



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 16 - julho de 2016

Três linhas a-paralelas Pessoa, Deleuze, Duchamp

$f(x) \parallel g(x) \parallel m(x)$

*Ana Godinho**

RESUMO

Entre a filosofia e a literatura, e com as artes em geral, traçam-se linhas de experimentação problemáticas no pensamento, na escrita, na poesia. Esta análise procura essas linhas em Fernando Pessoa, Marcel Duchamp e Gilles Deleuze.

PALAVRAS-CHAVE: Experimentação; Diferença; Infinito; Anômalo

ABSTRACT

Amidst philosophy, literature and arts in general complex experimentation lines in thought, writing and poetry are drawn. This analysis aims at searching such lines in Fernando Pessoa, Marcel Duchamp and Gilles Deleuze.

KEYWORDS: Experimentation; Difference; Infinity; Anomalous

* Professora de Filosofia, Investigadora do Instituto de Filosofia da Nova da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa - FCSH - UNL - Lisboa, Portugal.
anagodinhogil@sapo.pt

Para se chegar ao infinito, e julgo que se pode lá chegar, é preciso termos um porto, um só, firme, e partir dali para Indefinido. Hoje sou ascético na minha religião de mim. Uma chávena de café, um cigarro e os meus sonhos substituem bem o universo e as suas estrelas, o trabalho, o amor, até a beleza e a glória. Não tenho quase necessidade de estímulos. Ópio tenho-o eu na alma.

Fernando Pessoa

1 Pessoa, Deleuze, Duchamp

Entre a filosofia e a literatura estende-se um espaço aberto estranho, um coeficiente x , ...no seio do qual habitam “gênios híbridos”, filósofos pela metade, que experimentam o que pensam, sentem e vivem, transportando de um lado para o outro sons, imagens, palavras, conceitos, objetos. Nesse processo, em que se desliza por todo lado, traçam-se e entretecem-se linhas de escrita, de poesia, de conceitos que produzem reais efeitos cósmicos.

Parece impossível uma análise que parta da comunidade de problemas que ocorrem nesses meios (no meio das artes e da filosofia) e com esses filósofos a meio (heterogêneos – “criaturas nascidas nos interstícios”), que perguntam a que beira estou? Ou que dizem que andam sem cessar.... não sabendo por onde. Em todos os casos essas criaturas estão à beira do infinito ou procuram-no.

Deleuze, precisamente, considera que a arte de construir um problema em filosofia é muito importante para não se perder o infinito: inventa-se um problema, uma posição do problema ou dos problemas, mesmo que pareça impossível. E, Bernardo Soares, a propósito do infinito, diz o que fez: “Conquistei, palmo a pequeno palmo, o terreno interior que nascera meu. Reclamei, espaço a pequeno espaço, o pântano em que me quedara nulo. Pari meu ser infinito, mas tirei-me a ferros de mim mesmo ” (PESSOA, 2008, p. 283).

Neste caso, porque analisaremos aspectos de casos, partiremos de problemas: Pessoa, Deleuze, Duchamp, três sem par, desemparelhados por natureza. Dissolutos (utilização da palavra em sentido literal: dissolvido, desfeito) a “ganhar tempo”, “transformadores” para “figurar mundos impossíveis”, a desdobrar-se em vaivém, anômalos. São estes estranhos “problemas” em linhas a-paralelas que desatam de si a vida, para a viver “em Extremo” (PESSOA, 1997, p. 239), desaparecendo, escapando-se por resquícios, infra-aberturas finíssimas, entre tempos e entre espaços irrisórios, como

acontece a Bernardo Soares: “sumir-me-ei entre a névoa, como um estrangeiro a tudo” (PESSOA, 1997, p. 244), dizendo ainda muitas vezes e de múltiplas maneiras: “Pertença, porém, aquella espécie de homens que estão sempre na margem d’aquillo a que pertencem” (PESSOA, 1997, p. 217) ou “sou como um ser de outra existencia que passa indefinidamente interessado atravez d’esta. Em tudo sou alheio a ella. Há entre mim e ella como um vidro. Quero esse vidro sempre muito claro, para a poder examinar sem falha de meio intermedio; mas quero sempre o vidro” (PESSOA, 2008, p. 103).

Sempre o vidro para desaparecerem, suspensos no espaço e no tempo, imperceptíveis, para se heteronimizarem, híbridos. Todos exigem, certo tipo de movimento extremo, um deslocamento em excesso. Para poder sair, “para regiões fora do espaço e do tempo, regiões mais verbais”, dirá Duchamp. E cada um modificará “de maneira decisiva o que significa pensar” e povoará “com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas ou até mesmo pictóricas ou musicais. E o inverso é igualmente verdadeiro” (DELEUZE, 1992, p.61). Olhando de mais perto para cada espécie de escrita e para essas palavras, é como se olhássemos para países desconhecidos, para línguas que são estrangeiras. O olhar exigirá mais do que ver; é para ser visto com uma “lupa de tocar” ou de ouvir ou uma lupa de cheirar. Com uma outra “colocação” do olhar, do ouvido, do olfato, do vidro. Ver de outra maneira. Ou, como numa das definições de ritornelo, “tantôt, tantôt, tantôt”, a desdobrar-se e a fabricar processos de estranheza aos quais não se escapa como não se escapa, na linha precisa traçada na areia à beira-mar, quando da invasão das ondas.

Esses três autores fora de lugares comuns podem reaparecer nesta ou noutra época, num ou noutra contexto, com outra língua. São mutações, fios tênues a fazer o movimento que vive e insiste. São animados pela metade, “são meio” qualquer coisa como diz Pessoa: “um poeta animado pela filosofia um filósofo animado pela poesia”. Transportados por “pés desequilibrados”: recortam o caos em lugares diferentes, usam lâminas específicas, planos diferentes de corte. Mas “não apagam a diferença de natureza”; pelo contrário, apanham boleia com meios pouco confessáveis, “só diferenças vagas, dir-se-ia abstractas, irregularizam o conjunto atropelado” (PESSOA, 2008, p.581). E, põem-nas em palavras vadias, como Bernardo Soares, palavras que

[...]me desertam desde que as escrevo, e erram, independentes de mim, por encostas e relevados de imagens, por âleas de conceitos, por azinhagas de confusões. Isto de nada me serve, pois nada me serve de nada. Mas desapoquento-me escrevendo, como quem respira melhor sem que a doença haja passado (PESSOA, 2008, p. 381).

Ou como Duchamp, que num certo estado, para se desapoquentar, diz ser “capaz de todas as excentricidades inumeráveis [innombrables]” (DUCHAMP, 1994, p. 43).

Esses “pensadores são “meio” filósofos, mas são também muito mais que filósofos, sem serem, contudo, sábios. Quanta força nessas obras com pés desequilibrados, Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud, muitos romancistas ingleses e americanos, desde Melville a Lawrence ou Miller, cujos leitores descobrem com admiração que escreveram o romance do espinosismo... É certo que não fazem uma síntese da arte e da filosofia. Bifurcam e não cessam de bifurcar. São gênios híbridos que não apagam a diferença de natureza, não a suprem, mas, ao contrário, utilizam todos os recursos do seu "atletismo" para se instalar nessa mesma diferença, acrobatas esquartejados num perpétuo esforço supremo (DELEUZE, 1992, p. 61).

São, pois, três em modo ou em função *outsider* que estranham os códigos das línguas, “nunca leram gramáticas”; “só exceções e pleonasmos”, assumem o anômalo, a clandestinidade, não têm a quem se comparem, nenhuma semelhança, melhor, imperceptibilizam-se com palavras desiguais, letras esmerilhadas, caos e caos e caos. Três linhas a sobrepõem-se numa só. Só vemos uma, mas vemos três, desdobradas em seis e numa multiplicidade delas, trans-versais, inversas, aversas. Diversamente, numa espécie de heteronimização híbrida dos traçados e dos trajectos.

2 Duchamp-anômalo

“A literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer Eu” (DELEUZE, 2000, p. 13). Assim nasce Duchamp constantemente. Não um sujeito, um autor ou artista, mas um Duchamp-anômalo. O anômalo (posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade) aparece como o que tem essa “atitude”, como aquele que, se não é “esmagado pela oposição que provocará”, atinge uma “posição por cima (*surplomb*)”, para lá do nível habitual (da opinião geral, do gosto do “grande público”) e pode trabalhar com os materiais mais insólitos. Sabemos que indivíduos assim não se integram (“nós não queríamos ser integrados”). Verdadeiro individualista, não se filiará, nem entrará em nenhum grupo, não se integrará. Será um pária, uma espécie de feiticeiro, daqueles que passam pela

chuva sem se molhar. Estará inteiramente no mundo com os outros e, ao mesmo tempo, completamente fora, muito longe.

Não ser um pintor ou um escritor, nem um nem outro, à margem, na beira, ao mesmo tempo dentro e fora (na família, socialmente, no meio dos artistas). E no seu “*métier*” estará em devir e será atravessado por muitos “fatores estranhos”. Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp dirá: “não quero contar com ninguém a não ser comigo, ficar só” (DUCHAMP, 1990, p. 48).

Afasta-se das convenções do seu tempo, “não seguindo a corrente daquela época”; escolhe não ter vida pública, não ter posição moral, não ter objetivos sociais. Não escolhe uma “linha” de pintura, recusa os meios tradicionais, e escolhe, muitas vezes, o meio dos jogadores de xadrez (“é muito mais simpático que o dos artistas.”), porque são cegos, confusos, loucos de certa natureza e também porque o xadrez fornece “uma faceta minúscula”, mas “suficientemente diferente das outras para se tornar distinta” e alargar a sua “existência”. “Sempre senti esta necessidade de escapar” (DUCHAMP, 1990, p. 33) ou “quero ser livre e queria quase libertar-me de mim mesmo” (DUCHAMP, 1990, p. 34). Mas, por onde escapar?

Por uma escolha preferencial, híbrida, heteronímica, Duchamp devém, artista/artesão, jogador, bibliotecário, solitário, mulher (Rose Sélavy), silêncio, invisível, nômade, colecionador. Com um “a” (prefixo an-ômalo, a-estético) – método pessoal de escolha e aplicação de forças –, introduz uma abertura, descobre regiões do espaço e instantes do tempo até então (e ainda) inexplorados. Livre, deixa que os planos da vida e da obra, os planos técnico e de composição, da arte, atravessem e se atravessem uns nos outros, em busca de novos domínios produtivos. É ele, impessoal, que transporta os afetos, e as estranhas possibilidades de conexão que contagiam. Anômalo a “navegar mudando de rumo frequentemente para apanhar vento favorável”, a flutuar nas bordas, captando “compatibilidades” ou consistências heterogêneas, experimentando para ver o que é que dá.

Na verdade, ninguém sabe dizer de que coordenadas se trata, porque nunca serão normais. O delírio aqui não tem outro sentido senão o de fora dos eixos permitir essa “experimentação aberta” e exprimir estas multiplicidades, desenhá-las ou escrevê-las ou pensá-las.

Por onde escapar então?

Por uns “restos” isolados – “pequenas energias desperdiçadas” que podem ser “utilizadas”. E se isso acontecer, os “restos” mudam. Por exemplo, o excesso de pressão

sobre um botão elétrico ou o excesso de sopro na exalação do tabaco. A mudança de natureza pode fazer-se com esta ínfima e inscrita “reserva” de matérias de outra espécie, como veremos. Para alcançar uma “liberdade de indiferença”, para captar uma vida que passa de outra maneira, que “não está inscrita em nenhum lugar, não é visual nem cerebral”(DUCHAMP, 1994, p. 106), utilizar os restos que são puras forças que atraem e se atraem... traçando ou estendendo o “ângulo de transparência”, que abre um novo espaço e inscreve uma palavra nova: “*Et Qui Libre?*” (DUCHAMP, 1994, p. 118).

Quem provoca a passagem? Um agente impessoal, ele mesmo anômalo, que é aquele que noutra espaço, para lá deste lado, entre este e outro, circula, vai e volta, transporta, transfere e redistribui energias. E trabalha com as matérias livres e desconectadas. Regulamenta esse estado de “afastado a afastado” pelo delírio, pela possibilidade de se exceder a si próprio e indicar os estados das matérias e as infinitas regiões dos espaços e dos tempos (e entre elas a qualidade do afastamento necessária para a fabricação de uma figura nova), sem os quais não se sairia do organismo. O anômalo é o Duchamp que não é sujeito, criador, autor, mas um transformador, anônimo de energias, destinado a libertar e a transformar o homem que sofre, as “paixões” e as percepções vulgares: “utilização /aparelho/ para / registrar/ coleccionar e para transformar todas as pequenas manifestações exteriores de energia (em excesso ou perdas) (do homem)” (DUCHAMP, 1999, p. 107). Há, portanto, um “aparelho” que aproveita e utiliza as pequenas energias desperdiçadas – transportando-as e fazendo a sua “transmutação”.

Duchamp fabrica um “transformador”, aparelho que utiliza para transferir energia com um movimento que pode ser “alternativo”, que permite experimentar (*jouir*) uma “liberdade alternativa”. Esta liberdade obtém-se num “vivido” impossível, noutras dimensões. O transformador é, ao mesmo tempo, um transdutor, porque as pequenas energias de uma espécie ou natureza

[...] o excesso de pressão sobre um botão eléctrico./a exalação do fumo de tabaco./ o crescimento dos cabelos, dos pêlos e das unhas./a queda da urina e dos excrementos./os movimentos de medo, de espanto, de aborrecimento, de cólera./o riso./ a queda das lágrimas./os gestos demonstrativos das mãos, dos pés, os tiques./os olhares duros./ os braços que caem do corpo./o espreguiçar, o bocejar, o espirrar./o cuspir vulgar e o de sangue./os vômitos./ a ejaculação./ os cabelos rebarbativos, o redemoinho./o ruído do assoar, o rressonar./ o desfalecimento./o assobiar, o canto./os suspiros, etc... (DUCHAMP, 1994, p. 272).

são transformadas por ele noutra espécie de energia (“pouco a pouco, devir sem forma topográfica”). São intensidades viradas do avesso a transferir-se para outros corpos (“que possam responder a esta mudança”), inópticos e imperceptíveis.

Essas “energias” de espécie singular, são partículas e produção de partículas, trajetos de partículas, elementos de multiplicidades moleculares, fonte de matéria intensa que podem ter perdido a extensão, a forma e a qualidade, mas, nesse movimento, libertaram as diferenças, infinitamente pequenas, “registradas” e capturadas pela “máquina” impossível que as pode delirar. Essas energias aparecerão nas novas palavras.

Há, pois, um aparelho, único, transformador, que delira as direções, as quedas, pressões, ruídos, movimentos, inspirações e expirações, crescimentos, os impasses, divisões progressivas dos espaços e tempos que mais convêm para a criação. Um transformador que vai buscar ao quase nada a força que abre um espaço (sem forma topográfica), uma zona. O seu delírio viajante, capaz de movimentos favoráveis, não prevê nada e deixa que todo o acaso se precipite e se condense. Totalmente aberto e desprendido, possui quase nada, o menos possível. Com uma economia para ficar verdadeiramente livre, reduz e rejeita as necessidades expressivas até à neutralidade. É outra expressão da vida, não é mais “uma expressão do ego”.

Essa expressão da vida, que parece encontrar-se nesse ínfimo desperdício, captura as forças necessárias que aumentam o número de conexões, alargam e fazem fluir o movimento infinito. Sair e viajar com essas matérias ou energias viajantes que são realidades efetivas, feitas de matérias fosforescentes, intensidades puras, quase irreais, é uma oportunidade para a invenção, para a criação. Não são experiências alucinatórias nem delirantes, mas viagens “possíveis” de emoções intensivas tornadas indiferentes e neutralizadas. São estas que formam o material do delírio e tornam os afetos impessoais e inumanos. Tudo se pode misturar nessas energias desperdiçadas, nas passagens e migrações, na sua captura.

Uma palavra, pela sua nova natureza, não se detém mais em nenhum ponto preciso. Por isso mesmo pode sempre escapar-se e continuar a fugir sem impasses nem resistências. Da produção, do transformador que regulamenta, saem palavras, feitas de “intensidades desterritorializadas”. O transformador põe-se a delirar em uma certa zona indefinida e afastada até produzir um novo. A criação liberta-se do plano estético para um plano onde todas as posições são possíveis. Numa outra escala, para um infrafino.

Como se aproveita, então, o que se escapa? Um “transformador” seria capaz de o fazer, de captar, conservar, transformar e transferir “todas” essas pequenas energias desperdiçadas, ínfimas. Uma máquina impossível de espécie diferente que faz da energia inútil um objeto estranho; utilizando-a, regulamenta-a como numa certa física – “Física de bagagem” – ou “hipofísica”, infrafina.

As palavras nascem de uma composição de matérias transferidas num momento preciso. Num certo momento (“tal dia, tal data, tal minuto”), o “transformador” provoca um atraso, uma demora, uma ausência. Escolhe “transformar” em certas condições. Para poder entrar e sair dessa “dissimilitude”. O transformador sai de campo e aí pode coexistir, pode com “precisão” fazer uso dessas matérias já feitas que ele soube capturar. São inúmeros os procedimentos e (im)possíveis. Como são três ou mais, os transformadores, Duchamp/escrita/infrafino, palavras e letras que são “cores verbais”. Por onde passa, então, o transformador? Com capacidades anômalas, atravessa o espaço e o tempo habituais para, num outro lado deste lado, fazer sair o desigual.

O transformador é o que dá consistência à coexistência. Impede a dispersão, a dissipação e o desperdício de todas as pequenas manifestações de energia (sensações, pensamentos, cores, odores, sons, toda a espécie de matérias e materiais desnecessários, resquícios). Produz novos elementos. E constrói-se, na experimentação, no ato de desejar, com as matérias que utiliza e aproveita e que na sua passagem torna inesgotáveis. Habita no infrafino. Numa ínfima nesga do espaço-tempo. É uma abertura para “fora”, num movimento infinito e não tem “o mais pequeno grão de ética de estética e de metafísica”. É uma abertura inóptica. É a “diferença” de “precisão”, que, lenta, com toda a demora, a ganhar tempo, torna possível a imperceptibilização de Duchamp. Permite mudar as direções e abre “corredores”. É um certo delírio, um certo humor não habituais que saem de um certo desconcerto ou desconexão. De uma só vez, é o infrafino que atravessa todo o Duchamp, por uma abertura, ínfima, “infinitesimal”, um “corredor” possível, de um “vivido” impossível. Duchamp isola-o e produz-se. Para tal, precisa, em primeiro lugar, de certas condições e concentrando-se nos processos: *“Mode: l’état, actif et non le résultat – l’état actif ne donnant aucun intérêt au résultat – le résultat étant différent si le même état actif est répété. Mode : expériences – le résultat ne devant pas être gardé – ne présentant aucun intérêt”* (DUCHAMP, 1999, p. 27)¹.

¹ Modo: o estado, ativo e não o resultado – o estado ativo não dando nenhum interesse ao resultado – o resultado sendo diferente se o mesmo estado ativo se repete. Modo: experiências – o resultado não

Processos, para não serem guardados nem vistos (como em *être gardé* quando cai o *êt* e fica *re-gardé*). Nem memória nem retina. Também Deleuze, a propósito de Wolfson, mostra como: “A operação deve fazer-se o mais rapidamente possível, tendo em conta a urgência da situação, mas exige também muito tempo, tendo em conta as resistências próprias de cada palavra” (DELEUZE, 2000, p. 19). São necessárias, então, certas condições: primeira – o resultado não interessa, “não devendo ser guardado”; segunda – fazem-se sempre aproximações práticas, mais rápidas ou mais lentas, tendo em conta a “urgência da situação”, experimenta-se; terceira – o material utilizado não é um material qualquer, é escolhido (pano cor de peito de rola, veludo, seda, fumo do tabaco, gás, vapor de água, brilho furta-cores, carícias, odores, reflexos de luz, vidro, transparências, palavras), as matérias transferidas também não; quarta – os seus “habitantes” são “preguiçosos” e “portadores de sombras”.

Transformador e infrafino confundem-se. Eles asseguram a passagem, transferência e a circulação do novo. “Cada palavra é diferente, diz Duchamp, e é um possível, o melhor, porque o mais apto para “produzir e receber o novo” (DUCHAMP, 1990, p.56). Chega-se ao infrafino por operações concretas, determinadas, tais como: corte e isolamento, laminagem e separação, prensagem, revestimento, camuflagem, lixagem, polimento, queimada, distância, ausência. Usa-se o infrafino como uma “lupa de tocar” para alcançar a máxima precisão desse único lance intraduzível que sai do caos. “Os infrafinos são diáfanos e algumas vezes transparentes” (DUCHAMP, 1999, p. 33). Por exemplo, um desfalecimento, uma exalação de fumo de tabaco, o crescimento dos cabelos, dos pêlos e das unhas, o olhar fixo, as pessoas que passam no último instante nas portas do metrô, a pintura sobre vidro do lado não pintado, o ruído do roçar das calças de veludo quando se anda, são partículas inúteis, infrafinas, que se ligam na diferença. Mesmo o que parece ausência de alguma coisa, ou nada, são partículas que andam mais rápido do que a luz, limiares de intensidade (até o vazio é uma sensação). Variáveis que entram sem cessar em novas regiões do cosmos. Matérias não formadas, orlas e extremidades estranhas (a exalação e o fumo, o excesso e a pressão) ligam-se num intervalo tão pequeno, e ao mesmo tempo dissolvem-se, transformam-se nesse “instante” não vulgar, passam limites e escapam-se dos contornos, fogem. Abrigam-se nas palavras. Servirão, assim, nesse estado de energia (desperdiçada e aproveitada), para

devendo ser guardado – não apresentando nenhum interesse.” (tradução da autora do ensaio) Duchamp, 1999, p. 27.

a produção das forças fluidas, do ar e do movimento que vão compor as novas escritas, os poemas e as prosas por vir.

Duchamp é um indivíduo excepcional (como Pessoa e Deleuze o são) que, fora das regras, decompõe e destrói os traçados habituais, sai dos eixos e, perturbador, atrai poderosamente o diferente e o novo. Faz cortes vários, cria meios abertos sem constrangimentos de transporte, sem restrições nos trajetos (com o humor, o “même”, a distância, a “preguiça”, o charme).

Consideremos a sua experimentação como o que quer dizer e fazer, literalmente, o que faz e o que diz – as suas mudanças imprevisíveis, as reduções até à máxima economia, o paradoxal mesmo, os objetos desaparecidos ou afastados.

Em primeiro lugar, não saberemos nunca para onde vai. Sai e regressa, do e no espaço e do e no tempo. Viaja com o acaso, atravessa “clareiras”. Duchamp sai de casa muitas vezes, do país, muda de continente, sai da pintura. Por exemplo, vai e volta de Paris a Nova York segundo a necessidade de renovação do seu visto ou por outra razão qualquer desconhecida. Viajará sempre porque não há um lugar fixo para si, porque é uma forma de deslocar e alargar o campo.

Aí (nessas entradas e saídas), inventará modos, procedimentos, descobrirá meios, que podem ser objetos, o ar, o gás, a poeira, o vento, os fluidos, as cores, o jogo, o peso, o frio (a temperatura), o movimento, as máquinas, o vidro, o tecido, o já-feito. A nós, vão-nos interessar particularmente as palavras e as letras. Literal, o plano da sua obra é imanente ao plano da sua vida (tal como em Pessoa e Deleuze). Flutuará ou respirará para encontrar uma saída. Um plano de invenção e criação para encontrar o que não se encaixa em nenhum dos termos aceites no “mundo da arte”. A sua escrita é “muda” como todos os inconscientes, dirá.

Em segundo lugar, as passagens, saídas, fugas, far-se-ão com “procedimentos”, “trabalho de elaboração”, lento, de precisão e imperceptível. O delírio é aqui processo e tem uma margem “*ad libitum*” (“a seu belo prazer”). É delírio para inventar o deslocamento, a passagem de “vida” “que atravessa o vivível e o vivido”. No delírio, o pensamento diverge, vira-se do avesso, desagrega-se, foge. Uma certa realização do desejo (que é “puro fenómeno de matéria física, biológica, psíquica, social ou cósmica” (DELEUZE, 1980, p. 204), que não é designada nem significada pelas palavras, nem traduzida, aparece imperceptivelmente molecular. Escapa-se num não figurado do desejo. O delírio a delirar arrasta todos os elementos para lá do limite da vida normal. Duchamp terá sempre uma vida estranha. Mas “accede às novas figuras aquele que sabe

transpor o limite” (DELEUZE, 2000, p. 34). Do outro lado do limite, Duchamp atravessa “vencedor a fronteira da sem-razão”. As condições de passagem, de transporte e transferência de forças ganham consistência até à última obra (que demorou 26 anos para concluir), e “não podem ser traduzidas numa autoanálise, falada ou escrita ou mesmo pensada” (DUCHAMP, 1994, p. 187).

Num limiar, ainda com uma parte, um resto inalienável, recusa a plena consciência, e será nele que circulará sem cessar. Separará em si “o homem que sofre e o espírito que cria” e fará o transporte e a transmutação das “paixões”. Ruptura e corte, perde-se o elo. Esse “corte”, limiar e resto inalienável, “coeficiente de arte”, é “mudo”. Não se alcança no “plano estético”, não se transfere por uma “autoanálise”. Fazê-lo “falar” implica o delírio. O próprio corte produz o delírio.

Corta o “cordão umbilical” e começa de novo, pela primeira vez, não tendo vivido antes. Podendo dizer: “começo agora” – tendo já começado.

Eu era, veja, o jovem que queria fazer qualquer coisa completamente nova e sobretudo não copiar os outros, não recorrer muito à tradição. Nessa busca (quête), aspirava encontrar um meio de me exprimir sem ser pintor, sem ser escritor, sem me proclamar um ou outro e produzir contudo qualquer coisa que viesse de mim (HAMILTON, 2002, p. 116).

Nasce um “mim” sem eu, impessoal, sem ser “um ou outro”, em certas condições “Rose Sélavy nasceu em 1920 em N. Y. Nome judeu? Mudança de sexo – Rose sendo o nome mais ‘feio’ para o meu gosto pessoal e Sélavy o jogo de palavras fácil – C’est la vie” (DUCHAMP, 1999, p. 156).

Não um eu, mas um “ar”, meio leve e imperceptível, que faz o transporte entre um e outro, e aí achará uma abertura para lá do dado num “novo horizonte não dado”, um novo, “qualquer coisa que nunca tinha sido tentada antes” e que vem desse “ar”. Duchamp sai de campo e respira, está no “inconsciente mudo”, “não é apenas uma inversão de sentido, mas uma diferença de natureza: o inconsciente já não tem a ver com pessoas e objectos, mas com trajectos e devires” (DELEUZE, 2000, p. 90). Viagens e delírio se abrem para outras dimensões, sustentam os trajetos e abrem o espaço e o tempo. Por essa abertura transportam-se e transferem-se, para outros planos, materiais micro ou moleculares, às vezes só fragmentos ou partículas, informações infrafinas, humores, afetos, corpos, graus, forças e energias, atmosferas. Desenvolvem-se outras percepções, cósmicas, forças de manifestação da vida.

Este processo não se faz (não se alcança) pela compreensão, pelo saber ou pelo entendimento. É uma questão de transporte e experimentação. Certos objetos/palavras transportam e transportam-se, com um máximo de conexões, no delírio. Mas, como se fazem essas operações? O que é isso de fazer delirar as palavras, o próprio espaço e o tempo, sair de campo? Um uso inédito, plástico, autônomo e de natureza desconectável!

Exemplo: “*si la scie scie la scie et si la scie qui scie la scie est la scie que scie la scie il y a il y a Suisscide métallique*” (DUCHAMP, 1999, p. 141), ou “*Une Souricière est comme le dernier coup de peigne de la volonté avant de sortir*” (DUCHAMP, 1999, p. 146), ou “*Inventrice de l'éventail: Eve (Eve-en-taille)*” (DUCHAMP, 1999, p. 149).

Essa invenção das palavras, mesmo se num certo momento não o soubesse (“Sem saber, tinha aberto uma janela para alguma outra coisa” (DUCHAMP, 1990, p. 48)), implicou um “tratamento”. As palavras, as matérias, perdem a intensidade e as afecções habituais, atravessadas por potências de outra espécie, reduzem-se até ao grau zero, não se relacionam mais com sensações, afecções, emoções, são “afastadas” delas. Tornam-se absurdas, aceleram e entram numa vertigem louca. Um excesso, um desigual contaminam-nas; a normalidade da vida desaparece. Como as palavras, a própria língua “é tomada por um delírio, que a faz precisamente sair dos seus próprios sulcos” (DELEUZE, 2000, p. 16). Duchamp como Eve, (que) nasce de uma estranha forma e sai para existir. A forma como Duchamp escreve em pequenos papéis (Pessoa também) servirá para desorientar e enlouquecer a linguagem (com “precisão”).

Duchamp fabrica um alfabeto impronunciável. Destrói a linguagem com frases bem caligrafadas, onde as palavras se (de)formam, ininteligíveis, com letras em falta (“Não são totalmente incompreensíveis; eram palavras francesas e inglesas às quais faltam algumas letras. Como nessas inscrições, em tabuletas, onde às vezes uma das letras cai...” (DUCAHMP, 1990, p. 83) ou com decomposições e deformações que as desconectam e as fazem mudar de regime (“*P.G. ECIDES DEBARRASSE. LE. D. SERT. F. URNIS. ENT AS HOW.V.R. COR.ESPONDS*” em *A bruit secret* ou *Rrose Sélavy*), “simplificar a ortografia: suprimir as letras duplas. (de maneira que não incomode a pronúncia). chegar a uma espécie de estenografia...” (DUCHAMP, 1999, p. 45), ou destruir a linguagem por uma “continuidade ideal” fazer um alfabeto impossível (“– Som desta língua, é falável? Não.” (DUCHAMP, 1994, p. 109)). “Comprar um dicionário e barrar as palavras a barrar. Assinar: revisto e corrigido. Percorrer um dicionário e rasurar todas as palavras “indesejáveis” (DUCHAMP, 1994, p. 110).

Esse “tratamento”, que implicou a destruição da linguagem, das emoções e intensidades habituais, é levado ainda mais longe provoca um abalo do qual não se sai ileso. Duchamp introduz cortes, suspensões, rupturas, reduções, afastamentos, explosões, que ignoram e anulam o sentido e produzem uma anestesia. Uma anestesia dos sentidos, provocada, para devir louco/delirante. Produzir/experimentar uma a-sensorialidade para devir desconectado. E, numa abertura máxima ao acaso, poder fazer com “precisão” e com toda a demora. Imprevisível, sem fórmula, sem sistema, “escolher”, dar vida a estas “coisas” que, inesgotáveis, não cabem na vida quotidiana como não cabem na arte. E até hoje não encontram um lugar fixo e estável. Segundo Duchamp, não se poderá delirar se não se puder “escolher”, e isso só acontece se a ruptura for completa (num instante de acaso conservado. Uma demora no tempo = afastamento no espaço.). É dela que sai uma “Composition ou (Corps) moleculaire”.

Mas, numa carta a André Breton, referindo-se ironicamente à ignorância da gravidade do seu caso, escreve: “Ainda para mais, tenho à minha disposição o termómetro do xadrez que regista muito exactamente os meus afastamentos de uma linha de pensamento estritamente ‘silogística’”(DUCHAMP, 1994, p. 235).

Afastamentos/delírios que se fazem também por grandes silêncios e ausências.

As novas palavras são feitas da matéria do excesso. Vêm do excesso, ganham ritmo saindo do caos. Vêm de regiões “mais espirituais”, “mais verbais”(DUCHAMP, 1994, p. 191). São estas as matérias que se transferem e se tornam numa “outra matéria composta”. Nasceram palavras na “passagem”, na transferência destas matérias.

Duchamp trabalha com partículas inencontráveis e alcança um “material muito sólido que desafiará o tempo” (DUCHAMP, 1990, p. 72).

Chegar ao material liberto e emancipado que permitirá alcançar todas as posições possíveis, por uma espécie de ascese (uma “revolução de ordem ascética”). Chegar aí, a esse plano de “ar”, já vimos, só alguns o podem fazer, “alguns iniciados”, que “à margem de um mundo cego pelo fogo-de-artifício económico” (DUCHAMP, 2001, p.126) se escapam para um “subterrâneo”. Entre essas matérias e o que as transporta (os devires), entre os dois, não há somente a questão do transporte e do que é transportado, mas, ainda, acontecimentos, instantes, graus, acidentes, acasos que compõem a natureza diferente e desigual daquele que recebe e daquilo que, emancipado, se transferiu. O transporte de matérias faz-se numa “transparência do infrafino”, como se uma terceira pessoa aí nascesse e o material transferido permitisse passar “do animal ao vegetal e ao mineral”.

3 Pessoa-gênio híbrido

Voltamos a Pessoa, também ele “gênio híbrido”, anômalo, outro em modo *outsider*, sempre à beira, na margem, mais que desdobrado ou desdobrado em extremo, sumido e estrangeiro a tudo, “fora do tempo e do espaço”, “íntimo estranho” que “compunha, escrevendo-vivendo” (LOPES, 1993, p.38). Heteronímico, numa só palavra (“vida-obra” uma só!). Como bem viu T. R. Lopes, Pessoa é “‘Alma errante’, de si próprio ‘viandante’ – como disse – a sua vida foi a sua obra – como também disse – passou-se viajando de texto para texto, de pessoa para pessoa” (LOPES, 1993, p. 18). E as fronteiras entre elas tornavam-se tênues, imperceptíveis.

Pessoa decidiu desde cedo (aos 19 anos) abandonar o curso superior de Letras para trabalhar a meio tempo, a fim de se consagrar o mais possível a sua obra. Foi uma escolha, como foi a de não se ter casado: nem casado, nem fútil, nem tributável. Talvez só em núpcias com certa arte e pensamento, evadindo-se do mundo para uma paisagem a que ninguém chega. Solitário e individualista, vive intensamente para uma coisa só. Liberal, inimigo do catolicismo, anti-reacionário, crítico feroz de Salazar, abomina Hitler e Mussolini – requisitos que na época em Portugal não eram bons para uma boa integração. Elegantemente calmo, o criador de anarquias é frágil e tem a saúde delicada. Oculta-se e exclui-se, faz rupturas completas.

Numa nota autobiográfica de 1935 (oito meses antes da sua morte), diz que nasceu em Lisboa, com a profissão, segundo a “designação mais própria”, de “tradutor”, sendo mais exatamente “correspondente estrangeiro em casas comerciais”. Escrevia fora da sua profissão, fora da sua pessoa e “em sua pessoa”. “Ser poeta e escritor não constitui profissão”. Quanto às funções sociais que tenha desempenhado diz não ter desempenhado nenhuma. As obras publicadas, diz ainda, são dispersas “por enquanto”.

Nunca deixa de se sentir *outsider*, longínquo e anônimo. “Em todos os lugares da vida, em todas as situações e convivências, eu fui sempre, para todos, um intruso. Pelo menos, fui sempre um estranho. No meio de parentes, como no de conhecidos, fui sempre sentido como alguém de fora” (PESSOA, 2008, p. 216). “Passei entre eles estrangeiro porém nenhum viu que eu o era” (PESSOA, 2008, p. 576). Respirará isolado e escapar-se-á mesmo que diga que errou o “método de fuga”.

Eu não queria sentir a vida, nem tocar nas coisas, sabendo, pela experiência do meu temperamento em contágio do mundo, que a sensação da vida era sempre dolorosa para mim. Mas ao evitar esse contacto, isolei-me, e, isolando-me, exacerbei a minha sensibilidade já excessiva” (LOPES, 1993, p. 256).

Isola-se e escapa-se, animado pela metade, a desertar pelas palavras no “extremo vazio das coisas”. Como se tivesse vindo de outra esfera, o que faz Pessoa?

[Não] escreveu livros como habitualmente os escritores escrevem: respondendo a solicitações editoriais ou levando a cabo, por sua conta e risco, uma determinada obra previamente planeada. Pessoa ia-se escrevendo – por assim dizer – ao longo da sua vida, porque era isso a sua mais vital respiração [e] acabava as mais das vezes por meter os escritos na arca, esmagado pelos obstáculos do real quotidiano (LOPES, 1993, p. 36).

Trabalha com sensações, com todas, das mais banais às mais estranhas, procura-as, acorda-as e adormece-as, usa-as, descasca-as, analisa-as, mas não as interpreta, experimenta-as, desalinha-as e perde-se nelas; mistura-as, torna-as táteis, sonoras, audíveis, “faz férias” delas, desloca-se nelas, de umas para outras, corre riscos reais com elas. Heteronimiza-as (“sensação sem si-mesma”), despersonaliza-se e despersonaliza-as. Nelas pode ser outro (Caeiro, Campos, Soares, Search, Reis, Mora...). Torna-as aguçadas ao extremo porque assim “criarão, em nós um espaço real como o espaço que há onde as coisas da matéria estão, e que, aliás, é irreal como coisa” (PESSOA, 2008, p. 139).

É poeta, escritor, filósofo, crítico....

Entre a multiplicidade de coisas que fará não vai esquecer nunca a primeira regra dos princípios do sensacionismo: “sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos” (LOPES, 1993, p. 266).

Como não vai esquecer-se de “combater a escravidão mental representada pela associação de idéas. Aprender a não associar idéas, a quebrar em pedaços a alma. Saber simultaneizar as sensações, dispersar o espírito por si-próprio, espalhado e disperso” (LOPES, 1993, p. 271).

Podemos dizer com Deleuze que ele era um “gênio híbrido” vindo de fora, mas disso sabia ele.

Escreveu de si próprio o que percebeu dizendo: “eu era um gênio”, “Observei dentro de mim a gradual e terrível diferenciação entre o mundo e eu próprio; a diferença entre os homens e eu era maior do que nunca. [...] Eu era um gênio, percebi a verdade,

e vi também uma outra verdade, é que sendo um génio, eu era um louco” (LOPES, 1993, p. 160). E conhecia os riscos que corria. Nas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, texto presumivelmente de 1914, afirma:

Pertenço a uma geração que ainda está por vir, cuja alma não conhece já, realmente, a sinceridade e os sentimentos sociais. Por isso não compreendo como é que uma criatura fica desqualificada, nem como é que ela o sente. É oca de sentido, para mim, toda essa [...] das conveniências sociais. Não sinto o que é honra, vergonha, dignidade. São para mim, como para os do meu alto nível nervoso, palavras de uma língua estrangeira, como um som anónimo apenas. [...] Hoje, ainda ninguém sente isto; mas um dia virá quem o possa perceber. Procurei sempre ser espectador da vida, sem me misturar nela. Assim, a isto que se passa comigo, eu assisto como um estranho; salvo que tiro dos pobres acontecimentos que me cercam a volúpia suave de [...]. Não tenho rancor nenhum a quem provocou isto. Eu não tenho rancores nem ódios. Esses sentimentos pertencem àqueles que têm uma opinião, ou uma profissão ou um objectivo na vida. Eu não tenho nada dessas coisas. Tenho na vida o interesse de um decifrador de charadas. (PESSOA, 1966, p. 64).

Conhece-se demasiado bem, torna-se “figura de livro, uma vida lida”. Porque foi para se escrever que fez escolhas tão decisivas, de tal maneira que o que pensa “está logo em palavras” e é de tanto pensar-se que chega ao ato mesmo “pelo qual se cria uma coisa” e a que chama um “acto mágico”. A magia é a arte pela qual essa ação se torna real. Não tem dúvidas, é preciso “para haver acção mágica, saber como se pode dominar a força externa ao ponto de transformá-la. 1924?” (LOPES, 1990, p. 375). Assim magicamente heteronímico é seus pensamentos mas não é “eu”.

E sabe, num certo momento, que é daqueles que, “semelhantes por fora a todos os humanos e conformes com os costumes e maneiras do mundo igualitário, têm consigo o segredo do Universo e sabem sempre onde está ‘a porta da fuga’ e a magia da essência” (LOPES, 1990, p. 375). Imperceptibilizar-se, heteronomizar-se é “um acto de magia intelectual” que produz o “poeta animado pela filosofia” e, neste devir sem cessar, é inevitável não pensar que se trata de um pensador que utiliza todos os seus recursos para alcançar o seu “ardente desejo”, o mais estranho, que se opera quando a intuição levada ao extremo se transforma num “tradutor invisível”: “como se houvesse em nós uma parte superior da alma que soubesse por condição todos os idiomas e tivesse lido por natureza todas as obras”. Chegados aí “já não intuicionamos: adivinhamos”, e Pessoa pergunta:

Quem sabe, até, ... não vimos frente a frente a obra em seu espírito, que não no corpo verbal que aqui tem.... Quem sabe, ainda, se, nesse estado antenatal, livres ainda do espaço e do tempo, não vimos já tudo, aqui hoje passado ou aqui hoje futuro, subspecie aeternitatis... (LOPES, 1993, p. 386).

Quem sabe se não são essas as visões de que fala Deleuze, essas mesmas que para Duchamp são não retinianas. Essas que ligam a literatura, a filosofia e a vida.

O coeficiente x de que falei no começo, heteronímico, é indiscernível: “pés desequilibrados” pisam um terreno que é instável e sempre caótico e o risco é o de se deslocar imprevisível e abrir, sem cessar, fissuras intransponíveis e não poder ser página de um livro ou o oscilar da trepadeira. Não poder ser tudo o que for vida. Mas Pessoa, Duchamp e Deleuze foram-no através das sensações e do pensamento. Exercício do pensamento heteronímico: “eu já não sou eu, mas uma aptidão do pensamento em ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares” (DELEUZE, 1992, p.59).

E com as “sensações mínimas” e mágicas constroem visões de mundos. Com essa aptidão do pensamento, jorram avalanches de ínfimas percepções que vão até ao delírio ou ao sonho:

“Vou num carro eléctrico, e estou reparando lentamente, conforme é meu costume, em todos os pormenores das pessoas que vão adiante de mim. Para mim os pormenores são coisas, vozes, letras. Neste vestido da rapariga que vai em minha frente decompõem o vestido em o estofado de que se compõe, o trabalho com que o fizeram – pois que o vejo vestido e não estofado – e o bordado leve que orla a parte que contorna o pescoço separa-se-me em retrós de seda, com que se o bordou, e o trabalho que houve de o bordar. E imediatamente, como num livro primário de economia política, desdobram-se diante de mim as fábricas e os trabalhos – a fábrica onde se fez o tecido; a fábrica onde se fez o retrós, de um tom mais escuro, com que se orla de coisinhas retorcidas o seu lugar junto do pescoço; e vejo as secções das fábricas, as máquinas, os operários, as costureiras, meus olhos virados para dentro penetram nos escritórios, vejo os gerentes procurar estar sossegados, sigo, nos livros, a contabilidade de tudo; mas não é só isto: vejo, para além, as vidas domésticas dos que vivem a sua vida social nessas fábricas e nesses escritórios... Todo o mundo se me desenrola aos olhos só porque tenho diante de mim, abaixo de um pescoço moreno, que de outro lado tem não sei que cara, um orlar irregular regular verde escuro sobre um verde claro de vestido.

Toda a vida social jaz a meus olhos.

Para além disto pressinto os amores, as secrecias [sic], a alma, de todos quantos trabalharam para que esta mulher que está diante de mim no eléctrico use, em torno do seu pescoço mortal, a banalidade sinuosa de um retrós de seda verde escura fazenda verde menos escura.

Entonteço. (PESSOA, 2008, p. 388).

Para sonhar assim como Pessoa, para “transformar” como Duchamp ou “ver” como Deleuze é absolutamente necessário determinar ainda “uma hora, uma ocasião, circunstâncias, passagens e personagens, condições e incógnitas da questão” (DELEUZE, 1992, p. 10). A hora parece ser entre o cão e o lobo, ao cair da noite, no lusco-fusco, a luz que foge na hora incoincidente, áspera e estridente. De forma precisa, Duchamp e Deleuze traçam os limites como quem sussurra no escuro, encontram marcas, inventam conceitos, poemas, *readymades*, trabalham com eles, com encontros mágicos e com as suas ressonâncias².

Possivelmente os três sem par cruzaram-se e bifurcaram de forma finíssima, em certas horas e circunstâncias incomuns; todos com essa aptidão descortinam “no imperceptível e através do muito pequeno, a alma poética do universo”.

Nos três casos, é uma questão de tempo e espaço, de visões e audições, para vencer as resistências das matérias e capturar os excessos da linguagem que excedem as suas condições de linguagem. E transportá-los para uma escrita que não é designada nem significada pelas palavras, nem traduzida de uma palavra para outra. São escritas que não têm outro paradeiro, e “contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar.” (PESSOA, 2008, p. 493) Os que para aí se deslocam, e aí (aí = interstícios das palavras, das sensações, das cores, dos sons...) vivem, têm de se deixar ir e vir numa disposição ou disponibilidade muito particular. À sua maneira, desfiam sensações, capturam movimentos infinitos a grande velocidade, com longos repousos, na “grande calma”.

Não procurei fazer comparações. As linhas a-paralelas são limiões e beiras (do saber, da realidade, “não sei de quê”, das ideias, de silêncios etc.), linhas que se destacam e que não são coerentes, necessariamente, o tempo todo. Escritas, literaturas, experimentações. Nada pude definir, não se podem definir nimiedades (que são excessos).

Assim tenho para perguntar: três linhas paralelas encontram-se onde? Ou não se encontram, ou só o fazem no infinito, ou encontram-se a todo o instante porque vão ao lado umas das outras... ou são a-paralelas.

² Duchamp, 1994, p. 49. : “En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute) ... comme un discours prononcé à l’occasion de n’importe quoi mais à telle heure. C’est une sorte de rendez-vous.”

Para terminar: o que torna tão próximos Duchamp, Pessoa, Deleuze? Onde se cruzam a arte, a literatura e a filosofia para que haja uma tão grande atração dos escritores e dos artistas pela filosofia e desta por aquelas? Porque é que tantos grandes escritores são também pensadores que formulam explicitamente problemas filosóficos? Enquanto anômalos, o escritor, o pensador, o artista e o filósofo são atraídos pelo caos, pela sua situação próxima do caos. Toda a grande obra nasce do caos, continua a colhê-lo e a fazer dele o grande motor da sua singularidade. É do caos e do vazio que surge o pensamento filosófico. Só que a obra de arte é já uma resposta ao caos, enquanto a literatura e a filosofia o interrogam sem cessar. Daí o seu enorme poder de atração. Duchamp interroga: o que é o objeto de arte? E responde com o *ready-made*. Deleuze interroga sempre a partir das fronteiras do impensável, do vazio “sem imagens”. E, Pessoa, sempre à beira da loucura, responde escrevendo com Álvaro de Campos que interroga:

Ah, perante esta única realidade, que é o mistério,
 Perante esta única realidade terrível – a de haver uma realidade,
 Perante este horrível ser que é haver ser,
 Perante este abismo de existir um abismo,
 Este abismo de a existência de tudo ser um abismo,
 Ser um abismo por simplesmente ser,
 Por poder ser,
 Por haver ser!
 [...]
 Cárcere do Ser, não há libertação de ti?
 Cárcere de pensar, não há libertação de ti? [...]”(PESSOA, 1993, p. 94)

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1980.

_____. *O que é a Filosofia?* Lisboa: Presença, 1992.

DELEUZE, Gilles, *Crítica e Clínica*. Lisboa: Ed. Século XXI, 2000.

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994.

_____. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.

_____. *Engenheiro do Tempo Perdido*, entrevistas com Pierre Cabanne. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

_____. *in Étant donné* n. 3. Paris: Association pour l'Étude de Marcel Duchamp. 2º Semestre, 2001.

HAMILTON, George Heard. Marcel Duchamp raconte *in Étant donné* n. 4. Paris: Association pour l'Étude de Marcel Duchamp. 2º Semestre, 2002.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

_____. *Pessoa por Conhecer* — Textos para um Novo Mapa. Lisboa: Estampa, 1990.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

_____. *Livro do Desassossego*. Teresa Sobral Cunha (ed.). Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

_____. *Livro do Desassossego*. Jacinto do Prado Coelho (org.). Lisboa: Ática, 1997.

_____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1993.

Data de submissão: 26/03/2016

Data de aprovação: 10/04/2016