevia para a trocar por um pergaminho de inscrição de leis morais (ver Mills 2005, 68).

armadura *all'antica*, uma força apotropaica e de fascínio. Nela coincide a forma e a matéria do limite: espaço limite que abole distinções entre carne/roupa, entre humano/animal, entre vivo/morto.

Esse espaço de desordens é, a meu ver, o mais capaz de suportar imagens para os transformismos da irreverente imaginação, que labora infindáveis corpos. A pele de *Charms* é uma imbricada tessitura de diferentes superfícies e elementos desviados do seu espaço: tendões e músculos expostos, rufos tornados carne,[288] figuras nos peitos e joelhos...

O excesso, como armadilha inicial, serve para atrair o olhar. *Charms*, cujo corpo é tecido pelo mundo da imaginação, é também excessivo na sua constituição, até provocador na cor rubra e brilhante. Aqui sonha-se com a delicadeza das imagens do corpo, as mentais, as hipnagógicas, as alucinantes.

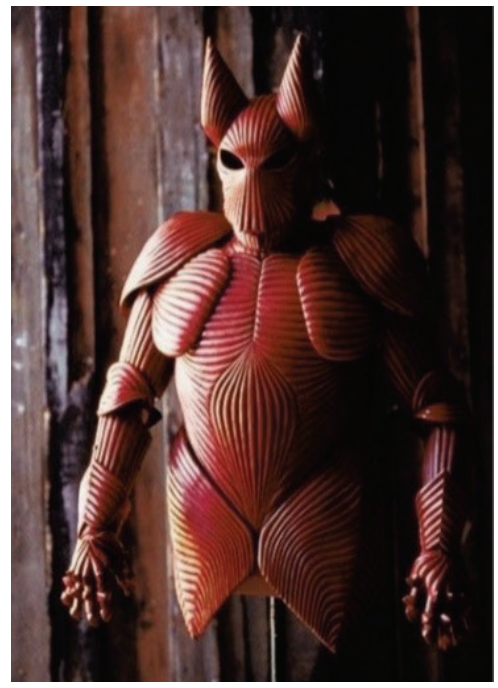
O figurino foi construído para apelar fortemente ao sentido do tato, sentido alcançado pela mediação da visão. A expressividade plástica do vinil, de vivo altamente visceral, potencia uma resposta do corpo somático, um corpo que sente antes de pensar. Esse é o corpo a que apelo, a quem assiste ao vídeo *Língua Flamboyant* (2025). A couraça, ou armadura, também dota a figura de uma vitalidade ativa, de uma força endógena. Ela é uma pele anacrónica, ou seja, uma montagem de formas que entram em contacto neste presente para formar um corpo diferente e totalmente disposto a ser imaginado.

Ela torna-se um hipercorpo[289] que entrança elementos anatómicos com estruturas armadas e a figura apotropaica da Medusa nas articulações e zonas mais frágeis.

A montagem de elementos de distintas proveniências articula complexidades temporais. O seu anacronismo refere-se, portanto, a uma pele liberta de uma narrativa histórica homogénea e que assim expressa "a exuberância, complexidade e sobredeterminação das imagens" (Lund 2019, 24).

Essa montagem dá ao corpo uma constituição híbrida, nem carne nem roupa, acentuada ainda pelas torções e contraste dos tecidos utilizados. Este escorchado encontra-se também em trânsito: entre a ordem de um fato e a desordem da visão luxuriante e caótica que será a de um corpo desprovido de pele.

Estas referências, centradas numa atmosfera visual europeísta, permitiram uma construção técnica do fato. Contudo, este *Charms* não se esgota aí, dado que o corpo induz a constantes derivações, que impossibilitam uma natureza permanente, atreito à categorização. Nesse sentido, o corpo de *Charms* é um corpo em devir, ele dá-se a um devir-animal, a uma incorporação que o insere num campo próximo do ritual, de uma transformação efetiva de quem



Eiko Ishioka. Figurino para Drácula, *Bram Stoker's Dracula, 1992* (dir. Francis Ford Coppola).

Ver
"O poder de plasticizar: vídeo"
p.175

Matteo di Giovanni. *San Bartolomeo* [São Bartolomeu], c. 1480-85. Têmpera e ouro sobre madeira, 80.9 × 48.5 cm. Museu de Belas Artes de Budapeste.

288 O vestuário do século XVI, como o rufo, a casaca e as meias, são também elementos do corpo.

289 O hipercorpo presente aqui não encontra reflexo no conceito de Pierre Lévy, que o define como "uma espécie de corpo maior onde confluem todos os corpos que partilham do mesmo sangue desterritorializado". O seu hipercorpo é imaterial mas feito de metáforas e verbos materiais como: "o fluído vermelho da vida", "a irrigação de um corpo coletivo, sem forma, disperso" (Lévy 1998, 51). O hipercorpo também não é aquele do taoismo, a que o primeiro ser humano, feito de veias, peles e ossos, corresponderiam os rios, a terra e as montanhas.

o veste, o seu portador. Oferece-se a, ou permite, por mágica, que o portador experimente outras perceções de si, de corpos, que experimente outros gestos.

Charms, com a sua constituição visceral, remete aos fluxos corporais, mas também aos fluxos de desejo, de intensidades. Um corpo desbravado que se gesticula, mas em torno de si, numa busca peripatética. Além dessa pele revirada, a sobreposição de outros elementos transforma a sua natureza — como o chapéu ou as luvas —, complexificando as referências maiores do escorchado e da armadura, a que atentaremos de seguida.

Há uma dimensão invisível dos fluxos de intensidade do corpo que pulsa em *Charms*. Ele é uma figura de poder, tanto por se impor ao olhar, mas também por ser vitalista. O corpo emerge do seu interior, tal como na armadura *all'antica*, para dar a ver essa invisibilidade, toda ela exposta, à flor da pele como uma flor de carne.

Agora, até ao final deste subcapítulo, desejo dar enfoque à rapinada anacrónica da pele couraçada. Após ter sido acometida pela visão carnal de *Charms*, necessitei de lhe dar corpo com recurso a outros imaginários.

Foi assim que encontrei os anacronismos que alimentam *Charms*, indo de encontro a um período de profunda alteração da imagem do corpo. Durante os séculos XVI e XVII, surgiu um novo método de observação que coincidiu com práticas de dissecação de cadáveres; as gravuras de escorchados em estudos de anatomia ajudaram a sedimentar essa transformação para o corpo objeto da ciência. Curiosamente as armaduras também sofreram grandes alterações, ao abandonarem a sua função prática e bélica para se tornarem um dispositivo simbólico, idealizado na armadura *all'antica*.

O interior do corpo foi desbravado até perder a sua interioridade e se dar a ver. Essa transgressão de ver o interdito, que consequentemente dessacraliza o corpo, esvaziando-o em troca do saber, provoca uma inversão interessante. O corpo veste a sua própria carne, como se tomasse finalmente posse de si. Esta imagem da musculatura como uma armadura, uma sobre-pele, persiste na cultura visual até hoje e ainda demonstra a sua repetitiva presença como manifesto subversivo.

Charms é uma inversão, reconfigurado segundo a disposição de uma armadura, num jogo perverso onde, paradoxalmente, a carne toma posse do corpo como uma sobre-pele. Aliar essas duas imagens, a do esfolado com a de armadura, resulta num corpo couraçado e cru, prenhe em contradições que subvertem a ordem: dentro/fora, vivo/morto, humano/animal, potente/frágil.

Também a sua carne vermelha tem um impacto dirigido à sensibilidade física, como uma ameaça.

A figura de *Charms* mimetiza hiperbolicamente a musculatura do corpo. É uma concha protetora, um acrescento que amplifica os poderes do corpo e, em simultâneo, a sua superfície crua e encarnada de esfolado aproxima-a da condição animal. A imagem desse corpo hiperbólico e subversivo dá-se a olhar e manifesta-se repetidamente até à contemporaneidade, relevando a persistência de um corpo científico subjugado ainda à imaginação e sensações viscerais que o dominam.

Nicolas Beatrizet. Gravura de escorchado a segurar a própria pele. Em Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composición del cuerpo humano* História da composição do corpo humano] (Roma: Antonio Salamanca e Antonio Lafrefiji, 1556).

Jacopo Berengario da Carpi. Xilogravura de escorchado. Em *Anatomia Carpi Isagoge breves perlucide ac uberime, in anatomiam humani corporis* [Introdução breve, clara e abundante à anatomia do carpo, na anatomia do corpo humano] (Bologna: Benedictus Hectoris, 1523).

O escorchado anatómico surgiu da híbrida investigação em medicina e nas artes, no Renascimento. A ideia de estar às avessas é germinal. As imagens que proliferavam pela Europa mostram esse corpo sem pele, todo ele músculos, tendões e veias,[290] mas vivo, a manter posturas clássicas ou a segurar a própria faca que o esfolou. O conceito é explícito: o escorchado é uma sobre-pele, um corpo sobreposto a um outro — e não propriamente à estrutura do esqueleto. As ilustrações anatómicas contêm amplas camadas do corpo — desde o esqueleto até aos músculos — e o escorchado encontra-se no meio desse processo de desvendar o corpo. Por vezes, parece despir-se dos seus músculos, outras vezes parece vestir casacas. Peles-casacas![291] Elas poderão ser entendidas como derivações das prévias metáforas medievais que relacionavam a pele com vestuário.[292] Um corpo que se veste a si próprio após despir a sua pele é em si um paradoxo! Um corpo autogerado.[293]

Sabe-se que o escorchado fazia parte do imaginário das sociedades medievais, com pinturas de santos esfolados e punições pública. Essas imagens, tão apelativas a reações somáticas, atuam sobre o corpo, segundo um processo de incorporação. Recordo que nas teorias medievais da visão "o olhar carrega para o mundo a carnalidade do corpo de quem vê" (Mills 2005, 19, tradução minha).[294] A experiência ocular falha em diferenciar completamente o eu e o outro, em virtude de sua persistente carnalidade. O meu *Charms* também se relaciona com a intercambialidade do ótico e do háptico: apela às reações somáticas de quem o olha.

Que delírio imaginativo permitiu este corpo de músculo e carne, tão vivo quanto morto permanecer até hoje, como imagem do corpo subversivo, potente? Ele acompanhou a mudança paradigmática de olhar o corpo nesse período, tornando exterior o seu interior, esvaziando-o, dessacralizando a carne.[295]

Essa nova forma inaugurou, segundo José Gil, o *corpus* da ciência médica (cf. Gil 1997, 128–142) e esse *corpus* correlaciona-se também com a linguagem visual da sua representação. O corpo tornou-se objeto de investigação,

Jan Stefan van Calcar. Gravura de escorchado. Em Andreas Vesalius, *De Humanis Corporis Fabrica* [A fábrica do corpo humano] (Basileia: Johannes Oporinus,1543).

Couraça de bronze, período Clássico, séc. IV a.C., Grécia. The MET Museum, New York. Domínio público.

290 Ele pode ainda ser o objeto que encontra carnalidade na pele do cadáver, na trama do papel onde está representado ou na escultura que o substitui. Como objeto de estudo, desde 1563, encontrou o seu estatuto permanente nas Academias de Belas Artes (cf. Laurenza 2012, 32). Nas Belas Artes ainda se estabelece dar início ao estudo da figura humana a partir da sua estrutura, o esqueleto, e avançar pelas camadas corporais.

291 "O processo de instauração de uma ciência inaugurou arrancando o corpo ao homem, para fazer dele o seu objeto. O irreparável deve-se a este interior do corpo que já não pode transformar-se, em lugar de metamorfose: está a descoberto, está para descobrir. Já não é o corpo com a pele que será superfície de inscrição móvel e plástica, relativamente a um saber: os escorchados não estão nus, acabaram com a nudez ao tirarem a si próprios a pele — sem pele, permanecem, no entanto, vivos, vestidos de músculos, que marcam como tatuagens, que simulam sobrecasacas [...] ou vestidos de tecidos" (Gil 1995, 128).

292 Ver Mills 2005, 9.

293 Autogerado no sentido que Francisco Varela entende por autogénese, um processo pelo qual um sistema vivo se produz e constitui como unidade própria, tanto provocador como resultado dessa organização (ver Varela 1979, 55).

294 "[...] Sight carries the carnality of the viewer's body out into the world."

295 Isso é evidente em *De Humani Corporis Fabrica* (1543), de Andreas Vesalius, onde se concretiza o novo método de observação do visível: um olhar de escrutínio do visível. Esse escrutínio destituiu o pensamento mágico ao dotar a observação do visível de todo o valor epistemológico, o que resultou numa imensa transformação no modo de pensar e olhar o corpo.

objeto da ciência, profano e animal.[296] *Charms* também é profano, animal, também está às avessas.

Já a armadura *all'antica* enceta uma relação com a pele-couraça, bem como com os transformismos corporais. Ela advém das couraças musculadas hoplitas.[297] Essas couraças eram estilizadas anatomicamente e foram sofrendo transformações ao longo de quatro séculos até adquirem um naturalismo idealizado. Os músculos eram simulados em relevo, num bronze decorado com desenhos abstratos, motivos de plantas, animais e figuras mitológicas.[298]

No século XVI a armadura abandonou a função de dispositivo prático guerreiro para se tornar um dispositivo simbólico de defesa corporal.

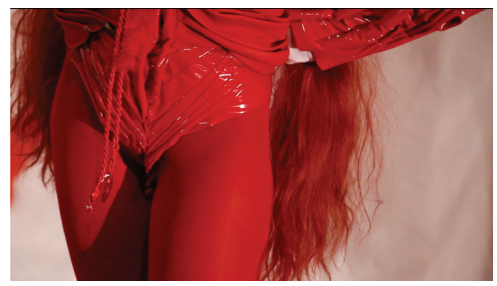
A couraça musculada classicista manteve a simulação anatómica, com o devido exagero dos músculos e superfície, e o reforço das áreas vulneráveis do corpo com a aplicação de elementos apotropaicos no peito e articulações.[299] Ela foi reconfigurada a partir do interesse pela antiguidade[300] e incorporava "um conhecimento anatómico em sintonia com a imagem do corpo humanista que era cultivado pela sensibilidade estética, política e social do período" (Jäger 2023, 64). Era um dispositivo oferecido ao olhar, como meio de consolidar o seu poder: atraía e cegava, qual resplandecente e fatal mirada da Medusa.

A armadura, como dispositivo simbólico de defesa corporal, possuía complexos níveis de interpretação e simulação implicados na construção do corpo, como duplo reforçado.

Nessas armaduras podem ver-se figuras híbridas,[301] intermitências entre o feminino e masculino, híbridos com asas, caudas de peixe... Situação que também imbui o portador da armadura de um corpo híbrido. Pode dizer-se que se dá uma mescla, instaura-se um sistema circulatório de transferências. Então, envergar uma armadura poderá provocar a metamorfose de quem a carrega, algo que interessa em *Charms*, já que se dá uma passagem da sua carne, tenra

Couraça *all'antica*, c. 1545-50. Oficina de Filippo Negroli. Museo Nazionale dell Bargello, Firenze.

Peitos brilhantes de *Charms*, cada um com o rosto da Medusa a deitar a língua de fora. [Retirado de arquivo vídeo não editado].



Pormenor do fato *Charms*, com costura a invocar a musculatura do corpo humano. [Retirado de arquivo vídeo não editado].

296 Isto só ocorreu pelo abandono paulatino dos métodos de observação medievais, obscurecidos pela sobreposição de crenças e leituras, em prol de um olhar de escrutínio sobre a matéria. As leituras em questão eram as dos textos de Galeno (129–216 a.C.).

297 Os hoplitas, cidadãos proprietários de terras, eram soldados de infantaria pesada das cidades-estado (*póleis*) da Grécia Antiga. O termo vem de *hoplon*, um escudo circular, elemento marcante do seu equipamento de proteção, cujo polimento refletia a luz solar e encandeava o olhar. A Medusa, figura apotropaica, figurava nos escudos e zonas corporais frágeis dos soldados áticos, que assim os identificava, já que era um atributo da deusa Atenas, padroeira da cidade-estado homónima. Também *Charms* tem nos peitos e joelhos a Medusa, em missangas brilhantes.

298 Ver Pyhrr et al 1998, 81.

299 A cabeça de leão surgiu a par da cabeça da Medusa, bem como a incorporação de outras referências visuais derivadas do grotesco. A pele de leão é a sobre-pele envergada por Ulisses, herói da *Odisseia*; uma pele que lhe dá poderes sobre-humanos e também aparece no Deus Hermes (além da de leopardo), de quem Ulisses é descendente direto. O embuste, a utilização de técnicas de transformismo são, portanto, comuns às esferas humana e divina.

300 Filippo Negroli, considerado o percursor do estilo da armadura *all'antica,* aplicou o conhecimento das técnicas e detalhes do período helenístico e romano no período renascentista (ver Phyrr 1998).

301 As figuras híbridas encontradas na mitologia grega são geralmente ninfas que possuem natureza híbrida: descendentes de deuses e titãs, ou de deuses e homens. Elas costumam ser *poikilométes*; metamorfoseiam o corpo, tomando formas variadas.

e pulposa, para uma carne couraçada. O corpo emerge do seu interior até à superfície plástica e brilhante, que assume as suas formas. Isto porque "o corpo incorpora. O corpo faz corpo com. E o vestuário é a pele do corpo; a pele da pele" (Babo, 2017, 3).

O mecanismo que metamorfoseia a armadura em carne, com o emergir da mesma através das camadas até ser simulada no metal, é o mesmo mecanismo que torna os músculos do escorchado pele. O interior do corpo emerge e substitui a pele, tornando-se de forma invertida em uma sobre-pele, uma vestimenta, uma proteção, como uma armadura.

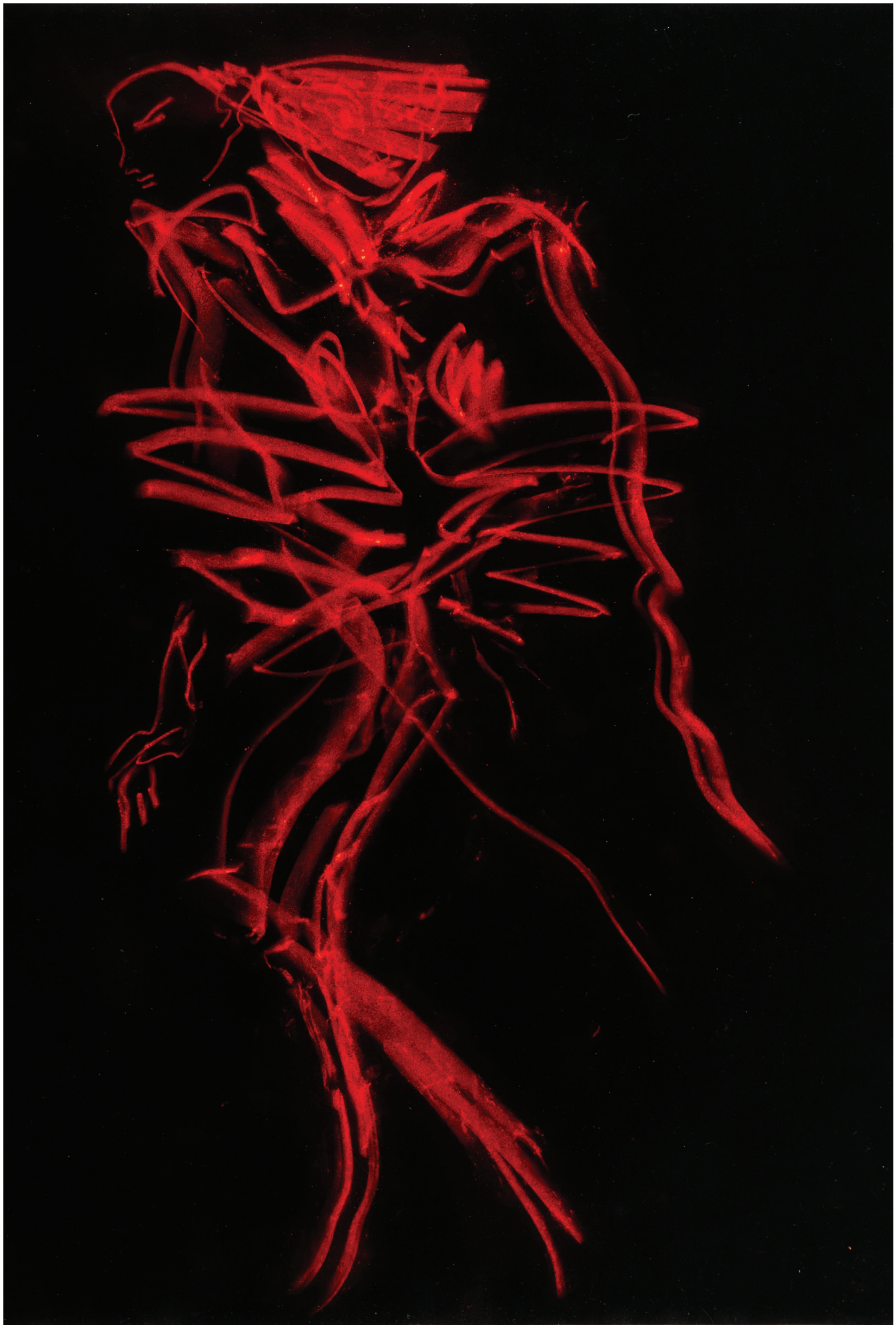
Numa reunião entre escorchado e armadura, tal como se constitui a pele de *Charms*, existe um conjunto de imagens sugestivas. Em *Historia de la composition del cuerpo humano* (1556) as armaduras têm vísceras no lugar dos músculos abdominais. Elas oscilam entre a anatomia e a armadura *all'antica*.

Porquê essa associação, essa construção de um corpo que é tanto carne como escudo, uma fusão orgânica e inorgânica? Que imagem se produziu?

Essa associação promove uma noção mais funcional do corpo baseada em fluídos, química orgânica e metabolismo. O oscilar entre opostos, demonstra a maleabilidade do corpo. As couraças ilustradas nesse livro dão "ênfase na vitalidade ao sinalizar ferimentos, guerra e morte" (Jäger 2023, 67). Nela coincidem opostos, tal como o fato/armadura/escorchado *Charms*: a vida mostra-se no embate com a morte. Esse corpo potente, couraçado, impõe à sua matéria aspirar estar acima da média anatómica.

Nicolas Beatrizet, Gravura de armadura com entranhas. Em Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composición del cuerpo humano* História da composição do corpo humano] (Roma: Antonio Salamanca e Antonio Lafrefiji, 1556).

Neste momento, depois de percorrer duas referências maiores na construção técnica da figura de *Charms*, estamos capazes de avançar para o próximo subcapítulo e divagar nos seus maneirismos corporais.



Forma fixa entre formas, 2024. Pastel s/papel Hahnemule velour preto 290g, 70 × 50 cm.

7.3. FLUXO

—

UM MANEIRISMO CORPORAL[302]

O exterior de uma natureza orgânica, o que é senão a aparição eternamente mutável do interior?

J. W. Goethe, *Écrits sur l'art,* 1997 [1799], 205, (tradução minha)[303]

Como foi já sugerido em "Feitiçaria do ar: a identificação com o espaço", a envolvência, ou *milieu,*[304] possui essa densidade vibrante de elemento vivo, já que por meio dela os corpos se unem e contagiam, abolem distâncias e limites, se permitem expandir.

A envolvência, os corpúsculos que revolvem o ar, é um gigantesco animal. Para José Gil, o espaço-vida[305] cumpre o requisito do espaço de envolvência, sem criar um casulo que protege um interior: "ao desfazer o casulo, o movimento desfaz o interior, ao mesmo tempo que se desdobra na criação do espaço-vida" (Gil 2001 ,29). É essa a envolvência que permite o corpo ao viés de *Charms* e, ainda, que ele seja uma figura de poder, mediado pelo mover de forças telúricas.

O corpo de *Charms* é uma forma com um fim, que é o de permitir circular em si forças vitalistas e caóticas, que por isso não excluem a senescência.

---

302 Expressão do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, referente ao conceito de perspetivismo ameríndio e que se descreverá nas páginas deste subcapítulo (ver Viveiros de Castro 2018 [2009], 66).

303 "Qu'est-ce que l'extérieur d'une nature organique, sinon l'apparition éternellement mobile de l'intérieur?" Este livro de J. Goethe é uma tradução, adaptação e comentários de escritos sobre o livro *Diderots Versuch Uber die Malerei* (1799), de Denis Diderot.

304 *Milieu*, conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), além de traduzido por meio pode ser também contexto e ambiente, não meramente ambiente físico, mas sim todo um conjunto de forças, relações e contextos que influenciam o pensamento.

305 Espaço-vida é o espaço infinito que se desdobra no movimento do corpo e pensamento. Ele é um espaço animado por forças primordiais, que transporta tanto o vazio quanto as forças que lhe dão vida.

Charms emana uma presença animista, como um odor que se entranha. Devo esclarecer que este animismo não é o que comummente distribui uma *anima* por todos os corpos, animados e inanimados: com propriedades semelhantes à projeção do humano, por demais vinculado ao domínio do mito e do sagrado. Este animismo não é "uma semelhança substancial ou analógica entre animais e humanos" (Viveiros de Castro 2018 [2009], 62), antes adere à definição de Isabelle Stengers, que enquadra o animismo como prática que explora uma relação metamórfica com o mundo, ao contrário de relações representacionais.[306] Este animismo charmoso inscreve-se no corpo como uma "capacidade de honrar a experiência sentida como externa a nós mesmos mas que antes nos anima, tornando-nos testemunhas do que não somos" (Stengers 2012, 7).

São golpes de dissociação plenamente assistida, de um corpo/pensamento atravessado por sentires exógenos, um corpo/pensamento dado a transformismos. Um corpo que coloca *Charms* em devir-animal, já que a sua carne se desprende de uma afirmação orgânica do corpo (exigências internas de energias fisiológicas-psicológicas) para se entregar a esse movimento de transformação.

Em *Charms*, correlacionam-se a sedução, o desejo, o sonho, a invenção. Esse devir-animal desfaz a sua identidade, rasga-o, despersonaliza-o. Ele "introduz o movimento ilógico nos poderes do corpo" (Gil 2018, 171) — movimento a que se entrega esse corpo na dança agachada, na luta com o seu cabelo.[307] Será uma procura que nasce da sua constituição orgânica e transformista, já que diferente em si mesmo, tanto dentro como fora de si. Como esclarece José Gil, "entra-se num devir-animal não para tomar a forma do animal, mas para adquirir um corpo plástico, capaz de mudança e transformação constantes, ou melhor, de criação" (Gil 2018, 336).

Enquanto pele, *Charms* torna-se um espaço de abertura ao mundo, lugar do emergir de múltiplas imagens, de intensidades: um híbrido porque transborda fluxos de invisibilidade, forças que tensionam e rasgam aquela carne-imaginativa.

Essa pele não cobre só o corpo, propriamente dito. A pele arranca-se à sua carne porque, numa atuação demiúrgica, *Charms* constrói uma envolvência imaginada por si. A pele que a cobre extravasa-se no meio que a reveste, para tomar o espaço como um hipercorpo.[308] Nesse extravasar produtor da envolvência, ele segue na direção insurreta de abolir o imperativo causal das distâncias (entre espaço e tempo) das separações dos corpos. Subitamente, num lance de olhos, todos os corpos se tocam, se unem.

Com a extinção da interioridade, que é a consequência do revirar da pele, faz com que mesma se assuma como uma forma com verso e reverso — uma zona de interface do corpo onde este adquire estatuto identitário — que abandona a dicotomia interior/exterior em prol de uma aceitação do corpo como um todo.[309] Aí, a pele, a "potência que assegura a [...] identidade e a sua defesa" (Babo 2017, 39) torna-se plástica, elástica, subversiva, conduzindo impreterivelmente a transformismos.

Apesar de tudo, esse corpo imaginário de *Charms* agarra-se a uma estrutura anatómica e a anacronismos visuais que o conduzem a determinados maneirismos corporais,

306 Ver Stenger 2012, 4.

307 Ver o fragmento de vídeo *Hair Wrestling* (2024). Como se verá mais à frente, essa carne comum conduz a uma exploração do movimento que também subverte as categorias hierárquicas da espécie humana, como no caso do gatinhar e rastejar.

308 Um exemplo disso é a deformação do cenário num ritmo diastólico-sistólico do vídeo *Charms* (2025).

309 Afirmação devedora do pensamento de François Dagognet (cf. Babo 2019).

onde o seu comportamento e movimentos pertencem à condição do seu biótipo.

O animismo de *Charms* é, portanto, uma força anímica que produz o seu corpo como uma imagem de poder. Mas de que poder se trata? Desse, do corporal alheio a qualquer tentativa de se ancorar em compreensões da língua: as potências vitais do corpo, ou seja, os profundos excedentes vitais que se sentem pulular à flor da pele dos corpos, como uma premonição que somente oferece o impermanente, o devir inerente a todas as formas, a morte renovada.

Então, essa força anímica que devém, tem somente como objetivo manter engrenadas as lógicas de transformação, que são o único movimento permanente dentro da impermanência: o devir não se procura fixar em imagem nem encarnar o animal.

Esse *Charms* tem qualquer coisa que o desvia de uma imagem total do humano, quer pela sua forma quer pelo seu comportamento. Ele permanece numa "zona de indiscernibilidade, zona de simbiose e confusão em que não se sabe quem é quem, onde o homem perde os seus contornos humanos e o animal a sua animalidade" (Gil 2019, 58). Apesar do seu gatinhar, da sua carniça exposta, ele não vai de encontro à animalidade, nem se reflete numa relação de semelhança e representação com outras morfologias.

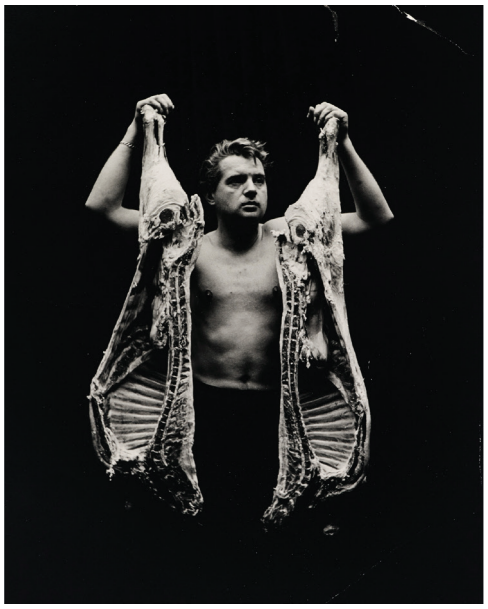
Ele encontra-se nessa zona de indiscernibilidade porque mantém em aberto a possibilidade de uma polissemia de leituras sobre si, faz-se constituir de uma parte do inumano, de uma opacidade de intenções. O seu corpo plástico é capaz de despertar conexões possíveis com outros corpos, já que se arreiga de uma memória filogenética e de toda a capacidade imaginativa que permeia os graus de intensidade com que se devém.

A constituição híbrida desse corpo, com cortes e reuniões de diferentes imaginários, também ajuda a corroer a dicotomia sujeito/objeto. Ela é uma metáfora visual que manifesta como imaginamos com todas as veias, com todos os tendões e articulações, com o pulsar do sangue. O seu corpo revirado é carne, matéria gregária, que aceita e tinge de comum os corpos, corroendo a cisão entre humano e não humano.

Entendo que *Charms*, com todo o artifício produzido para cativar o olhar, apesar de construído por anacronismos humanistas, tem na morfologia humana não uma componente antropocêntrica, antes uma abertura ao devir, à transformação e relação com os demais seres.

As inversões e indiscernibilidades da figura têm como intuito dar a ver o interior, esse que é vetado ao olhar, que se imagina. Nesse interior, de vísceras, tudo é vermelho, raiado por torvelinhos alvos. Tudo se encontra em movimento, tudo se permite transformar, já que o centro da gravidade aí se encontra, exatamente onde se imagina por meio do movimento corporal. ÂMAGO. O fluxo dos movimentos internos emerge à superfície.

O interior, dessacralizado mais uma vez, revolve-se na sua obscena demonstração de poderes, de dispêndio extravagante de energia, na construção de um dispositivo simbólico de captação de forças e de cativação do olhar.



John Deacon, retrato de Francis Bacon, 1962. Fotografia.

Ver "Incorporação: a identificação com o outro" p.90

Charms a mover-se. [Retirado de arquivo vídeo não editado].

O Maneirismo, como período definido historicamente, tinha grande vontade de torções corporais, de colunas espiraladas, de mãos suspensas. As imagens que sobrevivem desse período ressoam forte em mim, ganhei-lhes afeto. No entanto, apesar dessa vontade de torções ser revivificada ao longo deste trabalho, existe um outro tipo de maneirismo corporal em *Charms* que, pela sua fisiologia, permite a captação de determinados fluxos de sensação e de expressão.

Para Eduardo Viveiros de Castro, cada espécie de corpo é atravessada pelos afetos de que é capaz. Nisso participam as ações corporais como a de comer, mover, comunicar, entre outras. Ao esclarecer o pensamento ameríndio, o antropólogo mostra como a morfologia corporal indica diferenças, que não são fisiológicas mas antes diferenças de afetos, na medida em que ela aponta para certos modos.[310] O corpo não será uma fisiologia ou anatomia distintiva, antes "um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*, um *ethos*, um etograma" (Viveiros de Castro 2018 [2009], 66). Ele situa a origem do perspetivismo no feixe de afetos que é o corpo, situado entre a subjetividade do espírito e a materialidade substancial dos organismos. Assim, o perspetivismo é então um maneirismo corporal em que tanto animais como humanos são outra coisa no fundo: "eles têm, em outras palavras, *um fundo*, um *outro lado*; são diferentes de si mesmos" (Viveiros de Castro 2018 [2009], 61).

O perspetivismo ameríndio aponta para uma "diferença intensiva que traz a diferença humano/não-humano para o interior de cada existente" (Viveiros de Castro 2018 [2009], 61). Essa alteridade no cerne do sujeito, essa humanidade de fundo, é o que torna problemática a humanidade de forma, ou de figura, elemento estável que procura conter o mundo dos fenómenos na tradição ocidental. Ou seja, a impermanência e metamorfose dos corpos faz com que a forma esteja ameaçada constantemente pela erupção da diferença de fundo, inversões que tornam o mundo ameríndio instável e transformacional.[311]

De modo paralelo, também Emanuele Coccia afirma que a alteridade é parte constituinte de todo o existente, sempre sujeito a metamorfoses por meio de ações tão simples como a ingestão, enleios sexuais, transmissão de pensamentos. Um corpo feito de alteridade, em constante metamorfose, a isso não nos podemos abster.

Ver
"Do mito à alteridade no seio do corpo"
p.64

"Incorporação: a identificação com o outro"
p.90

Os maneirismos corporais de *Charms* apontam todos para uma sujeição a fluxos invisíveis e a um interior escondido, invisível, mas pressentido. Ele só pode mover-se como move, só pode agir como age. A sua dança é uma conspiração, um mergulhar no corpo e no devir-animal, um ato de magia porque a dança enlaça-se sempre nas dinâmicas do insconciente corporal, num aflorar à superfície dessas forças.[312] Assim se agarra o olhar e se percebe que a superfície da pele de *Charms*, camada exógena, é uma camada transformista *per se*, onde o olhar lambe a superfície rubra do seu corpo.

A superfície transformista da pele adensa-se com uma outra dimensão, que é a visão. Ela, como recorda Jonathan Crary, "é sempre múltipla, adjacente a e sobreposta com outros objetos, desejos e vetores" (2017 [1990], 44). Com isso em mente, compreende-se a complexidade da constituição carnal de *Charms*, já que a constituição da visão, como definida por Crary, tem reflexo na profusão mediática de *Charms* — com sobreposições maneiristas de *mediums*. Tendo isso em mente, os *mediums* passam a misturar-se no

310 Contudo a morfologia corporal pode ser enganadora: "uma figura de humano pode estar ocultando um modo-jaguar" (Viveiros de Castro 2018 [2009], 66).
311 Ver Viveiros de Castro 2018 [2009], 62.
312 Cf. Gil 2001, 148.

espaço e com os objetos circundantes. Contaminação. Jamais pode ser compreendido num simples apagamento da sua condição material, porque na sua pele coexistem temporalidades e perspetivas da visão que advêm de diferentes abordagens ao corpo.

No que concerne à perspetiva da visão, sendo a figura composta por anacronismos visuais na sua maioria retirados dos séculos XVII e XVIII, é também desse período que *Charms* se incrusta de uma conceção da visão em termos análogos aos do tato.[313] Essa conceção não se esgota aí, existe tanto atrás como à frente, se quisermos linearizar o tempo. O olhar háptico que lambe a superfície rubra do corpo de *Charms*, inscreve-se numa tradição do pensamento que une visão e tato da antiguidade clássica, das teorias medievais e dos pensadores franceses do século XIX: de Merleau-Ponty a Proust, de Blanchot a Valéry.

No entanto, nesse mesmo século XIX, essa noção de visão como toque tornou-se incompatível, porque o mundo foi permeado por fluxos de imagens e inovações óticas.[314] A visão háptica, embora pareça anacrónica, pode persistir dentro dos dispositivos modernos, como forma de resistência ou reencantamento sensorial. Em vez de opor a visão háptica à ótica, proponho a sua união em *Charms*, em particular o vídeo *Língua Flamboyant* (2025), onde ele surge como dado a um observador interpelado por diferentes regimes escópicos.

Charms é, portanto, um dispositivo experimental onde fixo dois modos de ver aparentemente paradoxais. A sua apetência para apelar ao toque, por meio de uma incorporação somática que apela, pela visão, a reações somáticas, implica o háptico no ótico. Assumo esta aparente contradição como um ato de coexistência: exploro a tensão entre esses dois regimes sem tentar resolvê-los.

A imagem sensorial tátil, procurada no processo de incorporação e apelo a reações somáticas do corpo, força a uma incorporação no corpo de quem observa. Da minha incorporação dentro da figura salta-se para uma reforçada incorporação, por parte de quem observa.

A imagem técnica desencarnada, dada pela lente da câmara de filmar e pelo movimento que, em certos momentos, sugere um olhar subjetivo e presencial, também acontece. Esse olhar desencarnado que nos substitui é empurrado pelas imagens rítmicas do vídeo, que estilhaçam pontos de vista. O olhar é desencarnado e sem referente espacial, por isso se pendura, como substituto da lente da câmara, que esteve na presença de *Charms*.

Passemos ao próximo subcapítulo, que, além de outras coisas, integra o gatinhar como maneirismo corporal e mecânica de inversão corporal.

Caravaggio (Michelangelo Merisi). *Incredulità di San Tommaso* [A incredulidade de São Tomé], c. 1601-02. Óleo s/tela, 107 × 146 cm. Bildergalerie, Potsdam, Alemanha.

Língua Flamboyant, 2025. Vídeo

313 O pensamento lógico também trabalha por meio de imagens. A linguagem assim o mostra. Apesar de terem posições filosóficas diferentes, tanto Descartes, como Berkeley e também Diderot utilizaram analogias ao tato para descrever a visão (ver Crary 2017 [1990], 91).

314 "O conhecimento estreitamente ligado ao toque teria sido incompatível com um campo organizado em torno dos signos e produtos móveis cuja identidade é exclusivamente óptica"(Crary 2017 [1990], 92).

Bichana Esdrúxula, 2025. Napa, enchimento. 250 x 210 cm. Fotografia de Dinis Santos.

7.4. INVERSÕES DA INCORPORAÇÃO

Perversio: ato de virar o olhar no outro sentido, até de colocar tudo de viés, do avesso.

Didi-Huberman, *Falenas. Ensaios sobre a aparição 2*, 2015 [2013], 142

Charms, como fato com adereços que é, foi feito para ser vestido. Ao esconder o corpo dentro desse corpo, sou devorada por ele. Emerge um outro. Acontece um desvio, a consciência escorrega pelas dobras do vinil rubro, pelos fios longos da cabeleira. O rosto, recuado para trás da larga aba do chapéu, os olhos ovalados que tingem de vermelho a minha visão, um rosto alterado e rubro, patético. Um aparato de poderes, mascarada visual que, como se viu no anterior subcapítulo, serve à repercussão somática do olhar tornado tato. Um corpo que no seu movimento traça caminhos próximos aos do ritual.

Em "Incorporação: a identificação com o outro", pode-se ler sobre a incorporação. Aqui, regressamos a ela num tom mais quente, num relato focado em *Charms*. Para preparar uma envolvência facilitadora da incorporação, foi montado um cenário e trabalhada a iluminação. A iluminação serviu para recortar o espaço a negro, encapsulando assim a figura no seu mundo, tal como nas visões hipnagógicas. Redução de ruído, de distrações.

Esta incorporação tange o perspetivismo ameríndio, que "é guiado pelo ideal inverso: conhecer é *personificar,* tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido" (Viveiros de Castro, 2018 [2009], 50). Não se dá aqui nem sacrifício nem ingestão do inimigo, mas dá-se um posicionar de fora, um revirar dos olhos para dentro. Há uma tentativa de domínio, qual magia, de conhecer a constituição própria do corpo, das suas capacidades transformistas e captações de fluxos de intensidade. Há um salto em devir, uma curiosidade imaginativa, um deslaçar do controlo. Posso ver de fora as articulações dos braços e as pernas a gesticular, posso imaginar agora os maneirismos corporais que só respeitam a esse corpo de longos cabelos e visão vermelha.

Recorte de fotograma de *Língua Flamboyant*, 2025. Vídeo.

O excesso de si (atrevido, quebra-me a casca), 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano torchon 270g, 50 × 70 cm.

Francisco Varela argumentou que a mente não podia ser compreendida isoladamente do corpo e da experiência vivida no mundo. Para ele, o conhecimento não é pré-formado nem refletido do mundo externo, mas antes uma interação ativa entre cérebro, corpo e ambiente; uma cognição incorporada.[315] Essa incorporação acontece a todo o momento, já que somos e temos corpo em simultâneo. A incorporação é um modo de presença, de unidade. Em *Charms*, a sua presença é a imagem carnal dessa interação com a envolvência. Ele é um corpo incorporado e agente de expressão da subjetividade embutida nele.

A minha proprioceção é turbulenta, contudo, isso tornou-se numa condição privilegiada quando incorporei *Charms*. Não existe psicologia ao nível da sua representação, existe antes uma abstração teatral que se desvia da verosimilhança. Pelo corpo, a nossa subjetividade infere e imiscui-se no espaço, e como esta nova subjetividade se labora numa condição autogerada, por vezes a figura em repouso é deformada por linhas de tensão que esbatem distinções entre si e o fundo. Tudo se deforma, a estrutura agita-se.

Há uma subordinação da forma à força. O artifício é total.

O escorchado, como se viu em "Rapinada anacrónica de uma pele couraçada", é mais uma entre as múltiplas imagens que a coletividade humana se empenhou em dar vida, transportando-a à flor da pele. É, contudo, uma imagem poderosa, porque subversiva e fascinante.

Vestir o escorchado será um ato de tornar o corpo brilhante na sua carnalidade, obsceno porque exposto. A sua pele couraçada é uma proteção carnal que pulsa vitalidade enquanto próxima das potências de morte e senescência. Quando visto a sobre-pele de *Charms*, incorporo uma memória do mundo, porque é "na pele das coisas que se imprime verdadeiramente [essa memória]" (Leal 2014, 27). A pele, volto a referir, assume-se como *punctum* simbólico em *Charms*, elemento visual expandido que carrega uma complexidade de memórias conjugadas.[316] A sua carne extingue a interioridade, interface que abandona a dicotomia interior/exterior em prol de uma visão do corpo como um todo.

Este corpo reimaginado, o de *Charms*, está às avessas, tal como os escorchados anatómicos do século XVI. Mas como sobreviveu e que transformações se operaram nesse escorchado? Numa constituição híbrida que recusa, na anatomia e locomoção humanas o cerne da diferenciação, e portanto, da exclusividade especista.[317] Ele subverte a anterior imaginação do corpo humano como o culminar de uma evolução hierárquica entre espécies, no topo da evolução.

O corpo anatómico continua a intrigar e a aflorar à pele, para se tornar num duplicado do corpo, numa sobre-pele a incorporar numa transfusão de fluxos, de sangue e suor entre o tecido e a epiderme. Essa relação do escorchado como uma veste foi continuadamente demonstrada desde as suas primeiras imagens, no século XVI, mas também passando pela sua relação com uma armadura. Desde sempre, as imagens de escorchados denunciam essa relação, como visto nos subcapítulos antecedentes. Phillipe Descola acredita que a imagem do corpo se transformou com a evidência do seu interior vemelho

315 Ver Varela et al. 1991.

316 Essas memórias ramificam-se: memória filogenética e motora, memória das imagens legadas pela cultura, memória de gestos transmitidos.

317 Entendida aqui como a primazia da espécie humana sobre as demais.

e visceral. Do Nu, como beleza interior, passou a revelar a sua verdadeira nudez quando despojado da epiderme e, consequentemente, da malha espiritual que o cobria.[318] Já José Gil tem uma posição que me agrada; os escorchados não estão nus, "acabaram com a nudez ao tirarem a si próprios a pele" (Gil 1997, 128).

Então se não estão nus, estão vestidos, dá-se uma inversão. Porventura será por isso que um fato de carne é uma potente imagem transgressiva. Há uma incorporação do próprio corpo pelo corpo, um sentir o corpo como um outro. O corpo adere, como forma entre outras formas, sabe incorporar outros elementos a si. Essa constatação corrobora a carne como "uma realidade plástica [...] aberta à técnica como amplificadora da perceção e faculdade sentinte" (Babo, 2004, 26), a carne revolta, total, cuja pele assim deixa de ser o limite do corpo. Nessa linha de pensamento, vestir o escorchado não será mais do que tomar o seu corpo. Inverta-se a certeza desse fato ser vestido por um corpo: agora é o fato, que como uma ferramenta estranha, veste o corpo. Inversões.

Pode ser que exista um impacto na performance cognitiva de quem incorpora determinadas vestes, pois esse ato conjuga-se com a incorporação de guiões culturais coletivos. *Charms* foi construído sem uma função ritualística. Neste caso, há uma incorporação dos seus atributos por mim, a nível de transformação cognitiva/imaginária. Essa transformação aproxima-se do princípio *magic if*,[319] de Konstantin Stanislavski: uma ferramenta de incorporação para os atores. Nesse princípio eles deverão imaginar ser o personagem, pensar como ele. É uma transformação mágica de natureza subjetiva que implica internalizar as circunstâncias do personagem, de modo ao ator viver a experiência como se fosse real. No meu caso, o corpo é tanto sujeito como ferramenta de incorporação, atuando a partir de processos simulativos e imaginativos.

Como *Charms* é destituído de densidade psicológica, um corpo esvaziado, a incorporação dá-se numa exploração da sua aparência plástica... Aceito a sua matéria como exposta, feita para se dar a ver. Essa aparência é o que funde carne com armadura, com um corpo proibido, porque mostra o escondido, o invisível.

O fato que visto impõe-se ao corpo. Numa primeira sensação física, vesti-lo é difícil: pesado, a sua rigidez não permite grande amplitude de movimentos torácicos. A vasta cabeleira emaranha-se nas ranhuras das costas, o chapéu aperta o crânio e, pior, os olhos com o filtro vermelho vedam a minha visibilidade. A conjugação destas condições impõe um determinado modo de mover e de gesticular. A manipulação do corpo é constrangida, obrigando a outros movimentos, construindo um novo mapeamento de gestos. Esses gestos tornam-se essenciais na consolidação de um apontar para a inversão de sentidos presentes no seu corpo, assim ativado. Ele usa o corpo de forma expressiva, um tanto desordenado e trapalhão. Ele tropeça, ele permite-se balancear, ele arrota e é patético.[320] Da sua voz a palavra não sai, já que, como híbrido, existe numa zona intermitente entre o humano, o animal e o bestial.

O corpo, capaz de produzir conhecimento que é, à partida, de natureza cinética,[321] pode servir-se de si como forma de repensar as suas qualidades de relação com o envolvente. Nesse repensar, dado pela incorporação, aconteceu o desvio da locomoção.

---

318 Cf. Descola 2010, 97.

319 Ver Stanislavski [1938] 1939.

320 Gestos e movimentos que, na sua maioria, não foram integrados em *Língua Flamboyant* (2025).

321 Opinião primeiramente partilhada por Paul Valéry no livro *Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci* (1895) e também partilhada pela coreógrafa e teórica Laurence Louppe (2012).

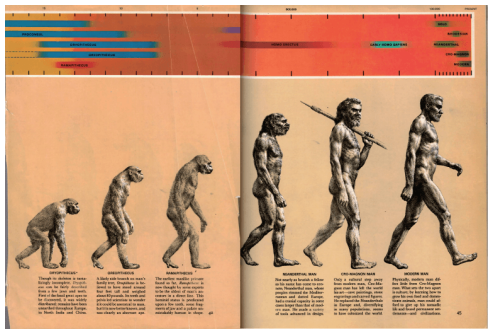
A locomoção é neste trabalho entendida como veículo da imaginação e uma ferramenta utilitária. Aqui procurei um movimento que nasce da locomoção, mas que se desprende dela por meio de um distanciamento parodiante. A descoordenação motora tornou-se, dessa forma, uma resistência essencial a qualquer forma de controlo. Ela atua como um maneirismo corporal que age na inversão das propriedades de *Charms*. Penso na locomoção como uma desconstrução do controlo do corpo, meio exploratório da imaginação.

Mas o que se parodia com *Charms*? A locomoção, como imagem, ainda transporta ideias fixas como a de progresso e de especificidade humana. Aí está, o bipedismo como marca distintiva do ser humano, o único que caminha sobre dois pés, com uma bela coluna ereta e a flor do rosto comunicante a coroar o crânio. Caminhar em linha reta serviu de imagem/conceito para a ideia de progresso em diferentes campos do conhecimento, como nas ciências sociais, na biologia e na estruturação de políticas. Essa ideia, que limita e exclui, apegou-se à noção de linearidade temporal e narração da evolução.[322]

Apesar de toda a desconstrução e abandono atuais do conceito de progresso, no qual a famosa ilustração da "marcha do progresso" participa, parece-me que, como imagem, essa marcha ainda se multiplica e difunde no imaginário coletivo. Uma marcha que exclui e que demarca, onde por ignorante cegueira se calca tudo nas passadas rumo à prosperidade, desprendido do rastejar e do gatinhar, corpo que se verticaliza num movimento ereto.

Os modos de caminhar agarram-se a cada pessoa e, saindo da esfera de uma expressão inerente ao corpo — adquirida num entrançar de contaminações hereditárias, culturais e de hábitos próprios — o modo de caminhar pode servir vários fins.[323]

Ao olhar a locomoção humana também se olhou para fora.[324] Nos estudos de motricidade e anatomia comparada, havia uma predileção por comparar os movimentos de marcha entre o ser humano e outras espécies. Estes estudos primavam pela capacidade inventiva de levar ao limite os fatos realmente observáveis. Na tentativa de comparar a motricidade do corpo humano e do corpo equino encontra-se, num desenho de George Stubbs, um esqueleto humano dobrado que investe a galopar sobre o vazio. Essa é uma imagem cómica e a dobra e agachamento conduz-nos a uma postura de interesse, que se afasta da verticalidade do bipedismo.



Rudolph Zallinger. Versão abreviada de *The road to Homo Sapiens* [O caminho até ao Homo Sapiens]. Em *Early Man*, *Life Science Library* (New York: 1965).

Língua Flamboyant (2025). Vídeo.

George Stubbs. Postura agachada, da série *A Comparative Anatomical Exposition of the Structure of the Human Body with That of a Tiger and a Common Fowl* [Uma exposição anatómica comparativa da estrutura do corpo humano com a de um tigre e uma galinha comum], 1795. Grafite s/papel. Yale Center for British Art. © Coleção Paul Mellon.

322 A ilustração "marcha do progresso" condensa essa ideia. Ela é uma deturpação de "The road to homo sapiens", do antropólogo Francis Clarck Howell, que foi colocada ao serviço de agências de poder e primazia que justificavam o ser humano como uma transformação evolutiva do macaco. Também pretenderam vincular a ideia de hierarquia entre os seres vivos, ideia contrária à da teoria evolucionista de Darwin, que entendia que as espécies compunham uma árvore da vida, com ramificações como possibilidades de vida, todas elas no topo da sua evolução.

323 Um deles, que anula o indivíduo em prol de um coletivo uno, o Estado, acontece nas marchas coordenadas militares. Pouco ou nenhum espaço existe para o desvio. É um controlo total do corpo, de forma a atingir a eficiência e perfeição maquínica. É um domínio sobre os movimentos do corpo.

324 A locomoção foi fonte de interesse generalizado no final do século XIX, tanto por artistas, poetas, fotógrafos, investigada por fisiologistas a partir da anatomia comparada.

O que acontece do caminhar ao gatinhar? Uma subversão de ordens hierárquicas, tanto as arreigadas a uma ideia de evolução progressistas quanto ao depreciativo vínculo da mulher à bestialidade. Foi ao vestir *Charms* que percebi que tinha de descer ao solo (e não regressar, cuidado)! Foi assim que comecei a gatinhar. Ficar de gatas carrega já em si o animal que essa postura indicia. Ao andar de gatas o nosso corpo agacha-se e as mãos transformam-se em patas, ou seja, regressam ao solo! A posição de agachamento e o gatinhar são da ordem do sub-humano, imagens que remetem para o mundo animal e também para uma degenerescência das capacidades humanas. Essa dobra associa o agachamento ao feminino e o bipedismo ao masculino, se pensarmos na imagem da mulher da tradição de pensamento judaico-cristã. A mulher aproxima-se, aliás, mais das bestas do que do homem. Por isso a pretensão de a representar ora como objeto de desejo — uma presa — ora como um ser degenerado, transgressor da ordem e da razão. Daí que pinturas e contos sejam povoados por mulheres agachadas, não totalmente humanas.[325]

Os agachamentos de *Charms* são indicações subversivas: corpo distante de todos os conceitos hierárquicos, um corpo que se entrega a si mesmo, como nos ritos dionisíacos: "vergar, dobrar, inclinar, ou seja, *conquiniscere*, *ocquiniscere*, atos de lascívia" (Pimenta 1995, 159).

Além da predileção pelo gatinhar, a figura ainda luta com o seu próprio cabelo, que assume uma natureza exógena, como um outro ser em si. O cabelo longo, também indomável, assumidamente relacionado com a animalidade. Hibridez de um corpo acompanhada pela hibridez dos seus movimentos.

Durante a incorporação, o descontrole do corpo é potenciado pela reduzida amplitude de movimentos permitida pelo fato. Esse descontrole vai-se desencadeando pelo desvio da locomoção, em si uma impertinência porque, como base de movimento, quando aprendida, parece acontecer de forma autónoma. Não se precisa de pensar para que os pés se movam, cadenciados, um em frente do outro. Eu procuro um movimento que se distancia da locomoção por meio da paródia. Pode ser que esse desvio atinga o humor, por inesperado e simples.[326]

Charms troca o dentro por fora e gesticula fora da norma dos corpos exemplares.[327] Esta locomoção é desviada porque desmantela os esquemas de controle do corpo. Ela não cumpre ser veículo de deslocação entre pontos específicos no espaço e tempo. Isso fica remetido para a física relativista de Galileu e Descartes. Este movimento não é uma relação entre dois corpos, um transporte que discerne a relação de distância. Para mim, essa visão mecanicista do movimento é um empobrecimento perante a física aristotélica, que entendia o

Paula Rego. *Dog-woman* [Mulher-cão], 1952. Lápis s/papel, 15,5 × 21,5 cm. Coleção da Casa das Histórias de Paula Rego.

Alessandro Turchi. *Diana e Actaeon* [Diana e Acteão] (pormenor), c. 1600. Óleo s/tela, 100 × 135 cm. Musée d'Art Classique de Mougins. © Coleção da família Levett.

Joan Jonas. *Wolf Lights* [Luzes do lobo], 2004. Vídeo. © Joan Jonas.

325 Como na pintura *Dianae et Actaen* (1600) *em que se* observa um momento espoletado pela lascívia: Actéon deseja ver o invisível e interdito, a deusa nua. Surpreendida, ela está agachada, o que evidencia a cisão entre a sua natureza divina, mais próxima da natureza animal que humana. Ou no vídeo *Wolf Lights* (2004), de Joan Jonas, em que uma mulher-raposa dança agachada.

326 Penso no *Ministry of Silly Walks* (1970), dos *Monty Python*. Como um movimento à partida simples, padronizado pode assumir as variações e desvios mais delirantes!

327 Ideia associada a políticas constrangedoras da liberdade, como na época do nacional-socialismo, em que o domínio do corpo, nomeadamente a instauração de ritmos harmoniosos, era elaborado em prol de uma visão hierárquica da humanidade.

movimento como a transformação de um corpo. A locomoção é aqui um movimento mais próximo da dança.[328]

Incorporar *Charms* é incorporar um hipercorpo. Tal como aconteceu aos que envergaram a armadura renascentista, o corpo fica com os movimentos condicionados, num artifício que o exclui do domínio da banalidade para um valor sobre-humano.[329] Essa pele couraçada vermelho-vivo torna-se um duplicado do corpo, uma extensão de poder que dissolve a natureza vulnerável da carne para emergir no brilho da sua superfície.

Nesse sentido, existe uma sobreposição de preceitos estéticos sobre a disposição natural do corpo, que o eleva a outra aparência. Além disso, a função de fascinar da armadura transporta-se para *Charms*. O fascínio sobre o outro torna-se um processo de poder e valida os poderes de quem o ostenta Ao incorporar *Charms*, incorporei automaticamente os valores de ostentação e exibicionismo, coincidentes com a escolha técnica de filmar o corpo em ação (voyeurismo). Ele comporta-se também com irreverência: impõe-se.

Vestir o escorchado é também conjurar um corpo alternativo. Joachim Koester, em *Bringing something back* (2019), esclarece que todas as técnicas para experiências fora-do-corpo passam por imaginar um corpo alternativo que irá confundir a imagem do corpo que temos. Um verdadeiro ato de conjuração, de magia, em si transgressivo.[330]

Este escorchado não existe só como subversão e delírio histórico. Ele existe como fundamento para ações que revelam a profunda relação do imaginário com o corpo. A imaginação, que é sempre uma antecipação e um olhar a ausência, existe no movimento do corpo, e existe também nas imagens do corpo. Essas imagens, que podem ser mentais; hipnagógicas ou até alucinatórias, pulsam então no ventre do corpo, nas suas vísceras, veias, tendões e músculos nervosos. Elas afloram à pele, explodem pelos olhos e pela ponta dos dedos, surgem em desenhos, cospem visões.

No próximo subcapítulo dar-se-á uma atenção detalhada aos adereços de *Charms*, bem como aos vídeos. Acompanha-me, por favor.

Língua Flamboyant (2025). Vídeo.

328 Foi o bailarino Njinsky que introduziu a ação de caminhar como um movimento de dança na peça de 1912, *L'après Midi d'un faune* (a partir do conto de Mallarmé). Nessa integração, que avança pelo pós-modernismo, o "caminhar perde a sua função ao abandonar a intenção de anular a distância entre dois pontos de forma a cumprir uma tarefa específica. Ao contrário, contextos narrativos e teleológicos são subordinados ao espetáculo dos movimentos encenados autorreferenciais" (Ruprecht 2016, 129).

329 "A armadura estava, também, impregnada com práticas corporais mais amplas que pressionavam uma *correção física* ditada pela doutrina humanista" (Jäger 2023, 65).

330 Esse ato de conjura foi aplicado nas ações que resultaram no vídeo *A conjurar corpos alternativos (após Formas em Continuidade no Espaço)* (2024). Ver *Intermezzo* "Incorporação: No Laboratório de Biomecânica do Porto".

Fotograma de *Língua Flamboyant*, 2025.

7.5. O PODER DE PLASTICIZAR
adereços

Simula-se o que não se é, dissimula-se o que se é.

Torquato Accetto, *A dissimulação honesta*,
1997 [1641], 24, tradução minha[331]

Depois de uma imersão na *physis* de *Charms* — da dimensão invisível dos transformismos internos e rítmicos a que ele apela, bem como dos modos de incorporação — podemos focar-nos numa outra dimensão que o atravessa. Essa dimensão, referida com brevidade nos outros subcapítulos, é a que aproxima o trabalho de uma abordagem infantil ao mundo. Como método, procurei induzir o prazer de brincar na relação que estabeleci com as formas que iam aparecendo. As crianças antropomorfizam o mundo, mesmo que seja impossível distinguir onde entra a seriedade e cessa o jogo.[332] Nesse momento a que corresponde a infância, existe um esborratar das divisões entre "*fantasia* e *realidade*, imagem e coisa, o visualizado e o vivido empiricamente" (Cassirer 2012 [1924], 144), um estado de indiferenciação atreito ao pensamento analítico.

Na infância todos os seres e objetos parecem animados, investidos de uma personificação.[333] Os adereços do fato e os vídeos transportam essa envolvência. Foi por meio do seu poder de plasticizar[334] e por ambos permitirem uma absorção de outros atributos que sinto existir neste trabalho um olhar infantil recuperado. Por isso agrupei-os neste subcapítulo que surge, inusitadamente, desdobrado em dois momentos.

O poder de plasticizar é a bela capacidade de flexibilidade mental, de gentileza

---

331 "Si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è."

332 Uma "concrescência entre imagem e coisa, entre realidade e semelhança, também se encontra nas fantasias linguística e mítica, nas quais se descobre repetidamente a fonte e base de todo o antropomorfismo das crianças." (Cassirer 2012 [1924], 146)

333 Na infância, todos os serem parecem animados porque estão em discurso, "porque todos os seres se abrem linguisticamente para a criança e respondem às suas questões. Nesta troca de comunicação condicionada pela linguagem, cada relação está ligada não só ao mundo humano mas também ao mundo dos objetos. Porque, num certo sentido, todo o que rodeia a criança *fala com ela*" (Cassirer 2012 [1924], 146).

334 "Teoria da fantasia. Ela é o poder de plasticizar" (Novalis 2000, 93).

inter-relacional. Por meio desse poder, dotam-se os seres de qualidades cambiantes, bem como os objetos e demais elementos. Esse estranho mundo vívido da infância, que também vivi, parece manter-se ainda vibrante, retido somente por uma suave película de pele que o impede de voltar a governar desenfreado a minha presença no mundo.[335]

Ter espaço para brincar é a condição mais fértil para mover conceitos, perceções e desejos. Destronar a seriedade, fazer troça do solene, profanar o improfanável, como as crianças que deitam a língua rosada de fora! A primazia do pensamento lógico desmorona-se em frente do escárnio, dos delírios lúcidos das crianças. Em certa medida, *Charms* carrega essa leveza dos corpos alheados, dos que ignoram ser vistos.

É possível reconhecer na abordagem infantil ao mundo uma autosuficiência, tal como as imagens autogeradas,[336] que se constroem numa implosão. *Charms* tem qualquer coisa de crustáceo descoordenado, o que o torna, em certa medida, cómico.
Mesmo assim, será que esse aspeto dissimula a estrutura estável que o sustenta? Ou será que o cómico não aflora como um poder apotropaico, uma força visual de proteção e expulsão de medos? Ele coloca em questão as certezas e funções.

Uma outra dinâmica dessa abordagem é a transformação de objetos e de corpos. As crianças têm a capacidade imaginativa de tudo transformar em função das suas vontades, investindo espaços, objetos e seres de novos atributos. Elas exploram o espaço de forma tátil e dotam às formas esses poderes miméticos, animistas. No seu *umwelt,*[337] o espaço não se modela por meio da funcionalidade, já que para elas o propósito da forma não é tida em conta.[338] As crianças transformam o espaço pela imaginação e possibilidades físicas, com destaque para a tátil e motora.[339]

Os objetos tornam-se tanto imagem-perceção como imagem-tátil. Ou seja, o corpo relaciona-se com os objetos em função do que eles são capazes de dar.

A partir desta introdução, que apela às propriedades intercambiantes e antropomórficos dos espaços e objetos, podemos avançar para os adereços e cenário de *Charms*. Eles aparecem juntos porque, conjugados, produzem uma artificialidade teatral.

Os adereços[340] projetam (replicam) os órgãos anatómicos e prolongam assim as

---

335 Recordo como tudo mudava de forma, como o tempo se distendia na penumbra do quarto, recordo a aparição de elementos flutuantes e como até os meus pais adquiriam novos atributos. A experiência da criança que fui parece influir bastante nas questões que me provocam curiosidade. Toda a estrutura imaginária e imagens que transporto parecem manter uma coesão indestrutível desde aí, mesmo que sobre diferentes roupagens e entendimentos.

336 Autogénese pois as imagens são autogeradas, bastam-se a si próprias. Este conceito é transportado do pensamento do neurologista e filósofo Francisco Varela que, aplicando-o ao campo da cognição incorporada (*embodiment*) o define como um processo onde um organismo não apenas mantém sua morfologia, mas também constrói o seu próprio sistema de significados e perceção do mundo. Desse modo, o organismo co-emerge consigo mesmo e com o ambiente.

337 Conceito de Jakob von Uexküll já referido noutros momentos deste trabalho e que se refere ao modo como cada ser tem a perceção de si mesmo e do mundo. A teoria defende como essa perceção é afetada pela própria constituição de cada ser (ver Uexküll 1982 [1934]).

338 Esta afirmação parte do estudo Der Lebensraum des Grossstadtkindes (1935) onde Martha e Hans Muchow exploram a transformação ativa do espaço pelas crianças durante as brincadeiras (cf. Pollmann 2013, 182).

339 Nas brincadeiras o corpo está sempre em relação com o espaço — ele age em confronto com as formas que lhe surgem, não de modo passivo, mas dinâmico. Durante as vídeo-performances também embati com o corpo na sua relação com o entorno. Ele permitiu-me aceder a uma nova exploração tátil, onde recorri a uma abertura de gestos e às relações possíveis com a forma dos objetos.

340 Não havendo um termo melhor para traduzir o sentido pretendido, considerei o adereço.

vontades no mundo. Essa exteriorização não cumpre somente um exponenciar das capacidades motoras do corpo, ela por vezes atua em excesso, numa expenditura desenfreada, relutante de intenções funcionalistas. Trata-se da constituição de um corpo fragmentado, pensado de modo múltiplo.

Esse corpo que imagina a partir do seu biótipo, que define os seus maneirismos corporais, é plástico. Por isso gosta de transformações; impertinente na sua incorporação, gosta do chapéu, da cabeleira, dos olhos e das luvas. Os adereços de teatro (*props*)[341] utilizam-se para modificar o corpo e, mesmo que se transfiram do palco para as artes visuais, permanecem "conectados [ao corpo], a uma plateia e à passagem do tempo" (Basualdo 2024). Essa relação com o outro e com o tempo, além da artificialidade inerente dos adereços, insere-os no cerne da minha especulação em torno dos transformismos, da visibilidade e da implicação percetiva dos olhares.

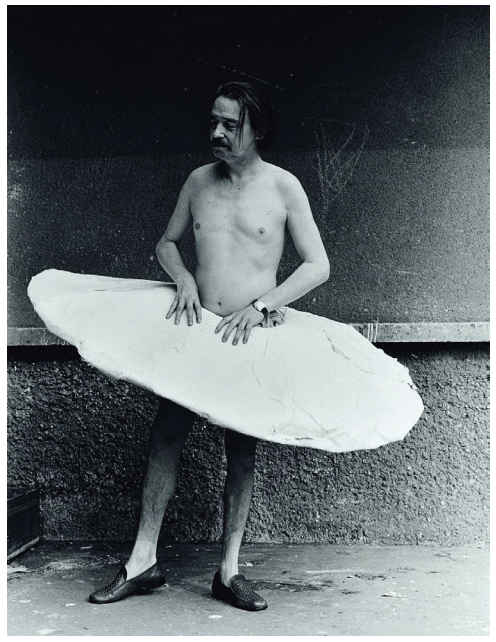
De particular interesse é o transformismo de caráter técnico que ocorre quando se nega a anatomia[342] por meio de extensões corporais, ou adereços. Essa negação, que está presente nas diversas culturas humanas e *mais-que-humanas*, é uma estratégia de sedução e também um desvio da norma. O corpo transformado por meio da negação da anatomia é capaz de induzir em fascínio, por vezes tornar-se até uma potência apotropaica: o olhar torna-se cativo e o impulso de possuir o outro torna-se obsoleto, daí inocular qualquer perigo.

Ele trata de cativar o olhar com todos os adereços que o transformam: é *predador*. No entanto, a transformação de um corpo em outro, definição breve de metamorfose, insinua simpatia por mecanismos mágicos, mais que por perícias técnicas. A técnica verga-se sobre o entendimento mágico, entra-se no domínio do sagrado, do ritual da mascarada.

À carne de *Charms*, híbrido de escorchado anatómico e armadura, acrescentam-se esses adereços mediáticos que, além de facilitarem a incorporação, servem para acentuar traços simbólicos da sua figura. Eles vivem num interstício impossível de nomear: nem objeto, nem escultura, nem adereço. Como acontece nos processos de identificação com o espaço ou o outro, também os adereços provocam transformações corporais, sentidas em diferentes graus de intensidade por mim.... Eles são dispositivos de amplificação sensorial que complementam o meu corpo.[343] Num grau de excelência, transformam o modo de pensar e sentir.

As figuras de metamorfose, nas quais o imaginar de corpos alternativos

Isaiah West Taber. *Loie Fuller dancing* [Loie Fuller a dançar], 1897. Impressão em jato de prata, 16,7 × 11,3 cm.



Franz West. *Otto Kobalek with Adaptive by Franz West* [Otto Kobalek com adaptativo de Franz West], 1974. Fotografia de Friedl Kubelka/The Hepworth Wakefield.

Joan Jonas, *Moving off the Land* [Saindo da Terra], 2020. Performance.

341 *Props* advém de *property*, por se referir a qualquer objeto portátil usado no teatro ou cinema (excluem-se os figurinos, móveis e cenário). A sua plasticidade, ou seja, capacidade de se transportar entre contextos, tem reflexo na forma como os adereços do meu trabalho também se transformam mediante os contextos.

342 A *negação da anatomia* é um conceito descrito por Jean Baudrillard em *Seduction* (1978) e que envolve todos os mecanismos de sedução por meio de adereços, rituais, encobrimento do corpo. Neste trabalho essa negação repercute-se tanto na representação anatómica, como nos exercícios propriocetivos e no impacto somático desses transformismos em quem observa.

343 Distingo-os de próteses, que apontam para a maleabilidade de um corpo inacabado e a substituição de uma parte ausente, porque existe o risco de se pensar que existem para colmatar uma incapacidade. No entanto, tanto adereços mediáticos como próteses partilham o poder de, como artifícios, alterar o corpo e assim torná-lo *predador*.

induziu formas plurais,[344] lançam as suas teias lá de trás até aqui. Essa imaginação mitológica, que modela e acrescenta ao corpo elementos exógenos, acontece ao nível da superfície mas também em profundidade, na subjetividade interna... Recordo Novalis, para quem o corpo era "o instrumento para a formação e modificação do Mundo" e que aconselhou a "instruir o nosso corpo para fazer dele um órgão capaz de tudo" (2000, 51). Não é uma transformação operada a nível anatómico, mas ao nível de intensidades. O pendor para invocar elementos mitológicos também se agrega a todas estas camadas de dimensão de *Charms*, já que tem a Medusa replicada nos seus peitos e joelhos.

Mas, concentremo-nos: temos o chapéu que remete a um dito orientalismo[345] e que acentua a natureza híbrida da figura, os olhos petrificados que simpatizam com olhos de estatuária arcaica, o cabelo longo incontornavelmente ligado ao feminino e bestial, as luvas brancas — entre a magia e a técnica — que se destacam do corpo e realçam a sua configuração humana. Todos se vergam a simbolismos e a intenções técnicas de cativar. Do fato, darei destaque aos olhos e às mãos, que são brancos, por sorte ou acaso, contrastantes:

Nos olhos, dá-se uma transposição da sua função original de proteção laser para um salto transhistórico que implica memórias culturais transmitidas. Ele incorpora a mascarada de *Charms* e assim se transforma.[346] Esses olhos petrificados, fixos na sua expressividade, são os das figuras arcaicas.[347] Esses são os olhos das estatuetas de adoração mesopotâmicas, também os de mármore e ébano das múmias egípcias. Sempre, olhos que fitam o infinito e o invisível, olhos esgazeados,[348] os de quem vê demais, de quem vê o não-visível: olhos encontrados no excesso de si. Eles transportam, quase num piscar de olhos, *Charms* para o campo do humor, tornando-o patético, como qualquer rosto atravessado pelo êxtase.

Já as luvas brancas revertem as potências de transformação desabridas de *Charms* para o domesticar num retorno à forma humana. De modo análogo ao rosto, também as mãos se destacam do corpo. Essas mãos, que sabem sabotar o ditame do olhar desencarnado, são capazes de tudo, dos gestos mais contrários, de imitar e de pensar. Elas são cobertas e substituídas pelas luvas brancas, que estão associadas a uma tradição de transações de alto valor e a status-social.[349] Acima de tudo, sabem agarrar o olhar.

Mary Reid Kelley. *The Queen's English [O Inglês da Rainha],* 2008. Vídeo.

Figuras votivas de Tell Asmar, Período Dinástico Arcaico, c. 2775–2650 a.C. Gesso, concha, calcário e betume, 55,2 × 18,8 × 16 cm. Institute for the Study of Ancient Cultures Museum, University of Chicago.

Olhos de sarcófago. Egipto, Terceiro Período Intermediário Tardio, c. 1070-332 B.C. Bronze, alabastro, mármore, 5,9 cm.

Olhos de *Charms*. [Retirado de arquivo vídeo não editado].

344 Nos vídeos *A*cera e *LocoMaîtresse*, as formas vergam-se a simbolismos e intenções de cativar. No último, o fato é uma sobrepele, um corpo que prenuncia as formas cambiantes de natureza polimorfa.

345 O conceito aqui acriticamente definido como orientalismo surge na cultura ocidental, na literatura e artes-plásticas, para designar a imitação e mistificação preconceituosa de determinados aspetos de culturas do Médio Oriente, das quais extraiu um interesse estético.

346 Essa é uma abordagem infantil ao mundo plástico dos objetos.

347 Por figuras arcaicas refiro as representações antropomórficas de culturas como a micénica, a mesopotâmica e a do Antigo Egipto, das quais recolhi imagens.

348 No trabalho de Mary Reid Kelley existem olhos arregalados. A artista descreve como a utilização desse adereço desencadeia uma melhor performance e distanciamento de si, já que fica a ver mal. Uma experiência totalmente análoga à minha quando vejo com os olhos de *Charms*.

349 O leiloeiro, o museólogo, o cientista, o mágico, o feiticeiro, o mimo, todos usam luvas brancas. Também os cartuns as usam, essas figurinhas travessas e impertinentes que gesticulam

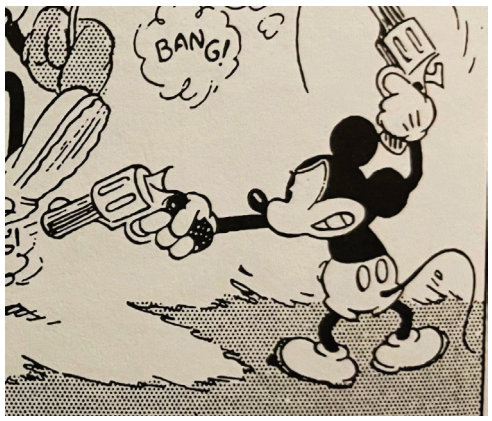
Acho curiosa esta transversalidade da luva branca, que tanto se ancora num imaginário da ilusão e do sonho como se entrega a uma feitiçaria diferente, no ambiente asséptico de um laboratório ou sala de operações. Essas luvas brancas perdem as voluptuosidades do movimento gracioso do mágico, e ganham o movimento de inspeção e violação da matéria. Em *Charms* elas incarnam a potência do corpo em atuar sobre o real, que é sempre um imbricado entre imaginário e real.

As luvas, que servem para manusear e tocar, também servem para separar. O tecido está ali, como uma fronteira entre dois corpos. *Charms*, por muito que o espaço o apele, estabelece sempre com ele uma relação distópica.

Elas destacam-se do fundo: não se perdem na dissolução do ar cortado pelo movimento. Elas sobressaem, distinguem-se do corpo vermelho. Elas possuem o toque de metamorfosear o corpo num corpo animado. Elas distinguem-se, diferentes, porque o corpo já lhe é distante, tomado pelo pristino devir.

Com recurso a esse adereço, apropriei-me da antiga estratégia de captação do olhar onde as ações ganham importância porque o olhar fica siderado nos gestos.[350] As luvas brancas enaltecem e exageram a expressão corporal.

Elas são artificiosas e performativas: evidenciam o caráter ilusório das imagens e das narrativas fragmentárias de *Língua Flamboyant* (2025), a que atenderemos de seguida.



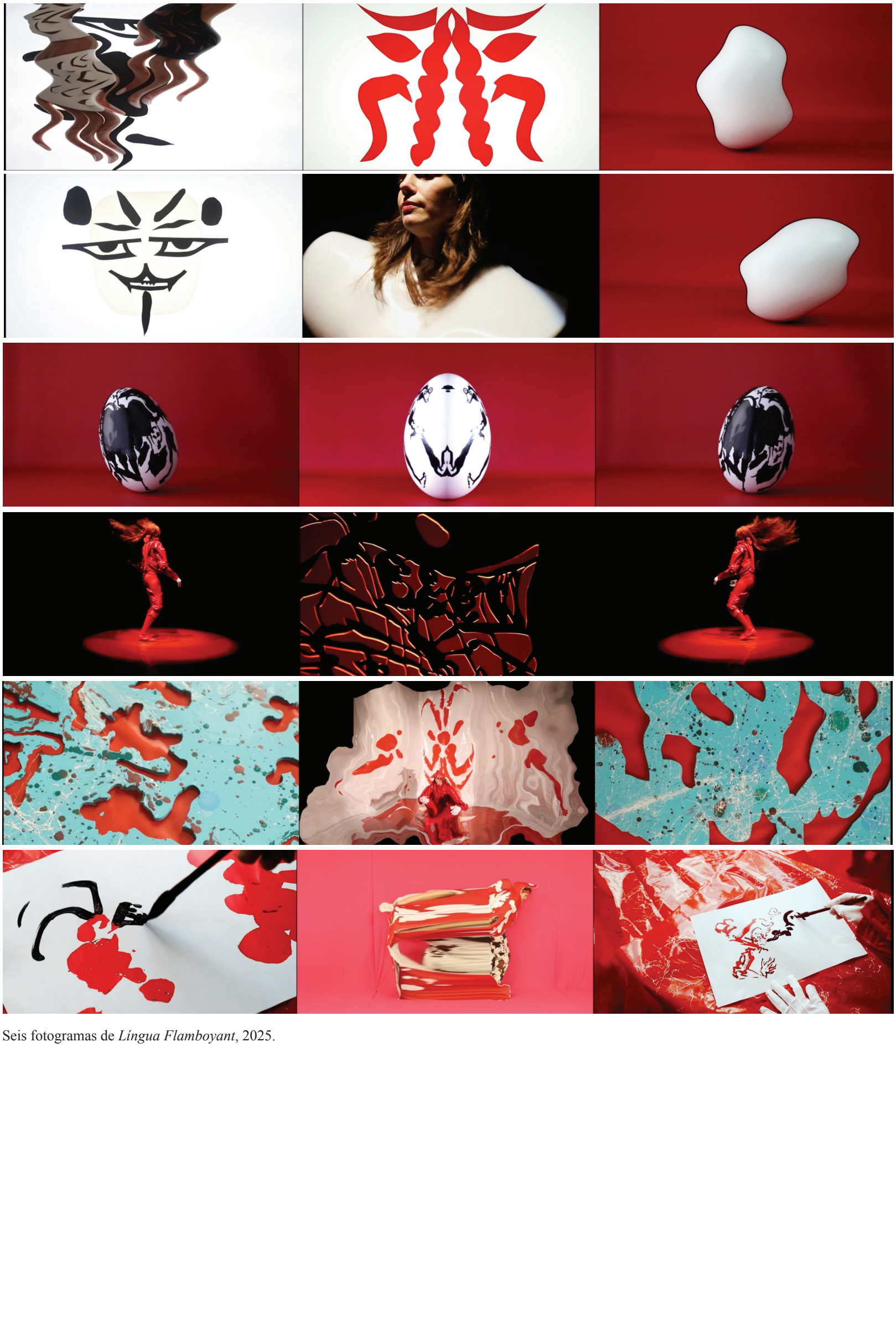
Desenho do Mickey Mouse. Em Floyd Gottfredson, *Mickey Mouse: Race to Death Valley* [Mickey Mouse: Corrida para o Vale da Morte] (Seatle: Fantagraphics, 2011 [1930]).

Luva de Michael Jackson usada na *Victory Tour*, 1984.

Luvas brancas. [Retirado do arquivo vídeo não editado].

em saltos e galopes de formas endiabradas.

350 Presente nas danças de rua de bairros afro-americanos e latinos dos anos 1970 nos EUA *popping* e l*ocking*), *nos minstrel shows,* em teatros de *vaudeville*, nos cartuns como o Mickey Mouse.



Seis fotogramas de *Língua Flamboyant*, 2025.

7.5.1. O PODER DE PLASTICIZAR

vídeo

Agora que nos encontramos neste segundo momento, vejamos como o poder de plasticizar, teoria da fantasia, se desenrola nos vídeos, com particular intensidade em *Língua Flamboyant* (2025), de 7 minutos e 22 segundos, com o seu cenário e filtros de edição vídeo exageradamente artificiais.

A transformação e a deformação podem decorrer de uma adesão dos corpos à plasticidade, condição por demais evidente quando se trabalha com vídeo.

O corpo plástico de *Charms* é fragmentado porque nele coexistem memórias, tanto culturais como filogenéticas. Na passagem para a vídeo-performance, compilei um conjunto de fragmentos numa instalação com três canais.

A narrativa ficcional, resolveu-se por meio da montagem dos seus fragmentos. Essa narrativa não é linear, é disjuntiva.

Tal como o corpo fragmentado, também os vídeos funcionam como um corpo montado, com as suas partes distintas. No entendimento sobre a montagem, Didi-Huberman esclarece: ela é um "ato de fragmentar conectando [...] uma recolha de disjunções entre as coisas, uma reunião de intensidades que atravessam as coisas, [...] uma incorporação de temporalidades anacrónicas que despedaçam as coisas" (Didi-Huberman 2015, 122).[351]

O ficcionar, como faculdade consequente da imaginação, desencadeia-se como um salto da imaginação para a prática da ficção. As suas semelhanças ganham importância neste contexto. Como a imaginação, também a ficção foi associada a falsidade ou evasão, tolerada "desde que circunscrita a um segundo plano com relação à *verdade*" (Coelho 2009, 269).

A ficção, ao imaginar outras circunstâncias, relega a dita realidade para um terreno homogéneo de possibilidades: e se.... Mas, para mim, é somente mais uma dicotomia a ser abolida.

Que outro espaço que não o palco para laborar sobre imaginários? A constituição artificiosa do palco, que se queria como toada estética em *Charms*, levou-me à sala de ensaios do Teatro Municipal Sá de Miranda,[352] em Viana do Castelo. Por via da linguagem

351 O autor está a referir-se à montagem do *Bilderatlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (1924–1929).

352 Ao abrigo do programa "Sala Aberta", promovido pelo Teatro do Noroeste — Centro Dramático de Viana, a companhia residente no TMSM.

do teatro, recorri às possibilidades de composição cénica, tendo a colaboração de Alexandre Mota.

O palco é o espaço embrionário das narrativas ficcionais, do fazer de conta. Como extensão de um corpo, a boca de cena do teatro — curiosamente denominada com um substantivo do corpo —, parece uma metáfora perfeita. O teatro é aquele lugar em que o que está dentro se pode apresentar como se estivesse fora. Ele "é o lugar do fingimento [...] as instruções semânticas *de fingere* vão desde *formar* e *representar* até *modelar, esculpir, criar, compor, imaginar, forjar, fingir*" (Pimenta 1995, 97). No teatro, toda a parafernália do palco assume, metaforicamente, a imagem de um corpo, um corpo que abocanha, gigante: temos as pernas, a boca de cena, o pano de boca qual língua, as coxias qual sistema digestivo... Temos também a teia, que nos enlaça numa trama de finas ilusões.

Nas vídeo-performances construí um cenário como uma extensão do corpo de *Charms*. O branco e o vermelho são líquidos corporais de grande valor: sangue, leite materno, sémen. Essa conjugação só poderia ser assim, simbólica, invocativa desses líquidos.

Durante o vídeo, os borrões vermelhos do cenário vão-se transformando, como a cadência orgânica de reajustes do corpo, ou como os movimentos sobre os fluxos de água, ou então como as imagens mentais que se metamorfoseiam vagarosamente. Isso remete para o mundo infantil, com as suas elásticas transformações de aparências, mas também para a fenomenologia da perceção, para a magia, para um corpo que se expande e se imagina.

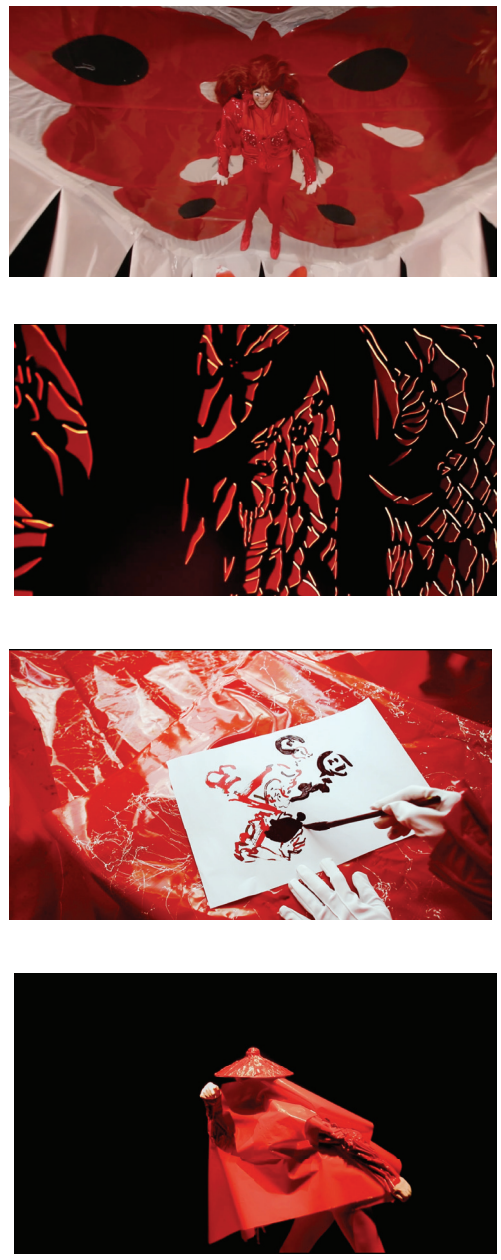
Toda essa plasticidade do cenário é relevante, já que ao próprio funcionamento neuronal tem sido acoplado o adjetivo de plástico. A plasticidade, ou maleabilidade das formas é oferecida como primeira substância neuronal.

Essa plasticidade comporta também "uma ideia de transformação infinita", de um corpo assim embebido, uma plasticidade que é uma "ubiquidade tornada visível" (Barthes 2018, 238).

As formas transformistas dos líquidos e dos gases são resgatadas de uma rejeição aristotélica para cumprir a bela expressão dos movimentos dos órgãos e dos fluxos internos do corpo. Olho as células encharcadas e vejo um belo manto de carne... pulsante e torvelino. *Charms* é feito de tecidos plásticos, de vinil, de napa, olhos de plástico, papéis brilhantes. É propositadamente artificial, tal como o cenário onde se insere.

O corpo, tanto é visível e inscrito no mundo como manipulável a partir de uma sensibilidade interna. Atenção que o interno muitas vezes excede-se e explode numa exterioridade que se alastra além da aparente superfície carnal, a bela pele, interface de sensibilidades.

Para imaginar, ele recorre a uma mecânica percetiva que impõe lógicas e sentidos a tudo o que vislumbra.[353] A perceção, a propriocepção e as visões hipnagógicas são desde logo produtoras de afetos e relações entre o espaço e o imaginário. Há espaço para delirar, para a subjetividade, também para encontros de concordância em planos comuns.



Fotogramas de um canal de *Língua Flamboyant*, 2025. Video.

353 O *excedente de significação* (ver Lévi-Strauss 1987).

Ao produzir imagens, também se pode recorrer a paradoxos produzidos pela perceção do corpo. Toda a lógica do corpo conspira imagens. Elas surgem do movimento, do olhar, das memórias, das micro sensações tácteis, do ritmo da respiração. Elas ancoram-se no sentido que dão a formas, invisíveis e visíveis. Como já referido, o nosso olhar (também substituível por cognição) procura sempre encontrar ordem na desordem aparente. Ele está modelado assim.

Isso conduz-nos aos vídeos e traz-nos de volta ao domínio do imaginário vivo das crianças e da relação que pretendo aqui clarificar. O imaginário das crianças é uma qualidade destemida já que a rigidez não está instalada nos seus corpos. Nas crianças é onde mais acontece o deslumbramento, um acontecimento maravilhoso muitas das vezes proporcionado pelos ilusionismos dos palcos e da prestidigitação.

Walter Benjamin criou um paralelismo entre o modo como a criança que brinca se envolve com o seu entorno e a potencialidade criativa do cinema no possibilitar outras relações com o mesmo. Essas suas memórias enfatizam a "instabilidade da criança como sujeito e dos objetos em seu redor, bem como o poder mágico desses objetos em mudar, de se tornarem outros e de arrastarem a criança na sua transformação" (Pollman 2013, 810).

Alguns dos fragmentos vídeo tendem a estabelecer uma relação cativante com quem observa, como um palco dentro da superfície cristalina dos ecrãs. Um palco onde tudo é possível, até quebrar as barreiras físicas e lógicas da causalidade espaço/tempo.

Na superfície cristalina dos ecrãs, na imagem movente participam todos os elementos centrais das brincadeiras de crianças: imitação, o teste dos limites espaciais e o derrubar da fronteira entre sujeito e objeto, a animação de objetos ou o seu investimento com poderes mágicos, a predominância do tato sobre os outros sentidos.[354]

Para Inga Pollman, esses elementos delineiam um modelo para as operações estéticas que muitos críticos de cinema das primeiras duas décadas de 1900 realizaram na sua perceção do cinema, como é o caso de Walter Benjamin (ver Pollman 2012, 814). Para eles, o cinema teria muitas semelhanças com o mundo infantil. A plasticidade de um novo olhar exógeno ao corpo, de uma materialização de outro tempo, da capacidade metamorfoseantes dos objetos a partir de jogos de luz, escala e perspetiva: um real tão mais que real.

Posso imaginar que esse vínculo ao mundo infantil se deva, também, ao poder animístico das imagens moventes, que até podem elevar-se ao estatuto de personagens.

O vídeo *H(a)unt* (2025) tem um intenso vínculo com este poder animista, quer simbólico quer objetivo, já que os ovos ganham vida ao balançarem-se.

O mundo pode ficar às avessas, descuidar-se de todas as relações de causa-efeito; tempo e perceção espacial. Na imagem movente tudo ganha uma qualidade tátil que se torna próxima da nossa subjetividade, as imagens são

H(A)UNT, 2025. Vídeo.

Fotogramas de *Língua Flamboyant*, 2025. Vídeo.

354 Recordo a importância da incorporação de imagens através de um apelo ao tato como o presente na teoria da visão de Roger Bacon.

como que engolidas por nós.[355] O maravilhoso pode acontecer pelo facto de se estabelecer um laço com o que se vê: dá-se a identificação e incorporação, condição do pensamento mágico. O semelhante gera o semelhante, o que esteve antes em contato está unido — eu sou o que vejo. Olha-se as imagens, é-se capturado para a sua verdade, transfere-se o corpo para o dinamismo dos movimentos, transferem-se as nossas qualidades para as formas que se vêm. *H(a)unt*, cujo título junta caça e assombramento, denuncia como as imagens são perigosas: elas cativam, assombram, são perseguidas. Os ovos ganham vida, ocupam todo o espaço do monitor, próximos como quem olha de perto: a perna mostra-se numa paródia burlesca.

Todos os vídeos, alguns já referidos ao longo dos capítulos, são construídos a partir de exercícios do corpo que se dissimula, em movimentos descoordenados quanto baste, de *close-ups* de objetos, de um umwelt que recorre à estética teatral. Nalguns deles a figura emerge da escuridão, técnica visual que considerei replicar melhor as visões hipnagógicas.

As imagens de *Língua Flamboyant* são cunhadas por ritmos de transformação, já que identifico como transformistas os processos de formação tanto dos corpos como das imagens. Vê-se também o espaço a compactuar com a figura, ao acompanhar a sua deformação pulsante. Isso é evidente quando a figura está em repouso e é envolvida pela estrutura cénica que também se agita. Toda a matéria se deforma, mais que transforma (na sua estaticidade); assim providencia-se como zona de indiscernibilidade, aberta a transformismos. O espaço exterior modela-se pela perceção afetiva do olhar, transformando-se ao capturar, de forma especular, o imaginário que habita o nosso corpo.

Também suspeito que, para além da implicação da perceção, a transformação só pode ocorrer dentro da atmosfera temporal. O tempo é o grande operador das transformações e o vídeo trabalha com durações de tempo e ritmos. A sua suspensão suspende as formas, como que as cristaliza.[356] "Tudo o que se encontra no espaço e no tempo cresce junto numa unidade mágica e mítica" (Cassirer 2012 [1924], 194).

Em *Língua Flamboyant* procurei guiar-me por técnicas feiticeiras: vislumbrar uma relação da similaridade mágica com a coexistência temporal e a proximidade espacial existentes na sua instalação.

Os três monitores apresentam, em simultâneo, diferentes imagens e ritmos. Complexifica-se, torna-se barroco. Essa complexidade é intencional, já que cumpre coincidir com a pluralidade de imagens do corpo e o artifício inerente às mesmas. A instalação condensa um corpo reimaginado a partir de uma montagem de anacronismos e conceitos culturais. Esta é uma forma de exposição possível e legítima, já que para mim o pensamento ganha riqueza na sua pluralidade e abertura, no espaço rasgado no devir.

Essa instalação produz uma coexistência de tempos, reflexo da estrutura constituinte de *Charms* e dos outros elementos personalizados que a povoam: os ovos, a cesta de morangos, os desenhos pulsantes, a sobrepele *Gyu*, o sobrevoo sobre os talismãs.

---

355 Jean Epstein, realizador e teórico cinematográfico, acreditava nessa qualidade transformista do cinema, dando ênfase à qualidade tátil das imagens, conseguida pelos *close-up*. (cf. Pollmann 2017, 782).

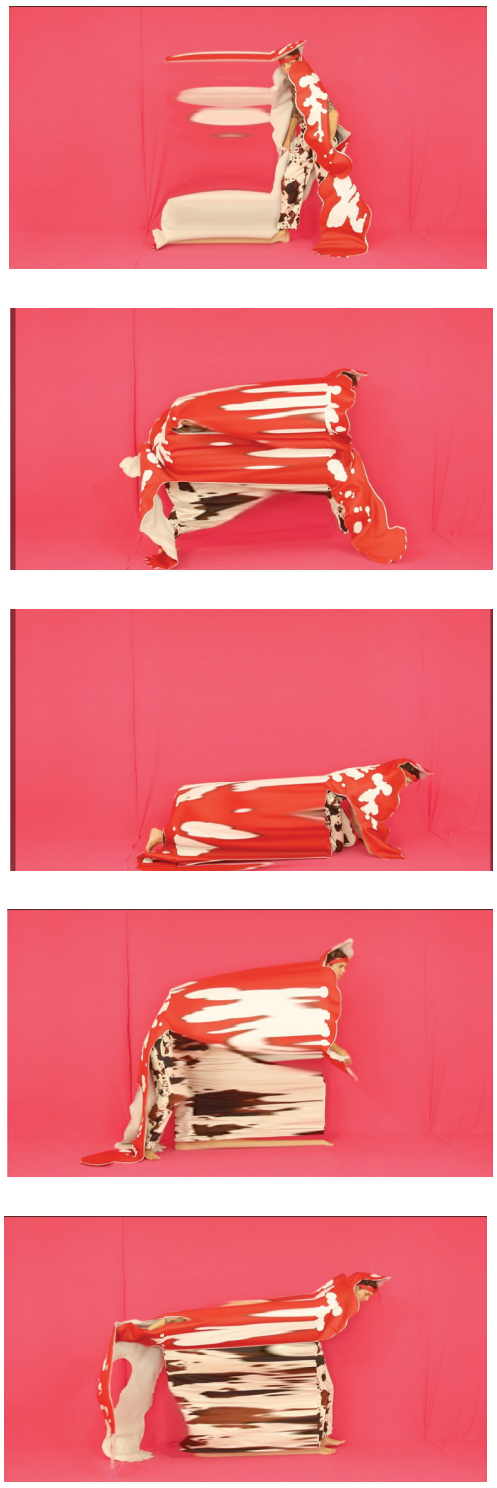
356 Apesar dos cristais também serem formas inorgânicas sujeitas a transformação, crescimento e morte.

Cada fragmento de vídeo é único, o que torna complicado encontrar um espaço comum. Reunir os fragmentos num só vídeo, cenas de uma narrativa convencional, iria destruir as suas especificidades, e destruiria também o subjacente conceito de corpo fragmentário e anacrónico que aqui vemos. Editar, colocando a par e em simultaneidade esses fragmentos, tornou-se o único meio possível para eles coexistirem.

Gostaria de dar por terminado este capítulo de *Corpo a Corpo — Transformismos imaginários*, deixando a indicação do que se seguem dois *Intermezzo*, não menos relevantes em todo este trabalho.

GYU. 2025. Napas vermelha e branca, 200 × 160 cm. [Vista de instalação].

INCORPORAÇÃO, PAREIDOLIA E MASCARADA
(sobre-pele Gyu)



Fotogramas de *Gyu*, 2025. Vídeo.

A pele é permeável, tão frágil quanto resistente. Ela cobre e protege, contudo o seu estatuto de couraça, que terá expressão no trabalho em torno de *Charms*, é incompatível no de *Gyu*.

Esse estatuto, que se desprende de outros, como o de invólucro, estilhaça também a dicotomia de interior/exterior, enraizada no corpo.[357] A pele pode albergar múltiplas imagens porque, numa outra perspetiva, "o corpo não se dissimula por detrás de uma armadura antes "vive na sua vibrante periferia" (Dagognet 1993, citado por Babo 2017, 90).

A sobre-pele *Gyu* reimagina o *panniculus* e a pele-pergaminho medievais. Ela é, portanto, indissociável do corpo científico ou médico instaurado no Renascimento — que o esvaziou da sua sacralidade e interioridade.[358] *Gyu* é feito de napa sobreposta, de cores contrastantes e repetidamente simbólicas: vermelho carnal e sanguíneo, branco como protuberâncias: ossos, dentes, olhos, mas também sémen e leite. É uma forma potente que permite a dissimulação de quem com ela cobre o corpo.

Gyu traz à tona uma invisibilidade profunda do corpo que, na película de contacto com a atmosfera que é a epiderme, emerge: dá-se a ver transparente, nos seus processos omissos, que são os do movimento perpétuo e do fluxo transformista a que os corpos, vivos e não vivos, estão sujeitos.

As manchas erráticas dessa sobre-pele encontram um eixo simétrico que funciona como veículo para "transformações operativas: movimentos espaciais, combinações estruturais, metamorfoses" (Didi-Huberman, 2015, 45) ativadas no momento em que o corpo atua.

As manchas de formas orgânicas e de disposição relativamente aleató-

357 Noto que, num dos muitos corpos possíveis, o corpo científico do olhar clínico, por razões práticas e sensatas mantém essa dicotomia. Além disso, a medicina ocidental entende-o como um todo orgânico, a-significante.

358 Esta constatação foi desenvolvida no capítulo "Charme: Artifícios do corpo".

ria de *Gyu* correspondem, por isso, às inclinações erráticas e transformistas da imaginação. Mais que darem a ver uma psique subjetiva e um mundo invisível, essas manchas correspondem, por semelhança, à relação entre processos do corpo e a formação das imagens.

Esta pele manchada, por uma relação de semelhança, é a superfície que reúne no mundo visível o corpo com a imaginação e o caos. Recordo que as manchas na pele são uma estratégia mimética de camuflagem, de identificação com o espaço. Aqui produzi uma tripla-união: a simetria preponderante das manchas coaduna-se com a organização morfológica dos organismos vivos, o contraste do vermelho e do branco recorda o marmoreio,[359] as manchas reú-nem-se a uma configuração de sentidos sempre presente na pareidolia. Nuvens que se dissipam, nuvens que se agrupam...

Quando cubro o corpo com essa sobre-pele, dissimulo-me e sou capaz de reimaginar diferentes composições formais....

Ela serve para ser incorporada, cobrir o corpo para o dotar do poder de se reimaginar em golpes de movimento. A aparente estaticidade dessa pele esticada dá-se a diferentes dobras: tanto parece um casaco como se torna animal e também um corpo esfolado. Tapa o corpo quanto baste e também o dota de um poder novo: o da incorporação.

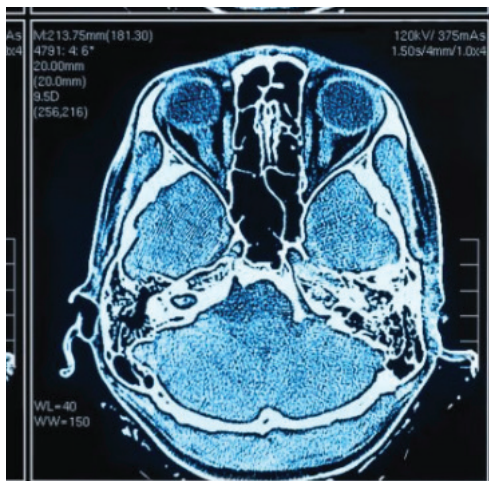
O imaginário ganha forma a partir de uma fusão entre imagens no âmbito da medicina (imagiologia), carniça e dos já referidos mecanismos percetivos da pareidolia. Além disso, essa sobre-pele também tem uma forma intencional de remeter às peles humanas esfoladas e depois curtidas, como no imaginário da pele-pergaminho medieval.[360]

Gyu é o excedente, é a pele que foi subtraída ao corpo, e que transforma os corpos onde poisa. Ao se desprender do corpo despe-se da sua pertença na coletividade humana: a morfologia humana entrega-se ao devir, mais que se recolhe num cismar antropocêntrico.

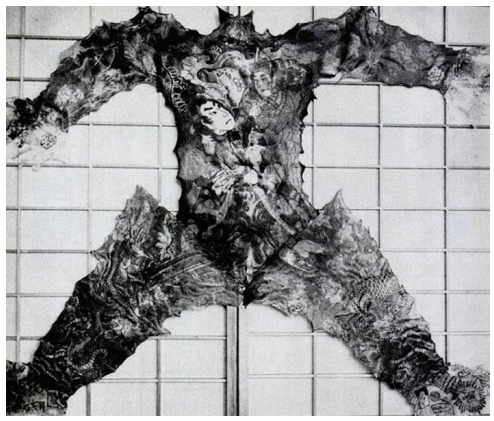
Esse *Gyu* atua em mim como um adereço de liberdade, ele é uma sobre--pele mágica e inclusiva, porque a sua plasticidade formal serve de superfície de experimentação da perceção e da articulação de outras referências visuais e históricas.

Nele estão em movimento memórias incorporadas na tessitura do corpo que sou e habito, entre elas: o velo dourado ou Tosão, a pele de burro da princesa, as peles de leopardo sobre Dionísio e Hermes, a metamorfose de Io em vaca, por Zeus.

Wilfredo Prieto. *In the mind of God* [Na mente de Deus], 2017.Série de seis peles de vaca, dimensões variáveis. Galeria Nogueras-Blanchard, Madrid.



Tomografia do cérebro. Domínio Público.



Pele humana esfolada, pertencente a coleção de mais de 2 mil peles tatuadas do médico Fukushi Masaichi. Em *Life Magazine*, April 3, 1950.

359 Gordura intramuscular acumulada dentro do músculo e entre os feixes de fibras musculares.

360 A pele assume a forma de suporte de inscrição da linguagem no imaginário medieval, quando a pele esfolada de desordeiros era tornada pergaminho para a escrita das leis. Também na medicina pré-moderna, Guy de Chauliac — nome que nem de propósito —, distinguiu a pele externa de uma outra, a que chamou *panniculus*, e que cobriria os membros internos (ver Chauliac 1997 [1363]). A pele seria um marcador visível e regulador entre o interior e o exterior.

A forma bovina tem aqui grande impacto.[361] Mas porquê essa forma bovina e não outra pele? Também aos bovinos se arrancam as peles para curtir e tornar tapete. Essas peles convidam a olhar as manchas únicas e aleatórias da sua singularidade animal. A sua forma funciona como imagem-gatilho, já que o simbolismo do animal é denso e advém de um lastro de imagens e artefactos.[362]

A sua forma é arcaica, sacralizada como potência da VIDA na sua dimensão brutal e indomável.[363] Nela coexiste o animal e o tempo mitológico, aquele em que a nossa subjetividade se alcançava com destreza no labirinto.[364]

A forma bovina só sobressai na sua potência extrema no vídeo *Gyu* (2025); ela está em contínua metamorfose, entre mulher, entre vaca. A sua semelhança repetida com esse corpo deu-se, apesar do recorte antropomórfico da sobre-pele, pelo modo como foi manuseada e como as filmagens foram esticadas na edição.

Para terminar este intermezzo, deixo aqui mais um trilho por onde borboleteei enquanto construí *Gyu: o seu nome* significa boi na língua japonesa. Ele funciona como um trocadilho ortográfico com *guy*, palavra inglesa que se traduz correntemente como "tipo", ou "gajo". Como uma pista deixada, o nome dota-o de animalidade personalizada, de *persona*. Devo ainda partilhar que, devido à particularidade do recorte da sobre-pele, ela não se mantinha esticada na parede, de modo que construí posteriormente a *Bichana Esdrúxula* (2025), que pode ser vista na página 160.

Boi em terracota, civilização do Vale do Indo, c. 2500-2000 a.C., Mohenjo-Daro.

Bous na liça, 2023. Vídeo.

Boustrophedon I, 2021. Tinta-da-china s/ papel *sumi-e*, 80 g, 70 × 50 cm.

361 Ela dá continuidade a outros momentos, porque o boi é uma figura simbólica recorrente no meu trabalho, como na série de desenhos a tinta-da-china *Boustrophedon* (2021) e na vídeo-perfomance *Bous na liça* (2023) na devoluta e agora demolida Praça de Touros Viana, em Viana do Castelo.

362 Imagens e artefactos que circulam desde o índico até ao mediterrâneo e se movimentam também no tempo.

363 A sua dessacralização dá-se depois dos rituais (recordemos os acrobatas de Cnossos), dá-se, imagino, com o vergar da sua força às lógicas produtivas e de domínio sobre o meio, com o boi a lavrar os campos. Um constrangimento motor, uma ordenação do espaço. A sua carne tornou-se alimento e o marmoreiro indicativo de alta qualidade.

364 Referência ao labirinto de Dédalo, em Creta e à sua filha Ariadne, ao Minotauro e a Teseu.

Fotograma de *A conjurar corpos alternativos (após Formas em continuidade no espaço)*, 2024.

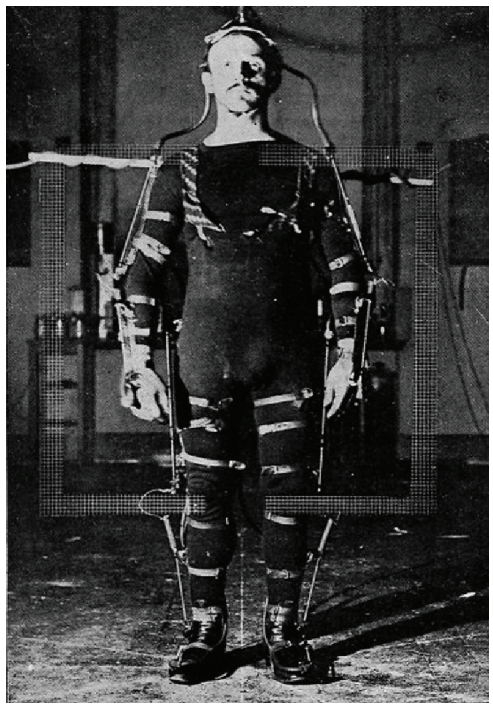
INCORPORAÇÃO NO LABORATÓRIO DE BIOMECÂNICA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

INTERMEZZO

A imaginação é uma faculdade cognitiva e uma condição *a priori* do movimento que se relaciona com a simulação de ações. As áreas cerebrais ativadas são as mesmas, quer se imagine quer se realize efetivamente o movimento.[365] Este trabalho foi suportado por essas evidências científicas. Numa das suas partes, incorporei corpos alternativos. Nesse processo coexistiu uma dimensão subjetiva, até certo ponto intransmissível, e uma dimensão visual partilhável, já que o corpo está inscrito na matéria do mundo e se dá a ver, como imagem.

O corpo como lugar de transformação foi evidenciado ao longo da divagação estética percorrida em *Charms*. Para esta incorporação de corpos alternativos quis dar a ver a dimensão invisível da incorporação: os fluxos de intensidade feitos de carne-imaginário. Para isso, explorei o movimento como meio imaginativo a partir dos instrumentos de medição do Laboratório de Biomecânica da UP.[366]

No final do século XIX houve um interesse generalizado pela duração de tempo reflectida nas posturas de movimento. Esse interesse relaciona-se como o desenvolvimento de laboratórios de motricidade e de institutos de fisio-



Estudo de Wilhelm Braune e Otto Fischer no laboratório de fisiologia e mecânica, c. 1895–1904. Fotografia mostrando o uso de fato escuro e dos tubos de Geissler para documentar o movimento.

365 Cf. Oliveri 2021; Carlotti 2020, 324.

366 A investigação feita no laboratório costuma participar de projetos na área da medicina, mas também, por estar sediado na Faculdade de Desporto, analisa a expenditura de movimentos em desporto. Estão abertos a toda a comunidade universitária, de forma que acolheram cordialmente a minha passagem, de processos e objetivos não científicos.

logia,[367] onde inicialmente se trabalhou a partir da anatomia comparada. Nesse sentido, a minha passagem pelo laboratório integra conscientemente esse lastro histórico.

Os movimentos executados por mim são, neste contexto, entendidos como desenhos. Desenhar é uma prática do corpo e sempre uma ação imaginativa: tanto como uma evocação de memórias, como forma de permitir a visualização do que não está ou não existe. Desenhar com o corpo é um processo altamente imaginativo: antecipa, invoca, dá a ver.

A imagem do corpo proporcionada pelos instrumentos de medição do laboratório é um corpo científico, mensurável, estratificável: uma imagem abstrata. Esse corpo é um entre muitos que constituem uma plural construção cultural; ele embate com o corpo expressivo da figura *Charms*.

Desdobrar o corpo através de outros prismas denuncia a pluralidade de realidades que o mesmo carrega e, com os registos recolhidos no laboratório, pude acumular uma outra dimensão visual do conhecimento com enfoque no movimento humano, de forma a estilhaçar com os artifícios de *Charms*.

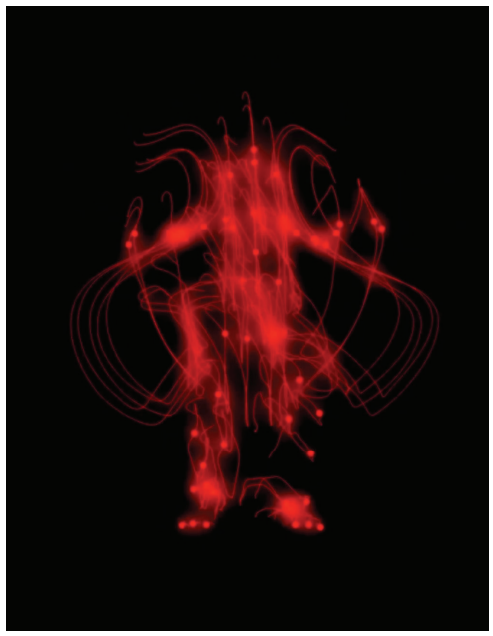
A partir dos registos do programa Qualisys[368] editei o vídeo *A conjurar corpos alternativos (depois de Formas únicas de continuidade no espaço)* (2024). Ele tem como referência paralela uma escultura futurista de Umberto Boccioni, entre outras. Esta associação ocorreu durante a visualização das imagens no estúdio. Outras associações visuais orientaram a seleção de movimentos, bem como instigaram novos desenhos.

Os dois técnicos colocaram no meu corpo os marcadores refletores para captura de movimentos, modelo "animation". Esse mapeamento, que funciona no programa Qualisys, produz uma imagem do corpo a partir da posição dos marcadores e regista os movimentos captados em diferentes momentos: passado, presente e futuro. A imagem está sujeita ao tempo e pode ser manipulada conforme se avança ou recua na linha do tempo. Apesar dessa linearidade imposta pela linha, ela é mais plástica do que parece: a imagem surge em constante transformação porque permite selecionar-se os traços e os tempos a visualizar, a omitir, a misturar. Esse programa substitui o corpo por um esquema geométrico com a estrutura do esqueleto humano. Optei por torná-lo invisível e dá-lo a ver através de um salto imaginário que preenche o vazio com os traços do movimento registados.[369]

Alguns exercícios passaram por imaginar e desenhar com todo o corpo no espaço. Além de produzir material para o vídeo, quis perceber se havia coincidências ou desvios entre o imaginado e o registado. Havia questões que queria explorar, sendo a mais premente como produzir uma imagem da imaginação

Documentação fotográfica da experiência feita com ferramenta de *motion capture* usando os marcadores de animação no LABIOMEP-UP, 2024.

Umberto Boccioni. *Forme uniche della continuità nello spazio* [Formas únicas de continuidade no espaço], 1913. Gesso, 119,7 cm x 89,9 cm x 39,9 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo.



A conjurar corpos alternativos (após Formas em continuidade no espaço), 2024.

367 Para Siegfried Zielensky a teoria do movimento de René du Bois-Reymond e de Ernst Mach, além dos estudos fisiológicos de Wilhelm Wundt e de Etiènne-Jules Marey contribuíram para a emergência do estudo anatómico sem recurso às anteriores incisões da dissecação, o que conduziu a fisiologia experimental a construir dispositivos para registar movimentos corporais (cf. Zielinsky 2011, 336).

368 Qualisys Track Manager (QTM) é um programa usado para capturar, processar e analisar dados de movimento de humanos, animais e objetos.

369 Estratégia visual apropriada do processo percetivo da audição que induz a escutar as notas fantasmas.

corpórea. Estando o movimento implicado na imaginação, procurei descobrir se existiria alguma relação detetável entre as intenções (o desenho imaginado mentalmente); o movimento e o seu registo, metamorfoseado em desenho. Será que dos gestos deslocados, do imaginar outro corpo dentro do meu, poderia resultar um desenho semelhante ao percecionado?

Num primeiro momento, desenhei linhas num papel, para orientar o meu movimento; contudo, a tridimensionalidade do espaço estilhaçou qualquer semelhança com essas linhas. Foram desenhos auxiliares dos primeiros movimentos no laboratório: uma espécie de âncora. O transporte do papel para o espaço, com recurso à capacidade imaginativa do corpo, foi sempre um alegre prenúncio do falhanço dessa demanda: do bi ao tri está um mundo de possibilidades.

Seria possível que movimento do corpo e a imagem em mente coincidissem na produção de vestígios idênticos? Haveria alguma relação entre o desenho no papel e o desenho imaginado em movimento? Foi possível encontrar ecos com os desenhos originários e os registos no programa Qualysis. Acontece que desenhava imaginariamente com o corpo, mas o programa registava esses movimentos, criando efetivamente um registo desses movimentos, uma imagem permanente.

O meu corpo tornou-se *medium* de projeção de imagens, com expressão tecnológica no Qualysis. Encontrei dificuldades, já que me senti perdida no corpo e precisei de um apoio físico; segurei em duas canetas. Isso induziu a uma sustentação de gravidade, no entanto, descartei as canetas. Afinal, gostei dessa entrega total ao vazio da deriva, a sensação especial de não conhecer assim tão bem o corpo. Uma outra dificuldade foi a de deslocar a consciência do movimento para zonas opacas e esquecidas do corpo. Com isso, tentei imaginar desenhar sem braços e pernas. Foi difícil abstrair-me dessa zona corporal. Só aos poucos comecei a manipular sincronizadamente outras zonas. Concentrei-me nos cotovelos, nos joelhos, na cabeça...

Se tivesse que desenhar o corpo como o sinto, acho que teria uns olhos enormes, umas mãos enormes e uns dedos dos pés compridos...

Numa análise dos traços do movimento no espaço/tempo, foi possível compreender que existe uma vasta diferença entre o que imaginava e o que acontecia. Esses desenhos, feitos num estado paradoxal de estar tanto dentro como fora, aconteceram no imaginário, como experiência embutida no corpo e foram também registados sincronizadamente pelo técnico.

Num segundo momento imaginei internamente um desenho e instruir o corpo para o desenhar simetricamente no espaço. A morfologia do corpo é propícia a esse exercício, pois a simetria é uma componente repetida e estrutural nos mamíferos. Há até dois hemisférios cerebrais que coordenam as duas áreas motoras do corpo, invertidamente. Diz-se que temos um olho, uma orelha, uma mão, um braço e uma perna esquerdos... Diz-se o mesmo para a direita. Diz-se assim porque no centro, a dividir, está qualquer coisa de unitário. Onde se situa a coluna vertebral, o sexo, o umbigo, a boca. Procurei pensar o meu corpo a partir de uma cisão vertical, como um desdobrar espelhado.[370]

Num terceiro momento movimentei o corpo com a intenção de transformar a sua forma através dos traços registados. O movimento poderia gerar, no seu rastro, a imagem concordante de si mesmo. Acabei por projetar a minha proprioceção para o ecrã onde os

370 Essa cisão surge explícita no fotograma da borboleta em *Língua Flamboyant* (2025).

movimentos eram registados, num golpe mágico de iludir o esquema corporal. Também caminhei e gatinhei, recorrendo à imaginação para devir animal. Surgiram corpos maravilhosos, que me evocaram seres híbridos, demónios mesopotâmicos, até pagodes japoneses. Vi garras nos pés, asas a contornar o corpo, troncos imponentes. Os mesmos registos estimularam a imaginação do técnico de formas bem distintas, o que acentua que imaginamos o que nos toca, coisas com que temos afinidade.

No decorrer da experimentação no laboratório aconteceram transformismos; houve movimentos de transporte dos primeiros desenhos para o momento performativo (deslocação da consciência). Os registos no programa foram posteriormente editados no vídeo e, por fim, houve um retorno ao desenho, pelo que as imagens suscitaram.

Este exercício motor exigiu uma cumplicidade intencional da imaginação na produção de vestígios visuais entendidos como desenhos. Exigiu também uma atenção ao corpo e aos movimentos realizados — perceção essa que , por vezes, truncou o movimento e lhe subtraiu a espontaneidade.[371]

Esse sentir estar dentro de um corpo apesar de se ser corpo é tanto uma das sensações mais delirantes quanto banais da experiência de se estar vivo.[372]

Esse paradoxo da perceção, que exige um determinado grau de dissociação entre o que processamos na mente como nosso corpo e o exterior, serviu de conceito-operativo para o vídeo *A conjurar corpos alternativos (após Formas em continuidade no espaço)* (2004), que culminou estas experiências .

Transformismos e Autofagias do corpo em movimento (Mesopo-garras), 2024. Tinta acrílica s/papel canson 299g, 21 × 29,7 cm.

Harpia apotropaica, antefixo do Templo de *Mater Matuta* em Satricum, c.490 a.C. Terracota, 60 cm. Museu Nacional de Villa Giulia, Roma.

371 A espontaneidade aqui refere-se ao estado de *graça*, o já referido conceito de Schiller adaptado por Henrich von Kleist (ver Kleist 1810 [2009]).

372 A perceção de simultaneamente se ser e ter corpo está sujeita a flutuações. Em momentos de dissociação intensa, como os vividos em crises e em estados esquizofrénicos, pode acontecer uma diluição dessas fronteiras, e uma identificação total com o espaço.

A esmagadinha, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio torchon 270g, 70 × 50 cm.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar em opostos ainda pode ser atrativo, fruto da herança dos quadros mentais da antiguidade clássica e judaico-cristão. No entanto, os opostos são ilusórios, porque inexistentes. A fórmula hermética já o cicia: o que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está embaixo.[373] Os opostos servem para apaziguar a incerteza da impermanência. Neste trabalho procurei estilhaçar com as membranas que separam alguns deles: sujeito/objeto, humano/animal, interno/externo.

O que ocorre no mundo dos fenômenos é uma contínua transição entre estados e formas. Essa cativação, a que se está sujeito quando se olha as chamas bruxuleantes, ou se observa o movimento das nuvens, pode ser tanto opressiva como apaziguadora, como uma contaminação mútua e especular da nossa dimensão interna. Para nos recordar dessa construção cultural dos opostos, existe o espaço intermédio dos extremos, quando às emoções violentas se reúnem tanto horror como paixão. Uma visão excessiva comporta sempre essa transformação por quem a olha: um fascínio que atrai mesmo quando não se quer ver. Um misto de emoções e reações somáticas do corpo.

Aos corpos que se transformam ao longo da sua existência também correspondem — numa mesma lógica de permanente transformismo — as imagens do corpo, que são múltiplas e que por vezes coexistem. O fenómeno transversal a todas elas, que modelam e pensam o corpo, é de nunca remeterem somente à sua inexorável carne, materialidade apesar de tudo incontornável.[374]

Como meio primevo de ser e estar no mundo, pode-se pensar que ele se imagina sobre a sua própria carne, como uma superfície revestida de significados e simbolismos, também eles sujeitos a constante mutabilidade, segundo os ares dos tempos.

O olhar, até encontrar o corpo, é mediado por códigos e crenças culturais. Somente um parece ser impossível: o corpo natural e pristino, que se opõe a todos os outros possíveis.

De início, fiz-me rodear por imagens de diferentes proveniências. Estava enfeitiçada pelos movimentos dos corpos, por um sentido oculto que pudesse transparecer na superfície das suas representações. Embati na sua opacidade.

Por osmose, necessitei de produzir as minhas imagens. O anacronismo aconteceu

---

373 Fórmula presente na *Tabula Smaragdina* [tábula esmeralda] texto atribuído ao grego Hermes Trimesgisto, que teve posterior tradução para siríaco e árabe, quando passou a figurar como um texto de Aristóteles: "Quod est inferius est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius" (cf. Stelle 1920, XLIX; Bacon 1920 [1240–1250]).

374 O corpo pode ser "uma antropomorfização da carne" (Babo 2004, 25).

por meio de uma inversão da seta do tempo, já que tornei presentes as antigas estratégias de representação da metamorfose. O mito permitiu pensar as imagens a partir da questão da impertinência, de ver o não visível e não dizível. Como imagens fixas, os desenhos e as pinturas esgotaram-se. O amplo movimento do braço e os micro-movimentos dos dedos são, devo acentuar, ocorrências que gosto de prender na forma imediata dos desenhos a tinta-da-china. Esses gestos tão fugazes são como sopros, quando são, já deixaram de ser. Eles galopam e dão-se a ver no exato momento em que desenho. No entanto, tive necessidade de experimentar esses corpos em transformação na própria pele. Era necessário extravasar, brincar com a duração do tempo para lá do suporte liso do papel. O corpo não se queria ficar pelas figurações de outros, mesmo que torcidos, estirados, deformados.

Fui impelida a experimentar a imaginação como exploração do movimento. Como poderia ela atuar sobre a minha proprioceção, que metamorfoses poderia atuar sobre o meu *estar no mundo*, como isso geraria outros corpos insólitos no trabalho. Comecei a sentir o corpo, a namorar memórias filogenéticas, a fazer-me acompanhar de visões, a abrir mão de planos traçados.

A primeira visão interna, a que depois nomeei de *Charms*, desencadeou esta voracidade em trabalhar imagens e procurar sentidos posteriores. Eu vi aquele hipercorpo revirado, carnal e também erótico, como uma visão exógena e resistente à razão. Uma imagem que, "apesar de ligada ao mundo da significação, também esgota a significação por renunciar qualquer ordem de preferência" (Didi-Huberman 2015, 121).

A visão foi tão impactante que tive que construir uma figura homónima, bem como derivações posteriores tais como a sobre-pele *Gyu*, os ovos e os movimentos no LABIO-MEP-UP.[375] *Charms* foi construído metodicamente, por meio de uma *assemblagem* de referências afetivas e anacrónicas, criando um corpo que me parece coerente no sentido de se reimaginar a partir de outros corpos.

Houve uma apropriação e transformação desses referentes históricos, os quais colaboraram na produção de imagens excessivas, no sentido de barrocas. Tudo conspirou para cativar o olhar.

Foi essencial ter integrado o próprio corpo como ferramenta de experimentação. Dessa incorporação pude dar-me à luxúria de sentir outros modos de relação com o próprio corpo e subjetividade: sempre desvios, mesmo que controlados. Apesar de ser uma experiência subjetiva, ela ganhou corpo — visibilidade—, e por isso tornou-se permeável ao entorno.

Por exemplo, na instalação vídeo *Língua Flamboyant* (2025), a coexistência de ações diferentes nos três monitores definiu a complexidade caótica das imagens exógenas, das visões que nos assolam. Essa complexidade foi, qual pérola imperfeita, uma intenção estética e concetual porque, mais que tudo, o barroco apaixonou-se pelo lume bruxuleante de uma vida breve — por isso mais apto à paixão dos sentidos. Os ritmos induzidos tanto pela sequência de imagens quer pelas melopeias quiseram-se próximos das pulsões vitais que regem o nosso corpo.

Imagens mentais que aparecerem e esvanecem, batimentos cardíacos. Também, por meio da imagem movente do corpo cru de *Charms*, procurei um abatimento entre o ótico e o háptico. Esse abatimento complexifica-se quando defronte de imagens, porque somático.

375 Numa procura de produzir um duplo, um outro esquema mental do corpo, com recurso aos instrumentos de medição do laboratório.

Trabalhar no estúdio exige uma articulação consciente entre os gestos e pensamento, que se agrega mais ao fazer, às formas que aparecem. Esse pensamento atua enlaçado nos movimento do corpo, por isso é carnal, imediato e resistente à cognição linguística. No estúdio trabalha-se com a infralíngua do corpo, nada se exclui e separa. A felicidade no estúdio acontece quando se sobrevoa a reunião de distintos trabalhos e se estabelece, pela sua convivência, novas narrativas. O estúdio foi profícuo nesse sentido, até porque houve elementos que circularam, como os ovos e os talismãs: eles apareceram noutros trabalhos. O que acontece no estúdio, contudo, não se restringe somente ao seu espaço concreto, antes se carrega dentro do nosso peito, olhos, intestinos. É algo endógeno, que se metamorfoseia segundo ingestões de leituras, outras sensibilidades, outros contatos. Por via deste trabalho, em particular da incorporação dos figurinos, pude explorar tanto os limites dos meus *maneirismos corporais* quanto expandi-lo para uma zona indiscernível às minhas expectativas. Também eu me transformei, durante este período: agora desejo relacionar-me de forma floral e visceral com o mundo das formas.

Corpo a Corpo — transformismos imaginários foi concretizado durante três anos; sinto que muito poderá ainda ser torcido, manducado. Desde o seu início, passou por transformações, mesmo que na continuidade constante das diferenças.

Durante esses três anos tive a possibilidade de, em paralelo, fazer apresentações públicas em galerias e em instituições, ser artista residente no *Mnemonic Pavillion* (Viana do Castelo) e finalista do prémio *FLAD Desenho 2024* (Lisboa). Esses momentos serviram para ensaiar formas de apresentação, para encetar conversas e para regozijar-me com o destronar da seriedade que se carrega quando excessivamente dentro de um labor.

O espaço/tempo é uma abstração, malgrado a irredutível constatação dos seus efeitos sobre os corpos, que crescem, envelhecem e morrem. Ao pendurar-me nessa certeza, posso considerar, no término deste trabalho, que sobra muito desejo para mais variações rítmicas. De facto, este exercício de escrita encerra o que aqui foi feito, mas o fluxo espoletado pelas ações e borboleteares da minha imaginação corpórea, não.

Sei agora que o fluxo vital que trespassa este peito e que embate nas pontas dos dedos pode ser conduzido. Sei que as borboletas na barriga fazem cócegas, não só em estado de paixão — perante uma diluição do que nos distancia —, mas também quando despertadas as potências inventivas do corpo, quando o movimento é desfasado do centro de gravidade.

Vertigem. Essa é a vertigem sentida ao entrar no espaço arejado dos abatimentos temporais que unem formas aparentemente distantes. Assim trabalhei e desejo continuar.

Tanto o acontecimento mítico quanto o pensamento mágico compõe o real, remexidos entre outras faculdades da cognição. Esse real, vou-o narrando por meio do ritmo — dimensão da imagem e do som que só começo agora a explorar — e por meio de anacronismos visuais. Desejo dar continuidade a esse fluxo vital que torna possível trabalhar e pensar por imagens, bem como a transformação no cerne dos corpos. Afinal, estou fisgada, qual maldição, em pensar por imagens sobre o que é ser-se, neste mundo.

Talvez agora, após o encerrar destes três anos, o meu trabalho passe por uma exploração do território como extensão do imaginário. Talvez as melopeias ganhem força. A matéria chama — elemento vital a amar —, o SOL, mais que tudo![376]

376 Em segredo, louvarei Julien Offroy de La Mettrie, para quem a felicidade orgânica é dada aos felizes que, para sê-lo, só precisam de sentir (ver 1796, 8–9). Irei comer, beber, dormir, roncar e sonhar!

ANEXOS

A

L+S Projets
(Lehmann + Silva)

TAIL OF THE EYE

16.09.2023 | 04.11.2023

TEXTO DE DAVID REVÈS

Traduzindo-se, no português, por canto do olho, a expressão tail of the eye congrega em si uma conotação semântica de duplo sentido, tanto aludindo a uma zona anatómica específica, como denunciando um modo de olhar particular — de soslaio: ora desconfiado, ora lânguido e sedutor.

Contudo, neste Tail of the Eye — nome da primeira exposição de Mariana Barrote na Galeria Lehmann + Silva —, possamos distender mais ainda este título através de uma transposição que parte de uma ordem semântica em detrimento daquela que é uma curiosa proximidade sonora: transformando este tail [no caso específico: extremidade; parte final e alongada] num menos corpóreo tale [conto; narrativa ficcional ou verídica transmitida entre gerações].

Feita a torção, estamos agora aptes a encontrar uma primeira chave para muito do que aqui se passa. Pois é de contos, narrativas e mitos — e de tudo o que estes têm de efeito sedutor, mas também de suspeição e assombro — aquilo de que Mariana Barrote nos parece querer falar. São estórias — estórias contadas em redor do fogo —, as imagens que vemos — e, se fizermos o esforço, talvez mesmo oiçamos — através das mãos e dos gestos de Mariana Barrote. Ainda que sejam estórias que trazem em si o princípio de uma alteridade multíplice.

Ao descer para o piso inferior da galeria, recolhemos-nos, por isso, numa espécie de clareira aberta no interior de uma densa floresta, onde uma fogueira imaginária projecta ainda o seu calor e sua luz, fazendo-os emanar pelas paredes, desenhos e pinturas que nelas aparecem. Qual contadora-curandeira, Mariana Barrote não deixa que a chama dessa fogueira se apague, reunindo-nos aqui — neste lugar que é ao mesmo tempo íntimo e protetor, assim como o é selvático, livre e intempestivo —, de modo a invocar lendas, memórias e rumores, que tanto visam as suas mitografias pessoais — signos, símbolos, movimentos e plasticidades próprios do seu trabalho e percurso artísticos —, como invocam excertos e vestígios de um fundo simbólico, vagamente estabilizado, onde a História e a alguma da História da Arte (ocidentais) se foram contínua e formalmente produzindo. Esses fragmentos, encontramo-los em referências várias, lastros fantasmáticos que tensionam os desenhos e pinturas apresentados — de qualidade exuberante e enigmática, a meio caminho entre o surrealismo e o expressionismo —, e nos quais as origens dessas ligações se mostram provenientes tanto de territórios populares, como de universos clássicos e pretensamente eruditos. Vejamos, por exemplo, a clara relação com a fábula do boi e do sapo de La Fontaine, em “Sonhei que era sapo, boi, trote e galope”; ou a convocação do mito de Peleu e Tétis em “Como se doma a forma”. Também a reminiscência à lendária sarça ardente, arbusto portador da presença divina e seminal na tradição judaico-cristã, em “De olhos na sarça ardente”; o evidente repto aos maneirismos pictóricos de Pontormo, em “Pontorma-te!”; ou, mesmo ainda, e menos declarativamente, a proxi-

midade com uma elasticidade voluptuosa do também pintor maneirista Parmigianino, em "Pela corrente líquida do caule vegetal".

Ainda assim, todas estas piscadelas de olho — ou melhor dizendo: olhares de esguelha, pela cauda dos seus olhos —, mais do que importarem a Mariana Barrote enquanto complexas ressonâncias narrativas e formais, interessam-lhe enquanto mecanismos indiciadores e transdutores daqueles que são os percursos ininterruptos de uma dimensão material e energética que lhes subjazem enquanto radicalidade absoluta, mas também enquanto potência especulativa. Numa apetência que, para a artista, se dirige a um horizonte líquido, passional, visceral e transmutável, fazendo com que o seu trabalho se mostre assim capaz de contrariar e fazer explodir grelhas identitárias fechadas, taxonomias e fisiologias fixas, racionalismos domesticadores, formas e imagens estabilizadas.
Por isso o sapo se sonha outro e se transfigura em boi, cavalo, trote, movimento. Por isso a sarça não é aqui divina, mas sim carnal, emanando impulsos sexuais, libidinosos e luxuriantes. Por isso muitos dos objectos que aqui encontramos são representados segundo um princípio animista, dotados da vida que manifestamente reside em si. E por isso muitas das figuras que vão povoando estes desenhos e pinturas existem em estados indecididos: entre a forma humana, animal e vegetal, entre orgânico e inorgânico. Afinal, é também por isso que esta tail of the eye pode ser concreta e muito simplesmente o que esta expressão desenha nas nossas mentes de forma imediata: uma cauda que efectivamente saia dos olhos (humanos ou não humanos, não importa), serpenteante e lasciva.

O trabalho de Mariana Barrote é, deste modo, uma espécie de arma de alucinação de toda a História, profanando-a. Abrindo-a, redistribuindo-a e tornando-a mais próxima do chão, da Terra, dos seus percursos livres e inconscientes (pelo menos, para nós), pulsões e contingências. E se, para citar a artista, "todas estas pinturas e desenhos poderão ser encarados como pistas individuais de um enredo", são-no na medida em que invocam esse conto, esse tale, que é, na verdade, a captação do princípio geral e transindividual da transformação, da metamorfose; tanto virtual como actual.

Uma cauda, uma tail, que tudo colhe e tudo arrasta, trazendo para si todo o mundo, todes les corpes, todas as imagens, simbioses, mutabilidades, latências e cambiâncias. Puxar essa cauda — como o faz Mariana Barrote — é perceber que nada permanece imóvel e inacessível, mas, sim, sempre se encontra, quer queira, quer não, numa inesgotável dança ciciante.

David Revés

B

TEXTO DE FILIPA RAMOS

Lehmann Contemporary

CHARME

22.11.2025 | 24.01.2026

É difícil esquecer a primeira vez que se encontra o trabalho de Mariana Barrote. Na sua crueza, simplicidade e imediatismo, cada imagem que a artista cria emana uma força e uma fascinação que permanecem connosco durante muito tempo, como uma imagem que habita a nossa mente e dança através do nosso corpo. Essa imagem pode ser uma mulher, um cavalo, uma borboleta, um centauro ou outra quimera. Também um ser que não conseguimos reconhecer — e isso não importa, porque não é assim tão relevante compreender a obra, mas sim sentir um fluxo que nos atravessa dos olhos ao estômago e ao coração, fixando-se, na sua inquietação, na nossa mente.

As figuras que Mariana cria existem em metamorfose, um termo inapreensível que escorrega das mãos como uma enguia em águas lamacentas. São um voto de mudança e transformação, entidades em reconfiguração permanente e que também nos transformam. A metamorfose é o medium de Mariana, a forma dos seus pincéis e lápis e o enredo dos seus vídeos, o traço que reúne o seu trabalho como um todo, através das suas variações de estilos e suportes. A metamorfose é um processo importante para os tempos em que vivemos, o que torna os seus desenhos, esculturas e videos particularmente significativos: quando tanto está em crise e mudança, e há tão pouco que nos ajude a lidar com o pluriverso, a certeza da transformação oferece um caminho para que a imaginação e a criatividade encontrem o seu rumo.

Múltipla e iridescente, a metamorfose manifesta-se de várias formas no trabalho de Mariana. A transparência é uma delas. Os seus desenhos recentes mostram de modo extraordinário como transparência e transformação se enredam uma na outra. Diversas criaturas — meio mulher, meio demónio, meio animal — emergem de camadas e véus de tinta em tons negros e laranjas, retendo a sua memória líquida, surgindo de superfícies e padrões que se diluem entre si. São fascinantes na sua organicidade e revelam como a criação, para Mariana, é um processo de porosidade, de ser-com (becoming-with) — um termo tão importante para teóricas feministas como Donna J. Haraway e Vinciane Despret. As linhas aquosas que traça estão prenhes de narrativas e histórias que falam da interligação entre vida e mente, da natureza como todos os seres (incluindo nós próprios) e de como a nossa alma simbiótica atravessa o universo e habita todas as coisas, vivas e não.

Outra forma como a metamorfose surge no trabalho de Mariana diz respeito à sua relação com a linha. É raro encontrar artistas conseguem fazer de uma linha um ser vivo através de um gesto que parece tão simples, tão imediato e orgânico, e no entanto tão impossível de reproduzir. São artistas que nos fazem querer desenhar, pintar e esculpir; artistas que nos fazem acreditar que fazer arte define a condição humana e que todos somos capazes de desenhar e esboçar com a mesma naturalidade. Picasso podia transformar uma linha numa galinha, numa pomba ou num cão. Calder fazia gatos e elefantes com um simples movimento da mão. Joan Jonas transforma um gesto mínimo num mocho ou num peixe. Paula Rego não era tão sóbria no uso da linha e da cor, mas as suas primeiras figuras animais e humanoides dançam e interagem graças a um conhecimento intrínseco

semelhante do poder da linha de dar vida. Do mesmo modo, a mão de Mariana sabe que uma linha é um ser vivo. Nos seus desenhos e esculturas, essa linha não é um contorno nem uma descrição, mas uma criatura: oscila, ramifica-se, dobra, estica, contrai-se. Transforma-se sem pedir permissão. Não imita a vida; é vida.

Com alguns gestos em vermelho, laranja e preto, expressos em manchas e linhas, a artista convoca figuras que estão sempre em movimento, suspensas entre o surgir e o desaparecer. Não são personagens nem representações, mesmo que tenham membros, colunas, antenas, patas, asas e raízes. Se tentar capturá-las e nomeá-las, mudarão e tornar-se-ão outra coisa. O corpo que parece cavalo torna-se, de repente, ave; o traço que parece humano dissolve-se em algo serpentiforme e vegetal. Estes desenhos reconhecem que os corpos — e, antes de mais, os nossos — nunca são fixos, e que as fronteiras entre espécies são porosas, instáveis e permeáveis. Esta recusa da certeza anatómica carrega uma irreverência ecofeminista, um conhecimento do que significa gerar e cuidar da vida de formas invulgares e para além da divisão das espécies. Os seres que saem das mãos da Mariana não obedecem a ideais clássicos de harmonia ou proporção. Não se oferecem para ser admirados, avalia- dos ou contidos. Escapam à lógica herdada do desenho de figura, onde corpos e coisas são muitas vezes representados estáticos, disponíveis e legíveis. Em vez disso, insistem no movimento e na mudança. Os seres que desenha são criaturas de relação, não de identidade. Pertencem a um campo expandido de corporização onde vulnerabilidade e agência coexistem. Movem-se pela página como quem reclama o direito de existir de outra maneira.

Se os desenhos de Mariana convocam corpos através do movimento, as esculturas que realiza dão a esses corpos peso e superfície. As peles vermelhas, estendidas no chão ou erguidas, lembram peles esfoladas, membranas protectoras ou diagramas anatómicos de espécies imaginadas. As suas extensões vermelhas evocam carne ou músculo; as formas brancas lembram órgãos, ossos ou sistemas vasculares. Mas, como nos desenhos, estas referências nunca formam uma anatomia reconhecível; são o resultado da imaginação, da mesma capacidade que nos permite ver um rosto numa rocha, um cão numa nuvem, um homem na lua ou um par de olhos no tronco de uma árvore. Essa capacidade, chamada pareidolia, é vista por alguns como uma anomalia psicológica. Outros sabem que a matéria vibra e que os humanos não são os únicos a ter faces. Apresentadas de pé, estas peles erguem-se como guardiãs. A sua vulnerabilidade não é escondida; é o que lhes permite sustentar o espaço. Recusam a postura vertical e simétrica da escultura clássica, propondo antes um corpo que se mantém de pé pela sua própria condição exposta. Há uma insistência política nesta abertura, manifestada através de corpos que não são idealizados, aperfeiçoados ou purificados, corpos que mostram a sua complexidade interna sem vergonha nem espectáculo.

A par das peles vermelhas, os recortes turquesa expandem as linhas curvas de Mariana em estruturas, onde figuras surgem do que é retirado, emergindo através de aberturas, espirais e tentáculos. Cada recorte contém vários seres e formas em simultâneo, diluindo o limiar entre o vegetal e o animal, entre o ornamental e o anatómico. As suas superfícies podem ser escamas, folhas, asas ou conchas. São organismos compostos, guardiões ou emissários de mundos imaginados e potenciais rituais. Recordando ainda que os corpos — os nossos e os dos outros — são mutáveis, relacionais e permeá- veis, a instalação vídeo de três canais *Língua Flamboyant*, conduz-nos numa viagem hipnótica, quase de transe, através das possibilidades de coexistência entre espécies e escalas, entre vulnerabilidades e forças. Criando um mundo próprio, no qual a linha se torna corpo e o corpo se torna um lugar de transformação, o vídeo pede-nos que consideremos novamente — desta vez através da própria acção da artista — como habitamos os limites entre

espécies, como transportamos memória no movimento e como podemos aprender a viver com a multiplicidade que já nos forma. Em conjunto, Charme cria um espaço onde seres em transformação contínua se podem encontrar, reconhecer e permanecer indomesticados.

Filipa Ramos

C

EXPOSIÇÕES E RESPETIVA DOCUMENTAÇÃO

individuais

2025 .*Charme*. Lehmann Contemporary, Porto (PT).
.*GYU*. CIRAC-Cirartes, Paços de Brandão (PT).
.*Calcanhar Lasso*. Galeria Ocupa, Porto (PT).

2024 .*Mancha — Marcha — Mater*. Clube de Desenho, Porto (PT).

2023 .*Tail of the Eye*. L+S Projects, Lehmann + Silva, Porto (PT).
.*Panoramas*. Curadoria de Miguel Teodoro. Mnemonic Pavilion, Parque Ecológico Urbano, Viana do Castelo (PT).

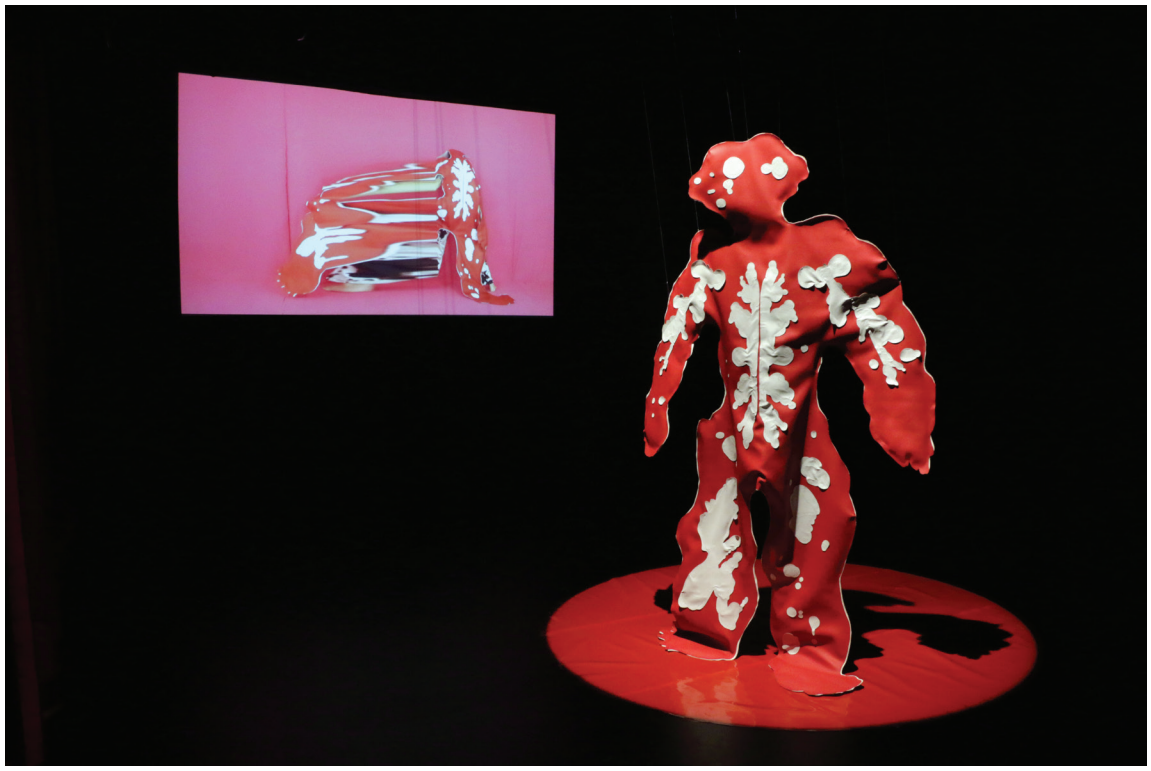
coletivas

2025 .*ARCOMadrid 2025*. Lehmann Contemporary, IFEMA, Madrid (ES).

2024 .*Fío do Norte*. Curadoria de Juan Luis Toboso em diálogo com Filipa Ramos, A Normal, Coruna (ES).
.*Aquisições. Núcleo de Arte Contemporânea da Câmara Municipal de Lisboa*. Curadoria de Sara Antónia Matos e Pedro Faro, Torreão Nascente da Cordoaria Nacional, Lisboa (PT).
.*Prémio FLAD de Desenho 2024*. Drawing Room Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa (PT).
.*ARCOLisboa 2024*. Lehmann + Silva, Lisboa (PT).
.*Ensaios de uma Coleção – Novas Aquisições da Coleção de Arte Municipal. Galeria Municipal do Porto* (PT).

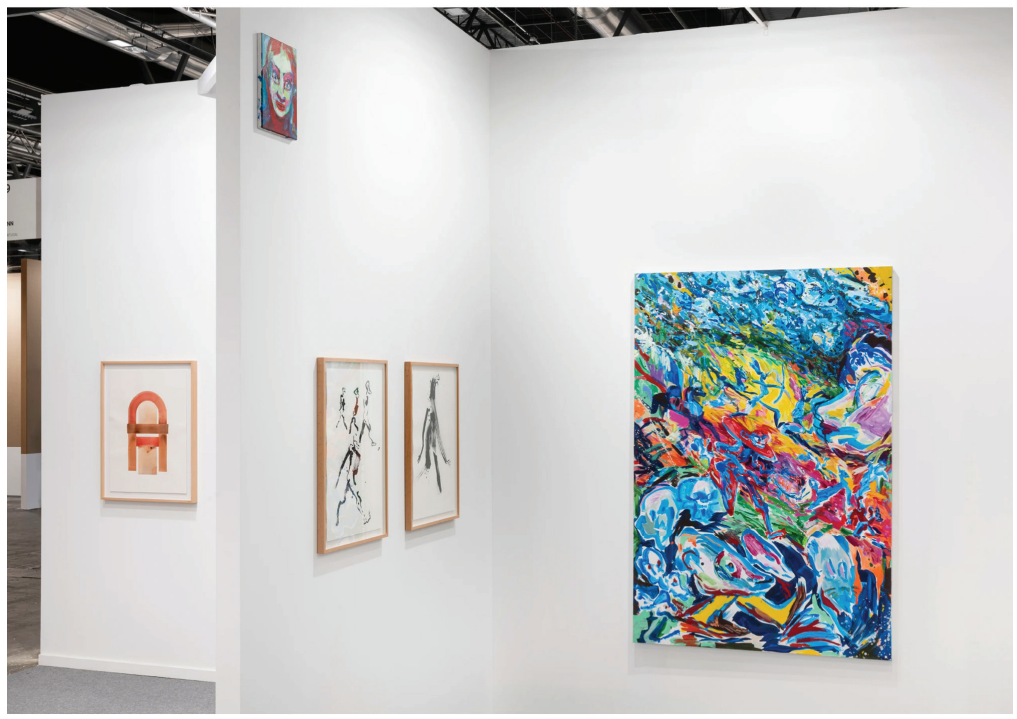
2023 .*Norte Silvestre e Agreste*. Curadoria de Filipa Ramos e Juan Luis Toboso, Galeria Municipal do Porto (PT).
.*A primeira*. Curadoria de Teresa Arêde, Interior, Viseu (PT).
.*Drawing Room Lisboa*. Lehmann + Silva, Lisboa (PT).
.*Profanações*. Curadoria de David S. Revés. Culturgest, Porto (PT).
.*Foi para caminhar que aqui cheguei*. Curadoria de José Maia. Bienal de Arte Contemporânea da Maia, Fórum da Maia (PT).
.*Drifting Time Misplaced*. Curadoria de Eva Slabá. Mono Lisboa, Lisboa (PT).
.*Praxis Deixis*. Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, (PT).
.*Pintura sem fim*. Curadoria de João Sarmento. Brotéria, Lisboa, (PT).

Charme. Galeria Lehmann, Porto (PT). 2025. Folha de sala de Filipa Ramos.



GYU. CIRAC-Cirartes, Paços de Brandão, (PT). 2025.

Calcanhar Lasso. Galeria Ocupa, Porto, (PT). 2025.



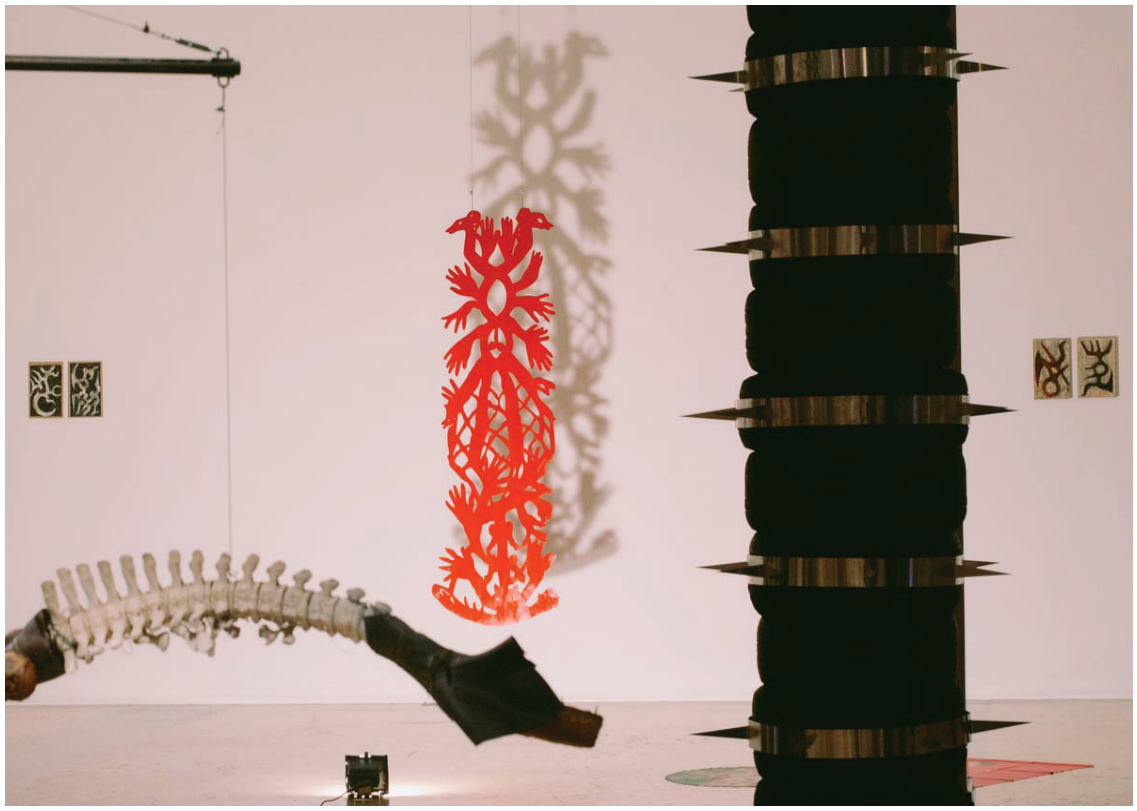
ARCOMadrid 2025. Lehmann Contemporary. IFEMA, Madrid, (ES). 2025.

Mancha — Marcha — Mater. Clube de Desenho, Porto (PT). 2024.

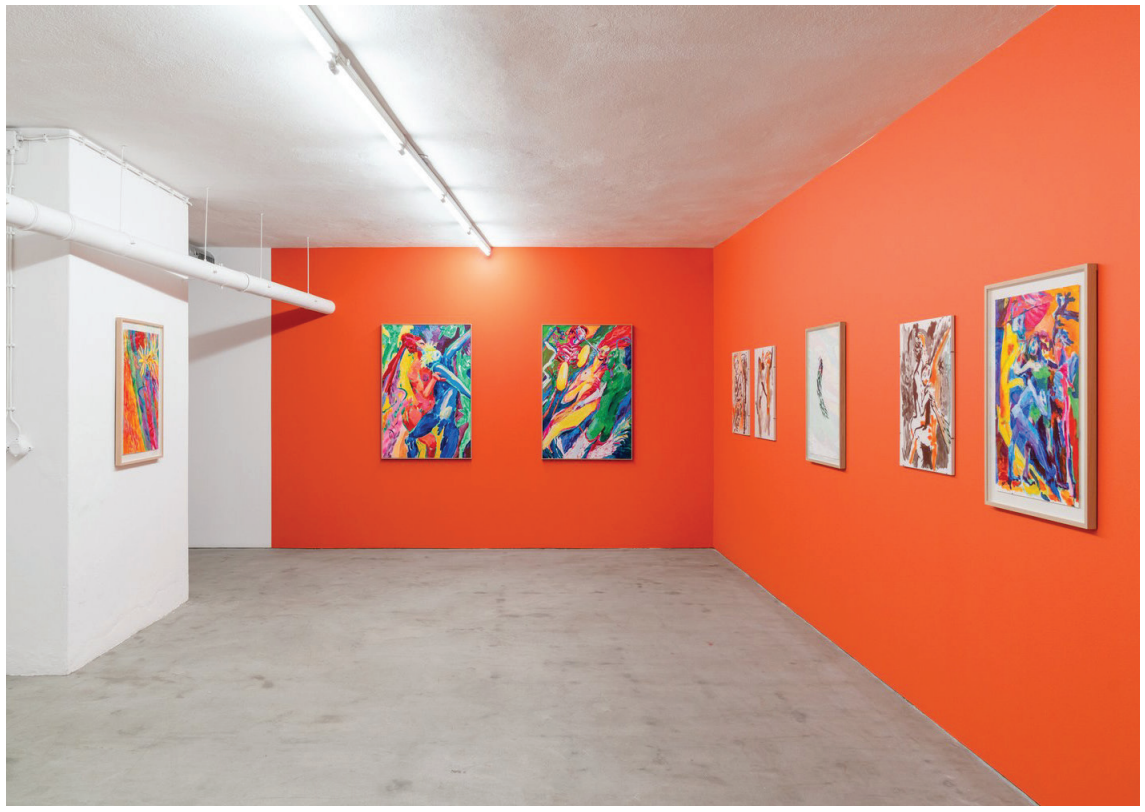
Ensaios de uma Coleção – Novas Aquisições da Coleção de Arte Municipal. Galeria Municipal do Porto. Porto (PT). 2024. Fotografia de Dinis Santos.

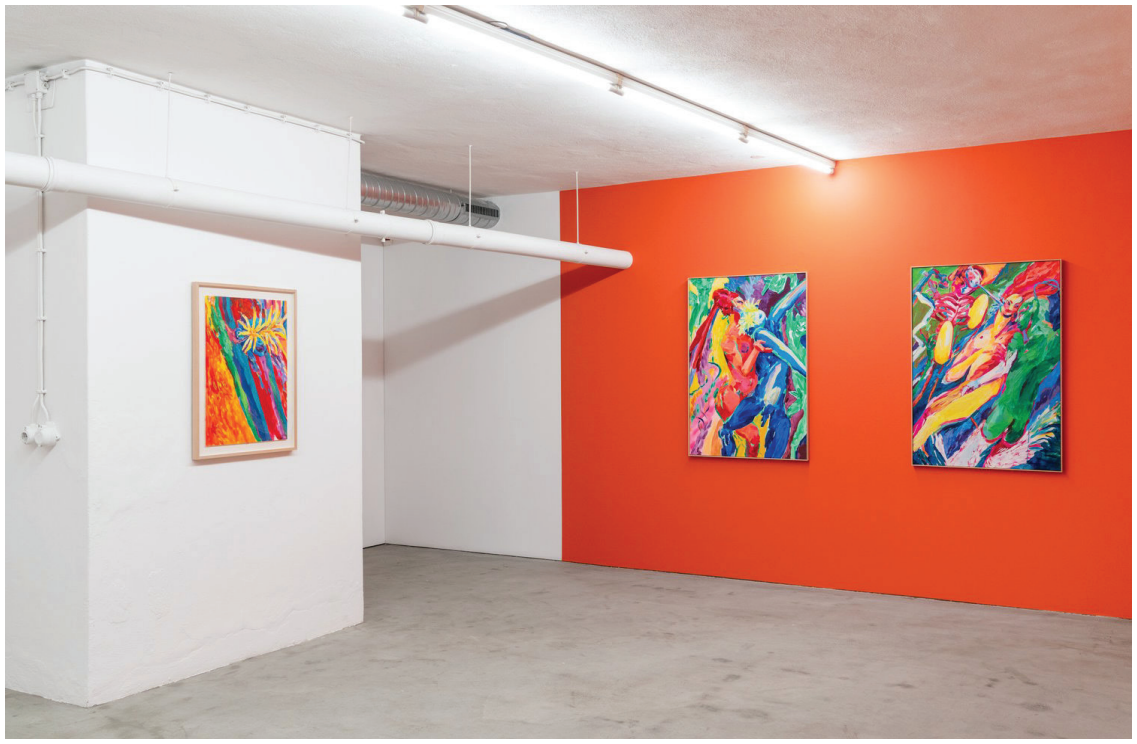
ARCOLisboa 2024. Lehmann + Silva. Lisboa, (PT). 2024.

Drawing Room Lisboa. Lehmann + Silva. Lisboa, (PT). 2023.



Profanações. Curadoria de David S. Revès. Culturgest, Porto (PT). 2023.





Tail of the eye. L+S Projects, Lehmann + Silva, Porto (PT). 2023.

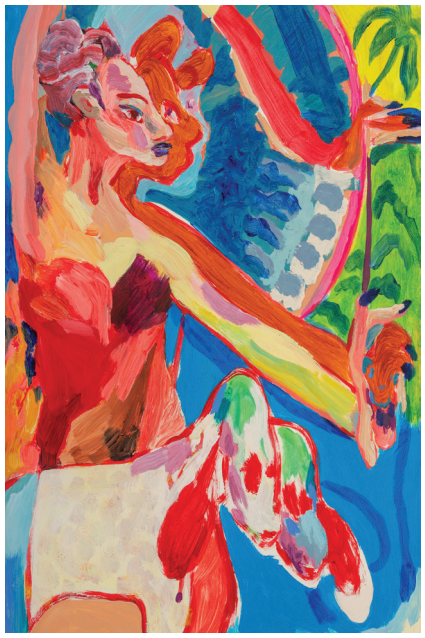
Norte Silvestre e Agreste. Curadoria de Filipa Ramos e Juan Luis Toboso, Galeria Municipal do Porto, (PT). 2023.

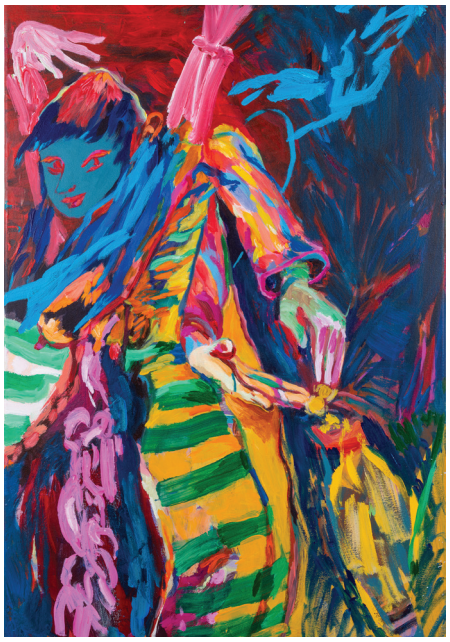
Drifting time misplaced. Curadoria de Eva Slaba. Mono Lisboa, Lisboa (PT). 2023.

Pintura sem fim. Curadoria de João Sarmento. Brotéria, Lisboa, (PT). 2023.

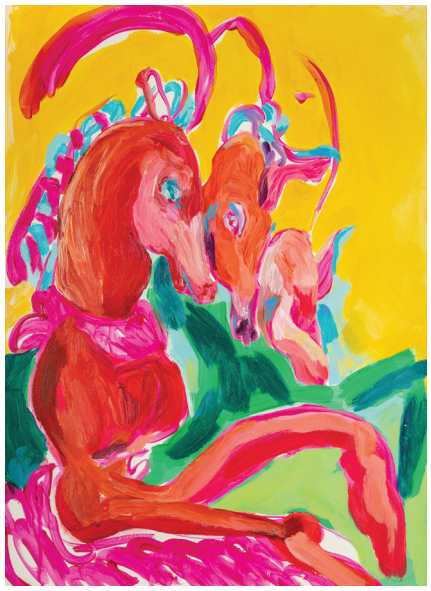
D

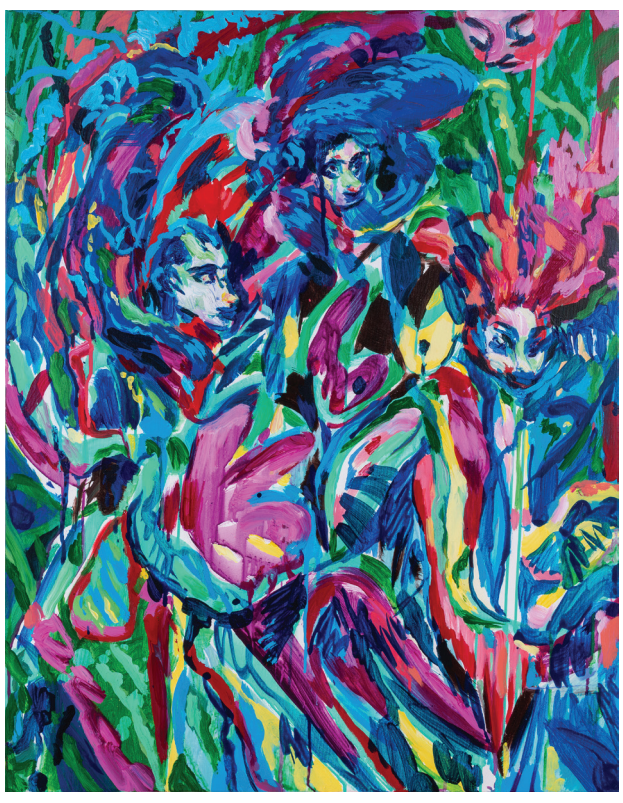
SELEÇÃO DE TRABALHOS



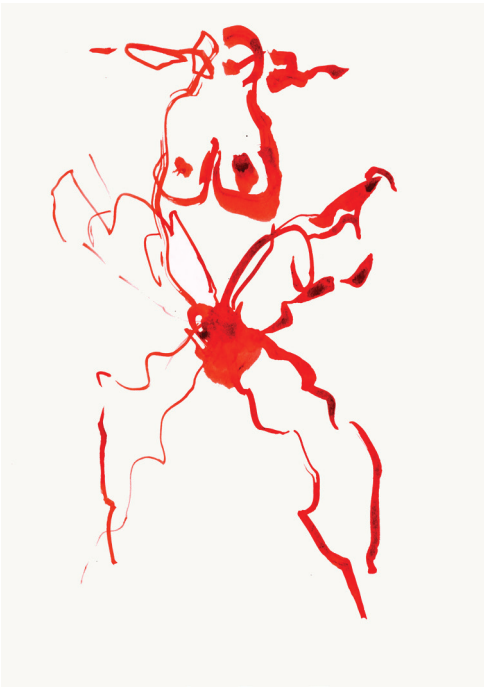


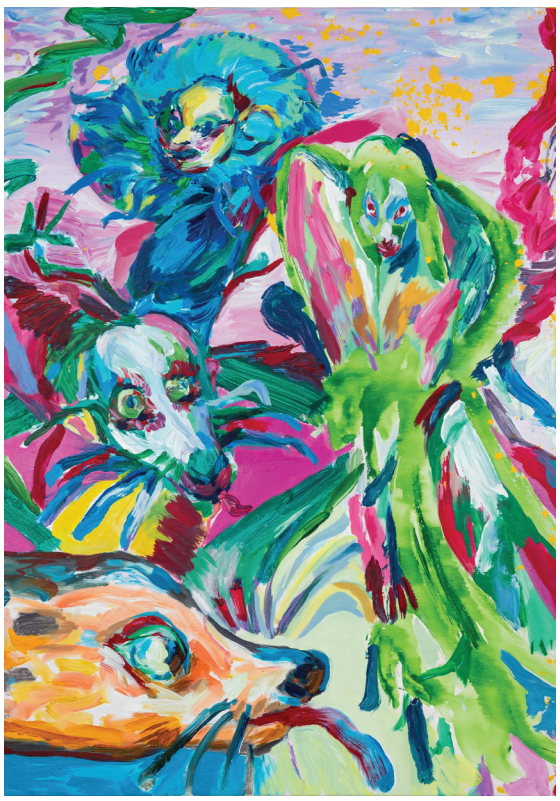
Da esquerda para a direita :
Cric crac, caminhada sobre paus, 2024. Acrílico s/tela, 193 × 130 cm
Figura de espanto I, 2024. Luz e tinta-da-china s/papel bambu e Kozo 80g, 67 × 97 cm
Polónios, 2024. Gesso. 50 × 20 cm
Figura de espanto II, 2024. Luz e tinta-da-china s/papel bambu e Kozo 80g, 67 × 97 cm
Transformismos e Autofagias do corpo III, 2024. Tinta s/papel, 20 × 15 cm
Almejos, 2024. Tinta-da-china s/papel, 70 × 50 cm
Calisto, 2023. Acrílico s/papel, 100 × 70 cm
Gentil, adorável, 2024. Acrílico s/papel, 100 × 70 cm



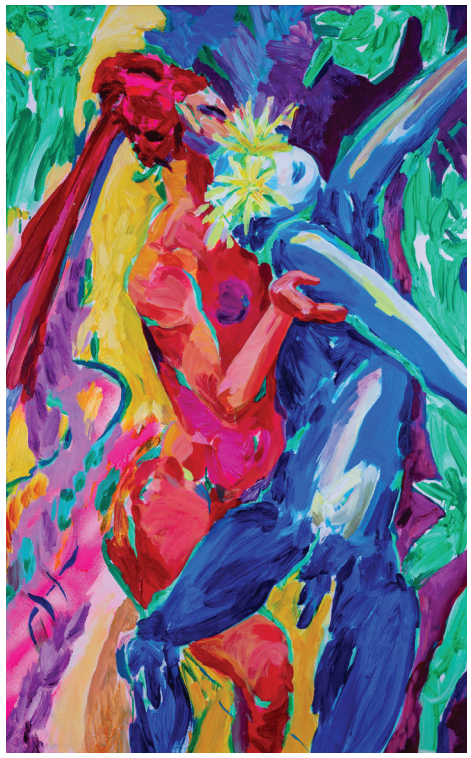


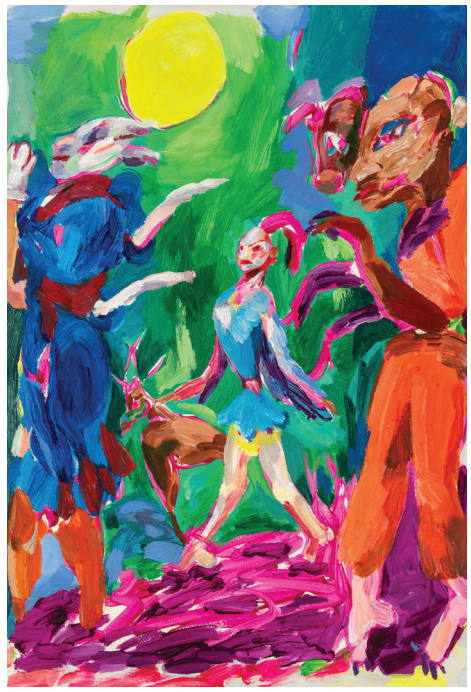
Movimentos de garça. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm
As górgonas aos pinotes queriam ser aquáticas, 2023. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm
Cometas extravagantes, 2024. Tinta-da-china s/papel, 70 × 50 cm
Chocalhar as costeletas, 2025. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm
Speculum Dianae, 2023. Tinta-da-china s/papel, 70 × 50 cm
Yoohhh!, 2024. Tinta-da-china s/papel bambu, 50 × 70 cm
Bang-bang, Horney Mendieta!, 2023. Tinta-da-china s/papel, 70 × 50 cm
Transformismos e Autofagias do corpo II, 2024. Tinta s/papel, 20 × 15 cm
Hereges eretas!, 2025. Acrílico s/tela, 100 × 90 cm

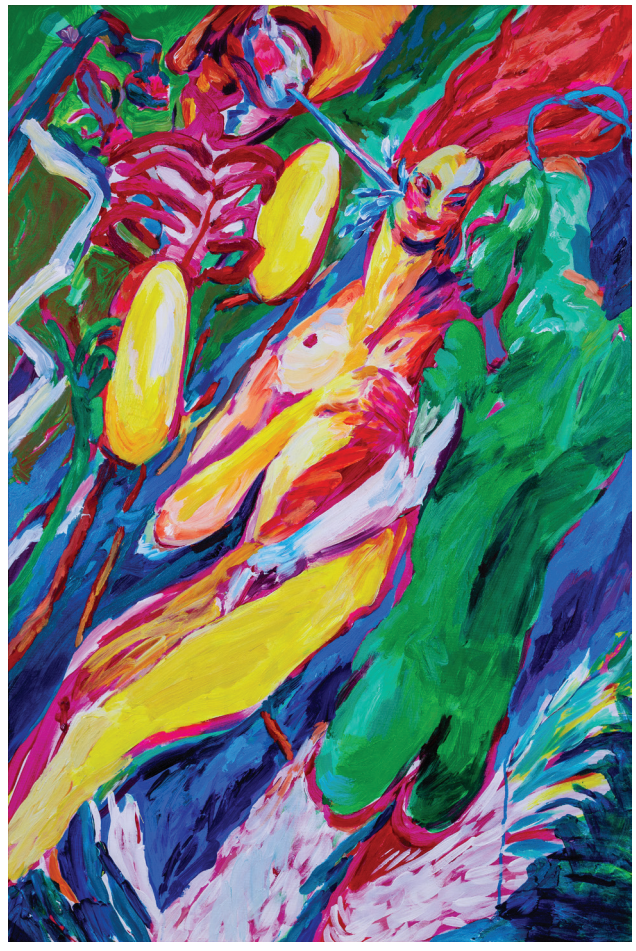




Après Pontormo, 2023. Tinta-da-china s/papel *sumi-e* 80g, 50 × 65 cm
No gâudio das mexeriquices, 2023. Tinta-da-china s/papel *sumi-e* 80g, 50 × 65 cm
Transformismos e autogafias do corpo II, 2024. Tinta acrílica s/papel canson 200g, 29,7 × 21 cm
Focas Larocas (ou o espanto de Aristóteles), 2025. Acrílico s/tela, 90 × 70 cm
Lèche-ma-léopard, 2024. Tinta-da-china s/cartolina Bristol 200g, 100 × 70 cm
Espírito-cavalo, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio torchon 270g, 70 × 50 cm
Paradoxo da suspensão, 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano Torchon 270g, 50 × 70 cm
Calipso incrustada, 2025. Tinta acrílica e tinta-da-china s/papel bambu e Kozo 80g, 67 × 97 cm
Aquele "qui marche" ganhou juízo, 2024, tinta-da-china s/papel Fabriano studio torchon 270g, 70 x 50 cm

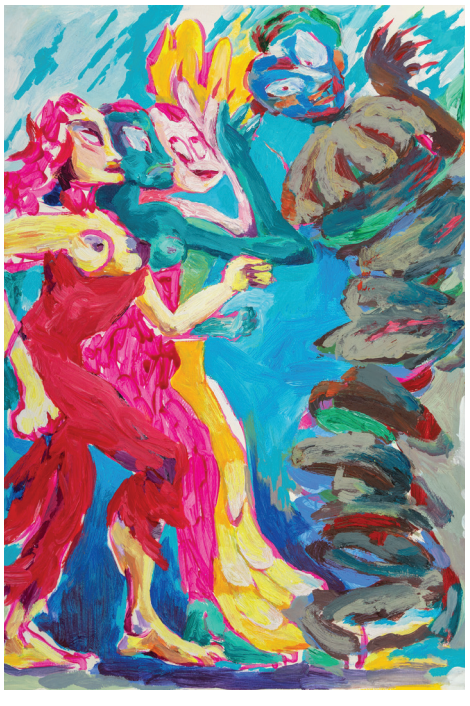




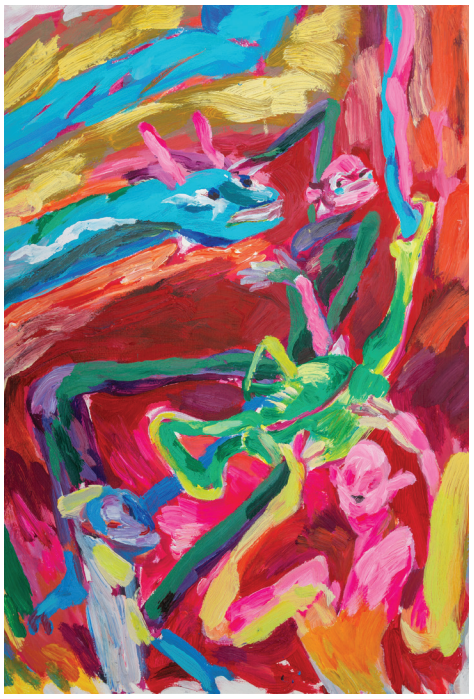


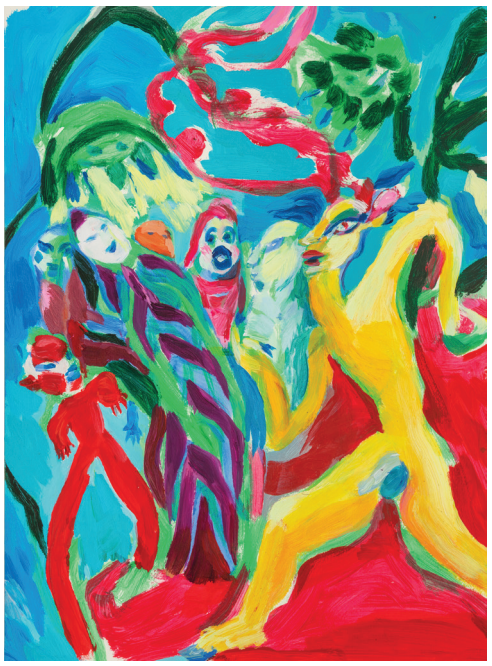
Tail of the eye, 2023. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio torchon 270g, 70 × 50 cm
Ai que não me aguento das canetas, com tanta luz nos olhos!, 2023. Acrílico s/tela, 120 × 80 cm
Justaposto, o segredo revelado do que é e ainda não é, 2023. Acrílico s/papel Fabriano 300g, 70 × 50 cm
Dé Dé Dé, 2025. Tinta-da-china e tinta acrílica s/papel, 70 × 50 cm
Águas profundas, 2023. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio Torchon 270g, 70 × 50
Bruxinha, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano torchon 270g, 70 × 50 cm
Pela corrente líquida do caule vegetal, 2023. Acrílico s/tela, 120 × 80 cm

A domar a forma, 2023. Acrílico s/papel Fabriano 300g, 70 × 50 cm
A esmagadinha, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio torchon 270g, 70 × 50 cm
De olhos na sarça ardente, 2023. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm
Se te pudesse reter, retinha, 2025. Acrílico sobre papel, 70 × 50 cm
Je est un autre qui marche, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio torchon 270g, 70 × 50 cm
Medusa fantástica, 2024. Tinta-da-china s/cartolina Bristol, 70 × 100 cm
Up, up, mais uma vez!, 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano Torchon 270g, 50 × 70 cm

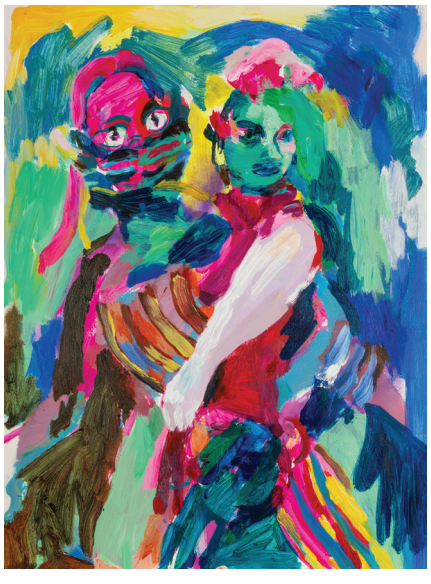


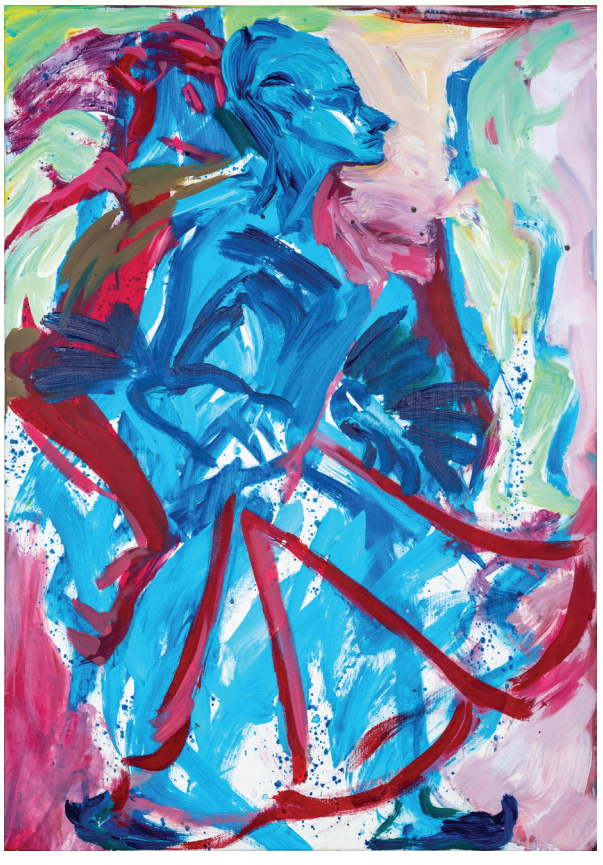
Riscos de risos, 2024. Pastel s/papel Winsor and Newton tom preto 200g, 42 × 29,5 cm
Estou nas nuvens, 2025. Acrílico s/tela, 100 × 70 cm
O meu amigo tem muitas caras, 2025. Tinta-da-china s/papel, 70 × 50 cm
Oh, vai-me à loja! O génio da lamparina não pode com esta replicação. 2023. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm
Planta-me os pés, 2024. Pastel s/papel Winsor and Newton tom preto 200g, 21 × 29,7 cm
Danças ciciantes, 2023. Tinta-da-china e tinta acrílica s/papel sumi-e 80g, 50 × 65 cm
Beleza ambulante, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio torchon 270g, 70 × 50 cm
Oh, vai-me à loja! O génio da lamparina não aguenta com esta replicação, 2023. Acrílico sobre papel, 70 × 50 cm



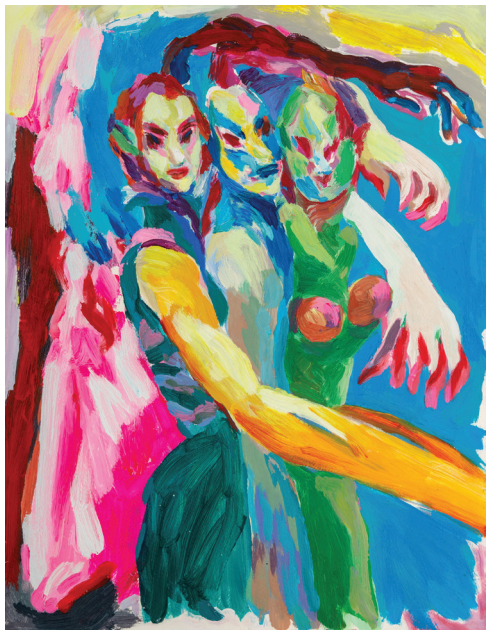


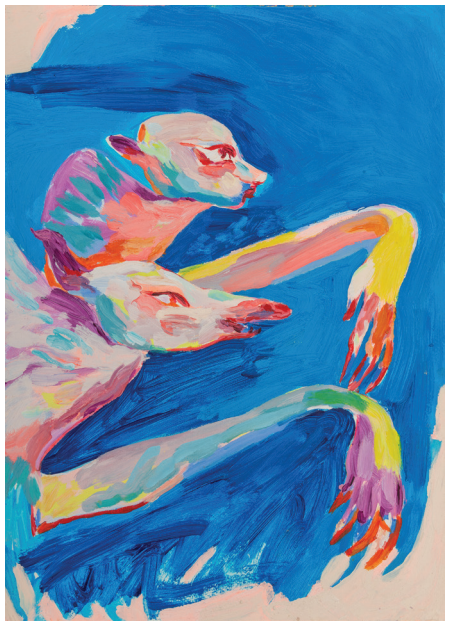
Doidivanas a celebrar, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio Torchon 270g, 70 × 50 cm
Face face, faça você, 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano Torchon, 270g, 50 × 70 cm
Corpo a Corpo. 2024. Acrílico s/tela, 100 × 80 cm
Novo Mundo, 2025. Polistireno, gesso, esmalte, tinta-da-china e resina epoxi, 33 × 23 cm.
As portadoras do selo labrys, 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano Torchon 270g, 50 × 70 cm
Hypna, Hypno!, 2025. Acrílico s/tela, 80 × 70 cm
Regozijo na lamparina (ou macacadas em torno de promessas geniais), 2023. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm
Ari Up açulado a ver os cornos afilados, 2023. Acrílico s/papel Fabriano 270g, 70 × 50 cm
Devient devinette, 2025.Tinta-da-china e tinta acrílica s/papel, 70 × 50 cm

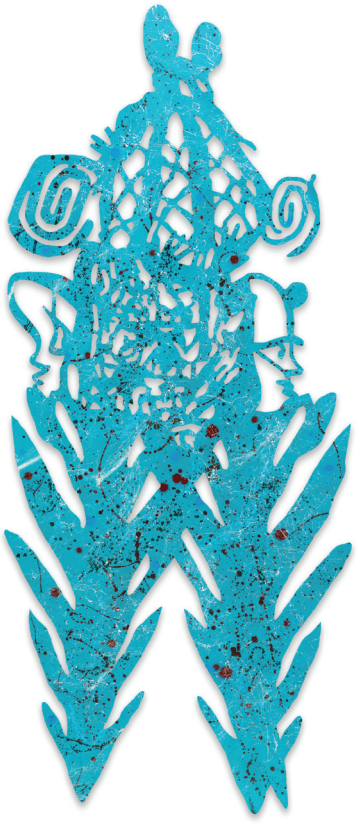




Bichana Esdrúxula, 2025. Napa, enchimento. 250 x 210 cm
Transformismos e Autofagias do corpo em movimento (Mesopo-garras), 2024. Tinta acrílica s/papel canson 299g, 21 × 29,7 cm
Sonhei que era boi, sapo, trote, galope, 2023. Tinta-da-china s/papel sumi-e 80g, 50 × 43 cm
Forma em fuga, 2024. Aguarela japonesa s/cartolina Bristol, 100 × 70 cm
Marbelichious!. 2025. Acrílico s/tela, 195 × 130 cm
O excesso de si (atrevido, quebra-me a casca), 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano torchon 270g, 50 × 70 cm
Vibrato de Amantes, 2023. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm
Este está de pernas para o ar, 2024. Tinta-da-china s/papel Fabriano studio Torchon 270g, 70 × 50 cm
Lamparina, alumia o caminho, ou tropeço e não meço, 2025. Acrílico s/ tela, 90 × 70 cm







*Geninhas,*2023. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm
Dio Cane, 2023. Acrílico s/papel, 70 × 50 cm
Forma fixa entre formas, 2024. Pastel s/papel Hahnemule velour preto 290g, 70 × 50 cm
Forma única, 2024. Pastel s/papel Hahnemule velour preto 290g, 70 × 50 cm
Charms, 2024/2025. Napa, missangas, tecido vinil, óculos de proteção laser, luvas, meias e peruca.
A dadora copiosa, 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano Torchon 270g, 50 × 70 cm
Mariposa vespertina, 2025. Tinta-da-china s/papel Fabriano Torchon 270g, 50 × 70 cm
Talismã III, 2025. Aço de carbono e esmalte, 194 × 98 × 0,4 cm
Hipna Hypno!, 2025. Acrílico s/tela, 90 × 70 cm

FONTES

Abraham, David. *A magia do sensível: perceção e linguagem num mundo mais do que humano* [The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world]: (1996), Tradução de João C. S. Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

Accetto, Torcato. *Della dissimulazione onesta*: (1641). Organizado por Salvatore Silvano Nigro. Torino: Biblioteca Einaudi, 1997.

Addison, Joseph. "The Pleasures of the Imagination." *The Spectator*, nos. 411–421, June 21 to July 3, 1712.

Agamben, Giorgio. *O Aberto — o homem e o animal* [L'Aperto: L'uomo e l'animale]: (2002). Tradução de André Dias e Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70, Biblioteca de filosofia contemporânea, 2015.

Agamben, Giorgio. "Notas sobre o gesto" [Note sul gesto]." *Artefilosofia no. 4* (2008): 9–14.

Alemani, Cecilia. *Il Mondo magico: Giorgio Andreotta Calò Roberto Cuoghi Adelita HusniBey*. Padiglione: Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo/Padiglione Italia Biennale Arte, 2017.

Alloa, Emmanuel. "Imgination et invention (1965-1966), by G. Simondon, N. Simondon, & J.-Y. Chateau". *Revue Philosophique de La France et de l'Étranger* 199, no. 2, (2009): 247–49.

Almeida, Bernardo Pinto de. *Arte e infinitude: o contemporâneo entre a arkhé e o tecnológico (o seminário de Serralves)*. Lisboa: Serralves/Relógio de Água, 2018.

Aristófanes. *As Nuvens*: (423 a.C). Tradução e notas de Gilda Maria Reale Starzynski. Lisboa: Difel, 1967.

Aristóteles. *Metafísica, Livros VII–VIII*: (350–330 a.C.). Tradução e notas de Lucas Angioni. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2002/2005.

Babo, Maria Augusta. *Culturas do Eu — configurações da subjectividade.* Coleção Livros ICNOVA. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade NOVA de Lisboa, 2019.

Babo, Maria Augusta. "Do Corpo Protésico ao Corpo Híbrido." *RLC — Corpo, Técnica, Subjetividades. Revista de Comunicação e Linguagens no. 33* (2004): 25–35..

Babo, Maria Augusta. "O Vestuário: Uma Segunda Pele?" *Eikon: Journal on Semiotics and Culture* (2017): 37–44.

Bacon, Roger. *Opera hactenus inedita fasc.V, Secretum Secretorum cum glossis et notulis* [Obras até agora inéditas, fascículo V: O Secretum Secretorum com glosas e anotações]:(1240–1250). Ed. Robert Steele. Oxford: Clarendon Press, 1920.

Balzac, Honoré de. *La peau de Chagrin*. Paris: Charles Gosselin & Urbain Canel, 1831.

Barthes, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso* [Fragments d'un discours amoureux]: (1977). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1981.

Barthes, Roland. "O plástico*"*. Em *Mitologias* [Mythologies]: (1957). Lisboa: Edições 70 Lda, 2018.

Basualdo, Carlos. 2016. "Prop." In Terms of Performance.
https://intermsofperformance.site/keywords/prop/carlos-basualdo

Bataille, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.

Bataille, George. *L'érotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 1957.

Baudelaire, Charles. "Le gouvernement de l'Imagination": (1859). *Mediterránea - Centro di Studi Interculturali Dipartimento di Studi Umanistici Università di Trieste*, Maggio 2012, 1–5.

Baudrillard, Jean. *Seduction* [De la Séduction]: (1979). Tradução de Brian Singer. New World Perspectives. Culturetext series. Montréal: Theory books, 1999.

Beckett, Samuel. "lmagination dead imagine*"*. Em *The complete short prose 1929-1989*: (1965). New York: Grave Press, 1995.

Belting, Hans. *Antropologia da imagem* [Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft]: (2001). Traduzido por Artur Morão. Lisboa: Edições KKYM, 2014.

Benjamin, Walter. *Berlin Childhood around 1900* [Berliner Kindheit um neunzehnhundert]: (1950). Tradução de Howard Eiland. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

Benjamin, Walter. *Ensaios sobre Brecht* [Versuche über Brecht]: (1966) Tradução de Cláudia Abeling. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

Berengario da Carpi, G. *Isagogae breves perlucide ac uberrimae in Anatomiam humani corporis.* Bologna: Benedictus Hectoris, 1523.

Bergson, Henri. *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Félix Alcan, 1896.
Besant, Annie; Leadbeater, C. W. *Thought-Forms.* Bradford: Percu Lund, Humphries & CO., 1901.

Blanchot, Maurice. "Le Musée, l'art et le temps*"*. Em *L'Amitié*, pp. 21–51. Paris: Gallimard, 1971.

Boucher, François. *Histoire du costume en occident: des origins à nous jours*. Paris: Editions Flammarion, 2008.

Bourriaud, Nicolas. *Inclusions: Aesthetics of the Capitolocene* [Inclusions: esthétique du capitalocene]: (2012). Tradução de Denyse Beaulieu. Berlin: Sternberg press: 2022.

Bose, Jagadis Chandra. *The Nervous Mechanism of Plants*. London, New York: Longmans, Green and Co., 1926.

Bragança de Miranda, José A. "Controlo e Descontrolo do Imaginário." *Comunicação e Sociedade 4* (2002): 49–72.

Bragança de Miranda, José A. *Corpo e Imagem*. Coleção Passagens. Lisboa: Nova Vega, 2017.

Bruner, Jerome S. et al. *Studies in Cognitive Growth: A Collaboration at the Center for Cognitive Studies*. New York: John Wiley & Sons, 1966.

Budak, Adam (ed.). *Mother-Tongue. The works of Camille Henrot - including drawings and paintings from system of atachment — soon — wet job*. First volume. Berlin: Hatj Cantz Verlag: 2023.

Caeiro, Alberto. *Entre o que vejo de um campo e o que vejo de outro campo*: (1919), in Pimenta, Alberto. *O silêncio dos poetas: Precedido de reflexões sobre a função da arte literária*. Lisboa: A regra do jogo, 1978.

Caillois, Roger. *El mito e el hombre* [Le myth et l'Homme]: (1938). Tradução de Ricardo Baeza. SUR; Breviários: Fondo de cultura económica: Buenos Aires: 1939.

Calvino, Italo. *Le cosmicomiche*. Torino: Einaudi, 1965

Campos, Álvaro. *Ode marítima:* (1915). Vila Nova de Famalicão: Edições Centro Atlântico, 2019.

Carlotti, Edoardo G. "Dick McCaw, Rethinking the Actor's Body: Dialogues with Neuroscience." *Skenè: Journal of Theatre and Drama Studies, Well-Staged Syllables: From Early Modern English Metres in Drama* (2021): 317–326.

Cassirer, Ernst. "Form and technology" (1930). Em *Ernst Cassirer: On Form and Technology: Contemporary Readings.* Editado por Aud Sissel Hoel e Ingvild Folkvord. Throndeim: Norwegian University of Science and Technology, 2012.

Cervantes, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha:* (1605). Lisboa: Dom Quixote, 2017.

Chauliac, Guy de. *Inventarium sive Chirurgia magna*. Editado por Michael R. McVaugh e Margareth S Ogden. Studies in Ancient Medicine 14, parte I-II. Leiden: E. J. Brill, 1997.

Citati, Pietro. *Ulisses e a Odisseia - a mente colorida* [La mente colorata. Ulisse e l'Odissea]: (2002). Lisboa: Cotovia, 2005.

Coccia, Emanuele. *Metamorfosis - la fascinante continuidad de la vida* [Métamorphoses]: (2000). Tradução de Pablo Ariel Ires. Madrid: Syruela, Biblioteca de Ensayo, 2001.

Coccia, Emanuele, *The Life of plants: a metaphysics of mixture* [La vie des plantes: Une métaphysique du mélange]. Tradução de Dylan J. Montanari. Cambridge: Polity Press, 2018.

Conrad, Joseph. "Karain, uma memória" [Karain: a Memory]. Em *Contos inquietos* [*Tales of Unrest]*: (1898). Tradução de Carlos Leite. Lisboa: Assírio e Alvim, 1986.

Coppola, Francis Ford. *Bram Stoker's Dracula*. [Filme]. Estados Unidos: American Zoetrope, Columbia Pictures, 1992.

Costa, Pedro, real. *Où Gît Votre Sourire Enfoui?* [Filme]. França/Portugal: AMIP Contracosta Produções, 2001.

Cowen, Michael. *Technology's Pulse: Essays on Rhythm in German Modernism*. School of Advanced Study. University of London. Institute of Germanic & Romance Studies. London: 2012.

Cozens, Alexander. *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape.* London: J. Dixwell, 1786.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer — On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* An OCTOBER Book. Londres: MIT Press, 1992.

Csepregi, Gabor. *The Clever Body*. University of Calgary. Alberta: University of Calgary Press, 2006.

Danowski, Irene. *Espaço e tempo esburacados na obra de Beckett.* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2022.

Damásio, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*: (1994). Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2019.

da Vinci, Leonardo. *The Complete Notebooks of Leonardo da Vinci* 1: (1452–1519). Compilado e traduzido por Jean Paul Richter. London: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1888.

della Porta, Giambattista. *Magiae naturalis, sive de miraculis rerum naturalium libri IIII*: (1558). Editado por Christoph Plantin, Napoli: 1560.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação* [Francis Bacon: Logique de la sensation]: (1981). Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* [Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie]: (1980). Tradução de Lúcia S. S. L. de Lima. São Paulo: Editora 34, 1995.

Deleuze, Gilles. *O mistério de Ariana.* Lisboa: Edições Nova Vega, 2015.

Deleuze, Gilles. "What children say" [Ce que disent les enfants]. Em *Essays Critical and Clinical* [Critique et Clinique]: (1993). Tradução de Daniel W. Smith e Michael A. Greco. London, New York: Verso, 1998.

de Martino, Ernesto. *Mort et pleurs rituels: de la lamentation funebre antique a la plainte de Marie*: (1958). Roma: École Française de Rome, EHESS éditions, 2022.

Deren, Maya. *Essential Deren: Collected writings on Film.* Editado por Bruce R. McPherson. Kingston: Documentext, 2005.

Deren, Maya, real. *Ritual in Transfigured Time*. [Filme, 15 min]. Estados Unidos: 1946.

Descola, Philippe. *Beyond nature and culture*. Tradução de Janet Lloyd. Chicago e London: The Uni versity of Chicago Press, 2013.

Descola, Philippe. *La Fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*. Musée du Quai Branly. Paris: Somogy Editions d'art, 2010.

Despeux, Catherine. *Taoism and Self Knowledge —The Chart for the Cultivation of Perfection (Xiuzhen Tu)*: (2012). Series: Sinica leidensia. Boston: Brill, 2019.

Didi-Huberman, Georges. *Falenas. Ensaios sobre a aparição, 2* [Phalènes. Essais sur l'apparition, 2]: (2013), Tradução de A. Preto. V. Brito, M.P. Santos, et. al., Lisboa: KKYM, 2015.

Didi-Huberman, Georges. *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*: (1982). Massachusetts Institute of Technology, 2003.

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantas- mas según Aby Warburg* [L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg]: (2002). Tradução de Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2009.

Espinosa, Baruch. *Ética* [Ethica Ordine Geometrico Demonstrata]. Haia, 1675.

Focillon, Henry. "In praise of Hands" [Éloge de la main]. In *The life of forms in Art* [Vie des formes]: (1934). Tradução de S. L. Faison Jr.. New York: Wittenborn, Schultz, Inc.: 1948.

Focillon, Henry. *A Vida das Formas: seguido de Elogio da mão* [Vie des Formes suivi de Éloge de la main]: (1934, 1939). Tradução de Ruy Oliveira. Coimbra: Edições 70, Coleção Arte e Comunicação, no38, 2024.

Frazer, James George. *The Golden Bough: A study in magic and religion*: (1889). 2nd ed. London: Macmillan, 1900.

Freud, Lucien. *Totem e Tabu: Alguns pontos de concordância entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos* [Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker]: (1913). Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

Frontisi-Ducroux, Françoise. *Arbres filles et garçons fleurs: metamorphoses érotiques dans les mythes grecs.* Paris: Seuil, 2017.

Frontisi-Ducroux, Françoise. *Les limites de l'anthropomorphisme : Hermès et Dionysos*. *Corps de dieux*. Sous la direction de Charles Malamoud et Jean-Pierre Vernant. Collection Folio/Histoire. Paris: Gallimard, 1986.

Frontisi-Ducroux, Françoise. *O homem veado e a mulher aranha — figuras gregas da metamorfose* [L'homme cerf et la femme-araigné. Figures grecques de la métamorphose]: (2003). Tradução de Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2018.

Gamboni, Dario. *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* [Images potentielles – Ambiguïté et indétermination en art moderne]. Tradução de Mark Treharn. London: Reaktion Book, 2002.

Gamboni, Dario. "Notes from the Field: Anthropomorphism." *The Art Bulletin 94*, no. 1 (2012): 10–31.

Gatti, Luciano. "Quadrat I+II: A Peça Serial de Samuel Beckett." Eutomia — Revista de Literatura e Linguística (2017): 100–125.

Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Gil, José. *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio de água, 2018.

Gil, José. *Metamorfoses do corpo*: (1980). Coleção Antropos, 2a edição. Lisboa: Relógio de água, 1997.

Gil, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

Gil, José. *Trajetos filosóficos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2019.

Gilgamesh. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Vega, 1990.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Écrits sur l'art*: (1799). Tradução e organização de Jean-Marie Schaeffer. Paris: Flammarion. 1997.

Gombrich, E. H. "Ritualized Gesture and Expression in Art." *Philosophical Transactions of the Royal Society of London,* Series B, Biological Sciences 251 (1966): 393–401.

Gottfredson, Floyd. *Walt Disney's Mickey Mouse "Race to Death Valley"* 1. Seattle, WA: Fantagraphics Books, 2011.

Greenaway, Peter, real. *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*. [Filme, 124 min]. Reino Unido/França: Allarts Enterprises, Erato Films, 1989.

Greenaway, Peter, real. *The Pillow Book*. [Filme, 126 min]. Reino Unido/Países Baixos/França: Woodline Films, Kasander & Wigman Productions, Alpha Film Corporation, 1996.

Groebner, Valentin. *Defaced: the visual culture of violence in the late Middle Ages*. Zone books: New York, 2004.

Haeckel, Ernst. *História da Creação Natural dos sêres organisados segundo as leis naturaes* [Naturliche Schopfungs-Geschichte 1]: (1902). Tradução de Eduardo Pimenta. Porto: Livaria Chardron de Lelo & Irmão Lda, 1930.

Haeckel, Ernst. *The evolution of man: a popular exposition of the principal points of human ontogeny and phylogeny* 1. New York: D. Appleton and Company, 1879.

Harikikigaki. 1568. Manuscrito conservado em *Kyushu National Museum*. Fukuoka.

Hartsoeker, Nicolaas. *Essai de Dioptrique*. Paris: Jean Anisson, 1694.

Heartney, Eleanor. *Zhang Huan: Altered States.* Charta and Asia Society: 2007.

Higgie, Jennifer. "The Substantiality of Spirit: Georgiana Houghton's Pictures from the Other Side." *The Public Domain Review,* Fevereiro 21, 2024.
https://publicdomainreview.org/essay/the-substantiality-of-spirit/

Hoffmann, E. T. A. "Der Artushof." Em *Die Serapionsbrüder: Gesammelte Erzählungen und Mährchen*. Editado por E. T. A. Hoffmann, 1. Berlim: G. Reimer, 1819.

Howell, F. C. *Early Man*. Life Science Library. New York: Time-Life Books, 1965.

Hubert, Henri, e Marcel Mauss. "Esquisse d'une théorie générale de la magie." *L'Année sociologique 7* (1904): 1–146.

Hunter, Duke. "Fearful Symmetry: Inkblot Books (1857–1915)." The Public Domain Review, Maio 26, 2022. https://publicdomainreview.org/collection/inkblot-books/

Huxley, Aldous. *The Doors of Perception.* London: Chatto & Windus, 1954.

Huyghe, René. *Dialogue avec le visible. Connaissance de la peinture*. Paris: Flammarion, 1955.

Jäger, Felix. "The Prince's Prosthetic Body: Orthopedic Armor and Material Self-Fashioning in Sixteenth--Century Europe." *The Art Bulletin 105*, no. 3 (September 2023): 61–89.

James, William. *The Principles of Psychology*. New York: Henry Holt and Company, 1890.

"Jan Evangelista Purkyně". Monoskop, May 2022.
https://monoskop.org/Jan_Evangelista_Purkyn%C4%9B

Jeu de Paume; Les Documents Cinématographiques; Les Presses du Réel. *Jean Painlevé: les pieds dans l'eau / feet in the water*. Paris: Jeu de Paume, 2022.

Jonas, Joan. *Moving off the land.* Editado por Ute Meta Bauer. Koln: Verlag der Buchhandling Walther und Franz Konig. Viena: Thyssen Bornemisza Art Contemporary Privatstiftung, 2022.

Jorio, Andreas de. *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano.* Napoli: Dalla stamperia e cartiera del Fibreno, 1832.

Kerner, Justinos. *Die Klexographien*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1890.

Ketham, Johannes. *Fasciculus medicinae in quo continentur*. Veneza, Giovanni de Gregori e Gregorio de Gregori, 1495.

Klee, Paul. "Confissão Criadora" [Schöpferische Konfession]: (1920). Em *Paul Klee: Equilíbrio Instável / Unstable Balance*. Organizado por Fabienne Eggelhöfer, 220–225. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2019.

Kleist, Henrich von. *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos* [Über das Marionettentheater]: (1810). Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2009.

Klossowski, Pierre. *O banho de Diana* [Le bain de Diane]: (1980). Tradução de Fernando Luís. Lisboa: Cotovia, 1989.

Koester, Joachim. *Bringing something back*. Bergen Khunstalle, Camden Arts Centre. London: Koenig Books, 2019.

Kohler, Carl. *História do Vestuário.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Kosuth, Joseph. "The Artist as Anthropologist." Em *Art After Philosophy and After*: *Collected Writings, 1966-1990*, 105–17. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

Lagerwey, John. "Écriture et Corps Divin en Chine." Em *Corps des Dieux.* Organizado por Charles Malamoud e Jean-Pierre Vernant. Paris: Collection Folio/Histoire, Éditions Gallimard, 1986.

La Mettrie, Julien Offray de. "Anti-Sénèque, ou Discours sur le Bonheur". Em *Œuvres philosophiques* de La Mettrie, tome II. Berlin, Paris: Charles Tutot, 1796.

Latour, Bruno. *Políticas da Natureza: como fazer ciência na democracia*. [Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie] (1999). Tradução de Carlos Aurélio Mota de Souza. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004.

Laurenza, Domenico. *Art and Anatomy in Renaissance Italy — Images from a Scientific Revolution*. Winter Bulletin. The Metropolitan Museum of Art. New York: Yale University Press, New Haven and London, 2012.

Lavatar, Johann Kaspar. *Essays on physiognomy designed to promote the knowledge and love of mankind* [Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe]: (1775). Tradução de Thomas Holcroft. London: William Tegg and Co. 1853.

Leal, Miguel. "O Corpo como Arquivo, o Arquivo como Corpo." Kraft #1 (2014).

Le Brun, J. "À corps perdu - Les biographies spirituelles féminines du XVIIe siècle." Em *Corps des Dieux.* Organizado por Charles Malamoud e Jean-Pierre Vernant. Paris: Collection Folio/Histoire, Éditions Gallimard, 1986.

Le Corps en morceaux: Exposition, Musée d'Orsay, 5 février – 3 juin. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990.

Leibniz, Gottfried W., e Pierre Bayle. *Leibniz's Exchange of Views with Bayle: Note H and Note L to Bayle's Article "Rorarius" (1697 & 1702) and Leibniz's Private Comments on Them*. Editado por Jonathan Bennett. Versão eletrônica, 2017. https://earlymoderntexts.com/assets/pdfs/leibniz1697a_1.pdf

Leroy, Eugène-Bernard. *Les visions du demi-sommeil (hallucinations hypnagogiques)*. Bibliothèque de philosophie contemporaine. Paris: Felix Alcan, 1926.

Leroi-Gourhan, André. *O gesto e a palavra, 2- memórias e ritmos* [Le geste et la parole tome 2: la memóire et les rhytmes]: (1964). Coleção Perspectivas do Homem. Lisboa: Edições 70, 2002.

Lévy, Pierre. *Qu'est-ce que le virtuel?* Paris: La découverte, 1998.

Lévi-Strauss, Claude. *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. London: Routledge, 1987.

Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962.

Lévi-Strauss, Claude. "Magic and religion" [La magie et la religion]. Em *Structural Anthropology* [Anthropologie structurale]:(1958), Tradução de Claire Jacobson e Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books, 1967.

Lima, Luiz Costa. “Imaginação Morta Imagine.” *Eutomia — Revista de Literatura e Linguística 12,* no. 1 (2013): 257–259.

Lima, Luis Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2 edição revista e ampliada. Coleção Imagens do tempo. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1989.

Linnaeus, Carl. *Systema naturæ per regna tria naturæ, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis. Editio decima reformata*. Stockholm: Laurentius Salvius, 1758.

Louppe, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea* [Poétique de la danse contemporaine]: (1997). Tradução de Rute Costa. Lisboa: Edições Orfeu Negro, 2012.

Lucretius. *De Rerum Natura. Libri Sex:* (55–50 a.C.). Tradução de C. Bailey. London: Oxford University Press, 1947.

Lund, Jacob. *Anachrony, Contemporaneity, and Historical Imagination*. The Contemporary Condition 13. London: Sternberg Press, 2019.

Malabou, Catherine, e Tyler M. Williams. *Plasticity: The promise of explosion*. Edinburgh University Press, 2023.

Mallarmé, Stéphane. “The Impressionists and Édouard Manet.” *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio 1*, no. 9 (30 September 1876): 117–122.

Manning, Erin. *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge: MIT Press, 2009.

Marques, Ana. “Ciborgues Trans e Pós-Humanos Discutem no Fim do Mundo.” Flauta de Luz: Boletim de Topografia no. 6 (2019).

Martin Heidegger, *Letter on humanism* [Brief über den Humanismus]: (1946). Em *Martin Heidegger: Basic writings*. Tradução de Frank A. Capuzzi e J. Glenn Gray. New York: Harper and Row, 1977.

Massenzio, M. “La sagesse cachée des pleurs rituelles”. Em De Martino, Ernesto. *Mort et Pleurs Rituelles - De la Lamentation Funèbre Antique à la Plainte de Marie*: (1958). Collection EHESS Translations, 8. Collection de l’École Française de Rome no.600. Torino: Guilio Einaudi Editore, 2022.

Massmann, Alexander. “Embodiment as a Bridging Concept for Evolutionary and Historical Anthropology.” Em *Embodiment in Evolution and Culture*. Editado por Gregor Etzelmüller e Christian Tewes, Tübingen: Mohr Siebeck, 2016.

Melitopoulos, Angela, e Maurizio Lazzarato. “Machinic Animism.” Em *Animism*, vol. 1, editado por Anselm Franke, 97–108. Berlin: Sternberg Press, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito* [L’oeil et l’esprit]: (1961). Tradução de Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Editora Vega, 2013.

Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento* [*Aby Warburg et l’image en mouvement*]: (1998). Coleccion enfoques. Universidad Nacional de las Artes. Libros UNA.

Mills, Robert. *Suspended Animation. Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*. London: Reaktion Books, 2005.

Minkowski, Eugène. *Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies* [Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques]: (1933).Tradução de Nancy Metzel. Evanston: Northwestern University Press, 1970.

Mol, Jan Cornelis, real. *Antony van Leeuwenhoek*. [Filme, 92 min]. Haarlem: Multifilm, 1924.

Montebello, Pierre. “Simondon et la question du mouvement.” *Revue philosophique de la France et de l’Étranger 196*, no. 3 (2006): 279–97.

Munari, Bruno. *Supplemento al Dizionario Italiano*: (1963). Corraini Editori, 2022.

Nagy, Gregory. *Pindar’s Homer, The Lyric Possesion of an Epic Past*. Baltimore and London: 1990.

Neto Jorge, Luiza. Terra imóvel: Poemas. Lisboa: Editora Novos poetas, 1964.

Novalis. *Fragmentos de Novalis.* Tradução e organização de Rui Chafes. Assírio e Alvim. 2 edição. Coleção documenta poética n.º15. Lisboa: 2000.

Oliveri, Lucia. *Imaginative animals: Leibniz’s logic of imagination*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2021.

Ó Maoilearca, John. “The Cinematic Bergson: From Virtual Image to Actual Gesture.” *Journal of French and Francophone Philosophy – Revue de la philosophie française et de langue française 24*, no. 2 (2016): 203–220.

O’Brien, Denis. *Empedocles’ cosmic cycle: a reconstruction from the fragments and secondary sources*. London, Cambridge U.P, 1969.

Ovídeo. *Metamorfoses*: (VIII d.C.). Lisboa: Cotovia, 2007.

Painlevé, Jean, e Geneviève Hamon, real. *L’Acéra ou le bal des sorcières*. [Filme, 13min]. França: Jean Painlevé e Geneviéve Hamon, 1972.

Panofsky, Erwin. *O significado nas artes visuais*. [Meaning in the visual arts]: (1955). Editorial Presença, Lda. Lisboa: 1989.

Pimenta, Alberto. *O silêncio dos poetas: Precedido de reflexões sobre a função da arte literária.* Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

Pimenta, Alberto. *A Magia que tira os pecados do mundo*. Lisboa: Cotovia, 1995.

Pinkus, Assaf. “Guido da Siena and the four modes of violence”. Em Decker, John R. e Kirkland-Ives, Mitzi (ed.). *Death, Torture and the Broken Body in European Art, 1300– 1650*. Visual culture in early modernity. Ashagate book. Abingdon: Routledge, 2016.

Pisapia, Jasmine. *Image et survivance en anthropologie visuelle: Ernesto De Martino et l’ethnographie interdisciplinaire*. Département de Littérature comparée Faculté des arts et des sciences. Montréal: Université de Montréal, 2013.

Plessner, Helmuth. *The Stages of the Organic* [Stufen des Organischen]: (1928). Em *Gesammelte Schriften* 4. Editado por Gunter Dux, Odo Marquard e Elizabeth Stroker. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Plessner, Helmuth. *Laughing and Crying: A Study of the Limits of Human Behavior* [Lachen und Weinen: Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens]: (1941). Northwestern University Press: 2020.

Pollmann, Inga. “Invisible Worlds, Visible: Uexküll’s Umwelt, Film, and Film Theory.” *Critical Inquiry 39*, no. 4 (Summer 2013): 777–816.

Portmann, Adolf. *La forme animale*. [Die Tiergestalt]: (1948). Tradução de Georges Rémy. Paris: La Bibliothèque, 2013.

“Portrait-Photograph by John Deakin and Reproduction of Figure with Meat.” Vogue (London) 119, no. 9 (July 1962): 78–79.

Praxis/Deixis — Exposição Doutoramento em Artes Plásticas 1ºAno 2022/23. oMuseu FBAUP. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Preston-Dunlop, Valerie e Carlisle, Anna, real. Living architecture. Rudolf laban and the Geometry of Dance. [Documentário], 2008.

Purkyně, Jan Evangelista. *Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht*. Prag: Fr. Vetterl 1819.

Pyhrr, Stuart W. e José-A. Godoy. *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and His Contemporaries*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998

Rilke, Rainer Maria. *As elegias de Duíno* [Duineser Elegien]: (1923). Tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio e Alvim, 2020.

Ruprecht, Lucia. "Gesture, Energy, Critique: Robert Longo and Boris Charmatz." Em *Energy and Forces as Aesthetic Interventions: Politics of Bodily Scenarios*, editado por Sabine Huschka e Barbara Gronau, 121–136. Bielefeld: Transcript Verlag, 2019.

Ruprecht, Lucia. "Dance-Work and the Art of Walking in Benjamin, Valéry, Rilke, Jensen, and Nijinsky." Em *The Art of Dreams: Reflections and Representations 1*, editado por Barbara Hahn e Meike Werner, 121–136. Berlin and Boston: De Gruyter, 2016.

Sartre, Jean-Paul. *The Imaginary: a phenomenological psychology of the imagination* [L'imaginaire]: (1940). London: Routledge, 2010.

Searls, Damion. *The Inkblots: Hermann Rorschach, His Iconic Test, and the Power of Seeing*. New York: Crown Publishing, 2017.

Serres, Michel. *Le parasite*. Paris: Grasset, 1980.

Serres, Michel. *Variations sur les corps*. Paris: Le Pommier, 1999.

Shakespeare, William. *Hamlet*: (1661). Editado por Harold Jenkins. London: Methuen & Co, 1982.

Simondon, Gilbert. *Imaginación e Invención* [Imagination et invention]: (1965-1966). Buenos Aires: Cactus, 2013.

"Speaking of Pictures: Japanese Skin Specialist Collects Human Tattoos for Tokyo Museum." Life Magazine, April 3, 1950, 12–14.

Spitteler, Carl. *Imago*. Jena: Eugen Diederichs, 1906

Stafford, Barbara Maria. *Body criticism: imaging the unseen in the Enlightment art and medicine*. Massachusetts Institute of Technology, 1991.

Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares* [Работа актёра над собой, Часть]: (1938). Tradução de Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Arts, Inc., 1936.

Stengers, Isabelle. "Reclaiming Animism." e-flux Journal, July 2012.

Sterne, Laurence. A vida e opiniões de Tristam Shandy: [*The life and opinions of Tristam Shandy*]: 1759. Tradução de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 1998.

Stoichita, Victor. "A Segunda Pele: Algumas Considerações sobre o Simbolismo das Armaduras no Século XVI." *RCL — Revista de Comunicação e Linguagens no. 49* (2018): 1–21.

Tavares, Gonçalo. M. *Atlas do corpo e da imaginação: teorias, fragmentos e imagens*. Alfragide: Caminho, 2013.

Tengner Barros Pinto Coelho, Sílvia. *O espinho de Kleist e a possibilidade de dançar-pensar.* Dissertação de Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, 2010.

Thompson, D'Arcy Wentworth. *On growth and form*. Cambridge: at the University Press, 1917.

Thuan, Trinh Xuan. *O caos e a harmonia: a fabricação do real* [Le chaos et l'harmonie: La fabrication du réel]: (1998). Coleção Ciência, no 8. Lisboa: Terramar, 1999.

Tucherman, Ieda. *Breve história do corpo e dos seus monstros*. Coleção Passagens. Lisboa: Nova Vega, 2012.

Uexküll, Jakob von. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlim: Springer, 1909.

Uexküll, Jacob von. *Dos Animais e dos Homens* [Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen]: (1934). Lisboa: Livros do Brasil, 1982.

Valéry, Paul. *Fragmentos narrativos* [Histoires brisées]: (1950). Tradução de Leonor Nazaré. Dois dias edições, 2016.

Valéry, Paul. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*: (1894). Paris: Éditions Gallimard, 1957.

Valverde de Hamusco, Juan. *Historia de la composition del cuerpo humano*. Editado por Antonio Salamanca e Antonio Lafrefiji. Roma: 1556.

Varela, Francisco. *Principles of Biological Autonomy.* New York: North Holland, 1979.

Varela, Francisco, Thompson, Eva e Rosh, Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*: (1991). Cambridge: MIT Press, 1993.

Vernant, Jean-Pierre. *Figuração e Imagem*: [Figuration et image]: (1990). Tradução de Nicolás Campanário. Revista de Antropologia 35, 113–128. São Paulo: 1992.

Vernant, Jean-Pierre. *Figuras, ídolos, máscaras* [Figures, idoles, masques]: (1991). Tradução de Telma Costa. Coleção Teorema, série especial no7. Lisboa: Editoral Teorema Lda, 2000.

Vesalius, Andreas. *De humani corporis Fabrice Libri Septem*. Editado por Johannes Oporinus. Basileia: 1543.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*: (2009). São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Warburg, Aby. *L'Atlas Mnémosyne* [Der Bilderatlas Mnemosyne]: (1924–1929). Tradução de Sacha Zilberfarb. Dijon-Paris: L'écarquillé-INHA, 2012.

Wilde, Oscar. "The Sphinx without a secret". Em *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*. London: Osgood, McIlvaine & Co., 1891.

Yang, Shi-Lin, et al. "A Closer Look at Ping-Pong Gaze: An Observational Study and Literature Review." *Journal of Neurology* 265, no. 12 (December 2018): 2825–2833.

Zapperi, Giovanna. "Matthew Barney, or the Body as Machine." Em Cremaster Anatomies, editado por Christiane Hille e Julia Stenzel, 191–204. Berlin: Transcript Verlag, 2014.

Zielinsky, Siegfried. *Arqueología de los medios: hace el tiempo profundo de la visión y la audición técnica* [Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens]: (2002). Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de arte. Bogotá: Uniandes, 2011.

https://my-blackout.com/2019/03/03/arthur-rimbaud-letters-1870-18719-sean-bonney-letter-on--poetics-after-rimbaud/