

POROS, CICLOPES, QUESTÃO DE ESCALA: LUIZA NETO JORGE E PIPILOTTI RIST¹

Pedro Eiras
Universidade do Porto

RESUMO:

Este ensaio desenvolve uma comparação entre o poema "O ciclópico acto" de Luiza Neto Jorge (1972) e o vídeo "Pickelporno" de Pipilotti Rist (1992). São interrogadas diferentes escalas – o micro- e o macroscópico –, a figuração sublime do corpo e a dissolução da identidade através do êxtase.

PALAVRAS-CHAVE:

"O ciclópico acto", Luiza Neto Jorge, "Pickelporno", Pipilotti Rist, corpo, erotismo, identidade, escala, sublime, êxtase

>>

ABSTRACT:

The aim of this essay is to present a comparative approach to Luiza Neto Jorge's poem "O ciclópico acto" [The cyclopic act] (1972) and Pipilotti Rist's video "Pickelporno" (1992). Different scales – the micro and the macroscopic – are questioned, as well as the sublime figuration of the body and the dissolution of identity through ecstasy.

KEYWORDS:

"O ciclópico acto", Luiza Neto Jorge, "Pickelporno", Pipilotti Rist, body, eroticism, identity, scale, sublime, ecstasy

...o vídeo (...) como verdadeira extensão do corpo, como se fôssemos ciclopes, como se o vídeo fosse parte de nós.

Gary Hill, "O sol e o aço" (2010)

Inicia-se, portanto, o ciclópico acto.

Luiza Neto Jorge, *O Ciclópico Acto* (1972)

Se o homem é a medida de todas as coisas, como quer Protagoras, este ensaio procura interrogar o inumano: a desmesura. Ou seja, uma nova definição do mundo, à escala infinitamente pequena ou grande do poro da pele ou do ciclope: uma definição

de tal modo monstruosa (Polifemo, em Homero, é um monstro, arredado da sociedade humana e da sua escala) que a ideia de *definir*, colocar entre fins objectivamente assinaláveis, se torne improvável. Coloco esta hipótese: ao escolhermos uma nova escala, os objectos vistos não se alteram apenas em termos de quantidade de informação, mas nas suas qualidades próprias – ou, doravante, impróprias. O olhar desmesurado transfigura a coisa vista, que já não responde pela antiga linguagem; na visão do ciclope ou da minúscula borbulha – *Pickel* – na pele, as coisas deixam de ser discretas (leia-se duplamente: tímidas, subtis e separadas, autónomas), para entrarem em fusão e metamorfose. Resta saber se a própria ideia de conhecimento permanece operacional nesta dissolução do sujeito e do objecto, de antinomias como perto/longe, dentro/fora – ou se deve ceder o seu lugar a um tipo de experiência também ela desmesurada.

1. *Corpus*: corpos

Este ensaio pretende ler, ver, ouvir o poema *O Ciclópico Acto*, de Luiza Neto Jorge, e o vídeo *Pickelporno*, de Pipilotti Rist.

O Ciclópico Acto foi publicado pela primeira vez em 1972, pela Livraria-Galeria 111, em Lisboa. Sobre o poema de Luiza Neto Jorge, datado de 1969, o artista plástico Jorge Martins criou um “livro-objecto”, ou “livro-escultura, poema táctil como nunca a tradição da Vanguarda dera ou daria em Portugal”, na descrição de Fernando Cabral Martins (1993: 12). Trata-se de um encontro entre a escrita verbal e a escrita da imagem e de formas tácteis, “o querer de um gesto que faça sentido de modo absolutamente material” (*ibidem*) ou, saliente, corporal. Assim, na primeira existência deste poema, ler é também ver e palpar, conjugar sentidos. Mas não tratarei do diálogo entre Luiza Neto Jorge e Jorge Martins, que aliás continuou, como se sabe, nos anos '80. Assinalo apenas que a própria escrita de Luiza evoca amiúde as artes visuais: quadros (de Max Ernst ou Victor Brauner), filmes (por exemplo, neste título sintomático: “Banda sonora para curta-metragem erótica” (Jorge 1966: 143-144)).

Quanto ao vídeo *Pickelporno*, da videoartista suíça Pipilotti

Rist, foi realizado em 1992 (portanto, vinte anos depois da publicação de *O Ciclópico Acto*). Estreando-se em 1986 com o vídeo *I'm not the Girl who Misses Much*, Pipilotti Rist conquista com Pickelporno reconhecimento internacional a grande escala, definindo algumas das linhas-mestras da sua estética: a tematização do corpo humano, os *close-ups* e *travellings* sobre diversos órgãos (nomeadamente a pele), a sugestão de fusão do corpo humano com animais e flores, a exploração intensa da cor e da música. Nestas apostas temáticas e formais, uma vídeo-instalação recente como *Pour Your Body Out*, por exemplo, apresentada no MoMA de Nova Iorque em 2008, mostra a continuidade na obra de Rist ao longo de mais de três décadas, como se cada vídeo fosse uma nova glosa de intuições primordiais. >>

2. Pretexto, contexto, intertexto

Uma leitura trivial dirá que o referente primeiro de *O Ciclópico Acto* e de *Pickelporno* é o acto sexual; assumido com coragem num país de “brandos costumes”, no caso de Luiza, ou descomplexadamente exposto em plena pós-modernidade, no vídeo de Pipilotti. Haveria muito a dizer sobre estes dois contextos, dominados por Marcello Caetano ou pela MTV, e sobre os modos como a história da poesia, do vídeo – e do feminismo – enfatiza resistências, emancipações, ou um jubiloso e criativo *souci de soi*, entre 1972 e 1992. Quero então perguntar, não: que relação sexual é mimetizada pelo poema e pelo vídeo?, mas sim: que relações sexuais são aqui inventadas, contra uma determinada história contextual? Isto é: transformar os pontos de partida em pontos de chegada, considerar o acto (“ciclópico” ou ironicamente “porno”) não um objecto do mundo natural a imitar, mas sim o artifício assumido pela escrita/filmagem. O acto resulta da escrita, da montagem.

Entrevistada por Hans Ulrich Obrist, Pipilotti Rist afirma:

o vídeo é como uma pintura sobre vidro em movimento, porque o vídeo, tal como a pintura, tem um aspecto rude, imperfeito. Eu não quero copiar a realidade no meu trabalho; a “realidade” é sempre mais acutilante e mais contrastante do que

qualquer coisa que possa ser criada com o vídeo. O vídeo tem as suas próprias características, a sua qualidade tosca, nervosa, introspectiva, e é com isso que eu trabalho. (2001: 12)

366>367

Mesmo se esta defesa da imperfeição parece comentar mais depressa obras como (*Entlastungen*) *Pipilottis Fehler* (1988), que submete as imagens a inúmeros tipos de distorção, interessa-me pensar a autonomia do vídeo em relação à “realidade”, palavra que Pipilotti Rist sintomaticamente coloca entre aspas. Se colocarmos também a “relação sexual” entre aspas, talvez encontremos em *Pickelporno* uma sexualidade com uma “qualidade tosca, nervosa, introspectiva”. Defenderei que essa interioridade, enquanto tal, é consequência do vídeo e não de um acto sexual a que ele se referisse. O acto é inventado, para suprir a falha da sua realidade; e já nesta primeira acepção *il n'y a pas de rapport sexuel*.

Continuo a minha descrição forçosamente redutora: é possível definir em *O Ciclópico Acto* e em *Pickelporno* uma narrativa mínima. No vídeo, o encontro entre um homem e uma mulher, num lugar indefinido, vagamente industrial: sorriem, saúdam-se; ele oferece-lhe uma flor; vemos, depois, mais do que os rostos, outras partes dos corpos de ambos, pele, pés, mãos, seios, púbis, pénis, orifícios, misturados com flores, planetas, fogo, explosões de cor, em contínuo movimento; por fim, o *crescendo* da música e a sucessão estonteante de imagens sugere o orgasmo (com “estonteante” quero dizer: a sucessão de imagens é tão rápida que quase impede operações intelectivas; o espectador já não pode reconhecer e nomear os objectos que vê, experimenta uma narrativa e um ritmo, mas fica incapaz de – passe a tautologia – identificar identidades).

O poema de Luiza parece descrever também, com elipses extremas, um acto sexual; mas integrando-o num contexto disfórico. Antes de se “Inicia[r], portanto, o cicló-/ pico acto” (1972: 219), sabemos que existe um “desejo realmente nosso de loco-/ mover as regras em torno desta loucura/ mansa” (217), desejo inibido por jornais, comércios, trânsitos, tempo: “Basta os jornais proporem / flutuações e câmbios; dias de cimbais

de tantans de klaxons/ para o tempo sorver sorvar a fruta fruírem da tenebrosa/ orelha nossa” (*ibidem*). Contexto da narrativa erótica, que passa a assentar numa antinomia: desejo nosso vs. regras, fruta vs. o tempo que sorve/sorva.

Num estudo sobre *O Ciclópico Acto*, José Ricardo Nunes encontra “o discurso do desejo, a vivência plena da sexualidade, a sujeição do corpo a ordens que reclamam obediência imediata”, mas também “o discurso moralista dos valores católicos e burgueses que proíbe a sexualidade, adiando a expressão do desejo e transformando-o em mito, literatura” (2006: 65); e conclui: “epopeia da descoberta de um território novo, neste caso o continente da sexualidade, [*O Ciclópico Acto*] pode ser visto como paródia ao discurso da iniciação sexual, no Portugal provinciano e retrógrado anterior ao 25 de Abril” (68). Esta leitura permite distribuir pelo poema euforia e recalçamento, libertação e censura; o poema surge como campo de possibilidades hermenêuticas (à semelhança do que diz Jacques Rancière (2006) sobre Mallarmé: cada poema instaura diversos níveis de sentido, sincrónicos e inconciliáveis, obrigando o leitor a assumir a polissemia extrema como lei da leitura).

Instaurada a oposição entre desejo e regras, inicia-se o ciclópico acto. Essa narrativa decorre em diferentes tempos, ritmos e universos semânticos. Como salienta Gastão Cruz, procura-se assim uma síntese entre a tradição discursiva modernista e as poéticas antidiscursivas dos anos 60: “Luiza Neto Jorge compreendeu que era possível transpor para a poesia (...) o tratamento surrealista do discurso, ou, mais exactamente, que era possível descrever e narrar utilizando largamente as relações de choque entre as palavras e a elipse. Por isso, a narração é sincopada e descontínua” (2008: 270). Interessa-me pensar que esta síntese permite uma experiência inaudita do tempo da narração poética: nem euclidiano, nem ausente numa revelação imediata dos objectos, mas movente, à imagem dos próprios corpos, infixável. Assim, a narrativa interrompida por elipses possibilita o cruzamento de fragmentos de tempo subjectivo, relativos ao corpo que os experimenta

>>

como plásticos, emotivos, desmesurados, sublimes: o tempo do acto subjectivo é dado pelo tempo sincopado do poema.

Ora, este tempo relativo do acto e do texto é sitiado por um tempo fixo, maior, contextual, o tempo político que sorve e sorva a fruta, enformado por seu turno em narrativas canónicas; refiro-me à tradição da epopeia. *Ciclópico*, no título do poema, indica o carácter *cíclico* do acto sexual; mas também os *ciclopes* da epopeia homérica, subtilmente sugerida: “Tu mesmo aéreo, e tuas altas partes. / De perto vigiando o ar: o avião de Tróia”. O outro, talvez de pé perante o corpo deitado do sujeito, torna-se colossal; ciclope, vigia o ar, temendo (?) um avião vindo de Tróia, pilotado por um Ulisses novecentista – e já não o mar e um barco. Esta “epopeia sumária”, se posso usar o subtítulo de *Dezanove Recantos* (1969), é também uma anti-epopeia, que substitui a argúcia racionalista de Ulisses – herói do paradigma humano, mas também “saqueador de cidades”, segundo Homero (2003: IX, 504) – pelo impulso desumano e imediato dos ciclopes amantes.

Por outro lado, seria preciso reler *O Ciclópico Acto* – com a sua irónica “conquista daquelas especiarias que eram o sândalo a pimenta / a aventureira nádega” (1972: 221) – em contraste com o Canto IX de *Os Lusíadas*, especialmente o episódio que se usa designar por “Ilha dos Amores”, onde divindades femininas constituem recompensa de navegadores: decerto menos amantes do que amadas. Essa outra leitura teria de insistir no facto de ninfas e nereidas serem para os navegadores portugueses “prémio de quanto mal passaram” (IX, 19, 6), mero troféu oferecido por Vénus. Ou seja, um objecto dado, tomado, cobichado; como afirma a própria Citereia: “quero que [os navegadores] sejam repousados, / Tomando aquele prémio e doce glória / Do trabalho que faz clara a memória” (IX, 39, 6-8), e: “[quero que] Os esperem as Ninfas amorosas, / De amor feridas, para lhe entregarem / Quanto delas os olhos cobiciarem” (IX, 41, 6-8). Ainda que a própria epopeia desvende o sentido da alegoria (“Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas, / Tethys e a Ilha angélica pintada, / Outra cousa não é que as deleitosas / Honras que a vida fazem sublimada” (IX, 89, 1-4)), nunca se desfaz a

dicotomia que opõe sujeito amante masculino e objecto amado feminino, ou ainda, nos termos de Camões, caçador e caça.

Contra o culto desses troféus vivos, *O Ciclopico Acto* confunde radicalmente amantes e amados. Interessa-me então pensar que tanto os jornais no mundo marcellista como a tradição da epopeia e seu erotismo simbólico são cristalizadores de identidades, nomeando conquistadores e conquistados numa narrativa linear; é dessa narrativa que tanto *O Ciclopico Acto* como *Pickelporno*, usando-a, se libertam: talvez com uma ambígua dúvida final, ou em aberto júbilo.

>>

3. Género e sintaxe

Pipilotti Rist e Luiza Neto Jorge exploram modos de dissolver identidades e géneros, os mecanismos narrativos que os fixam e os pressupostos essencialistas, psico-ético-políticos que deles decorrem. Contra a epopeia e a pornografia, ao mesmo tempo citadas e rasuradas, desfazem linguagens por usos irónicos, impróprios, da sintaxe das palavras ou das imagens.

Leia-se a descrição que Jerry Saltz faz da vídeo-instalação *Pour Your Body Out*:

O seu vídeo circular de 8 por 60 metros no MoMA, de uma beleza exuberante — completado com dois projectores redondos em forma de seios a saírem das paredes, e grandes planos de túlipas cor-de-rosa, um porco preto, e um nu rechonchudo — é um vício para os olhos e uma descarga hormonal para uma instituição a precisar desesperadamente dela. (...) *Pour Your Body Out* (7354 *Cubic Meters*), de Rist, suspende-nos num mar primordial de líquidos, e realiza uma mudança de sexo metafísica ao Museu de Arte Moderna. O átrio deste bastião da masculinidade transforma-se num útero, e o próprio museu numa mulher. De uma forma abstracta, Rist põe a instituição a ovular. (2008)

Assim, Pipilotti “femininiza” o museu, instituição masculina (tradicionalmente repleta de nus femininos, mas não de obras de mulheres artistas; lembrem-se, a este nível, os cartazes com que as Guerrilla Girls denunciaram, nos anos '80, a lógica

patriarcal que domina os museus). Contudo, não fica claro, na descrição coloridamente empática de Jerry Saltz, o que é feminino em *Pour Your Body Out*. Para que a instituição “ovule”, não basta que a instalação inclua “túlipas cor-de-rosa”, “um nu rechonchudo”, ou um “mar primordial de líquidos”, imagens e símbolos que são e devem permanecer ambíguos. É preciso perguntar por que razão uma túlipa, *verbi gratia*, torna um museu feminino; e recusar uma descodificação estereotipada que confunda simplesmente flores e mulheres.

Há flores em vídeos e instalações como *Pour Your Body Out*, *Ever is Over All* ou *Pickelporno*, de Pipilotti Rist; ou ainda na escultura-instalação *The Dinner Party*, de Judy Chicago: uma mesa triangular, com cerca de 14 metros de lado, posta para uma refeição, com toalhas individuais onde se vêem o nome, a biografia, imagens e símbolos de determinadas mulheres, que Judy Chicago descreve como secundarizadas por uma leitura androcêntrica da História; sobre cada toalha, um prato com uma escultura em forma de borboleta ou flor. Comparando a metáfora em Rist e Chicago, Elizabeth Mangini (2001) lembra que a flor aparentemente frágil de *Ever is Over All* (Rist 1997) permite a uma mulher quebrar, em jubilosa liberdade, os vidros de carros estacionados. Frágil e forte, a flor deixa de coincidir com a identidade que lhe é comumente atribuída. Em *Pickelporno*, por outro lado, o homem colhe uma flor que parece suspensa no ar; oferece-a à mulher que, em vez de a aceitar, dirige a mão do homem para uma cama: a flor é pousada sobre os lençóis aonde, depois, a própria mulher se lança. Sugiro então que a flor *não é simplesmente* a mulher colhida, mas em primeiro lugar a expressão *do* próprio homem, a oferecer(-se); e que a mulher não recebe a flor, mas orienta-a numa queda suave, à qual decide entregar-se também.

A flor excede as estruturas simbólicas binárias: permanecendo reconhecível como flor, ela floresce agora em contextos — melhor: em sintaxes — que obrigam a reinventar a visão dela. A identidade depende desse trabalho de (in)definição; não se trata portanto de tornar o masculino feminino ou vice-versa, por uma “mudança de sexo metafísica”, mas de, citando as próprias uni-

dades da dicotomia, criar um discurso já não suportado por identidades fortes, definidas como “masculino” e “feminino”. Por isso, em Pipilotti Rist, os dois corpos fundem-se não só um no outro mas também com flores, planetas, montanhas; mas já nem se pode descrever corpos-que-se-fundem-com-flores, por exemplo, se essa descrição ainda perpetua o recorte de identidades certas. Neste sentido, a linguagem verbal é sempre logocêntrica: descreve o mundo a partir de um *logos* que o organiza como conjunto de objectos discretos (finitos); a linguagem transporta em si os pressupostos de uma leitura racionalizante.

Também a poesia de Luiza Neto Jorge luta, não apenas contra um contexto socio-político repressivo e uma tradição literária épica, mas ainda contra o *logos* que organiza semântica e sintaxe do discurso; dentro da linguagem, explora os limites do que ela (não) pode dizer, descrevendo uma experiência de fusão que já não respeita a estrutura individualizante do discurso. Regresso a *O Cíclopico Acto*:

É uma solidão (orgiaca) a de ambos
(querê-la!) impele-a, hasteia-o
(querê-lo! requerê-la!)
Tu mesmo aéreo, e tuas altas partes.
De perto vigiando o ar: o avião de Tróia.
Absorvente e absorto; inspirador e expirante

...uma solidão (bis) (1972: 218)

A violenta sucessão de pronomes impede a formação estável de identidades: não sabemos ao certo o que é representado por “o” e “a” (pessoas, órgãos, actos ou a “solidão”?); tal como não podemos subordinar os infinitivos verbais a qualquer verbo nuclear; nem prever o salto abrupto da heterodiegese para o endereçamento directo a um “tu”. Os pronomes não remetem para um nome elidido reconhecível, os verbos não estabelecem uma temporalidade, a adjectivação conjuga contrários (“Absorvente e absorto; inspirador e expirante”): dir-se-ia que a linguagem colapsa, desobedecendo à coesão/coerência que constituem, por

>>

definição, um texto. Mas colapso e desobediência são necessários para transfigurar a identidade, categoria aristotélica, num espaço de indefinição e mistura. Não se pode abandonar a relação epistemológica sujeito-objecto sem ter desafiado primeiro a gramática.

Por isso, embora me interesse a leitura que Luís Miguel Nava faz de Luiza Neto Jorge à luz da técnica (literária e cinematográfica) do *cut up*, não posso seguir aquele ensaísta quando descreve uma “violência erótica produtora (...) dum fluxo de imagens, por vezes desconexas” (2004: 237). A meu ver, não há violência erótica que produza imagens desconexas, mas é o *cut up*, a “interrupção das frases, deixando-as em suspenso e abolindo os nexos lógicos entre elas” (238), que cria a violência erótica. Por outro lado, concordo com Rosa Maria Martelo, quando escreve que “no caso de Luiza Neto Jorge é sobretudo a própria escrita (enquanto acto e matéria) que é erotizada. / Embora o discurso possa (...) constituir uma temática importante, ele é, acima de tudo, o motor e o modelo de uma condição discursiva de excesso” (2004: 164). O discurso não descreve o excesso, mas oferece-se, ele mesmo, como excessivo.

Poema e vídeo desafiam o primado das identidades porque assumem o colapso da definição. Aceitam, na discursividade da narrativa, aquilo que nega o discurso, que o torna imparafraseável, indescritível. Em (*Entlastungen*) Pipilottis Fehler (1988), Pipilotti Rist alude à interpretação tradicional da histeria até Freud; mas, em vez de descrever a histeria como incapacidade de dominar o discurso simbólico social, considera-a como emancipação face a discursos repressivos. Como escreve Elisabeth Bronfen, “Em vez de representar o mal-estar feminino como uma perda da linguagem (com a correspondente perda de poder), ao assumir a diferença Pipilotti Rist celebra a avaria de uma linguagem regulada por leis normativas” (2001: 90-91). O erro torna-se libertador; e a própria imperfeição técnica da imagem (distorcida, talvez mais encobridora do que reveladora) mostra como se pode filmar a partir do erro reivindicado.

O discurso deve “errar” o processo da identificação. Cito *O Ciclóptico Acto*: “Uns: cremes, espumas, espermias, cuspos –

outro: / mais barato, mais húmido, mais tu-me- / -fac-to como-
vente a simples confissão: 'teu, tua'." (1972: 219). Não importa,
nestes versos sem verbo, quantos são "uns", quem é "outro",
quem confessa e a quem esta(s) jura(s): "'teu, tua'", ou ainda a
quem, a quantos cabe a feitura de um "tu" e a um "me", incluída
no *mot-valise* sintomaticamente desmembrado "tu-me- / -fac-
to". Importa, sim, que "uns" e "outro", "teu" e "tua", "tu" e
"me" abram um jogo de diferenças e, depois, de indistinção.

4. Identidade, corpo, multidão

Por isso, a identidade é apenas um ponto de partida (e uma
ameaça de cristalização). No início de *Pickelporno*, aparentemente
sabemos algo da identidade dos amantes (homem/mulher,
oriental/ocidental?). Mas estas diferenças identificadoras per-
dem-se num jogo de fusões entre corpo e paisagem dificilmente
parafraseáveis. A identidade é breve, evanescente, irrelevante. O
próprio facto de os rostos surgirem apenas no início do vídeo,
fugazes, indicia um desinvestimento na identificação: esquece-
se assim a biografia civil de cada amante, mas também o rosto
entendido como lugar privilegiado de expressão, instância cor-
poral e psicológica, palco físico de emoções a que, esquecendo as
demolidoras interrogações do último Wittgenstein, chamamos
"metafísicas". Secundarizando o rosto (a expressão dos olhos,
essas "janelas da alma"), o corpo em *Pickelporno* propõe uma
matriz de experiência não-platónica e rebelde à linguagem logo-
cêntrica, isto é, psicocêntrica, isto é, centrada num rosto.

E contudo, o "porno" do título também fornece uma
sugestão de leitura ironicamente errada. Primeiro, porque não
se propõe aqui nenhum domínio de um objecto: o espectador
não pode sequer (re)conhecer os órgãos filmados, controlar
imaginariamente um corpo. Pelo contrário, *Pickelporno* propõe
um desdomínio de si, uma lacuna no conhecimento: retira o
poder do espectador, sem todavia o condenar à impotência.
Segundo, porque não se trata de fornecer o corpo como objecto
de consumo às custas do "espírito". Na verdade, a pornografia,
se responder a uma necessidade de rebaixamento do corpo,

>>

participa ainda numa cosmovisão centrada no espírito (paradoxo presente em Sade, cujos heróis precisam de blasfemar durante o orgasmo). Assim, *Pickelporno* recusa tanto a subjectividade forte do rosto expressivo quanto a objectividade forte do corpo dominável; escolhe permanecer *entre* os dois.

Em Luiza Neto Jorge, mesmo abandono da identidade que se deixa psico-bio-grafar em categorias pré-estabelecidas. Pelo contrário, escolha de um “sexo anár-” (1972: 220), portanto anárquico, sem arquê, princípio explicativo, ordem do discurso; mas ainda sob o risco de re-territorialização (Deleuze), por exemplo aqui: “ele, / solar, multiforme, e tu: a debandada, contempladora / imagem da tesoura da agulha e do dedal.” (*ibidem*). A personagem feminina pode ser “debandada”, capaz de anarquia; e tesoura, agulha e dedal permitem, na melhor das hipóteses, o resgate por uma leitura metafórica; mas a “contempladora / imagem” corre o risco de ficar arredada da acção, presa a um universo de trabalhos domésticos, enquanto “ele” é “solar, multiforme”. Mesmo se o rosto não surge em *O Ciclóptico Acto*, os instrumentos de costura ameaçam fechar as identidades.

Já nos momentos eufóricos o ciclóptico acto permite uma perda da identidade que é também fusão, talvez não com a natureza, como em Pipilotti, mas com uma multiplicidade de outros: pais recordados ou fantasiados, mitos eróticos e literários, comunidades. O acto sexual deixa de ser a dois para integrar o múltiplo, a natureza recolhe a cultura, o desejo é constituído na fantasia:

seu cinto de
castigar-te telefonando-te cingindo-te pela voz e daí
para a língua daí para aquilo que já é conivente
como o são pai e mãe, Díónisos, Eros, Ariosto, Abelardo
TODOS! (1972: 219)

O ciclóptico acto é dialógico. O cinto de castidade transforma-se em cinto de castigo fantasiado (sedução masoquista?): cingimento pelo telefone, pela voz; e biologia, mito, literatura, filosofia, colectividade introduzem-se e descentram a relação. Mas, se se fundem aquilo a que comodamente chamamos natureza e cul-

tura, o acto sexual natural é agora também codificado, simbólico, artificial; e, porque a identidade de cada parceiro parece exponenciada em modelos e fantasias, o acto é colectivo, político. Em vez do destino biológico, estamos perante uma escolha de modelos culturais. Na solidão, irrompem as multidões:

quase amor quase já dois sangues da mesma família
oriundos do planalto: aedos, feiticeiros,
apóstatas, prosadores. Um con-
texto estridente texticular

selvagens! ensanguentada exclamação!!!
por toda a encardida via
láctea bebei passai agora
com a vossa gleba, a vossa glande. (1972: 219-220)

>>

A glande é a gleba, o amante é "TODOS" os amantes, melhor: uma comunidade marginalizada, reivindicada, escolhido a dedo, por afinidades electivas: "aedos, feiticeiros, / apóstatas, prosadores", o povo que vem.

5. Escala

A desmontagem dos géneros, das identidades, da individualidade dos amantes discretos depende de uma questão de escala. Comecei por dizê-lo: trata-se de recusar a medida da geometria euclidiana, redescrever o mundo e a experiência do mundo pelo ponto de vista do infinitamente pequeno – o *Pickel*, a borbulha na pele – ou do infinitamente grande – o ciclope –, às custas de uma gramática antropocêntrica. Trata-se de filmar ao rés da pele, ampliando cada parte do corpo como se fosse um planeta; e, porque falo de ciclopes, usar a lente da câmara de filmar como o olho único, ciclópico. Trata-se de rever o mundo pelo ponto de vista do "dente liliputiano / no sorriso do arcanjo", como se lê num poema de Luiza Neto Jorge (1969: 203), isto é, perder o sentido das medidas. Em Rilke, o (arc)anjo seria imenso; qual o tamanho, nele, de um dente liliputiano? Nem podemos saber se é um ser micro- ou macroscópico.

Suspeitamos apenas da sua desmesura indefinível; sabemos apenas que ele excede, num ou noutro sentido, o que nos cabe conhecer. Aponta, assim, a nossa própria cegueira.

Num ensaio sobre a evolução do conceito de sublime, António Guerreiro lembra uma crítica muitas vezes colocada à *Crítica da Faculdade de Julgar*: “se Kant diz expressamente que ‘nos expressamos incorrectamente quando denominamos qualquer *objecto da natureza* de sublime’ (...), isto é, se o sublime reside apenas na disposição do ânimo (*Gemüt*) porque é que ele próprio dá exemplos de objectos da natureza sublimes?” (2000: 158). Talvez se possa argumentar: o que Kant designa nesses objectos não é as propriedades deles, em si mesmas (nem nós, sujeitos, poderíamos designá-las objectivamente, “ver o polícia como Deus o vê”, na expressão de Bernardo Soares (1998: 404)); o que Kant designa nos objectos sublimes é a desmesura deles *em relação ao sujeito*. Nesse sentido, esses objectos estão aqui por uma intranquilidade subjectiva, relativa: as coisas, no sentido em que são vistas pelo homem, constituem já o próprio homem, não podem ser ditas exteriores a ele.

O tamanho das coisas depende do observador das coisas: para o ciclope, a montanha não seria sublime. Qualquer “objecto” é um prolongamento do sujeito; e Kant designa menos a objectividade do mundo do que a inescapável escala humana. Por outro lado, a ausência de identidade dos amantes em metamorfose não impede a cosmovisão subjectiva; muito pelo contrário, é porque o olhar (que dilata, contrai, desloca partes do corpo) não pode ser encerrado numa biografia rígida – que ele permanece relativo, experimental, inventor de mundo.

Numa conferência, Pipilotti Rist descreve *Pickelporno* a partir da subjectividade vivida na experiência amorosa. Fixo e traduzo palavras da autora: “Eu estava interessada no corpo não elegante, e na dimensão: quando alguém nos toca, a nossa mão pode ter duzentos metros, e, quando o nosso pé está frio, a nossa percepção é que o pé tem apenas um centímetro” (2009). Ora, esta propriocepção relativista, emocional, é ainda transformada pelo suplemento do vídeo; como Pipilotti diz também,

numa entrevista, “Os nossos olhos (...) são demasiado lentos para seguir a sequência de cinquenta imagens de vídeo por segundo; mas podemos senti-la. Adoro o nervosismo do vídeo, porque em comparação com ele o meu próprio nervosismo parece minúsculo” (1989: 106-107).

Será preciso conjugar, nas palavras de Pipilotti Rist, as emoções do sujeito tocado / seduzido e o nervosismo das imagens. De novo, em vez de pensar uma simples oposição entre natureza e cultura, talvez importe enfatizar a hipálage em “nervosismo das imagens”, e considerar o nervosismo do vídeo mais intenso do que o nervosismo do sujeito. Donde três consequências, pelo menos: a técnica possui um nervosismo próprio, tal como, segundo Walter Benjamin (2006: 246), a fotografia possui um inconsciente próprio, o *medium* é um fundo; a máquina revela ao sujeito um nervosismo que excede e portanto relativiza o nervosismo do próprio sujeito (só assim o sujeito pode tomar consciência da medida da sua emoção); enfim, a subjectividade do sujeito torna-se descentrada, disseminada pelas máquinas-próteses, metafórica e literalmente fora de si (quando se transtorna a escala de visão do mundo através da máquina, deixa de haver um *si próprio* indemne; perde-se o sujeito, a compreensão do mundo à medida do homem; mas advêm os ciclopes e as imperfeições de pele, a visão monstruosa).

>>

Assim também em *O Ciclópico Acto*, onde a medida humana é ultrapassada:

alegria redundando na configuração de um ventre
cheio como dizer-se: *nasço* do nosso assassinato
mútuo. Desde a terra tremenda...
Sóis remotos.
enterrando-nos, rendidos, rindo.

a alegria redundando nisto, um no outro, violação
das fronteiras onde poisar vivo. O pacto de
tu na paisagem (crespa) (verde) reatando
o teu dizer. Meu! – Que haste curva, que torvo
equilíbrio triunfa sobre. Morreremos já.

membrana prestes. Já. Revoar um pouco,
de encontro à montanha afro-
Dizias: «cofre». Abriu-se. Riu. (1972: 218-219)

378>379

Tudo é subjectivo, mas não há sujeitos estáveis ou sequer, muitas vezes, identificáveis: há uma disseminação de focalizações, entre pessoas gramaticais (dizer-se, [eu] nasço, [nós] morrermos, [tu] dizias, [ele/ela] riu); há decerto dois sujeitos (ou mais, se um terceiro nascer do “ventre / cheio”) e o infinito de um povo convocado. O fluxo da subjectividade não cristaliza na designação de sujeitos: *sujeito* deixa de fazer sentido perante o que excede a medida da razão, quero dizer, o transporte amoroso. Por isso a mão ou o pé podem, segundo Pipilotti, medir metros ou um centímetro; por isso em Luiza os corpos humanos são enterrados por (em?) “Sóis remotos”, “a terra tremenda”, por isso “tu” se funde na “paisagem (crespa) (verde)”, por isso se pode “Revoar um pouco, / de encontro à montanha afro-”, que não é só metáfora do monte de Vénus, mas também, pela força da letra, a escala da montanha que faz do sujeito um ciclope, e portanto desloca o que nele é sujeito, indivíduo, para o incomensurável.

Seria possível descrever esta perda da escala humana de modos disfóricos; encontrar na desmesura do ciclope (ou na dilatação do *Pickel*) uma forma de angústia. Penso na instalação de Pipilotti Rist *Das Zimmer*: uma sala burguesa, aparentemente convencional, mas com móveis maiores do que o normal. Apenas a televisão é à escala 1:1. O espectador pode sentar-se num sofá gigantesco, utilizar um enorme comando à distância, assistir aos vídeos no aparelho de televisão. Recuperação fantasmática da visão da criança, para quem os móveis são esmagadores? O lugar familiar torna-se estranho, o conhecido revela-se irreconhecível. Contudo, não há qualquer *unheimlich* em *Pickelporno*; pelo contrário, como descreve Elisabeth Janus, “As imagens da natureza que são misturadas – fruta, flores, cactos – funcionam como equivalentes metafóricos, às vezes absurdamente cómicos, dos corpos em movimento” (1996).

Na verdade, penso que esse ludismo não se esgota em si,

mas implica uma tomada de posição filosófica, pela interrogação da escala. No início de *Pickelporno*, vemos chegar a mulher: um pé, calçando um sapato aberto, de tacão alto, avança sobre uma grelha de ferro, fria. Parece haver uma ameaça de queda, se o tacão falhar a barra mais larga; e talvez um contraste entre a sedução (o sapato de tacão, o pé quase nu da Gradiva) e a exibição das rugas na pele do pé. É o grande plano (a escala do poro) que revela as imperfeições. Mas a aposta de *Pickelporno* é precisamente encontrar sedução no demasiado grande ou demasiado pequeno, beleza na escala monstruosa, sublime; importa que a pele do pé seja imperfeita e sedutora, não sedutora *apesar da* – mas sim *graças à* imperfeição revelada. >>

Segunda tomada de posição filosófica: ao dilatar o corpo num ciclope, todos os órgãos se tornam eróticos. O *close up* erotiza toda a pele, os olhos, cabelos, lábios, cada fragmento do corpo (que deixa assim de ser apenas fragmento de um todo maior, do qual seria devedor). Em *Ce Sexe qui n'en Est pas un*, Luce Irigaray desafia a compreensão do prazer erótico como apenas centrado nos órgãos ditos sexuais:

Ora, a mulher tem sexos um pouco por todo o lado. Ela goza um pouco por todo o lado. Já sem falar da histerização de todo o seu corpo, a geografia do seu prazer é muito mais diversificada, múltipla nas suas diferenças, complexa, subtil, do que se pensa... num imaginário um pouco demasiado centrado no mesmo.

«Ela» é infinitamente outra em si mesma. (Irigaray 2003: 28)

Poderia ser uma descrição de *Pickelporno*. E mesmo se a centralidade do pénis no freudismo deve portanto ser contestada, a ideia de uma divisão de si, de uma alteridade interior no gozo permite preservar o inconsciente segundo Freud – e, claro, a vidência segundo Rimbaud. Por outro lado, se esta definição da mulher em Luce Irigaray corre riscos de idealismo e essencialismo (cf. Jones 1981: 83s), *Pickelporno* evita-os ao deixar que

também o amante masculino se dissolva na paisagem: o mesmo gozo difuso, a mesma erotização de cada órgão, a mesma dissolução de si atravessa homem e mulher.

Finalmente, na ampliação dos corpos, considero que os amantes não são metaforizados por sóis, flores, paisagens verdes, lava. Em Pipilotti, à imagem da pele dos amantes sucede-se a imagem de uma montanha; como em Luiza alguém pode “Revoar um pouco, / de encontro à montanha afro-”, que é ao mesmo tempo paisagem e corpo humano. A sequência de imagens, videográficas ou verbais, implica que os elementos discretos se (con)fundam: por um efeito de contágio, o corpo humano torna-se montanhas, fogo, flor, ave; e também multidão, mundo. Não é possível recuperar uma individualidade simples dos sujeitos, que tivesse permanecido intacta sob o disfarce de metáforas e uma rede de semelhanças entre elementos discretos. Tanto em *O Ciclopico Acto* como em *Pickelporno*, os elementos em sequência criam um único fluxo de contágios, fusões, subjectividade em devir, onde tudo é forma e fundo indistintamente, ciclicamente. Uma “espacialidade aporética”, para usar uma expressão de Georges Didi-Huberman ao observar as telas de Simon Hantaï na sua fase surrealista: “O surrealismo permitia inventar topologias paradoxais em forma de armadilhas, onde os corpos eram ao mesmo tempo o objecto e o espaço, o objectivo e o agente, a vítima e o instrumento da predação” (1998: 27).

6. Corpo sem órgãos

Na escala sublime, não é possível conhecer. A pergunta “o que é?” deixa de se aplicar quando os corpos entram numa relação de continuidade e os contrários se desfazem. Mas a impossibilidade de conhecer (isto é, de identificar as identidades, de designar as partes num sistema) não implica o fim da experiência. Sigo a intuição de Georges Bataille (não por acaso, um autor que Luiza traduziu): “Da continuidade do ser limitar-me-ei a dizer que (...) ela não é *cognoscível* mas dela, por formas aleatórias e sempre parcialmente contestáveis, podemos ter alguma *experiência*” (1988: 21). Tudo o que tenho colocado como hipótese neste ensaio pode

ser redescrito à luz das primeiras páginas de *O Erotismo*, onde se defende que “Somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida” (14). Continuidade a pensar como um *raccord* perfeito, ou uma metonímia universal, que deve ser retrospectivamente inventada pelo pensamento. Não sem a violência do ciclópico acto erótico ou, sua contrapartida e complemento, o “absurdamente cómico” da fusão com a natureza.

A esta perspectiva de inspiração mística seria preciso contrapor, por exemplo, um estudo de Jean-Luc Nancy a partir de uma leitura de Lacan: *O “Há” da Relação Sexual*. Para Nancy, no erotismo é preciso pensar sempre “a distinção dos corpos”, pois

>>

Se os corpos não se distinguissem, não seriam corpos, mas o indistinto de uma matéria informe. Se se distinguem, é necessariamente no duplo sentido em que se separam e em que esta separação permite que cada um tenha relação com o outro (que o distinga em todos os sentidos: que o veja, que o escolha, que seja digno dele). Segue-se daí que a relação (...) é (...) a própria distinção. (2008: 27)

Jean-Luc Nancy tem razão ao defender que “a união não pode fazer um sem se suprimir a ela própria” (35), porque ela apenas acontece no espaçamento dos corpos (mesmo a penetração dos corpos é uma forma de espaçamento ou diferença). Mas enquanto Nancy descreve uma lei da epistemologia, podemos entender que Bataille descreve uma fantasia do desejo (ou, se se preferir, uma vivência extática). Bataille sabe que cada corpo permanece discreto e que a “nostalgia da continuidade” não deixa de ser o investimento num fantasma. Por outro lado, Nancy insiste em definir uma relação com o outro, enquanto Bataille sublima a relação na dissolução do corpo próprio: o erotismo, como a morte, não seria relação, mas perda de si. *Pickel-porno* concilia talvez estas duas teses, deslizando da diferença — dois corpos separados em relação erótica — para a fusão — nenhum corpo identificável, subjectividade sem sujeitos.

Na verdade, é preciso desdobrar esta leitura: não se

trata só de descrever a separação ou a fusão dos corpos, mas também de compreender que cada corpo é, em si próprio, um jogo entre separação, fusão, metamorfose de órgãos. Segundo a célebre expressão de Artaud (mais um autor traduzido por Luiza, aliás citado em *O Ciclóptico Acto*), estamos perante um corpo sem órgãos, irreduzível à linguagem da anatomia. Importa lembrar duas ressalvas de Deleuze e Guattari, quando retomam a expressão de Artaud em *Mille Plateaux*. Em primeiro lugar, o corpo sem órgãos evidentemente tem órgãos: "Os seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo" (Deleuze e Guattari 1980: 196), isto é, o corpo definido por um discurso logocêntrico; quanto aos órgãos, eles "aparecem e funcionam aqui apenas como intensidades puras" (190). Por outro lado, Deleuze e Guattari defendem ao mesmo tempo que é preciso "fazer" um corpo sem órgãos e que o corpo sem órgãos já existe antes de qualquer "fazer". Não há contradição: o "fazer" do corpo sem órgãos é um "deixar ser", activo, daquilo que já é, um deixar ser que exige uma recusa sem negatividade do organismo (uma recusa sem negatividade: gesto paradoxal, tão simples e difícil como a graça da marioneta segundo Kleist).

O desmesurado permite experimentar (mais do que conhecer) esse corpo sem órgãos: corpo onde cada órgão se pode tornar colossal a qualquer instante, centro magnético. A pele, o mamilo, o olho de *Pickelporno*, o dedo, a glande, a montanha "afro-" de *O Ciclóptico Acto* são intensidades, gozo, não órgãos e funções (o mamilo não amamenta, o dedo não digita; o colapso da gramática coincide aqui com um colapso das funções dos órgãos; além disso, tal como o pé pode medir apenas um centímetro na experiência subjectiva, assim o mamilo não está no seio, o dedo não está na mão). Por isso Jean-Luc Nancy pode falar de "órgãos de um corpo incorporal, e não do corpo fisiológico" (2008: 48), e Bataille afirmar que no erotismo "há despossessão na acção dos órgãos que se gastam no recomeço da fusão" (1988: 16).

São estes órgãos-intensidade, de um corpo incorporal, despossuídos e gastos, que definem, em Luiza, o "corpo insurrecto":

Sendo com o seu ouro, aurífero,
o corpo é insurrecto.
Consome-se, combustível,
no sexo, boca e recto.

Ainda antes que pegue
aos cinco sentidos a chama,
por um aceso acesso
da imaginação
ateiam-se à cama
ou a um sítio algures,
terra de ninguém,
(quem desliza é o espaço
para o corpo que vem),

>>

labaredas tais
que, lume, crepitam
nos ciclos mais extremos,
nas réstias mais íntimas,
as glândulas, esponjas
que os corpos apoiam,
zonas aquáticas
onde os órgãos boiam. (1964: 79)

O fogo começa “por um aceso acesso / da imaginação”, “Ainda antes que pegue / aos cinco sentidos a chama”: o desejo começa na fantasia, insurrecta perante o consciente, excedente em relação ao corpo e seus sentidos. O desejo começa fora da razão e fora do corpo, porque o fantasma é exterior, inconquistável, sintoma de uma lacuna: sugere a presença inteira do outro apenas para melhor o furtar à posse do eu. Mas os efeitos não tardam, invadindo o corpo: “labaredas tais / que, lume, crepitam / nos ciclos mais extremos”, incendiando as próprias “zonas aquáticas”, e dissolvendo o corpo em órgãos rebeldes a qualquer anatomia unificadora: “glândulas, esponjas / que os corpos apoiam, / zonas aquáticas / onde os órgãos boiam”. Como em Pipilotti Rist, o corpo discreto é desfeito no instante do gozo: decerto, há o órgão em êxtase (a lava na pupila, em *Pickelporno*), mas não há corpo que, sob a unidade da razão, possa sistematizar esse gozo entre

partes e um todo. O órgão arde, desfazendo-se, ou flutua à deriva, na “terra de ninguém” imaginária, na perda de si.

Por isso em Luiza “O sítio lido é um sítio habitado, uma morada, mas não um ‘lugar onde’”, como escreve Silvina Rodrigues Lopes (2003: 44). Seria possível dizer também: em Pipilotti Rist a paisagem natural é experiência do corpo em regime de imaginário, talvez a sublimação do espaço férreo do início de *Pickelporno*; o espaço é uma experiência do corpo, transfiguração do mundo investido de fantasia (donde, na generalidade dos vídeos da autora, a cor intensa: marca do excesso dos sentidos desejantes sobre o mundo do sentido racional).

Ora o sítio só é sitiado, a paisagem só se torna microscópica ou colossal – se o outro existir (e não basta existir, é preciso invadir o “aceso acesso / da imaginação” de quem deseja). Pipilotti Rist descreve o projecto de *Pickelporno*: “nessa altura [início dos anos ‘90] havia uma grande discussão sobre o porno, e eu pensei em não gastar demasiada energia para dizer aquilo de que não gostamos ou de que eu não gosto, mas o que seria um filme erótico que interessa às mulheres ou a mim, e uma conclusão foi que provavelmente eu (não posso generalizar) estou mais interessada em saber o que o outro sente quando estamos a beijar, mais como parece do lado de fora” (2009; a fixação de texto é minha).

Mas esse “lado de fora” é inalcançável. Luiza já tinha escrito, no poema “O seu a seu tempo”, do livro homónimo:

te estendo uma corda
um mar um terreno livre
sem que com isso consiga
olhar-te por todos os lados
sem que com isso prossiga sendo
o teu órgão de amor.

Acho-me é o meu domínio
em perseguição automática
todo o eixo da gramática tendo à
disposição (1966: 158)

O outro excede o eixo das gramáticas (verbal, cinematográfica). Em *O Ciclópico Acto*, esta lei é dada num verso denso: "...uma solidão (bis)" (1972: 218). Há ciclópico acto, mas nele apenas se encontram duas solidões, ou melhor: uma solidão duas vezes, repetida, frente a frente, "solidão (bis)" que nem sequer totaliza num par. Também neste segundo sentido *il n'y a pas de rapport sexuel*.

Ora, tanto o vídeo de Pipilotti como o poema de Luiza aceitam um desafio impossível (e *O Ciclópico Acto*, mas não *Pickelporno*, reconhece essa impossibilidade): dizer o outro, "como parece do lado de fora", "olhar-te por todos os lados", exceder a versão solipsista do sujeito e do "eixo da gramática" sempre "à / disposição". Trata-se de dispor dos eixos para perder o eixo, escrever / filmar a uma escala tal que, através do próprio domínio das formas (há em Luiza uma "racionalidade da escrita, [uma] perseguição consciente, revelada pelo jogo sintáctico", segundo Joaquim Manuel Magalhães (1981: 208)), se possa sugerir o excesso, o caos, o gozo indizível do outro.

Dois comentários a esse projecto impossível, em jeito de conclusão. Primeiro, mesmo na procura do outro o poema permanece poema, e se, como afirma Marinela Freitas, "Escrever ou ler um poema é como envolver-se num duelo, numa experiência extrema, crítica e dolorosa: o conflito entre o sujeito e a linguagem disponível para o articular (ou ao mundo que ele vive)" (2006: 196), o poema nunca deixa de ser endereçamento ao mundo evocado e diferimento desse mundo, isto é: palavras, ficção, "linguagem contra linguagem" (*ibidem*); do mesmo modo, o vídeo permanece vídeo: nunca se atinge o "lado de fora" (Pipilotti Rist), mas apenas o *dentro* inescapável da retórica das imagens, no máximo uma linguagem pessoal, "uma solidão" (Luiza Neto Jorge).

E contudo, *dentro* dessa linguagem sugere-se o desvanecimento do corpo, dos órgãos, da solidão quando, na fantasia de *O Ciclópico Acto* ou de *Pickelporno*, já não há corpo, mas fluxo, contágio, metamorfose. A escala desmesurada repugna ao *logos* e à sua gramática, mas inaugura uma fantasia. Em torno da medida, todo o corpo se descobre ciclópico. <<

>>

NOTA

[1] Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

386>387

BIBLIOGRAFIA ∨

Bataille, Georges (1988), *O Erotismo*, trad. João Bénard da Costa, 3ª ed., Lisboa, Antígona [1957].

Benjamin, Walter (2006), *A Modernidade*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

Bronfen, Elisabeth (2001), "(Entlastungen) Pipilottis Fehler ([Abso-lutions] Pipilotti's Mistakes)", in AA.VV. (2007), *Pipilotti Rist*, 7ª ed., Londres / Nova Iorque, Phaidon: 79-91.

Camões, Luís Vaz de (1987), *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora [1572].

Cruz, Gastão (2008), *A Vida da Poesia. Textos críticos reunidos* (1964-2008), Lisboa, Assírio & Alvim.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1980), *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit.

Didi-Huberman, Georges (1998), *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris, Minuit.

Freitas, Marinela (2006), "Acme as art: crisis and poetic identity in Emily Dickinson and Luiza Neto Jorge", *Cadernos de Literatura Comparada*, vol. 14/15, tomo 2: 191-205.

Guerreiro, António (2000), *O Acento Agudo do Presente*, Lisboa, Coto-via.

Hill, Gary (2010), "O sol e o aço", entrevista concedida ao jornal *Público*, 20 de Outubro.

Homero (2003), *Odisseia*, 3ª ed., Coimbra, Cotovia.

Irigaray, Luce (2003), *Ce Sexe qui n'en Est pas un*, Paris, Minuit [1977].

Janus, Elizabeth (1996), "Pipilotti Rist", *ArtForum International Magazine*, Verão, www.thefreelibrary.com/Pipilotti+Rist-a018533855 (acesso em 10 de Novembro de 2010).

Jones, Ann Rosalind (1981), "Escrever o corpo: para uma compreensão de l'*Écriture Féminine*", trad. Maria Filomena Louro, in AA.VV. (2002), *Género, Identidade e Desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, Lisboa, Cotovia: 75-95. >>

Jorge, Luiza Neto (1964), *Terra Imóvel*, in Luiza Neto Jorge (1993), *Poesia. 1960-1989*, Lisboa, Assírio & Alvim: 55-111.

-- (1966), *O Seu a Seu Tempo*, op. cit.: 113-159.

-- (1969), *Dezanove Recantos*, op. cit.: 173-204.

-- (1972), *O Ciclópico Acto*, op. cit.: 215-221.

Lopes, Silvina Rodrigues (2003), *Exercícios de Aproximação*, Lisboa, Vendaval.

Magalhães, Joaquim Manuel (1981), *Os Dois Crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo.

Mangini, Elizabeth (2001), "Pipilotti's Pickle: making meaning from the feminine position", *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 23, nº 2: 1-9.

Martelo, Rosa Maria (2004), *Em Parte Incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras.

Martins, Fernando Cabral (1993), "Prefácio", in Luiza Neto Jorge, *Poesia. 1960-1989*, Lisboa, Assírio & Alvim: 7-15.

Nancy, Jean-Luc (2008), *O «Há» da Relação Sexual*, trad. Pedro Eiras, Famalicão, Quasi [2001].

Nava, Luís Miguel (2004), *Ensaio Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Nunes, José Ricardo (2006), "O Ciclópico Acto: algumas notas de leitura", *Relâmpago*, nº 18: 59-68.

Pessoa, Fernando (Soares, Bernardo) (1998), *Livro do Desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Phelan, Peggy (2001), "Opening up spaces within spaces: the expansive art of Pipilotti Rist", in AA.VV. (2007), *Pipilotti Rist*, 7ª ed., Londres / Nova Iorque, Phaidon: 32-77.

Rancière, Jacques (1996), *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette.

Rist, Pipilotti (1989), "Title", in AA.VV. (2007), *Pipilotti Rist*, 7ª ed., Londres / Nova Iorque, Phaidon: 106-108.

-- (2001), "I rist, you rist, she rists, he rists, we rist, they rist, tourist: Hans Ulrich Obrist in conversation with Pipilotti Rist", *op. cit.*: 6-28.

-- (2009), conferência de Pipilotti Rist, com visionamento comentado de alguns vídeos, em Roterdão, 28 de Março de 2009, www.youtube.com/watch?v=5NqLgLaL7eg (acesso em 30 de Novembro de 2010).

Saltz, Jerry (2008), "MoMA's sex change. The museum's Pipilotti Rist cheekily feminizes a bastion of masculinity", *New York Magazine*, 28 de Dezembro, <http://nymag.com/arts/art/reviews/53144/> (acesso em 10 de Novembro de 2010).

VÍDEOS e INSTALAÇÕES ∨

Rist, Pipilotti (1988), (*Entlastungen*) *Pipilottis Fehler* (vídeo).

-- (1992), *Pickelporno* (vídeo), com Judith Bürgin, Sai Kijima, e diversos duplos; Suíça, 12'.

-- (1994), *Das Zimmer* (instalação vídeo).

-- (1997), *Ever is Over All* (vídeo).

-- (2008), *Pour Your Body Out* (instalação vídeo).