



Para uma Economia Visual do Pensamento: Pierre Klossowski e o Desenho do Invisível

Luís Filipe Monteiro Lima¹

llima@ipca.pt

[Drawing / Desenho]

Keywords

Image, thought, drawing,
ekphrasis, expressiveness.

Abstract

This article aims to discuss the relations between nameable and visible in Pierre Klossowski's thought and drawings. For this, in first place, a global approach is drawn to the author's work in its several universes: literary, pictorial and philosophical. Subsequently, from the pictorial expression of his drawings – in a phantasmatic and simulacrum shaped form –, we try to problematize the possibility of a visual economy, from the unveiling of pulsions and desires in the expression of the figures, also taking into consideration the general theory for the circulation of bodies proposed by Klossowski in *The Living Currency*. Finally, it is sought to reencounter the same Laws of Hospitality, proposed by the author in the literary universe, in his *tableaux vivant*, drawn in color pencils by means of androgynous bodies that welcome the other, that is the same, and that always revolves around a central figure: Roberte (his wife, Denise).

*Estou sob o ditado da imagem**2

Pierre Klossowski

I
Ditado pelas imagens: Eis a expressão do pensamento de um *monómano* – alguém que se fixa, repetidamente, numa única cena diversificada ora pelo acto, ora pelo objecto do acto, ora pelo actor: um corpo que se dá a ver a outro, nem que seja de si para si. Esta encenação visual serviu, precisamente, o trabalho do vidente Pierre Klossowski e, simultaneamente, o do seu público.

Desde o século XIX, a relação entre imagem e texto tornou-se amplamente problemática. A cultura do livro, e também a cultura católica, havia-a controlado rigidamente. As imagens tinham de ser autorizadas

¹ Universidade Autónoma de Lisboa (UAL), Escola Superior de Design (ESD) do Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (IPCA), IC.Nova, CEAA.

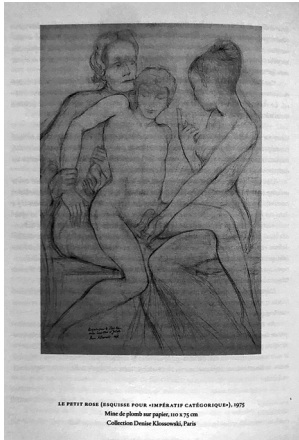
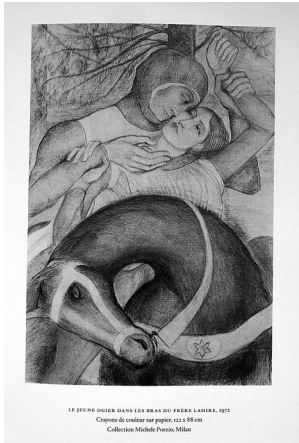
² * *Estou sob o ditado da imagem* «Para mim [responde Pierre Klossowski], filmes, quadros, é tudo espectáculo. Já o disse, também, a respeito da redacção dos meus livros. Mesmo quando descrevo uma situação que não é imediatamente dada pela imagem, continua a ser espectáculo. Um guião, um livro, é sempre uma sucessão de cenas, uma sucessão de instantes que descrevo, que imagino tal como são expressos pelas palavras que utilizo. Mas, de facto, *estou sob o ditado da imagem*. A imagem dita-me o que eu devo dizer. Sim, a visão exige que eu diga tudo o que ela me dá e tudo o que eu encontro nela. Fechamos os olhos, ou então mantemo-los abertos, mas se os fecharmos, veremos algo completamente distinto daquilo que se passa efectivamente, *veremos aquilo de que falamos*».

para poderem aparecer. É certo que o catolicismo sempre presentiu nelas um perigo, sendo as imagens a matéria da «tentação». Todavia, com as tecnologias ópticas, como a fotografia e o cinema, depois, o vídeo e as imagens digitais, a imagem parece autonomizar-se, ganhar peso, escapar finalmente à infinita *écfrase* que a linguagem desenvolve.

É por isso tão pertinente a proposta que Pierre Klossowski realiza ao longo de toda a sua obra pictórica e textual, condensada numa frase inequívoca da sua *Moeda Viva*: «só existe uma comunicação universal autêntica: a troca dos corpos pela linguagem secreta dos sinais corporais» [1]. Estes sinais terão de ser, senão imagens, imaginados para poderem ser expressos. Pode dizer-se que o traço vale para o artista aquilo que a palavra vale para o escritor, desde que este seja visto e aquela lida. Há um movimento primordial que se repete, independentemente do modo de expressão, e o que se repete é o gesto de pensamento do monónimo. Este movimento simultâneo de encenação exibicionista e voyeurista – interno e externo ao texto e à imagem – assenta que nem uma luva ao papel do *voyeur-vidente* e permite a criação de uma nova epiderme, uma nova matéria imagética capaz de realizar, afinal, um advento do pensamento: «a troca dos corpos pela linguagem secreta dos sinais corporais» efectiva-se diretamente no espectador, na invisibilidade da obra. A força maior nos desenhos de Klossowski consiste nos traços do invisível: os fantasmas, as pulsões, os desejos, os medos, tudo reunido, eis os sinais de um corpo acolhido a lápis de cor. Não se trata de uma força das pulsões freudianas, mas sim das forças, literais e expressivas, vincadas no papel, numa visibilidade dada à imaginação: por um lado, poder efectivado, cumprido e actualizado das forças; por outro, virtualidade das imagens, isto é, imagens de pensamento tornadas equivalentes aos sinais dos corpos.

Mas trata-se ainda, com Pierre Klossowski, de um jogo encenado, uma cena perversa que é a libertação figurada nos seus quadros vivos (os desenhos de Klossowski são realizados à escala humana, ou ligeiramente superior, e são diagramas de quadros vivos conceptuais): cristalizar o momento da passagem do pensamento para a imagem e da imagem para o pensamento, de corpo em corpo, por intermediação da imagem – novamente a voluptuosa expressão: «só existe uma comunicação universal autêntica: a troca dos corpos pela linguagem secreta dos sinais corporais». Como comunicam estes sinais, que tipo de economia está em jogo nesta troca, partilha? A ressurreição de um corpo inerte para um corpo vivo, a suspensão de um gesto, um movimento, revela um valor neutro de referência mas intenso para o seu equivalente em emoções e sensações, em prazer e sofrimento. Emoção voluptuosa, pois, numa circulação de moeda viva que é a imagem perversa e simulacral do pensamento-corpo que se torna signo de todos os corpos escravos das suas pulsões, visões.

Aparentemente, a imagem superou o pensamento, já não necessitando dele. Resultado paradoxal, se repararmos que a filosofia ocidental, a de Platão, por exemplo, começa justamente por um conflito com as imagens, que se reduz às ideias eternas, instaurando o caminho do «conceito», reactuado nas imagens mentais. No momento actual deste processo, a relação



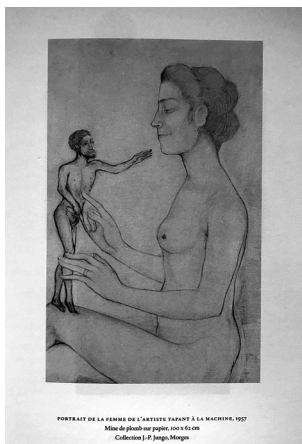
entre imagem, palavra e texto tornou-se num agregado sensível que procede por sinais paratáxicos, figura entendida por Jacques Rancière [2] como a partilha do sensível num regime estético que instaura uma nova frase-imagem libertada do poder discursivo linear. Entre as imagens, os desenhos e as ideias, passará, talvez, a frase de Giordano Bruno que afirmava: «*Pensar é especular com imagens*». Se tiver sido bem sucedida, esta nova camada de imagem aposta ao pensamento especulativo será a sua moeda viva, ao mesmo tempo o corpo de pensamento que clama ser expresso e a sua imagem exposta, perversa e ingenuamente nua.

Na estética klossowskiana não é o pensamento, ou um pensamento, o móbil que actualiza as imagens; pois elas não obedecem a qualquer lógica do sentido, são antes as intensidades quem lhes fornece, qual matéria prima, todas as visões expressas em texto (visual) ou em imagens. Mostrar mas também ver. Porque o espectador não pode gozar senão no imediato, no acto da «mostração». É, portanto, um pensamento em acto que louva a imanência da apresentação e não a transcendência, por muito perversa que seja, da representação. É na falha da representação, na sua dissimulação, na fuga e no esconderijo, numa fenda do processo de composição que nascem as imagens klossowskianas. Há um jogo de «mostra e esconde», que faz lembrar o dito popular que garante que «quem dá e tira para sempre no inferno gira»; pois é esta eternidade blasfema que gira, este ciclo vicioso, este eterno retorno da diferença na perversão que estabelece o pacto – a troca pervertida dos signos a bem da comunicação universal dos corpos que vêem e são vistos, afinal, na sua vertente voluptuosa, intensa e virtual.

A imagem tem, pois, um sentido ontológico. Imprime no que revela uma marca da comunicação, da economia universal dos corpos, de todos os corpos do mundo. É, no entanto, no esgueire e na fuga, na dissimulação das personagens que Pierre

Klossowski apresenta vivas nos seus quadros, que algo pode ser capturado, arrancado, e esse sequez que sobeja é, por ser assim dado, novamente posto em fuga, impossível de prender, nem que seja por via de cordas ou outros instrumentos na posse de carrascos. É esta incoerência móvel, esta máquina perversa do pensamento de Klossowski que a imagem torna senão actualmente visível pelo menos virtualmente invasiva aos olhos de quem a olha – sem conseguir apreender o que vê, sem conseguir compreender, mas deixando-se possuir. Esta é, mais uma vez, a força da expressão visionária que Pierre Klossowski enuncia na sua *Moeda Viva*: «só existe uma comunicação universal autêntica: a troca dos corpos pela linguagem secreta dos signos corporais.»

Para Klossowski, a imagem não saberia ser feita à semelhança do seu modelo, porque então esgotá-lo-ia. É dele apenas um reflexo, um resíduo: uma espécie de intercessor, de passador entre a representação que esconde e o culto apenas pensado, desejado. Será assim a imagem uma materialização, uma sexualização do pensamento?



Não se trata de produzir visibilidade mas antes de tornar visível, no limite, o limite do pensamento que se esgueira. A exposição do estereótipo, inclusivamente sexual, serve para revelar a sua própria crítica ocultadora. Como sempre, com Pierre Klossowski, perverter o uso comum de um conceito ou de uma noção serve para voltá-lo contra si próprio e levá-lo para além dos seus respectivos limites. Romper o quotidiano por meio de algo aparentemente quotidiano. É esta repetição do que foi e do que não pode senão tornar a ser que habita o pensamento de Klossowski. Esse limite é o do simulacro. Tal processo exige uma vontade compulsiva, uma emoção voluptuosa e monomaniaca que recorre à mesmas imagens, nos seus romances, ensaios e desenhos. São os seus demónios, os seus fantasmas ou, como diria Gilles Deleuze, as suas personagens conceptuais.

Para completar uma expressividade aberta, a linguagem plástica de Pierre Klossowski – através de desenho a lápis de cor e mina de carvão, representando cenas muitas vezes em tamanho real, os seus «quadros vivos» –, completa a visão obsessiva de tornar vivos os corpos e os seus fantasmas, que são o movimento das emoções e

sensações (abrindo um mesmo plano de imanência para a vida e a morte, através do esgueire e das intensidades fantasmáticas: os *simulacra*). Simulacros, fantasmas, imagens, visão de corpos que se esvaem, seres de fuga que se expõem, todo um percurso de valor está prenhe neste hemisfério de desejo e perversão. Valor em circulação, corpo em movimento, a imagem é libertadora dos corpos-pensamento que já foram e sempre serão escravos de uma sociedade voyeurista.

Outro dito popular entra aqui em jogo, aquele que afirma que «uma imagem vale mais que mil palavras». Se é, aparentemente, convincente, convoca, porém, a crença estonteante no poder mostrador das imagens. Compõe também toda uma ideologia que tem organizado, na cultura ocidental, as relações entre umas e outras, ao mesmo tempo que atribui à imagem um estatuto de encantamento sedutor (as imagens recebem-se sem esforço, são rápidas, directas, gulosas). Ora, este aforismo culpabiliza a palavra por ser trabalhosa, tortuosa, pesada, dolorosa. Além disso, parece querer afirmar, sem contestação, que a imagem é

a solução para a problemática da palavra. As imagens conseguiriam realizar, sem esforço, o que as palavras buscam sem que o alcancem, tornando-se por isso um peso para os indivíduos.

Certo é que esta ideologia que envolve as imagens (a ideia de que elas não precisam de ser trabalhadas, que se impõem por si próprias) lhes foi criando uma via autónoma de produção no Ocidente, raramente penetrada pelo pensamento e pelas palavras. Para criar uma imagem basta uma máquina, como antes bastava a natureza que as produz profusamente. Agora, a imagem é forte porque produzida sem intervenção humana, limpa, pura, virgem de metafísicas. Mas não será este também o limite da sua própria ilusão? Não se revelará aqui a implícita contradição deste novo discurso da imagem?

É com o regime da imagem klossowskiana que se torna claro que, independentemente das condições da sua produção, mais ou menos independente da mão humana, a imagem não existe se não for vista. E a sua visão continua, como sempre foi e sempre será, a ser simplesmente humana: *demasiado humana*, como diria Nietzsche?

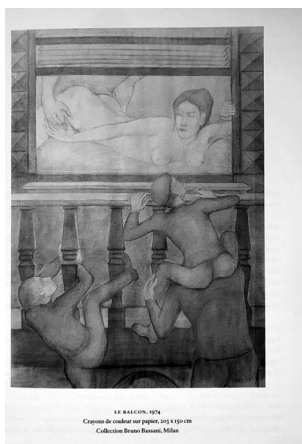
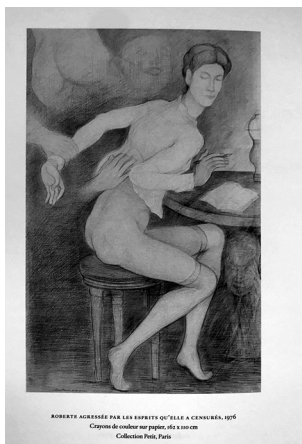
II

Exprimir, de acordo com as *leis da expressividade*³, o corpo textual de um autor que é um visitante, um estranho, estrangeiro de passagem, é atribuir-lhe o papel de se oferecer aos outros. Corpo dado gratuitamente a quem primeiro (se) ofereceu. Em blocos textuais múltiplos, acolhe-se Pierre Klossowski, como na figuração de uma imagem ausente, como na tradução de um texto inexistente, para a expressão de um pensamento imanente (à sua própria expressão).

Perante uma expressividade única – Pierre Klossowski –, o que está sempre em jogo é a expressão do pensamento, movimento este que é já uma expressão de *ser* perverso: por via da imagem em movimento, como no cinema; por meio da imagem desenhada e colorida, como nos quadros; por via da tradução e da literatura. Há uma multiplicidade expressiva que se apresenta invariavelmente no mesmo acto de suspensão da vocação. Trata-se de uma voz única que se repete na diferença dos modos em que é expressa. E aquilo que exprime é uma fulgurante repetição monomaniaca dos movimentos no corpo, dos gestos nos traços, do pensamento na voz. Esta univocidade compulsiva que se encontra ora sob o ditado da imagem ausente, ora sob o ditado do texto por traduzir, ora sob o ditado de uma diva virtual, é a voz de *ser* que, em eterno retorno, repetidamente, expressa uma diferença.

Esta multiplicidade expressiva procura dar uma resposta possível à pergunta «onde estou, no meu próprio corpo?»; é questão de mostrar o pensamento através da sua ausência expressa ou, pelo menos, através da sua pulverização numa multiplicidade de outros expressos, outros corpos, outros textos, enfim, outra carne expressiva. Uma bio-figuração de quadros ou composições vivas, quais seres fantasmáticos que se desmultiplicam e povoam um território

³ Alusão ao título do livro *Les Lois de l'Hospitalité*, Pierre Klossowski, ed. Gallimard, col. L'Imaginaire, 2001, France.



que é o do lar, território do corpo próprio, onde não se é já anfitrião senão através da actualização que só o hóspede pode efectivar, figuração viva, portanto, ontológica e gráfica. É, assim, sob as *Leis da Expressividade*, que a multiplicidade klossowskiana surge como um corpo textual, um lar para os estranhos que passam, para os visitantes que procuram o descanso, o pernoitar. Cabe ao hóspede, que ainda o não sabe, actualizar todo o território, libertar da sua prisão o corpo próprio do anfitrião que sofre do medo de desconhecer quem é. Algures entre abraçar o próximo e desposar o longínquo, o distante, o monstro ou a diferença pura, é a expressão unívoca na sua produtividade de diferença que se deixa povoar para a contaminação e invasão do próprio e dos demais. Porque o corpo próprio não é um, cada intensidade efectua livremente a sua travessia pela «linguagem secreta dos signos corporais». Que segredo na língua? Apenas o da ausência figurada – que, assim, pode dar pelo nome «perversão» e pode ser agenciado pela «emoção voluptuosa».

Ser estranho, estrangeiro, ser diferente e pernoitar a convite e provocar a redenção de quem oferece a cama, a esposa

– que também é anfitriã –, hóspede viva e imagem virtual sempre por actualizar; ser estranho e ir ao encontro do dono da casa que nos diz, na fórmula deleuziana do ser unívoco: entra, para que se cumpra a fórmula do *Todo - 1*. Para que me liberte da anestesia do hábito, para que me possa franquear da felicidade que me aterroriza, para que tudo seja possível, tudo menos um⁴. Essa unidade explosiva que repetidamente se dissolve, essa banal felicidade que se afirma na multiplicidade da diferença interna é, precisamente, a prática que afirma os poderes de um princípio de diferenciação. De modo que se evidencia a figuração da imagem ausente que inscreve a expressão de um pensamento imanente à sua própria expressão. Esta expressão é a de um ser em processo de diferenciação, trata-se, pois, de fundar uma diferença interna como uma composição de intensidades de diferentes graus e potências.

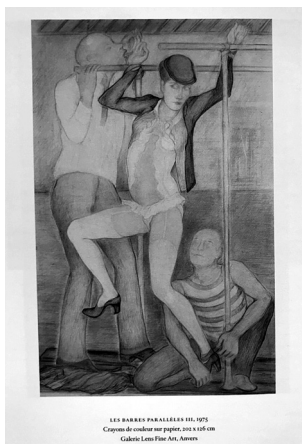
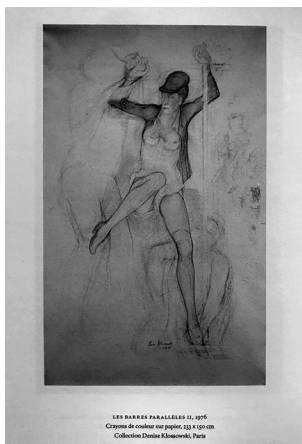
4 «Subtrair o único da multiplicidade a constituir; escrever a $n - 1$. Um tal sistema poderia ser chamado rizoma»; Cf. Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1997): *Capitalisme et Schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, ed. Les Éditions de Minuit (orig. 1980, ed. Minuit), Paris, p. 13.

O amplo plano expressivo de Pierre Klossowski vive povoado por uma multiplicidade de forças contaminantes, por várias estirpes de vírus de vida que, de corpo em fantasma, de fantasma em simulacro, de simulacro em sequaz, inscreve uma autêntica orgia da expressão. Por isso, o texto, a voz, as imagens não estão presentes em nenhum plano – está sim o pensamento, isto é, uma sua imagem – dado que o pensamento está sempre ausente. Expressar em, Pierre Klossowski, consiste, pois, em fazer um quadro vivo, mostrando, em cada traço os utensílios (corpos) que compõem um corpo (texto) atravessado por fantasmas (imagens). Trata-se, pois, de simulacros, mas de tal maneira vivos e reais que assombam cada lugar que ocupam. É a hospitalidade, a abertura do corpo de escrita que permite a introdução, a intromissão, a invasão do estranho, do outro, para a possibilidade de existência de cada quadro, de cada lugar, de cada texto vivo. As *leis da expressividade*, pois, para a traição, a denúncia das práticas perversas do anfitrião, leis expressivas que pratiquem, como ritual da mesma ordem perversa, a actualização de todos os virtuais, a figuração da imagem ausente. Tornado fantasma, espírito, aquele que ocupa e assombra, aquele que povoa e encarna, Pierre Klossowski, surge nesta composição como um eterno adolescente, um anjo, um sopro, espírito e intensidade, pura força que atravessa os corpos textuais de diversos hóspedes – tornados anfitriões. É um lugar em nenhures, um *topos* a-tópico para um ser monomaniaco: *expressar* o não dito, que é diferente de dizer o não dito. Encontramos multiplicidades, potencialidades tão elevadas que não se fixam já numa única identidade, numa única citação, numa só frase ou numa nota bibliográfica. Não existe um valor exacto, preciso, para este tipo de jogo, para esta composição que procede por leis expressivas. Nem plágio nem alusão, nem nota nem citação, nem roubo nem sacrifício, apenas um *assassinio em série* que, num mesmo acto repetido, afirma a diferença na série que instaura, como absolutamente diferente, como absolutamente diferencial, para das vítimas fazer signos, sinais, blocos expressivos para a sua composição, para a produção de sentido. Sempre único, sentido da produção continuada de diferença. Há forças a cada momento, a cada vez que existem, e isso retorna: a persistência do retorno é a monomania imanente ao ser que se expressa.

III

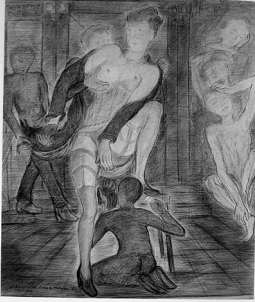
No Lar, um Visitante a Rememorar. Só na troca de inconscientes se consegue ver: o outro de si. Não há relação mas puro *relata*, acontecimento que surge, jorro, actualização das virtualidades de um ser com medo de não saber ver. Pura visão da des-razão, da traição, do ciúme e da suspeita: ver para se ver fora de si é libertar a visão do visto. Ver para se reconhecer como bloco de signos ou sinais corporais numa linguagem corpórea: a dádiva e a gratuidade da graça – de graça – agem para o aumento do ser, sem medo da perda, quando já tudo se deu. Assim a livre libertação da essência, encarnada numa existência expressiva, assim a libertação da essência pode seguir no fluxo, na corrente do desejo, e constituir um plano de pura expressão imanente à organicidade que se expressa: livre de qualquer transcendental, franqueada do medo fantasmático, absolutamente desejante, esta máquina expressiva é a da figuração da imagem ausente.

Actualizar a memória a partir do virtual vivido é construir uma memória ainda por vir. Por isso, Pierre Klossowski propõe desterritorializar para produzir memória. Era a produção de memória que Klossowski almejava nos seus desenhos, bem como na sua obra romanesca, recuperação de memória ou da sua mais-valia, uma quase Madalena proustiana, quase, porque esta se revela voluntária. Produzir imagens vivas implica com Klossowski dar a ver o corpo, os corpos, múltiplos e intermutáveis, corpos abertos e atravessados por fantasmas, simulacros. É por isso que, nos romances, as personagens transmigram de nome em nome, de registo em registo, de diálogo em diário e enunciados teóricos, cenas descritivas. Mas também a obra ensaística está impregnada de devires imperceptíveis, para falar com Deleuze, devires animais, como Actéon no mito de Diana, devir outro como recorrentemente sucede com o signo único que é Roberte, Denise, mulher, hóspede, imagem, corpo e linguagem. Trata-se de uma pura produção de memória num plano de virtuais. Memória actualizada e reactualizada sem fim, num círculo grandioso pleno de emoção e volúpia para a perversão do

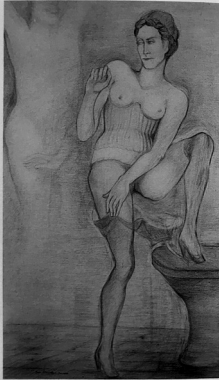


pensamento estabelecido, de todas os pré-estabelecidos. Devir-outro e fazer com que os outros percam a substância subjectiva numa transubstanciação que ocorre no plano imanente ao desenho, ao texto, à imagem, eis pois o plano. É, então, num plano puramente expressivo que Pierre Klossowski emite sinais, que são tantos outros signos de «uma linguagem universal» que sai do código do quotidiano e subjectivo para abraçar a «troca universal dos corpos» – numa pura energia desejanse ou desejada –, e cumprir a construção de uma máquina expressiva.

Esta multiplicidade expressiva, perversamente, gera um estilo único, uma voz inconfundível, uma univocidade do ser; ou seja, uma única expressão para os seus diferentes termos, fantasmas, simulacros, sequazes, a expressão da abertura à multiplicidade. Eis a expressão do pensamento de um *monómano* – alguém que se fixa, repetidamente, numa única cena diversificada ora pelo acto, ora pelo objecto do acto, ora pelo actor: um corpo que se dá a ver a outro, nem que seja de si para si. A encenação que tal prática inaugura não abre um abismo sem antes estabelecer as pontes para o transpor, pontes meramente suspensas na potência da volúpia, na emoção desejanse.



BOBBETTE ET LES COLLÈGUES VII (LE CAUCHEMARE DU JEUNE ANTOINE), 1959
Crayon de couleur sur papier, 154 x 134 cm
Galerie Fischberg, Marianne et Pierre Nabe, Paris, France



L'APPREHENSION DE ROBERTE II, 1960
Crayon de couleur sur papier, 174 x 101 cm
Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Nice

Estes termos, tantos outros conceitos, o frasear, o estilo, são fortes constrangimentos, actores perversos, barras paralelas que delimitam e expõem, que forçam os gestos do carrasco nas diatribes da sintaxe de maneira a manter perceptível, num estilo único, a vítima suprema: o texto ainda não expresso, pura força que espera pelo seu visitante, seja ele tradutor, violador, roubador ou compositor. Mas este clamor do estilo klossowskiano exige já e ainda um retorno ao seu movimento interno – mal se abre é para melhor receber, mal se deu, é para melhor se aumentar. O estranho vírus de vida que o contamina é o que irá precisamente contaminar os ouros corpos numa orgia expressiva: a da supremacia da expressão sobre a sintaxe, precisamente por via do constrangimento. O estranho que é o outro é a força de atracção que regula o movimento do caos e que instaura o simulacro na criação da dança dos fantasmas, que é como quem diz: o estranho atractor é o potenciador da repetição que instaura a diferença de si, em si.

Ontografia da hospitalidade do corpo⁵

Tenho uma palavra a dizer àqueles que desprezam o corpo, não lhes peço para mudarem de opinião ou de doutrina, mas que se desfaçam do seu próprio corpo.[3] Numa só direcção : garantir a perda da identidade pessoal, dissolver o eu, eis o esplêndido troféu.[4] a supressão das palavras humanas [5] a melodia única, insubstituível. [6] Para mim todas as linguagens são demasiado lentas. [7] Que emoção será quando a época tiver chegado ao ponto desejável em que, tendo ganho o hábito de pensar em termos de signos, se trocar segredos apenas com alguns traços «naturais». [8] Quando eu próprio não for mais do que uma intensidade pura. [9] Corpo envolto por uma linha azul, espessa areia fulva em toda a extensão da folha de papel.

Nervuras brancas, textura das tintas, risco de lápis, outro corpo na penumbra. [10] O corpo é uma grande multidão unânime [11]. Uma multidão de olhos sem corpo nem rosto [12] exprime um bem e um mal novos [13]. Lugares novos onde as sensações não são amortecidas pelo hábito [14]. Jogo assustador em que um dos jogadores tem de perder o governo de si próprio! [15] Dar-lhe-ás um nome que te é comum a ti e à multidão [16] recordação viva de [17] uma viagem à beira da loucura [18]. Entra depressa, que tenho medo da minha felicidade [19].

E assim que parava de escrever, desaparecendo a memória, reformava-se o imóvel circuito [20]

⁵ Ver Lima, Luís (2013). *Ontografias da Imanência*. Tese de doutoramento em Filosofia - Estética na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível online em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/10188/1/luislima.pdf>

Referências

1. Klossowski, Pierre (2008): *A Moeda Viva* (trad. Luis Lima), ed. Antígona, Lisboa.
2. Rancière, Jacques (2011): *O Destino das Imagens* (trad. Luis Lima), ed. Orfeu Negro, Lisboa.
3. Nietzsche, Friedrich (1996): *Ainsi Parlait Zarathoustra*, ed. GF Flammarion (ed. orig. 1969, Aubier), France
4. Deleuze, Gilles (1997): *Logique du Sens*, ed. Les Éditions de Minuit, (orig. 1969, Minuit), Paris, p. 329
5. Proust, Marcel (1999): *À la Recherche du Temps Perdu*, ed. Gallimard (est. texto, 1987-1992), col. Quarto Guallimard, Manchecourt, p. 282
6. Nietzsche, Friedrich (1996): *Ainsi Parlait Zarathoustra*, ed. GF Flammarion (ed. orig. 1969, Aubier), France, p. 90
7. Nietzsche, Friedrich (1996): *Ainsi Parlait Zarathoustra*, ed. GF Flammarion (ed. orig. 1969, Aubier), France, p. 127
8. Michaux, Henri (2001): *Œuvres Complètes - II*, ed. Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, France, p. 431
9. Klossowski, Pierre (2001): *Les Lois de l'Hospitalité*, ed. Gallimard, col. L'Imaginaire (*Roberte ce Soir* ed. orig. Les Éditions de Minuit, 1954; *La Révocation de l'Édit de Nantes*, ed. orig. Les Éditions de Minuit, 1959; *Le Souffleur*, ed. orig. Éditions Gallimard, 1965) France, p. 336
10. Al Berto (1997): *O Medo*, ed. Assirio & Alvim, Lisboa, pp. 81-82
11. Nietzsche, Friedrich (1996): *Ainsi Parlait Zarathoustra*, ed. GF Flammarion (ed. orig. da versão em fr. 1969, Aubier), France, p. 72
12. Roussel, Raymond (2005): *Impressions d'Afrique*, ed. GF Flammarion, Paris, p. 143
13. Nietzsche, Friedrich (1996): *Ainsi Parlait Zarathoustra*, ed. GF Flammarion (ed. orig. da versão em fr. 1969, Aubier), France, p. 116
14. Proust, Marcel (1999): *À la Recherche du Temps Perdu*, ed. Gallimard (est. texto, 1987-1992), col. Quarto Guallimard, Manchecourt, p. 283
15. Baudelaire, Charles (1988): *O Meu Coração a Nu, precedido de Fogachos*, trad. João Costa (orig. *Mon Cœur Mis à Nu e Fusées*, texto est. 1887), ed. Guimarães Editores, Lisboa, p. 28
16. Nietzsche, Friedrich (1996): *Ainsi Parlait Zarathoustra*, ed. GF Flammarion (ed. orig. da versão em fr. 1969, Aubier), France, p. 74
17. Roussel, Raymond (2005): *Impressions d'Afrique*, ed. GF Flammarion, Paris, p. 169
18. Deleuze, Gilles (1997): *Logique du Sens*, ed. Les Éditions de Minuit, (orig. 1969, ed. minuit), Paris, p. 329
19. Klossowski, Pierre (2001): *Les Lois de l'Hospitalité*, ed. Gallimard, col. L'Imaginaire (*Roberte ce Soir* ed. orig. Les Éditions de Minuit, 1954; *La Révocation de l'Édit de Nantes*, ed. orig. Les Éditions de Minuit, 1959; *Le Souffleur*, ed. orig. Éditions Gallimard, 1965) France, p. 110
20. Klossowski, Pierre (2001): *Les Lois de l'Hospitalité*, ed. Gallimard, col. L'Imaginaire (*Roberte ce Soir* ed. orig. Les Éditions de Minuit, 1954; *La Révocation de l'Édit de Nantes*, ed. orig. Les Éditions de Minuit, 1959; *Le Souffleur*, ed. orig. Éditions Gallimard, 1965) France, p. 333