

Universidade de Évora  
Mestrado em Literatura e Poéticas Comparadas

*Da Literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura:  
Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento*

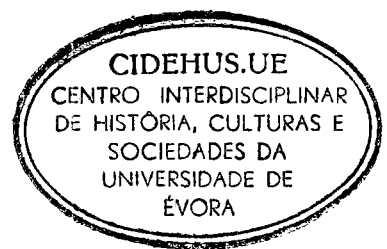
Aluno: Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da Silva

Orientadores: Prof. Dr. Hélio J. S. Alves

Prof. Dr. Olivier Feron

[Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri]

2007



Universidade de Évora  
Mestrado em Literatura e Poéticas Comparadas

*Da Literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura:  
Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento*



168 264

Aluno: Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da Silva

Orientadores: Prof. Dr. Hélio J. S. Alves

Prof. Dr. Olivier Feron

[Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri]

2007

Universidade de Évora  
Mestrado em Literatura e Poéticas Comparadas

*Da Literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura:  
Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento*

Aluno: Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da Silva

Orientadores: Prof. Dr. Hélio J. S. Alves

Prof. Dr. Olivier Feron

[Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri]



**Resumo:**

Esta dissertação procura entender que relação existe, ou poderá existir, entre a Literatura e o Corpo, abordando vários conceitos filosóficos dos filósofos Jacques Derrida e de Gilles Deleuze, aplicados à Teoria da Literatura e à prática de análise de textos renascentistas.

Nesse sentido aborda-se a figura do Monstro, como corpo privilegiado, pela sua particular relação entre o Real e a Ficção, uma vez que indica não só os limites como, também, as possibilidades em potência do Corpo na Literatura.

---

**Dissertation's title:**

*Of Literature, the Body, and the Body in Literature: Derrida, Deleuze and monsters in Renaissance.*

**Abstract:**

This dissertation tries to understand the possible relationship between Literature and the Body, approaching several philosophical concepts from Jacques Derrida and Gilles Deleuze, applied to the Theory of Literature and to the practical analyses of renaissance texts.

In that sense the monster's figure it's approached as a privileged body by its particular relation between the Real and the Fictional. Hence he indicates not only the limits but also the potential possibilities of the Body in Literature.

*Seremos o calar do corpo, a ele deixaremos os lugares, e só escreveremos, só leremos para abandonar  
aos corpos os lugares dos seus contactos.*

Jean-Luc Nancy

*A decifração de uma vida passa por um corpo*

Joaquim Manuel Magalhães

*No fim de contas, o que somos, o que é cada um de nós senão uma combinatória, diferente e única, de  
experiência, de leituras, de imaginações?*

Enrique Vila-Matas

*Viam-se no vale, maiores que dois alfinetes, dois pilares que não era difícil, e possível ainda menos,  
tomar por embondeiros. Eram, com efeito, duas enormes torres. E, embora dois embondeiros não se  
pareçam à primeira vista com dois alfinetes, nem mesmo com duas torres, no entanto, puxando com  
destreza os cordelinhos da prudência pode afirmar-se sem medo de errar (...). (...) e quando comecei por  
comparar os pilares aos alfinetes com tanta propriedade (claro que não acreditava que viessem um dia  
censurar-me o facto), baseei-me nas leis da óptica, que estabeleceram que, quanto mais o raio visual está  
afastado de um objecto, mais diminuta a imagem se reflecte na retina.*

Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont

## ÍNDICE GERAL

<b>Introdução</b>	<b>p. 6</b>
<b>1. O corpo da Escrita e a escrita do Corpo</b>	<b>p. 9</b>
1.1. Escrita em Derrida	p. 9
1.2. O corpo e a <i>différance</i>	p. 15
1.3. Escrita em Deleuze (e Guattari)	p. 17
1.4. O corpo enquanto máquina	p. 26
<b>2. O Corpo</b>	<b>p. 30</b>
2.1. As possibilidades do Corpo	p. 30
2.2. A questão do Rosto	p. 35
<b>3. Literatura</b>	<b>p. 39</b>
3.1. Literatura e o lugar da verdade e do sentido	p. 40
3.2. Literatura e o lugar da experiência, da paixão e do testemunho	p. 43
3.3. Literatura como máquina	p. 48
3.4. O corpo, a literatura e a arte como mediadora	p. 50
<b>4. Monstro</b>	<b>p. 59</b>
4.1. O monstro enquanto <i>phármakon</i>	p. 65
4.2. O monstro enquanto suplemento do homem	p. 68
<b>5. A Metáfora</b>	<b>p. 72</b>
<b>6. O rasto de “origem”</b>	<b>p. 82</b>
<b>7. Leituras</b>	<b>p. 90</b>
7.1. O Mouro Velho	p. 91
7.2. O Adamastor	p. 109
7.3. O(s) Monstro(s) de Milton	p. 123
7.3.1. Monstros reais	p. 124
7.3.2. Hipóteses monstruosas	p. 131
7.3.3. Serão os nossos pais monstros?	p. 143
<b>Conclusão</b>	<b>p. 148</b>
<b>Anexos</b>	<b>p. 151</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>p. 173</b>

## Introdução

O que pode haver de comum entre a Literatura e o Corpo?

Esta foi a questão principal que colocámos como fundo para a realização da presente dissertação. Paralela a esta questão surgiu-nos outra no decorrer do percurso do nosso ano académico no Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas: o que é o Monstro? O Monstro, como veremos, é um corpo significante caótico e, ao contrário de nos representar de forma (apenas) deformada ou como algo que transcende de algum modo a nossa compreensão, ele surge para nos *limitar*. *Ele aí está para indicar não só os nossos limites, mas as possibilidades em potência dos nossos corpos, do Corpo*. A escrita sobre os monstros, ou a escrita de textos onde os monstros têm a importância de personagens, contribuem bastante para a compreensão do que é um Corpo, como também criam pontes para a questão principal desta dissertação, já que os monstros literários encontram a sua fonte de inspiração no Real. Mas, por conseguinte, outra questão se ergue: como se representa um Monstro?

Para responder a estas perguntas servimo-nos principalmente de dois filósofos, Gilles Deleuze e Jacques Derrida, que se debruçaram sobre a Literatura, o Corpo e a outros conceitos inerentes a estes dois, bem como nos servimos de textos renascentistas, nos quais o Monstro tem um papel importante. Abordámos igualmente outros filósofos e investigadores pela sua pertinência aos temas em questão.

Sugerindo já uma resposta ao tema de fundo, pensamos que entre Corpo e Literatura se jogam vários conceitos. O primeiro de todos é a *Escrita*. Como numa possível oposição binária entre Natureza vs. Cultura, os horizontes dos conceitos Corpo e Literatura não se confrontam. As suas fronteiras comunicam-se, partilham-se através da escrita, onde se transicionam questões como a *presença*, a *ausência*, a *metáfora*, a *representação*, o *dentro*, o *fora*, etc. Se, contudo, a escrita (no seu sentido mais geral) se presta a servir de meio para estas transacções, estas transferências ou “traduções”, ela própria se revela problemática contendo em si estas mesmas questões.

Por outro lado e a partir de um texto de Maria Augusta Babo, onde podemos ler que “*se o corpo não é linguagem mas espaço da sua inscrição, ele estará, desde logo, ex-posto às múltiplas inscrições dos vários códigos que nele se vêm alojar*” (Babo, 1990: 8), pensamos que a noção de *Experiência* é igualmente um conceito fulcral na relação do Corpo e da Literatura. Mas como entendemos o que é a experiência?

Tomamos a experiência como um Acontecimento, um aqui e agora vivido por um corpo, um instante que se escreve no corpo sem que nós tenhamos um conhecimento imediato. É um instante de recepção temporal e espacial de *afecções* e *percepções* sem mediação da consciência – pensamos, aliás, que não existe separação entre corpo e mente. A tomada de consciência, por ser tão rápida, parecerá imediata, mas encontra-se sujeita a uma *diferenciação* e a um *diferimento* (temporal e espacial), os quais potenciarão o entendimento e conhecimento da e sobre a experiência.

Creemos que é pensando sobre a(s) sua(s) experiência(s) que o autor constrói a sua imaginação, o jogo da linguagem, que dá início à escrita, à literatura, ao conhecimento do seu corpo. Contudo, também a escrita, a leitura, a consciência do seu corpo, são experiências. Há por isso, pensamos, toda uma rede de experiências (assim como Derrida fala de uma rede metafórica, no seu texto *Mitologia Branca*) que não só se apresentam como singularidades – e que constantemente construirão a impossível de se abarcar, construir e definir na totalidade, identidade e presença de um corpo – como também estão sujeitas ao conceito de *différance* derrideano. Esta rede de experiências será aquilo que nomearemos mais adiante de *Somatografia*, isto é, uma escrita das experiências (singularidades diferenciadas e diferidas) num Corpo (entendido como *physis-psyché* e como um *Uno-Múltiplo*) que potenciam e concebem novos mundos pelo escritor (a sua escrita, a sua literatura, as suas personagens, o devir si-próprio e de todos estes conceitos e corpos).

De modo a responder e clarificar as dúvidas que estas perguntas colocavam – o tema da dissertação, como é a escrita e qual a sua importância, qual é a importância da experiência para a criação artística, o que é e como se representa um monstro – foi necessário estabelecer um campo e encontrar os conceitos que nos pareceram mais relevantes (alguns deles já apresentados neste parágrafo anterior).

Para isso, sentimos necessidade de dividir este trabalho em vários capítulos e sub-capítulos, de modo a permitir uma mais fácil leitura dos conceitos, as suas aplicações e as suas adequações aos problemas aqui tratados. Tentámos, onde nos foi possível, tornar os conceitos e questões concretos e evitar a demasiada abstracção dos mesmos.

O primeiro passo, que se concretizou com o §1, foi constituir a Escrita como ponto de encontro do Corpo e da Literatura. Há um corpo que escreve, e o que é escrito ir-se-á introduzir na literatura como um corpo. Mas o que é a Escrita? No §1.1 analisamos a questão a partir de Derrida, relevando a oposição *Fala/Escrita* e os

conceitos de *différance*, *rasto* e *arquiescrita*. De seguida, no §1.2, tratámos a questão do corpo a partir da *différance*, como conceito, para nós, principal na investigação da experiência e do Corpo e concretizado na ideia de Somatografia.

A mesma separação foi aplicada em Deleuze. Analisámos o conceito de escrita relevando a importância da definição deleuzo-guattariana de *conceito*, dos *agenciamentos colectivos de enunciação* e das *línguas maiores e menores* (§1.3), e depois a questão do *corpo enquanto máquina* (§1.4).

De modo a melhor fundamentar e explicar os conceitos principais da tese, o §2 centrou-se à volta do Corpo, as suas possibilidades e os devires (§2.1) e o Rosto como subjectivação do autor e das personagens (§2.2), enquanto que o capítulo que respeita a Literatura (§3), estruturou-se à volta de algumas questões que nos parecem ligarem-se ao corpo e ao monstro, tais como o lugar do *sentido* e da *verdade* (§3.1), o lugar da *experiência, da paixão e do testemunho* (§3.2), a ideia deleuzo-guattariana da *literatura como máquina* (§3.3) e a função da arte como mediadora entre o Corpo e a Literatura (§3.4).

De seguida tratámos o Monstro no §4, apresentando-o como *phármakon* (§4.1) e como *suplemento do homem* (§4.2) ligando-o à problemática da *Metáfora* no §5, comparando as investigações de Ricœur e de Derrida, bem como as relações da metáfora com o corpo, e o Monstro como metáfora do limite do homem.

Por fim, no §6, evidenciámos o problema da *origem*, de como conceitos como Bem e Mal, entre outros no seio da dissertação (e fora dela), não se podem separar, e as possibilidades da utilização da teoria dos *regimes semióticos* de Deleuze e Guattari no estudo de textos literários. Terminámos a tese analisando alguns monstros do Renascimento, tais como o “*Mouro Velho*”, o *Adamastor* e outros que surgem no poema de John Milton *Paraíso Perdido* (sub-capítulos do §7).

Para terminar, não poderíamos esquecer de deixar por escrito os nossos sinceros agradecimentos a quem são devidos: à Selma Santos (companheira, primeira leitora e crítica de qualquer texto que escrevemos), família (pelo apoio), ao Tiago de Faria, Eduardo Gama, Carlos Alberto Machado, Rui Cancela e muitos mais (amigos, leitores atentos e interessados nesta pesquisa) e, claro está, aos meus orientadores Prof. Dr. Hélio Alves e Prof. Dr. Olivier Feron (pelo trabalho de orientação, pelas críticas e ajuda, e por acreditarem nas nossas capacidades).

## 1. O corpo da Escrita e a escrita do Corpo

### 1.1. Escrita em Derrida

Como é do conhecimento geral, o maior e mais produtivo contributo do linguísta Saussure foi a sua descrição de *signo*. O signo seria um composto de duas partes: o *significado*, a imagem mental ou conceito, e o *significante*, a representação gráfica ou verbal (fonética). Assim, o signo é ao mesmo tempo conceptual e material, sentido e som, espírito e carne, por assim dizer. A relação entre significado e significante é casual, arbitrária, uma vez que entre os dois a ligação não é natural mas condicionada por convenções<sup>1</sup> que não podem ser modificadas à vontade por qualquer indivíduo falante. Mas se, por um lado, o vínculo entre significado e significante se realiza por um conjunto de regras, leis, convenções, por um acumular de camadas alheias ao indivíduo, por outro lado, o contrato colectivo torna-se natural<sup>2</sup>.

Mas por que razão a relação interior, o vínculo que liga o conceito e a representação é arbitrária? Para Saussure o que era relevante no estudo da linguagem não dependia nem da história (a “diacronia”) nem da realidade (o “referente”), mas aquilo que fazia com que um signo, na sua estrutura sincrónica, não fosse tomado por outro, isto é, um sistema diferencial<sup>3</sup> de relações. Sabemos que Saussure opõe Língua e Fala como o problema fulcral para a Linguística, no entanto Derrida, para desenvolver a sua tese da *Gramatologia*, transformou essa oposição em Fala e Escrita. A questão agora será entender, perceber e compreender as suas razões à luz da desconstrução.

O que é a *desconstrução*? Em poucas palavras, trata-se de uma estratégia de leitura, profunda e atenta, da construção dos argumentos que estruturam um texto, procurando identificar as operações retóricas que conduzem qualquer leitor ao conceito chave desse mesmo texto. Essas operações retóricas estabelecem hierarquias de termos, fazendo com que um seja dominante e o outro dominado, um o centro o outro o marginalizado. Num primeiro passo, inverte-se essa hierarquização demonstrando como o termo marginal pode ser o centro. Essa não é a intenção final, pois deste modo cairíamos novamente numa nova hierarquia. O que a desconstrução acaba por realizar,

---

<sup>1</sup> Barthes, 1997: 42. “(...) a associação do som e da representação é fruto de uma educação colectiva”.

<sup>2</sup> *Ibid.*: 43. “Cl. Lévi-Strauss precisa que o signo linguístico é arbitrário *a priori* mas não arbitrário *a posteriori*”.

<sup>3</sup> Esta noção de *diferença* será um dos conceitos chave tanto de Derrida como de Deleuze, com resoluções diferentes em cada um, noção que daremos especial atenção em Derrida. Cf. Derrida, 2001a; Deleuze, 2000. Esta obra de Deleuze não foi abordada no presente estudo, mas indicamos a sua referência uma vez que é um livro essencial para o conhecimento do pensamento deste filósofo.

no fim da sua leitura, é uma destruição da oposição primeira “horizontalizando” os termos na qual as suas posições já não se apresentam secundarizadas ou devedoras uma da outra. Assim, esta estratégia abre o horizonte de sentidos, no acto da leitura, nunca permitindo a centralização de figuras.

Grande parte das leituras desconstrutivistas, como as presentes no *Gramatologia* ou *A Voz e o Fenómeno* (1996), identificam as oposições de conceitos que configuram as operações retóricas dos textos filosóficos (e literários, também) no seio do logocentrismo, isto é, uma das faces do pensamento filosófico ocidental desde Platão até aos nossos contemporâneos, no qual o mundo é visto como uma complexa rede de binários opostos hierarquizados, tais como alma e corpo, imaterial e material, bem e mal, homem e mulher, presença e ausência, etc.

Ora, quando Derrida substitui Língua/Fala por Fala/Escrita não só se empreende numa oposição e um confronto contra Saussure como, também, contra a história da metafísica ou o logocentrismo. Confronto e substituição “permitida” pelo próprio linguísta suíço quando reflecte sobre a escrita-fonética<sup>4</sup>, pois Derrida encontra subordinada a esta oposição binários opostos: Natureza/Cultura, presença/ausência, vida/morte, espírito/corpo, interior/exterior; apesar do esforço de Saussure de abandonar os conceitos metafísicos no estudo da linguística (vd. Derrida, 2004a: 40).

Na Língua a relação entre Fala e Escrita, começando talvez no *Fedro* de Platão, sempre foi entendida como não-natural e de dependência de uma em função da outra. Segundo Derrida, o privilégio da Fala, da *phoné*, corresponde a um dado momento histórico que proporcionou a organização do mundo e o estar do homem no mundo. Inaugurou o acontecimento do homem enquanto ser presente, enquanto presença e, ao mesmo tempo, a diferença agregada à noção de presença, a ausência. Esse privilégio é, por exemplo, visível na ideia de monólogo, uma vez que joga não só no limiar da ausência plena de um outro mas, também, no perpétuo contacto consigo pela presença de si a si, enquanto auto-afecção pelo “ouvir-se-falar”<sup>5</sup>.

Através da voz, da *phoné*, da Fala, portanto, esta auto-afecção conquista um valor próximo da pureza pelo seu lugar no interior do corpo, podendo dispensar o

<sup>4</sup> Derrida, 2004a: 41. Citando Saussure: “Conquanto a escrita seja, por si, estranha ao sistema interno, é impossível fazer abstracção de um processo através do qual a língua é ininterruptamente figurada; cumpre conhecer a utilidade, os defeitos e os inconvenientes de tal processo”.

<sup>5</sup> *Ibidem.*: 9. “O sistema do «ouvir-se falar» através da substância fónica – que *se dá* como significante não-exterior, não-mundano, portanto não-empírico ou não-contingente – teve de dominar durante toda uma época a história do mundo, até mesmo produziu a ideia de mundo, a ideia de origem do mundo a partir da diferença entre o mundano e o não-mundano, o fora e o dentro, a idealidade e a não-idealidade, o universal e o não-universal, o transcendental e o empírico, etc.” Sublinhado do autor.



exterior e aproximar-se da transcendência, da idealidade onde significante e significado se encontrariam num estado de plena (ou quase plena) naturalidade entre si. Diz-nos mesmo Derrida que, idealmente, “na essência teleológica da palavra, seria, pois, possível que o significante fosse absolutamente próximo do significado visado pela intuição e guiasse o querer-dizer. O significante tornar-se-ia perfeitamente diáfano precisamente devido à proximidade absoluta do significado. Esta proximidade é rompida quando, em vez de ouvir-se falar, eu me vejo a escrever ou a comunicar por gestos” (1996: 96). Neste sentido, a Fala encontrar-se-ia numa posição privilegiada à da escrita, numa posição imanente à alma, ao pensamento enquanto *logos*, mais próximo do Sentido, possibilitando à Fala “uma relação de tradução ou de significação natural” (id; 2004a: 13). A Fala teria então uma relação de imediatez com o significante, de interioridade próxima da verdade do Signo, enquanto a Escrita é lançada para o lado exterior, da representação, da duplicação, do mediato.

Como vimos, Saussure não se encontra no território da “pura e dura” Metafísica, não joga com a linha da fronteira desta separação. A distinção realiza-se na clivagem entre o natural e a técnica, embora próxima das definições de Platão e Aristóteles, no que respeita à fala e escrita fonética<sup>6</sup>. Para Saussure a Fala já se apresentava como uma unidade de sentido e de som, era já unidade de significado e significante, a palavra falada era já uma unidade de conceito e representação verbal (som), passando a Escrita a ser “o fora, a representação exterior da linguagem e deste «pensamento-som»” (*ibid.*: 38). Nesta suposição é revelada a dependência da Escrita como ferramenta de um “sistema interno” da língua.

Assim sendo, teríamos um sistema da Fala, organizado no interior, no dentro, natural, próximo do Sentido, e um sistema da Escrita<sup>7</sup>, exterior, no fora, artificial, representação da representação e, portanto, longínquo do Sentido. Conquanto a Escrita seja considerada pelo linguísta como estranha à língua, ela tem a sua utilidade na compreensão da língua. É nesta suposição que Derrida começa a sua contestação, argumentando que o sistema da escrita apenas é exterior ao da língua se se admitir que a divisão entre exterior e interior se “passe no interior do interior ou no exterior do

---

<sup>6</sup> *Ibid.*: 37. “Lembremos a definição aristotélica: «Os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz». Saussure: «Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro». Sublinhado do autor.

<sup>7</sup> De facto Saussure afirma que a Escrita tem dois sistemas: o sistema ideográfico (ex., a escrita chinesa) e o sistema fonético. Mas devido à noção de arbitrariedade do signo, Saussure considera apenas como escrita as que representam as palavras foneticamente. vd. Derrida, 2004a: 39-41.

exterior, chegando a imanência da língua a ser essencialmente exposta à intervenção de forças aparentemente estranhas ao seu sistema”, e afirmando que “a escrita não é signo do signo, a não ser que o afirmemos, o que seria mais profundamente verdadeiro, de todo o signo” (Derrida, 2004a: 52), afastando assim a hipótese da Escrita ser a representação da língua, a sua imagem exterior.

Para o filósofo franco-argelino, na estrutura sincrónica da Fala, não existe nenhuma relação de representação “natural” mas uma teia, uma rede com várias dimensões que põe em conexão todos os significantes num sistema aberto a todos os sentidos. O mesmo será dizer para a Escrita, uma vez que escrita significa tanto a inscrição de signos como igualmente a instituição que organiza, ordena, controla o signo<sup>8</sup>, e por ser esta instituição também a escrita está inscrita nesse *sistema aberto a todos os sentidos*.

Deparando-se com a “tese da *diferença* como fonte de valor linguístico” (*ibid.*: 64. Sublinhado do autor), Jacques Derrida fecha o cerco da sua crítica a Saussure e esbate a separação da Fala e Escrita. Assim como ao nível do significante os signos diferenciam-se de outros (vaca, maca, laca, etc.), afastando o significante de uma íntima correspondência com o sentido, também o significado está imerso num sistema de diferenças. As identidades, tanto do significante como do significado, nascem das diferenças e a escrita possibilita de forma directa tornar notório o jogo das diferenças, uma vez que esse jogo das diferenças que se encontra na Fala é como o da Escrita, isto é, a Fala é uma escrita. É importante, neste momento, fazermos uma pausa e prestarmos atenção a uma outra perspectiva desta questão da Fala como escrita, reportando-nos a um outro texto derrideano: *A Farmácia de Platão* (Derrida, 1997)<sup>9</sup>.

Este texto analisa, no *Fedro* de Platão, os binários opostos de fala/escrita, *logos/mythos*, entre outros. Partindo da leitura do mito de Thoth (deus da escrita, das ciências, dos números e da medicina), contado por Sócrates a Fedro, Derrida desconstrói o termo *phármakon*, que de certa forma estrutura o diálogo platónico. Esta palavra dever-se-ia traduzir por “«remédio», «veneno», «droga», «filtro», etc.” (*ibid.*: 16) e aqui surge então o problema para a desconstrução.

Sócrates/Platão identifica(m) a escrita com o *phármakon* e com esta identificação cola-se ao conceito de escrita toda uma maldição. A escrita é mentira, ausência, morte, engano, uma repetição oca do saber (i.e., sem o saber), local do

<sup>8</sup> Derrida, 2004a: 54. “ (...) a escrita em geral abrange todo o campo de signos linguísticos”.

<sup>9</sup> Este texto integra originalmente o volume *Dissémination*.

esquecimento, “o *phármakon* [a escrita] contraria a vida natural” (*ibid.*: 47). Do lado oposto, a Fala, encontramos, claro está, o *phármakon* do *phármakon*, toda ela verdade na sua proximidade com o *logos*, presença de si em relação ao outro e presença da verdade, vida, saber, memória. Mas o próprio termo *phármakon* é extremamente ambivalente, o lado “mau” deste conceito pode ser virado para a fala, e a escrita pode transformar-se no local do saber, numa presença distante, uma morte viva, o “remédio” para as falhas da fala. O *phármakon* está na fala como na escrita, o *phármakon* coloca a escrita ao lado da fala, promove a sua coincidência:

Se o *phármakon* é “ambivalente”, é, pois, por constituir o meio no qual se opõem os opostos, o movimento e o jogo que os relaciona mutuamente, os reverte e os faz passar um no outro (alma/corpo, bem/mal, dentro/fora, memória/esquecimento, fala/escrita, etc.) (...). Ele é a diferença<sup>10</sup> da diferença. Ele mantém em reserva, na sua sombra e vigília indecisa, os diferentes e os diferidos que a discriminação virá aí recortar. (*ibid.*: 74-75).

Embora apresentando de forma diferente a relação da Fala/Escrita a partir do *Fedro* e desconstruindo o conceito *phármakon*, Derrida vai aos poucos e poucos assegurando o seu argumento de que a fala é uma Escrita. Em Platão a fala é mais próxima da vida, da presença física do indivíduo na transmissão de ideias. Ora, se considerarmos escrita como a inscrição de ideias comunicadas na consciência de um outro e a consciência como um material físico, a fala, por ser de acordo com Platão uma inscrição física na alma do ouvinte, é uma escrita. Na Fala, como na Escrita, existe um espaçamento, um atraso, um adiar ou mesmo uma discrepância do que é imaginado como ideia original e o que depois é dito/escrito. Esta leitura desconstrutiva do *Fedro* transforma-se num “pedido” a todos os leitores para se tornarem suspeitos de toda e qualquer idealização da fala “because it involves a phantom promise of the natural, the

---

<sup>10</sup> **Différance** no original. Neologismo derrideano, de grande importância no seu pensamento, devedor do conceito de signo em Saussure. Várias são as traduções deste conceito, como por exemplo *diferência* de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva e utilizado pelos tradutores na *Gramatologia*, Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro; *diferença* proposto por Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães no volume *Margens da Filosofia*; ou *diferância* de Maria Margarida Correia Calvante Barahona em *Posições*. Pensamos ser mais correcto, exceptuando no caso deste excerto, a utilização do termo no original pela impossibilidade da língua portuguesa em resolver o obstáculo no jogo da semelhança fonética/alteridade gráfica que para Derrida é decisivo. Apresentamos aqui uma sucinta descrição do que esse conceito significa: “*Différance* (from the verb *différer*, meaning both to differ and to defer) is a Derridean neologism referring to a differentiation which he also terms «spacing», and which prevents any sign from having a self-enclosed identity. *Différance* is the unresolved deferral of the identity one might have ascribed to a particular term: an entirely fixed meaning (...) never definitively arrives. Meaning endlessly «differs», and any original presence of meaning is endlessly «deferred»” (Deutscher, 2005: 31).

pure, the original” (Deutscher, 2005: 10)<sup>11</sup>. No intuito de dissipar essa promessa, Derrida inventa um complexo conceito de uma escrita geral na *Gramatologia*, a *Arquiescrita*<sup>12</sup>:

Esta arquiescrita, embora o seu conceito seja requerido pelos temas do «arbitrário do signo» e da diferença, não pode, nunca poderá ser reconhecido como *objecto* de uma *ciência*. Ela é aquilo mesmo que não se pode deixar reduzir à forma da *presença*. (Derrida, 2004a: 69. Sublinhado do autor)

O complexo conceito de arquiescrita articula-se com a *différance* e com a ideia de *rasto*, e encontramos logo de sobreaviso que a arquiescrita não é um objecto, uma coisa, nem mesmo uma palavra (?). É a forma não-existente da escrita em geral<sup>13</sup>. Mas se a arquiescrita não pode ser definida, se ela própria é escrita com o prefixo *arché*, que nos reenvia para uma anterioridade, uma origem, não se encontra ela no seio da metafísica, do logocentrismo? Sim e não. Afirmamos a sua pertença pela sua própria problemática, a sua impossibilidade de se “deixar reduzir à forma de *presença*”, não o seu adiamento, porque ela é sempre o acontecimento da escrita e da fala, mas a sua aproximação do conceito inacessível de Idealidade. Mas pela sua interna articulação entre *rasto* e *différance* a arquiescrita é sempre lançada para fora do logocentrismo. O *rasto* “descreve a estrutura implicada pelo «arbitrário do signo»” e “faz comunicar na mesma possibilidade e sem que possamos separá-los a não ser por abstracção, a estrutura da relação com o outro, o movimento da temporalização e a linguagem como escrita” (*ibid.*: 57-58). O *rasto* é um *devenir*<sup>14</sup>, é o que permite “todas as oposições ulteriores entre *physis* e o seu outro” (*ibid.*: 58. Sublinhado do autor). Num encontro de signos, numa proximidade entre signos, cada um deles deixa uma marca no outro, originando tanto a identidade como a diferença entre signos (e entre *significante/significante*, *significado/significado*).

<sup>11</sup> Mais adiante nos parágrafos 3 e 4, iremos abordar novamente *A Farmácia de Platão* e o *phármakon*.

<sup>12</sup> A razão pela qual Derrida mantém neste neologismo o conceito escrita vd. Derrida, 2004a: 69.

<sup>13</sup> Powell, 1997: 48. “(...) **Arche-writing** is not merely writing on a page, graphic marks, or sounds. It is not the Roman alphabet. It is not any kind of «marking» (...), **Arche-writing** is not a thing. It is the pure possibility of contrast, of difference. **Arche-writing** makes *possible* the *play* of differences. *It does not exist as a thing*, yet makes all these possible. **Arche-writing** is not a concept, nor even a word which can be defined.”

<sup>14</sup> Derrida, 2004a: 58. “Sem remeter a uma «natureza», a imotivação do *rasto* sempre *veio-a-ser*. Para dizer a verdade, não existe *rasto* imotivado: o *rasto* é indefinidamente o seu próprio *vir-a-ser-imotivado*”. Sublinhado do autor. O *devenir*, como veremos, é um conceito importantíssimo na filosofia deleuzo-guattariana, na relação com a infinita possibilidade de um corpo, de qualquer corpo.

## 1.2. O corpo e a *différance*

Esta marca, o rasto, possibilita o jogo das diferenças, a *différance* mesma<sup>15</sup>. Mas esta também não existe enquanto coisa. Não depende, é causa de dependência, é o acontecimento que articula o sensível e o inteligível, o interior dos signos e a relação destes numa estrutura (texto ou fala). A arquiesscrita (rasto + *différance*) possibilita a fala e a escrita, possibilita a relação do Eu e do Outro, do dentro e do fora, possibilita o espaçamento, a pausa, o silêncio, a relação entre espaços e tempos e a relação entre tempos, enquanto temporalização.

Mas onde é que “isto” se dá? Dá-se em todo o lado, no signo, no significante, no significado, na fala, na escrita, na leitura, sem se mostrar. Como se dá? Cremos que ela se dá *como experiência, como soma de experiências, como suma de experiências, isto é, o Corpo*. No Corpo registram-se, marcam-se, deixam-se os rastos, é a articulação, a possibilidade como também a impossibilidade no mesmo espaço, vida e morte, dentro e fora, espaço e tempo, etc. *A arquiesscrita nasce de uma escrita no e do Corpo, uma Somatografia e, simultaneamente, é o acontecimento desta.*

Sabemos contudo, segundo Derrida, que a *différance* “não é, não existe, não é um ente-presente (*on*), qualquer que ele seja, e seremos levados a acentuar *o que ela não é*, isto é, *tudo*; e que, portanto, ela não tem nem existência nem essência. Não depende de nenhuma categoria do ente, seja ele presente ou ausente” (Derrida, s.d.: 33. Sublinhado do autor). De modo nenhum o nosso salto, para o que indicámos há pouco como “somatografia”, desfigura o que Derrida diz. Não afirmámos a sua dependência ao Corpo, indicámos um dos seus modos de se dar. O que apresentamos como hipótese parte de uma suposição admitida e permitida pelo próprio Derrida, quando ele (se) pergunta “o que é que difere? *Quem difere?* O que é a *différance?*”, avisando que ao mesmo tempo que atingimos “um outro lugar e um outro horizonte da problemática (...) cairíamos já aquém daquilo que acabamos de esclarecer” (Derrida, s.d.: 46. Sublinhado nosso) acerca da *différance*.

Realizar estas perguntas seria como inserir uma *diferença no conceito derrideano da différence* – e não será isto, esta “traição”, que Derrida realmente pede a todos os seus leitores? Para aceitar estas questões teremos de admitir que:

---

<sup>15</sup> *Ibid.*: 77. “O rasto (*puro*) é a *différance*”. Sublinhado do autor.

(...) a *différance* é derivada, accidental, dominada e comandada a partir do lugar de um ente-presente, podendo este ser qualquer coisa, uma forma, um estado, um poder no mundo, aos quais seria possível atribuir qualquer espécie de nome, um *quê*, ou um ente-presente como *sujeito*, um *quem*. Neste último caso, particularmente, admitir-se-ia implicitamente que esse ente-presente, por exemplo, como ente-presente a si, como consciência, viria eventualmente a diferir: quer a retardar e a desviar-se da consumação de uma “necessidade” ou de um “desejo”, quer a diferir de si. Mas, em qualquer destes casos, um tal ente-presente não seria “constituído” por essa *différance*. (*Ibid.*: 47. Sublinhado do autor)

Ao mesmo tempo que nos permite, Derrida recusa-nos a localização da *différance* no Corpo por um impedimento desta se constituir num ente-presente. Todavia, o Corpo joga e não joga com a Metafísica (presença/ausência, alma/corpo, etc.), está dentro e fora, é ele também um devir, uma temporalização e um espaçamento, é uma identidade de diferenças e repetições, é um rasto e produtor de rastos.

“«Um signo» escreve Umberto Eco em *A Theory of Semiotics*, «é tudo o que se pode considerar que substitui significativamente outra coisa. A semiótica é em princípio a disciplina que estuda tudo o que se pode usar para mentir. Se algo não se pode usar para mentir, tão pouco se poderá usar o inverso: para dizer a verdade.” (Culler, 1984: 103. Tradução nossa). Ora, um corpo é um signo dentro de uma certa estrutura ou contexto, mas ao mesmo tempo não é signo uma vez que nenhuma outra coisa o pode substituir significativamente (nós somos insubstituíveis e sabemos mentir tanto pela fala como pelo corpo). Contudo, ou pelo contrário, sendo um corpo um produtor de signos, ele próprio se pode produzir em signo por relações de força e poder, de intensidades, nos acontecimentos promotores das suas diferenças e, por conseguinte, sua identidade. Assim, como a língua é um sistema de signos que se diferenciam de outros, por uma questão de conexões – isto é, uma letra, por exemplo, por mais maneiras diversas que se possa escrever, apresentar-se pela escrita, “a sua identidade, como diz Culler, é puramente relacional” (*ibid.*: 93)<sup>16</sup> – um corpo, que não é uma língua é igualmente um sistema de signos (órgãos, pele, pêlos, carne, etc.) que produz signos ou “quase-signos”<sup>17</sup>.

Um corpo, dizíamos, é corpo por uma questão de relações, diferenças nascidas das conexões e analogias produzindo uma identidade sempre diferida e diferente. A nossa ressalva, e o nosso desvio, prendem-se ao facto de que num Corpo coabitam tanto

<sup>16</sup> Tradução nossa.

<sup>17</sup> Conceito que surge em José Gil, 2001: 101.

as forças da consciência como as da inconsciência, sem nenhuma predominância de uma sobre a outra, ao contrário do pensamento metafísico e de alguma fenomenologia<sup>18</sup>.

No próprio jogo destas duas forças, a consciência e a inconsciência, age a *différance* como força, mas “a própria força nunca está presente: ela não é mais do que um jogo de diferenças e de quantidades. Não haveria força em geral sem a diferença entre as forças; e aqui a diferença de quantidade conta mais do que o conteúdo da quantidade, do que a grandeza em absoluta em si mesma” (Derrida, s.d.: 50).

Um Corpo nunca é o mesmo, a sua identidade é sempre diferida em cada experiência e a somatização constante dessas experiências de diferentes forças e intensidades faz o Corpo<sup>19</sup>. Mesmo a presença e ausência não são oposições no jogo da *différance*. No acontecimento da *différance* a nossa identidade, enquanto presença frente a um outro, é sempre diferida/diferenciada pela identidade do outro (e vice-versa), é sempre marcada pela ausência do que foi presença antes do acontecimento. Assim como a identidade é sempre o somatório das diferenças passadas e futuras, a presença tem em si a marca da ausência do que foi e do que virá; para ser presença, ela, deve passar por uma fase de devir-ausência, isto é, a presença só é presença porque ocupou o “lugar” da sua própria ausência no acontecimento (o que poderíamos chamar de uma somatografia no seu aparecer exterior, presença como escrita do corpo no espaço), presença por ocupação ou arrombamento do que era ausência. Esta violência é o que caracteriza a escrita e o *phármakon*<sup>20</sup>.

### 1.3. Escrita em Deleuze (e Guattari)

O poder do Corpo, o poder da Escrita e suas possíveis analogias ganham um tom mais definido, embora igualmente enigmático, na obra de Gilles Deleuze e na compartilhada com Félix Guattari. A singularidade da(s) sua(s) obra(s) é explicada,

<sup>18</sup> Derrida, s.d.: 49. “O privilégio atribuído à consciência significa pois o privilégio atribuído à presença; e mesmo se se descrever, à profundidade em que o faz Husserl, a temporalidade transcendental da consciência, é ao «presente vivo» que se atribui o poder de síntese e de reunião incessante dos rastros. / Este privilégio é o éter de uma metafísica, o elemento do nosso pensamento enquanto prisioneiro da língua da metafísica.

<sup>19</sup> *Id.* 1996: 98. “Este movimento da *différance* não se verifica num sujeito transcendental. Produ-lo. A auto-afecção não é uma modalidade de experiência que caracteriza um ente que seria já ele próprio (*autos*). Produz o mesmo como relação a si na diferença consigo, o mesmo como o não-idêntico”. Sublinhado do autor.

<sup>20</sup> *Id.* 1997: 57. “O *phármakon* é esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exactamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rasto que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece”. Sublinhado do autor.

esclarecida, no último volume escrito a quatro mãos, *O que é a Filosofia?*, onde os autores nos dizem claramente que todo o propósito dela, a filosofia, é ser a “arte de formar, inventar, de fabricar conceitos” (Deleuze, Guattari, 1992: 10).

Na concretização dessa filosofia encontramos múltiplos conceitos, tanto novos (neologismos como *visagéité* – rosteidade ou rostoidade na tradução portuguesa, ou rostidade na tradução brasileira – *territorialidade*, *desterritorialidade* e a *reterritorialidade*, entre outros), como retirados de outros filósofos, poetas e escritores, e reformulados a uma nova luz (*devenir*, *máquinas*, *Corpo sem Órgãos*, etc.). A abordagem desta filosofia é difícil e complexa, pela miríade de vozes que entram em comunicação, pelos múltiplos reenvios de sentidos, pela própria questão da escrita por eles pensada e testada. Mas antes de mergulharmos nessa questão, tentaremos esclarecer as noções de *conceito* e *língua* nestes dois autores.

*Conceito*, aqui, terá ecos da noção de signo, das suas questões relacionais, o seu valor/identidade derivado das diferenças, a sua repetição, mas, ao mesmo tempo, altera os nossos próprios conceitos. Dizem-nos Deleuze e Guattari que um *conceito* tem uma história, que não só nos remete para outros conceitos como para problemas e planos. Como os signos, cada conceito remete para outros nas suas conexões com outros conceitos mas também com futuros conceitos. O *conceito* tem assim um *devenir-conceito*. O conceito é um *Uno-Múltiplo*<sup>21</sup>, composto por várias componentes que são *devenir-conceito*. Por outro lado, o conceito deleuzo-guattariano é considerado como um ponto de reunião das várias componentes e que se auto-percorre e, assim, cada uma das suas componentes “neste sentido é um *traço intensivo*, uma ordenada intensiva que não deve ser apreendida como geral nem como particular mas como uma pura e simples singularidade – «um» mundo possível, «um» rosto, «algumas» palavras – que as particulariza ou generaliza consoante lhe são dados valores variáveis ou lhe é designada uma função constante” (1992: 25). O conceito é um acto de pensamento e, resumidamente, define-se pela “*inseparabilidade de um número finito de componentes heterogéneas por um ponto em sobrevoos absoluto, a uma velocidade infinita*” (*ibid.*: 26. Sublinhado dos autores).

---

<sup>21</sup> Conceito importante na filosofia deleuziana e devedora da interpretação que Nietzsche faz de Heráclito: “O múltiplo é a manifestação inseparável, a metamorfose essencial, o sistema constante do único. O múltiplo é a afirmação do uno, o *devenir*, a afirmação de ser. A afirmação do *devenir* é ela própria o ser, a afirmação do múltiplo é ela própria o uno, a afirmação múltipla é a maneira pela qual o uno se afirma. «O uno é o múltiplo». Deleuze, 2001: 39.



Os autores fornecem-nos um exemplo partindo do conceito de *Outrem*, na condição em que um conceito está em primeiro em relação a outro. O outro coloca-se face a mim (ao eu) como um objecto-especial. Neste face a face encontramos duas componentes, a do outro como sujeito e como objecto: se eu for o sujeito ele é o objecto e vice-versa. Deste modo deparamo-nos com o problema da pluralidade de sujeitos, a sua relação e a recíproca apresentação de um e do outro. O problema aumenta quando nos damos conta de que o outro é um “mundo possível” pela sua subjectividade exprimida pelo seu corpo, mas principalmente pelo seu “rosto”, e que se torna real pela linguagem que efectiva esse mundo, estando estas três componentes inseparáveis porque não há mundo sem rosto e não existe a possibilidade de se tornar real sem que o expresso pelo rosto se torne expressão (pela língua, a fala, as palavras)<sup>22</sup>.

O *conceito* deleuzo-guattariano escapa do contexto de signo por nós apresentado, pela sua condição de auto-referencialidade definida pelos autores<sup>23</sup>. Mas um conceito também não é um signo? Ou o signo é uma das suas componentes? E se todas as suas componentes forem signos, que não são auto-referenciáveis, como é que o conceito sendo composto de componentes pode ser auto-referenciável? Porque, explicam-nos, a referência não diz respeito ao Acontecimento, mas às coisas e aos estados de coisas, enquanto o conceito é “um Acontecimento puro, uma ecceidade, uma entidade: o acontecimento de Outrem ou o acontecimento do rosto (quando o rosto por sua vez é tomado como conceito)” (*ibid.*: 26).

Há pouco dissemos que os conceitos passam por diversos planos. Estes planos são os *planos de imanência* que, segundo os autores, não são conceitos mas imagens do pensamento, “a imagem por este constituída do que significa pensar, fazer uso do pensamento, orientar-se no pensamento...” (*ibid.*: 37). Pensar, ou a imagem do pensamento, é um movimento infinito duplo, por ser o pensamento e ser corpo<sup>24</sup>. Por essa mesma razão o pensamento (a fala, a escrita, etc.) não é o mesmo que no século passado, no Renascimento ou na Antiguidade Clássica: são outros corpos e outras imagens de pensamento. Os conceitos não nascem no plano de imanência mas com a

---

<sup>22</sup> Estamos de acordo com Deleuze e Guattari quando dizem que qualquer exemplo não é simples de se apresentar, porque “não há nenhum conceito simples” (*ibid.*: 24)

<sup>23</sup> *Ibid.*: 26. “O conceito define-se pela sua consistência, endo-consistência e exo-consistência, mas não tem *referência*: é auto-referencial, põe-se a si próprio e põe o seu objecto, ao mesmo tempo que é criado. O construtivismo une o relativo o absoluto”. Sublinhado dos autores.

<sup>24</sup> *Ibid.*: 38. “É nesse sentido que se diz que pensar e ser são uma mesma e única coisa. Ou melhor, o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser”.

filosofia, enquanto o plano é a própria instauração da filosofia: é um movimento duplo como pensar e ser. O plano, dizem os autores, é pré-filosófico:

Pré-filosófico não quer dizer nada que preexista, mas qualquer coisa *que não existe fora da filosofia*, embora esta suponha que sim. São as suas condições internas. O não-filosófico talvez esteja mais no cerne da filosofia do que a própria filosofia e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida de maneira filosófica ou conceptual, tem de se dirigir também aos não-filosóficos, na sua essência. (*ibid.*: 41)

Este pré-filosófico traz-nos à mente aqueloutro conceito derrideano, arquiesscrita, que joga contra a questão da escrita lançada para fora, e ser fora, da fala, na maneira como a arquiesscrita é apresentada como condição interna tanto da escrita como da fala (nunca como origem), como a ideia da escrita está mais próxima da fala do que a fala de si própria. Mas não são a mesma coisa. Dois corpos diferentes, dois pensamentos diferentes. E isso é ainda mais evidente quando Deleuze e Guattari concebem a criação de personagens conceptuais, a par da criação dos conceitos, ou a importância dos devires no Corpo<sup>25</sup> como “caminhos” sempre percorridos pelo homem quando pensa, escreve, compõe, age<sup>26</sup>.

As personagens conceptuais são os vários discursos que expõem os conceitos, como também se podem considerar como personagens mas apenas dos discursos filosóficos (como Sócrates e Fedro, por exemplo). Deleuze e Guattari estabelecem uma enorme diferença entre personagens conceptuais e figuras estéticas (as várias personagens que habitam a arte), pela natureza que separa a filosofia da arte. De um lado encontramos o pensamento por conceitos, de outro, o pensamento por afectos e perceptos.

O que são os afectos e perceptos? Não são já afecções e percepções, essas são as forças que constituem o acontecimento, as que entram em acção com as forças dos corpos, são as forças que se experimentam; enquanto os afectos e perceptos são o excesso dessas forças marcadas, são a nossa própria experiência (laboratorial) sobre os ganhos de qualquer experiência (acontecimento). De acordo com Deleuze e Guattari, os afectos e perceptos são mesmo “*seres que valem por si próprios e excedem todo o*

---

<sup>25</sup> Veremos mais adiante a permanência da maiúscula na apresentação desta noção de corpo, quando falarmos do Corpo sem Órgãos (CsO) como um corpo já não separado em *physis* e *psyché* mas *physis-psyché*.

<sup>26</sup> *Ibid.*: 42. “É que não pensamos sem nos tornarmos uma outra coisa, qualquer coisa que não pensa, um animal, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que regressam ao pensamento e o voltam a lançar”.

vivido. Estão na ausência do homem, podemos dizê-lo, porque o homem, tal como é fixado na pedra, na tela ou ao longo das palavras, é em si um composto de perceptos e de afectos. *A obra de arte é um ser de sensações, e nada mais: existe em si*” (*ibid.*: 144. Sublinhado dos autores e negrito nosso).

Embora de naturezas diferentes, o plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem unir-se, misturar conceitos e afectos, personagens conceptuais e figuras estéticas (p. ex., Zaratustra)<sup>27</sup>. As personagens conceptuais apresentam-se segundo duas ordens, as “simpáticas” e as “antipáticas”, uma o representante do autor, do filósofo, a outra o representante de outras filosofias, de argumentos, críticas, que contribuem para o desenvolvimento do discurso do autor e ambas habitando o mesmo plano de imanência. Quererá isto dizer que a personagem conceptual simpática é o autor, como se julga muitas vezes que um narrador é a voz do autor? Não e sim. Não, porque as personagens conceptuais vivem dentro do filósofo, ele cria-as para expressar os seus conceitos no plano de imanência<sup>28</sup>, mas sim, uma vez que já vimos que pensar e ser são a mesma coisa e, desse modo, também ele é a personagem conceptual<sup>29</sup>. Por outro lado, as personagens conceptuais e as figuras estéticas assemelham-se noutros aspectos que igualmente os caracterizam, como os “traços práticos” que os compõem, que os remetem para tipos psicossociais, e pelos actos de fala. Existem, de acordo com os autores, *traços relacionais* (o Amigo, o Pretendente, o Rival, etc.), *traços dinâmicos* (acções psicofísicas que determinam a personagem como o seu autor, “(...) saltar à maneira de Kierkegaard, dançar como Nietzsche, mergulhar como Melville” (*ibid.*: 66), desconstruir como Derrida, tornar-se imperceptível como Deleuze, multiplicar como Fernando Pessoa, ver no escuro como Milton), *traços jurídicos*, “na medida em que o pensamento não cessa de reclamar o que lhe pertence por direito e de se confrontar desde os pré-socráticos com a Justiça” (*ibid.*: 66), e *traços existenciais* que apresentam modos ou possibilidades de vida (os mundos possíveis que referimos). A importância dos tipos psicossociais é a de apresentar, tornar visível e perceptível “as formações de territórios, os vectores de desterritorialização, os processos

---

<sup>27</sup> *Ibid.*: 61 “Com efeito, em cada caso, o plano e aquilo que o ocupa são como duas partes relativamente distintas, relativamente heterogéneas”.

<sup>28</sup> *Ibid.*: 59. “ (...) o filósofo é somente o invólucro da sua personagem conceptual principal e de todas as outras, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos da sua filosofia”.

<sup>29</sup> *Ibid.*: 59. “A personagem conceptual não tem nada a ver com uma personificação abstracta, um símbolo ou uma alegoria, porque vive, insiste. O filósofo é a idiosincrasia as suas personagens conceptuais”.

de reterritorialização” (*ibid.*: 63), mas quem desempenha o papel de os manifestar são as personagens conceptuais, através de actos de fala (“speech-act”)<sup>30</sup>.

Dizem-nos Deleuze e Guattari que a língua é feita para obedecer e fazer obedecer através das ferramentas que são as palavras. A língua é, então, constituída por palavras de ordem. Mesmo as palavras informativas, ou os enunciados informativos, são apenas “o mínimo estritamente necessário para a emissão, transmissão e observação das ordens consideradas como comandos” (id, 1997, vol. II: 12). Embora tenham um papel determinante na linguagem, as palavras de ordem não são a origem da linguagem mas funções dela. A indeterminação desse ponto de partida, da origem “não-linguística” deve-se a um aspecto tautológico da linguagem, de um ir e voltar a si mesma, nunca submetida a uma comunicação mas a uma transmissão e repetição do que se diz. Eu ouço e digo a outro o que outro me disse<sup>31</sup>. A linguagem está assim determinada não pelo que nós vemos ou sentimos, mas pelo que nos foi dito, pelo que ouvimos em estreita ligação com um campo social.

A dependência a um campo social determina a inexistência de enunciados individuais ou sujeitos de enunciação sem estarem inseridos num *agenciamento colectivo de enunciação*, que se exemplifica, por excelência, com o discurso indirecto (livre). Ora, para se entender o que é um agenciamento colectivo de enunciação teremos de prestar uma maior atenção aos actos.

Um acto insere-se num determinado campo social, uma sociedade, e esse campo é habitado por diversos corpos (instituições, homens, mulheres, moral, ética, etc.). Os corpos sofrem sobre si, dentro de si, acções e paixões que depois sofrerão *transformações incorporais* através da expressão do que é expresso nos corpos. O conjunto dessas transformações são os actos, são o conjunto dos atributos não corporais dos corpos. O exemplo que os autores nos dão é muito claro para compreendermos melhor esta relação dos corpos e dos actos: duas pessoas estão apaixonadas; esta paixão, este sentimento, é uma mistura de corpos, dos amantes mas também do desejo, ambos sofrem o peso dos seus corpos e estão sujeitos à paixão de um e do outro; esse amor

---

<sup>30</sup> A importância dos actos de fala revela-se um factor pertinente na análise da língua por Deleuze e Guattari, dedicando a eles e aos signos dois capítulos, ou estratos no pensamento dos autores, no segundo volume da obra seminal *Capitalismo e Esquizofrenia, Mil Platôs: 20 de Novembro de 1923 – Postulados da Linguística e 587 A.C.-70 D.C. – sobre alguns regimes de signos*. A edição brasileira, que utilizamos para este estudo, foi dividida com a permissão dos autores em cinco volumes. Os capítulos que indicámos correspondem ao volume II editado em 1995 e reimpresso em 1997. Para uma análise atenta do problema do *speech-act* enviamos o leitor para o segundo capítulo que indicámos nesta nota.

<sup>31</sup> *Ibid.*: 13. “A «primeira» linguagem, ou antes, a primeira determinação que preenche a linguagem não é o tropo ou a metáfora, é o *discurso indirecto*”. Sublinhado dos autores.

pode ser representado “por um coração atravessado por uma flecha, por uma união de almas, etc.” (*ibid.*: 19), mas quando um deles diz ao outro um simples “amo-te”, o seu enunciado expressa um atributo não corporal dos seus corpos. Ou, por exemplo, no momento de defender esta tese, na sala estarão presentes vários corpos (o meu, o dos meus orientadores, os arguentes, testemunhas, etc.), todos em estados diferentes de paixões (nervosismo, confiança, expectativa, dúvida, etc.) momento esse que pode ser representado por um tribunal, um cadafalso, *A Lição de Anatomia de Doutor Nicolaes Tulp* de Rembrandt, etc., mas quando um dos arguentes disser “O que quis dizer com...” nós estaremos perante uma transformação incorporal.

A transformação, o acto, é um Acontecimento<sup>32</sup>, um *hic et nunc* datado que fora das circunstâncias em que se deu já não será o mesmo, porque nós próprios já não seremos os mesmos numa ou noutra circunstância de enunciação<sup>33</sup>. Deste modo, todos os enunciados e actos são dependentes das múltiplas situações em que estes se podem dar, isto é, a mistura dos vários corpos sujeitos a diferentes acções e paixões, a diferentes espaços e tempos, tudo isso são variáveis que modificam um mesmo enunciado. A reunião destas variáveis fazem o agenciamento de enunciação, que poderá transformar-se num “*regime de signos ou máquina semiótica*”.

Uma sociedade é composta por várias semióticas, gerando novas palavras de ordem, podendo ou não formar-se como regime; como também é composta de vários regimes mistos. A razão pela qual as palavras de ordem serão redundantes (a tautologia da linguagem que indicámos) encontra a sua resposta não só na sua transmissão, mas desde a sua emissão e em si mesma, o que justifica, para os autores, o discurso indirecto como expressão de qualquer agenciamento de enunciação:

O discurso indirecto é a presença de um enunciado relatado num enunciado relator, a presença da palavra de ordem na palavra. É toda a linguagem que é discurso indirecto. Ao invés de o discurso supor um discurso directo, é este que é extraído daquele, à medida que as operações de significância e os processos de subjectivação num agenciamento se encontram distribuídos, atribuídos, consignados, ou à medida que as variáveis do agenciamento estabelecem relações constantes, por mais provisórias que sejam. O discurso directo é um fragmento de massa destacado, e nasce do desmembramento do agenciamento colectivo; mas este é sempre como o rumor onde coloco o meu nome próprio, o conjunto das vozes concordantes ou não de onde eu

<sup>32</sup> *Ibid.*: 19. “A transformação incorpórea é reconhecida por sua instantaneidade, por sua imediaticidade, pela simultaneidade do enunciado que a exprime e do efeito que ela produz”.

<sup>33</sup> *Ibid.*: 21. “A palavra de ordem é, precisamente, a variável que faz da palavra como tal uma enunciação. A instantaneidade da palavra de ordem, a sua imediaticidade, confere-lhe uma potência de variação em relação aos corpos aos quais se atribui a transformação”.

tiro a minha voz. Dependo sempre de um agenciamento de enunciação molecular, que não é dado na minha consciência, assim como não depende apenas das minhas determinações sociais aparentes, e que reúne vários regimes de signos heterogêneos. Glossolália. Escrever é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, seleccionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos, de onde extraio algo que denomino Eu [Moi]. *EU [JE]* é uma palavra de ordem. (*ibid.*: 23-24)

O nosso corpo apresenta-se-nos assim como que uma enorme geografia, com elevações e depressões, zonas quentes, frias e temperadas, zonas solitárias e desérticas, e campos e cidades populosas habitadas pelas palavras de ordem, por discursos indirectos<sup>34</sup>.

Continuamos, porém, ainda na dúvida do porquê das palavras de ordem. É que a língua é acima de tudo uma instituição de poder, do poder. A língua institui-se por uma centralização, homogeneização, uma padronização dos múltiplos agenciamentos de enunciação tornando-se como que um enorme território<sup>35</sup>, e dizemos enorme porque cada agenciamento é por si só um território.

Como referimos, os agenciamentos compõem-se de misturas de corpos e transformações incorporais e Deleuze e Guattari identificam-nos, respectivamente, como *conteúdos* e *expressões*<sup>36</sup>. Estes conceitos indicam duas formas independentes entre elas. As expressões não representam os conteúdos, intervêm sobre estes, inserem-se nos conteúdos e, por sua vez, os conteúdos na expressão. Os conteúdos, ligados à ideia de mistura de corpos, apresentam a forma “mão-ferramenta, ou a lição das coisas” (*ibid.*: 26); enquanto as expressões, as transformações corporais, formalizam-se como “rosto-linguagem, a lição dos signos” (*ibid.*: 26).

Tanto a *lição das coisas* como a *lição dos signos* referem-se aos corpos, aos corpos agidos e aos corpos ditos. Começamos, timidamente, a entrever a complexidade desta filosofia: a língua é um grande Agenciamento, um território inteiramente ocupado por uma *máquina abstracta*; anexado a ela ou constituindo-a, como engrenagens dessa enorme máquina que é um território, outras máquinas; pelo território, por todas as máquinas passam fluxos codificados e decodificados que ligam e cortam a ligação das máquinas às máquinas; as circunstâncias e variáveis que tínhamos referido surgem

<sup>34</sup> *Ibid.*: 14. “A linguagem é um mapa e não um decalque.”

<sup>35</sup> *Ibid.*: 46. “A unidade de uma língua é, antes de tudo, política. Não existe língua-mãe, e sim tomada de poder por uma língua dominante, que ora avança sobre uma grande frente, ora se abate simultaneamente sobre centros diversos”.

<sup>36</sup> Estamos, de facto, perante os conceitos de Louis Hjelmslev, mas, como veremos, estes conceitos ganham contornos um pouco diferentes dos compreendidos pelo linguísta.

como *variáveis de conteúdo* (“que são proporções nas misturas ou agregados de corpos” (*ibid.*: 29)) e *variáveis de expressão* (“que são factores interiores à enunciação” (*ibid.*: 29)); estas mesmas variáveis podem formar linhas de fuga no seio do território, criar uma desterritorialização formando os tais regimes de signos ou máquinas semióticas.

Por outro lado, o poder da máquina abstracta da língua é tal que pode mesmo reterritorializar essa desterritorialização (isso é visível, por exemplo, na grande Máquina Abstracta de Cultura, que é surpreendida por várias linhas de fuga, escritores, pintores, cineastas, vanguardas, que constroem grandes continentes desterritorializados, mas que terminam inevitavelmente reterritorializados). O interesse para estes autores, de facto, encontra-se na apresentação e demonstração de como funcionam os vários mecanismos e, através dessas peças, continuamente procurar a linha de fuga para as percorrer. Nesse sentido, pretendem reconhecer processos ou elementos linguísticos desterritorializantes como o *estilo* ou *tensores* que permitem a variação das variáveis (por exemplo, o *e...e*) e, deste modo, criar línguas dentro da língua e/ou evoluí-la. É assim que, na relação língua-fala (que conjuntamente englobe a escrita), a fala conquista uma predominância sobre a máquina pelo seu poder de variar, de evolucionar a língua<sup>37</sup>.

Conquanto esta máquina seja uma instituição de poder é necessário evidenciar o poder dos corpos, essas outras máquinas que a compõem, que a singularizam sem nunca a tornar individualizada, isto é, um indivíduo singulariza a língua mas o indivíduo é sempre portador e transmissor ou emissor de um enunciado colectivo<sup>38</sup>. Tendo em atenção estes aspectos da língua, Deleuze e Guattari determinam dois possíveis tratamentos da língua no que respeita à manipulação das variáveis. De uma parte aqueles que se podem extrair constantes, que territorializam ou reterritorializam, que encerram a língua (as regras obrigatórias), noutra parte as que põem a língua em fuga, em desvario, em constante variação (as regras facultativas). Esses tratamentos fazem com que a língua se apresente como língua maior ou língua menor, sendo a última, pela linha de fuga que traça, aquela que mais interessa estes autores. A língua menor comporta tanto os dialectos, como o bilinguismo ou o multilinguismo (onde se enquadram escritores que tendo uma língua natural escrevem numa língua estrangeira,

<sup>37</sup> *Ibid.*: 43. “A agramaticalidade, por exemplo, não é mais uma característica contingente da fala que se oporia à gramaticalidade da língua; é ao contrário, a característica ideal da linha que coloca as variáveis gramaticais em estado de variação contínua”.

<sup>38</sup> *Ibid.*: 45. “A máquina abstracta é sempre singular designada por um nome próprio, de grupo ou de indivíduo ao passo que o agenciamento de enunciação é sempre colectivo, no indivíduo como no grupo. (...). Nenhum primado do indivíduo, mas indissolubilidade de um Abstracto singular e de um Concreto colectivo”.



p. ex. Beckett, ou escritores numa condição em que a sua língua natural é dominada por uma estrangeira e decidem escrever com esta última, o caso Kafka, como um devir-menor, isto é, um agenciamento que permite desterritorializar a língua maior)<sup>39</sup>.

Sendo a língua maior a expressão de um padrão, de um centro dominante e dominador que implica o colectivo, a língua menor é de cada um, é o modo como cada um faz entrar na língua maior o seu corpo e as contínuas transformações corporais criativamente. Do mesmo modo como explicámos resumidamente o mecanismo da Máquina-Cultura, a máquina abstracta da língua, no tempo, engloba a língua menor, e escritores “menores”, como o foram no seu tempo Rimbaud, Lautréamont ou Kafka, tornaram-se “maiores” por conquistarem a sua própria língua.

#### 1.4. O corpo enquanto máquina

Quando Deleuze e Guattari nos expõem o Mundo como sendo um enorme território, o Corpo Pleno da Terra, povoado de máquinas, não estão a usar metáforas. Disso nos põem logo de sobreaviso desde o início da sua aventura filosófica a meias: “O que há por toda a parte são mas é máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com as suas ligações e conexões. Uma máquina-órgão está ligada a uma máquina-origem: uma emite o fluxo que a outra corta” (Deleuze e Guattari, 2004: 7). Esta afirmação dá um certo cariz holístico à relação do Homem com tudo o que o rodeia, o que o faz ser o que é, o que produz, o que recebe; faz com que tudo se comunique (comunicação não no sentido linguístico do termo, uma vez que, como já vimos no §1.3, não há informação mas direcção, ordenação). Comunicação como passagem, como ligação, conexão entre partes, não havendo lugar a independências, a mecanismos solitários. Sendo tudo máquinas, o que os dois autores pretendem avaliar é a sua produção e o seu funcionamento maquínico.

De facto, o que apenas existe é produção e produção de três tipos: *produção de produções*, *produção de registos* e *produção de consumos*. A primeira produção trata as acções e reacções, a segunda a distribuição e referências, a terceira os afectos e perceptos. Seguimos a par e passo a lei de Lavoisier, “na Natureza nada se perde tudo se transforma”. Por outro lado, Deleuze e Guattari promovem uma noção alterada da realidade do Homem e da Natureza, bem como do homem/homem e de si a si. Já não

---

<sup>39</sup> *Id.*, 1997, vol. II: 51. “As línguas menores não existem em si: existindo apenas em relação a uma língua maior, são igualmente investimentos dessa língua para que ela se torne, ela mesma, menor”.



existe separação de essência entre homem e natureza, pois ambos são produtores, o homem deixa de ser um criador para passar a ser a máquina que põe a funcionar todas as outras máquinas (“o eterno encarregado das máquinas do universo”) (*ibid.*: 10).

A primeira instância das máquinas, de todas as máquinas, é serem máquinas desejanter de sistema binário linear, isto é, uma máquina liga a outra, uma produz um fluxo “e depois” a outra extrai ou corta para si esse mesmo fluxo. Como o nome indica, o que há é produção de desejo e o desejo “faz constantemente a ligação de fluxos contínuos e de objectos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, corre e corta” (*ibid.*: 11). É necessário entender estes objectos parciais como tudo, tanto uma pedra como um rim, de onde se podem destacar outros “objectos parciais” que são os fluxos desses objectos e destes ainda outros e outros “e... e”:

Qualquer «objecto» supõe a continuidade de um fluxo, e qualquer fluxo a fragmentação de um objecto. Não há dúvida que cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro a partir do seu próprio fluxo, a partir da energia que dela flui: o olho interpreta o tudo em termos de ver (...)  
Mas há sempre conexão que se estabelece com outra máquina, numa transversal onde a primeira corta o fluxo da outra ou «vê» o seu fluxo cortado. (*ibid.*: 11)

Como e onde se situa o Homem entre as máquinas? É não só o encarregado, mas também máquina desejanter. Não está no centro da produção, que é a própria máquina social técnica, mas na margem da máquina atravessado pelos fluxos. Daí a sua impossibilidade de adquirir uma identidade fixa, porque ele está sempre a ser atravessado e alterado, passando por diferentes estados, sempre e sempre. Cada máquina, e no homem cada máquina-órgão, contém um determinado código<sup>40</sup> que se transcreve em cada fluxo. Esse código insere-se não só na produção mas igualmente no registo, logo, na ligação entre máquinas há assim uma descodificação (tradução) de códigos noutros, podendo cada código ainda adquirir outro código no seu seio<sup>41</sup> (podemos imaginar, por exemplo, um grande código, o DNA humano como grande código do Homem, onde se encontram já pedaços de diferentes códigos, códigos de órgãos, de membros, etc.).

A máquina, como já vimos, realiza três tipos diferentes de produção (o produto é o desejo) e a máquina desejanter, como primeiro estágio da máquina, tem como tarefa o

<sup>40</sup> *Ibid.*: 42. “O código parece-se menos com uma linguagem do que com uma gíria, formação aberta e plurívoca”.

<sup>41</sup> *Ibid.*: 41. “Um órgão pode estar associado a vários fluxos segundo conexões diferentes; pode hesitar entre vários regimes, e até apropriar-se do regime de um outro código (a boca anoréxica [*sic*]”.

corte de fluxos, ou produtos, e ser cortada igualmente de três maneiras, de modo a destacarem partes da libido para a produção de desejo, de acordo com os três tipos de produção: o primeiro corte remete para uma *síntese conectiva*, mobilização da libido para a extracção de códigos; o segundo para uma *síntese disjuntiva* que permite a libido destacar e registar o código (o que os autores chamam o *Numen*); o terceiro remete para uma *síntese conjuntiva*, que é a libido como energia de consumo (a *Voluptas*).

Desta maneira são apresentadas as operações do desejo: um indivíduo acha-se num determinado local e tempo (a realidade desse ponto); dá-se um acontecimento que ele presencia; o indivíduo experiencia esse acontecimento, que já se encontra inserido numa máquina social técnica (um corpo pleno)<sup>42</sup> e aqui entra a máquina desejante a funcionar; do evento *extrai* o código do fluxo de desejo na ligação entre o indivíduo e o acontecimento, a seguir *destaca e regista* no seu corpo e depois enquanto *consome* essa energia *produz* desejo que poderá ser canalizado para outros produtos (como a arte). O que é que o desejo produz? Real:

O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objectos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real resulta disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Ao desejo não falta nada, não lhe falta o seu objecto. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo que não tem sujeito fixo; é sempre a repressão que cria o sujeito fixo. O desejo e o seu objecto são uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objecto de desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir, e qualquer coisa no produto se afasta do produzir, que vai dar ao sujeito nómada e vagabundo um resto. O ser objectivo do desejo é o Real em si mesmo. (*ibid.*: 31)

Todo o homem habita uma máquina social técnica (um país e o seu Estado, uma religião, uma cultura, uma justiça, uma língua, etc.), isto é, um corpo pleno (molar) que condiciona um conjunto de modos de vivências e práticas aos vários indivíduos (moleculares)<sup>43</sup>. Por outro lado, todo o homem também habita as máquinas desejantes. De acordo com os autores ele povoa as duas não por serem diferentes máquinas, mas

---

<sup>42</sup> A Terra é o grande corpo pleno, a grande desterritorializada, sempre a criar linhas de fuga, fluxos de desejo a serem povoados por outros corpos plenos: “A máquina é, em primeiro lugar, uma máquina social constituída por um corpo pleno como instância maquinizante, e pelos homens e utensílios que são maquinizados na medida em que estão distribuídos sobre esse corpo”. *Ibid.*: 419. Sublinhado do autor.

<sup>43</sup> Molar e Molecular são termos relacionados com os devires do homem (que iremos analisar mais adiante) que indicam estados das passagens psicofísicas do corpo que podem condicionar uma escrita, por exemplo. Mas correspondem igualmente ao modo de organização dos corpos num determinado regime, isto é, o estado molar corresponde ao grande aglomerado de moléculas, que podem fugir ou saltar para outros regimes, e cada molécula pode potenciar um outro regime molar.

por serem a mesma máquina. O que diferencia as duas não está no seu produto, está antes no regime que as maquina, que as põe a funcionar.

Nos termos expostos no §1.3, a máquina social língua cria um território, ou reterritorializa, codificando o desejo segundo uma ordem, um parâmetro, certas regras, enquanto a máquina desejante homem funciona no sentido da desterritorialização, desejo como linha de fuga, desejo para avariar e como avaria da máquina social<sup>44</sup>. Os autores chamam-nos a atenção para a produção de registo, o que nos lembra e vai ao encontro daquilo que procuramos nesta dissertação e de como entendemos arriscadamente todo o processo da *différance*. O registo pode ser uma escrita, se entendermos escrita como uma cadeia de signos com múltiplos sentidos (plurívoca) e inscrita numa linha temporal (transcursiva). “É uma escrita *com a forma do Real*” (*ibid.*: 42. Sublinhado dos autores) que organiza os signos descodificados dos desejos produzidos nas sínteses passivas, organização de signos que não se referem a nenhum significante e que, depois de terem sido codificados, nunca virão a ter ou a ser significante, apenas e somente desejo<sup>45</sup>. O homem ao pôr a funcionar e avariar a máquina desejante para ser máquina desejante artística<sup>46</sup>, constrói, ou necessita de construir, aquilo que só podemos ver como abstracção (o sonho de Artaud), isto é, um Corpo sem Órgãos (CsO), aquilo que os autores indicam como a anti-produção dentro da produção.

CsO não é um corpo como organismo de órgãos organizados, que compreende tanto as ligações como as falhas entre os órgãos, os bloqueios, os hiatos, mas um cilindro percorrido por um único fluxo amorfo (múltiplos fluxos num só), sem separações de corpo e mente/espírito<sup>47</sup>, é o espaço virtual do nosso próprio corpo. CsO como lugar da *physis-psyché*, sem ligação a um Significante, a uma Metafísica, corpo produtor de intensidades a partir do grau zero de intensidade, corpo de pura sensação e nunca de representação, corpo de desejo. O CsO é assim o momento em que a criação se dá, um alheamento da identidade (que, como já vimos, é mutável) e máxima

<sup>44</sup> *Ibid.*: 35. “A arte utiliza muitas vezes esta propriedade ao criar verdadeiros fantasmas de grupo que curto-circuitam a produção social com uma produção desejante, e introduzem uma função de avaria na reprodução de máquinas técnicas”. Tentámos mostrar isso no breve exemplo da Máquina-Cultura.

<sup>45</sup> *Ibid.*: 43: “A única vocação do signo é produzir desejo, e em todos os sentidos”.

<sup>46</sup> *Ibid.*: 35. “ (...) a própria obra de arte é uma máquina desejante. O artista acumula o seu tesouro para uma explosão próxima, e é por isso que se impacienta com o tempo que falta para que as destruições se venham a dar”. Tal como a célebre frase de Mikhail Bakunin: “A volúpia de destruir é, ao mesmo tempo, uma volúpia criadora”.

<sup>47</sup> Nancy, 2000: 36. “ (...) não há sentido em falar separadamente do corpo e de pensamento, como se cada um pudesse subsistir por si: é que eles *são* apenas o seu mútuo tocar-se, o toque da efracção de um pelo outro e de um ao outro. Este toque é o limite, o espaçamento da existência”. Sublinhado do autor.

concentração no desejo, absoluta produção de desejo para produzir outra máquina desejante (a obra de arte, a arte, mas também existem CsOs políticos, científicos, místicos, perversos, etc.)<sup>48</sup>. Na construção de um CsO a criação é um delírio e uma viagem. Na criação literária, por exemplo e de acordo com os autores, existe um delírio da língua, procura de potências gramaticais e sintáticas, de um estilo, tensores, uma língua menor; e no seu próprio lugar, sem o escritor sair sequer de si, uma viagem pelos espaços intensivos do corpo, descoberta de territórios, tribos, povos, culturas, nações e religiões exactamente onde ficaram os afectos e perceptos inscritos como intensidades<sup>49</sup>.

## 2. O Corpo

### 2.1. As possibilidades do Corpo

Os devires não são representações, nem imitações, nem metáforas, nem sequer uma exterioridade visível e apontada num texto ou a subjectividade do autor. Os devires qualquer coisa<sup>50</sup> são as linhas de fuga que partem do CsO no acto criativo, são estados intensivos das sensações (afecções e percepções, o que indicaremos como o que “ganhamos” das experiências, o que fica em nós das experiências) inscritas, marcadas, registadas no corpo. O delírio e a viagem de que falámos são reais e primeiramente físicas. O fluxo amorfo que nos percorre, no momento do nosso CsO, destaca dos objectos parciais as marcas das experiências transformando-as em blocos de sensações de afectos e perceptos que serão depostos no texto pela escrita<sup>51</sup>. É um processo psicofísico, é a dificuldade e depois o correr desenfreado da escrita, é o Corpo a funcionar para que haja Literatura, ou segundo os autores, uma *fenomenologia da arte*:

O ser da sensação, o bloco do percepto e do afecto, surgirá como a unidade ou a reversibilidade entre aquele que sente e o sentido, o seu íntimo entrelaçamento, à semelhança das

<sup>48</sup> Deleuze e Guattari, 1997, vol. III: 15. “O CsO é o *campo de imanência do desejo, o plano de consistência* própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior falta que viria torná-lo oco, o prazer que viria preenchê-lo)”. Sublinhado dos autores.

<sup>49</sup> Deleuze, 2002: 10. “Toda a obra [como a literária] é uma viagem, um trajecto, mas que apenas percorre este ou aquele caminho exterior em virtude dos caminhos e trajectórias interiores que a compõem, que constituem a sua paisagem ou o seu concerto”.

<sup>50</sup> Deleuze e Guattari definem pelo menos cinco devires essenciais, que o homem desencadeia no seu corpo, e que podem ou não estar conectados encontrando o limite no último que indicaremos aqui nesta nota: devir-mulher, devir-minoritário, devir-revolucionário, devir-animal e devir-imperceptível.

<sup>51</sup> Id.; 1992: 149. “Os afectos são precisamente esses devires não humanos do homem, como os perceptos (incluindo a cidade) são *as paisagens não humanas da natureza*”. Sublinhado dos autores.

mãos que se apertam: é a *carne* que se vai separar simultaneamente do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um a outro ainda demasiado ligada à experiência – enquanto a carne nos dá o ser da sensação, e traz a opinião originária distinta do juízo de experiência. (Deleuze e Guattari, 1992: 157. Sublinhado dos autores)

O corpo é determinantemente, a partir desta articulação dos pensamentos de Derrida e Deleuze/Guattari em resposta àquilo que julgamos existir imanentemente na relação entre o Corpo e a Literatura, a unidade potenciadora de toda a literatura. Não nos queremos reduzir à afirmação real e simplista, de que sem um corpo não há literatura, o que nos parece óbvio. Mas também pode haver corpo sem existir literatura. A literatura é um produto do corpo se pusermos a nossa máquina desejante a funcionar nesse sentido. À pergunta de Espinosa na epígrafe deste capítulo, que Deleuze recorrentemente cita, *o que pode um corpo?*, respondemos quase de rompante que ele pode tudo, embora saibamos que o conhecimento do que realmente pode um corpo terá de ser produzido infinitamente na conjugação de várias disciplinas científicas e nunca alcançado, porque uma vez “tocado” perde-se o corpo pela *différance* e pela própria finitude de um corpo, o seu fim desde origem inscrito no corpo, a sua morte.

O que nos parece um paradoxo, uma vez que temos à mão um objecto finito, como que fechado, limitado pelo seu fim, mas nunca apercebido porque qualquer um se perde, se desorienta na sua geografia, nas suas paisagens, nos abismos. Como no aforismo de Nietzsche, que citamos de memória, que nos diz que quando olhamos para o abismo ele olha para nós, quando olhamos para um corpo recebemos de volta um corpo, possuímos um corpo, vemos um corpo<sup>52</sup> e por esse motivo se pergunta *o que é um corpo?*

Um corpo é um complexo de relações de forças (no sentido nietzscheano), de fluxos de energia ou desejo (no sentido deleuzo-guattariano), o jogo da *différance* (no sentido derrideano). É um erro conceber um corpo ainda na concepção platónica e religiosa, como dualidade de matéria e espírito, e não como *physis-psyché* composto sempre pela mesma energia embora com funcionamentos diferentes, com produções diferentes em relações diferentes<sup>53</sup>. O corpo é esse Uno-Múltiplo, conjunto de

---

<sup>52</sup> Deleuze, 2005: 14-15. “Possuir, é dar a possuir e *ver* isso que é dado, vê-lo multiplicar-se na dádiva. (...) O eu é «dissoluto» porque, primeiramente, ele é dissolvido: não apenas o eu que é olhado e que perde a sua identidade sob o olhar, mas também quem olha e desse modo se coloca fora de si e se multiplica ao olhar”. Sublinhado do autor.

<sup>53</sup> *Id.*, 2001: 62. “O que define um corpo é esta relação entre forças dominantes e forças dominadas. Qualquer relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político. Duas forças

quantidades de força com diferentes qualidades (aquilo que, no entender de Nietzsche, surge como activo ou reactivo) em relação com outras quantidades e qualidades de força. Um corpo faz-se pela relação e exprime-se em relação a outros corpos, tocar e ser tocado, ver e ser visto, sentir e dar a sentir, afectar e afectar-se. Contudo isto não diz o que é um corpo, a dificuldade de se falar do corpo existe porque ele resiste à linguagem, isto é, tudo o que ele implica no desenrolar da sua história, nas suas potências e possibilidades esquiva-se à linguagem, à língua.

Essa é aliás a maior dificuldade apontada pelos filósofos José Gil<sup>54</sup> e Jean-Luc Nancy<sup>55</sup>. A própria dificuldade reside igualmente no facto de que o corpo por si só é apenas expressão, não significa nada se não se articular com os códigos das linguagens para se poder comunicar. Essa contrariedade exprime-se, por exemplo, na quase total impossibilidade de se criar uma língua específica do corpo nas artes ditas corporais (teatro, dança, performances, etc.), de reduzir os gestos a signos como os de uma língua fonética, “gestemas” como fonemas ou monemas<sup>56</sup>.

A expressão de um corpo não se destaca na sua parcialidade (só uma mão, o rodar de uma cabeça) mas toda a conjugação das partes numa unidade espaço-tempo. No entanto, no dia-a-dia, existe uma concordância ou uma aproximação estreitíssima entre a fala e os gestos, uma clareza significativa, comunicativa, aquilo que Gil entende como uma disciplina do corpo. Trata-se de um contínuo apagamento da expressividade em virtude do código da língua mais comunicativo (ou de ordenação), e isso é entendido à luz do estudo de Michel Foucault, *Vigiar e Punir*, onde o corpo do indivíduo é encerrado em certos cenários educativos (escola, exército, hospital, prisão e a própria família):

---

quaisquer, sendo desiguais, constituem um corpo a partir do momento em que entrem em relação: é por isso que o corpo é sempre fruto do acaso”.

<sup>54</sup>Gil, 1997: 13. “Qualquer discurso sobre o corpo parece ter que enfrentar uma resistência. (...) cada definição permanece um ponto de vista parcial, determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular”. Chamamos a presença deste fascinante filósofo por variadas razões. A menor, mas sem menos importância, será a sua filiação deleuziana. Por outro lado, é necessário e pertinente relevar o valor dos seus contínuos estudos e contributos sobre o Corpo, os Monstros, a Literatura, para além de, ao que nos for permitido aqui, humildemente reconhecer a sua mais-valia para a cultura portuguesa e o presente estudo.

<sup>55</sup> Nancy, 2000: 7. “E todas as teorias do «corpo próprio», as laboriosas tentativas para reapropriar aquilo que se julgava deploravelmente «objectivado», ou «reificado», todas essas teorias são contorções análogas: apenas acabam por expulsar aquilo que se desejava”.

<sup>56</sup> Gil, 2001: 88. “Não há «gestemas» discretos, comparáveis aos monemas nem unidades insecáveis não significativas, como os fonemas. De onde a inexistência de uma «dupla articulação» de uma linguagem do corpo, à maneira da da linguagem falada”.

Melhor: sob o apagamento da tendência para a singularidade da quase-articulação [a expressividade] do corpo, desponta por vezes aquilo que lhe subjaz, o fantasma do corpo informe, do monstro, do corpo louco, selvagem; o fantasma do visceral, do corpo sujo ou do corpo mortífero epidémico. Esses fantasmas constituem o pano-de-fundo inominável que é necessário controlar ou eliminar, se se quiser ter corpos funcionais. (Gil, 2001: 93)

Uma das possibilidades do corpo é, segundo Gil, a produção de quase-signos, isto é, embora sendo signos não-significantes, e por isso o prefixo quase, são, no entanto, portadores de sentido. São unidades que traduzidas no código da língua podem vir a ser signos, porque “os órgãos sensoriais, o corpo e as suas funções tecem sentidos com o mundo que só eles estão em condições de compreender imediatamente e sem «reenvio». Qual é o sentido do vermelho? Esgota-se na sua percepção, de imediato e totalmente – e esse sentido revela-se inesgotável pela linguagem. Do mesmo modo, há movimentos corporais que contêm em si a sua significação completa” (*ibid.*: 105). Por essa razão podemos entender a leitura de um texto não como um processo puramente mental, mas igualmente, senão primeiramente, físico, um processo de aproximação das palavras escritas às percepções e afecções marcadas no Corpo, um processo de encaixe do sentido fonético ao sentido psicofísico. É o que, de outro modo, o filósofo português indica como uma *infralíngua*, isto é, toda essa adequação da articulação da linguagem falada à articulação do corpo, e mais além, o que está escrito (*ex-crito*) com o que está inscrito (*in-scrito*).

A *infralíngua* é o que permite que um corpo execute as passagens de códigos a outros sem reenvios a sentidos transcendentais, muito para lá do humano. A *infralíngua* é, segundo Gil, um processo de incorporação da linguagem falada, no sentido do que indicámos com as argumentações à volta da *différance*, uma inscrição das sensações ou do sentido das palavras, sujeitas a uma gramática e sintaxe simplificadas. Embora o filósofo português explique a *infralíngua* relativamente ao ritual de cura xamânico e momos, acreditamos que esta plasticidade ou inteligência corporal do mundo não se perdeu, é, aliás, bastante presente na maior parte dos processos e actividades artísticas (como confirmam muitos estudos de antropologia da arte)<sup>57</sup>. A *infralíngua* forma-se ao mesmo tempo que a linguagem verbal, tem o mesmo tempo. Uma e outra são síncronas no instante de qualquer aprendizagem e a *infralíngua* arrasta-se, cola-se à linguagem verbal. Talvez possamos dizer que a escrita tem uma *infralíngua* que se manifesta a par com o acto escrito, os contínuos movimentos e gestos mínimos que se desencadeiam no

<sup>57</sup> Vd. por exemplo Barba e Savarese, 2004.

nosso corpo, cruzares e descruzares de pernas, coçares, esgares, caretas incompreendidas, imperceptíveis, certas deslocções bruscas que correspondem a outros no pensamento. Isso acontece porque não existe o não-movimento, existem sempre ínfimos esforços, forças que se manifestam no espaço interior do corpo que, por exemplo, concretizam o equilíbrio constante e banal. Mas também porque a infralíngua “oferece ao pensamento e à linguagem mais que uma matriz (por exemplo, de oposições lógico-empíricas, esquerda/direita, interior/exterior), um procedimento geral para pensar o mundo, quer dizer, para que o mundo sensível, variável, caótico, adquira ordem e sentido” (Gil, 1997: 47).

Ora, o que sucede, no acto da escrita, é que a consciência se torna consciência do corpo. Pensamento e corpo são um só, *physis-psyché*, e qualquer movimento físico é igualmente movimento mental, do pensamento. Quando se escreve que alguém se senta e também nos encontramos sentados, o nosso pensamento senta-se connosco e com aquele(a) que foi escrito(a), quando lemos o mergulho de Moby Dick, o nosso pensamento mergulha com a baleia branca, à semelhança dos traços dinâmicos apontados por Deleuze e Guattari. O corpo presentifica-se no pensamento.

A par da infralíngua, Gil, a partir de Lévi-Strauss, indica a presença de um *significante flutuante* como aquilo que possibilita o pensamento simbólico, não apenas presente nas sociedades primitivas mas igualmente no fazer artístico. O significado flutuante “designa sempre uma energia, uma força que é impossível ver significadas em códigos, visto que estes falam das coisas e das suas relações e não do que as torna possíveis” (*ibid.*: 19). O significante flutuante é assim como uma superabundância de significância, um excesso de sentido das coisas. Se o corpo é percorrido por energia, o significado flutuante é o que permite o transbordamento de vida, do imprevisível, múltiplo e espontâneo da vida. Contudo, devido a uma ordenação social do mundo, do estabelecimento de regras em todos os campos, o significante flutuante não desponta no seu máximo fulgor. Ele surge ainda por toda a (p)arte mas sujeito a uma “economia de poderes singulares e dos signos colectivos, cujo fim é, mais uma vez, o de permitir ao corpo desempenhar o seu papel de suporte de códigos e de acumulador de energia. Qualquer desregramento deste equilíbrio económico se traduzirá ou por uma hipertrofia do signo, ou do corpo” (*ibid.*: 48), o que resultaria na criação de monstros.

O que pensamos ser necessário realçar é a extraordinária mudança histórica da atitude do corpo frente às coisas ou aos signos. No Ocidente, especialmente, deu-se um afastamento particular entre o corpo e os signos com a transformação de um regime



semiótico<sup>58</sup>, não só na relação do corpo com o tempo histórico (de um tempo cíclico para um tempo linear), mas, e de forma mais determinante e assertiva, o esvaziamento do significante flutuante, que emanava de tudo, tornando-o em *significante supremo*, que domina, regula, reenviando a uma transcendência. Esta mudança do regime semiótico apresenta-se, no Ocidente, com a religião judaico-cristã<sup>59</sup>, mudança absoluta na ideia de corpo: o corpo do indivíduo já não é implicado num “corpo comunitário” (corpo em constante comunicação com a comunidade, a natureza e a cultura), mas distinto e em comunicação acima de tudo com Deus, isto é, a instauração de um “corpo próprio” singular<sup>60</sup> e próprio a Deus. Este novo significante é, dito por Gil, vazio porque se destaca de qualquer código, não é entendido através de outros signos, é mais como um índice que ordena certas práticas e técnicas que dominam o corpo. Todavia, apresenta-se igualmente como absoluto, uma vez que indica apenas um caminho, um sentido, é um grande Significante contra o corpo porque, “Assim adestrados, os corpos serão condenados a repetir infinitamente o rito da conformidade ao significante supremo: tentarão para sempre incarnar-se, isto é, submeter-se à regra que os levará a «aparecer», na sua carne (desfeita) como presença pura do significante supremo e despótico. É a via que qualquer religião ensina” (*ibid.*: 80).

Esta é, provavelmente, a causa de importância da voz em toda a cultura ocidental, queremos dizer, é a partir do momento em que surge a noção de corpo próprio, que concebe não só uma ligação com uma transcendência como os conceitos de presença e identidade, que a fala é privilegiada em detrimento da escrita.

## 2.2. A questão do Rosto

Como já vimos, a mudança de regime implica uma nova percepção do que é um corpo, e por outro lado observámos também o que ele implica, isto é, uma relação de forças, tocar e ser tocado, ver e ser visto, etc. Ora, segundo Gil, perceber significa

---

<sup>58</sup> Para uma história da evolução do corpo na sua relação com os regimes semióticos vd. Ieda Tucherman, 2004. Para uma (possível) aplicação do conceito de regime semiótico na literatura vd. mais adiante o § 6.

<sup>59</sup> José Gil identifica outra mudança de regime semiótico no Ocidente europeu por volta do século XIV, no plano do saber científico: “Esta evolução traduz-se na iconografia do corpo humano (ou na do corpo de Cristo) por mudanças notórias, especialmente no que se refere à representação do «interior»”. Mas igualmente com o aparecimento dos *escorçados*, corpos vivos sem pele mostrando os seus músculos, órgãos e ossos. vd. Gil, 1997: 124-143.

<sup>60</sup> Embora «corpo próprio» tenha sido um conceito produzido pela fenomenologia, ele anuncia-se e enuncia-se com a religião judaico-cristã: “este é o meu corpo”.

“sofrer uma esquivia e compensá-la com um equívoco” (1997: 148). Porquê esquivia e equívoco? Em presença frente a alguém, nunca podemos *ver* realmente o que o outro experiencia, podemos somente identificar certas expressões, olhares, gestos, palavras, mas nunca entrar e ver a experiência do outro. A experiência do outro furta-se-nos, uma vez que é a nossa ausência no aqui e agora do instante ocupado pelo outro, a sua presença indica a nossa ausência aí onde ele experiencia. A comunicação do acontecimento dá-se no e pelo contacto<sup>61</sup>.

Mas tudo o que se passa no “interior” do outro esquivia-se-nos, nunca podemos efectivamente perceber, ou conceber, o que se passa senão por um equívoco, por conjecturas, por suposições, ou tomar o exterior pelo interior, o que, segundo Gil, implica a construção de um «interior» outro do outro. Esta relação no seio da percepção é semelhante à relação interior no signo, uma vez que “a relação do signo, ou relação semiótica, começa por um equívoco: os sinais exteriores, as «indicações» são tomadas pela coisa mesmo. Ou seja, pelo interior, pela emoção, sentimentos, pensamento vividos. A expressão é tomada pelo expresso” (*ibid.*: 149).

Mas será assim tão impenetrável o “interior”? Não podemos ter acesso a ele? Segundo Hélio Alves:

“em poesia [medieval e, pensamos, nalguma renascentista e barroca, como veremos no §7], descrição vívida teria de funcionar como instrumento cognoscitivo, a partir do momento em que o raciocínio silogístico cede o lugar à imagem que o traduz. O operador da relação entre a coisa abstracta e imagem é a analogia. Da analogia ou semelhança permite-se a inferência da entidade ou coisa inteligível que a analogia materializa” (Alves, 2006: 73).

Esta descrição pode-se concretizar com a construção de rostos como o espaço ideal de toda a subjectivação do autor de um texto, bem como das personagens desse mesmo texto. Mas como isso acontece?

De acordo com Deleuze-Guattari e Gil, a concretização dessa subjectivação faz-se através da máquina abstracta *rostoidade* (“*visagéité*”). Esta máquina coordena-se a partir de dois dispositivos, muro branco-buraco negro, que correspondem à relação significância/subjectivação das componentes das palavras de ordem<sup>62</sup>. Os rostos não começam por ser individuados, principiam por ser uma frequência de expressões, um

<sup>61</sup> *Ibid.*: 148. “ (...) «comunicar» com outrem é entrar em contacto, misturar substâncias. Qualquer que seja a maneira como se pensa este «comunicar», ele implica um contacto directo que é, ao mesmo tempo, conhecimento e afecto”.

<sup>62</sup> Vd. § 1.3.

campo de traços ordenados que reduzem as significações que escapam a um regime semiótico; e formam um lugar onde ressoam as sensações, onde ressoa “o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante [isto é, um regime semiótico]” (Deleuze e Guattari, 1997, vol. III: 32). O rosto forma-se ou esboça-se, deste modo, a partir de um muro, ou folha, ou tela onde os significantes chocam, passam, arranham, e um buraco por onde escoam, se coam, se filtram as percepções e os afectos. A máquina abstracta, uma máquina social técnica, produz e regulamenta um regime semiótico que irá dar um significante a um muro branco e uma subjectividade a um buraco negro. Mas porquê o rosto e não o corpo? Não será o corpo, na sua dimensão, nas suas possibilidades de movimentos expressivos, em toda a sua complexidade mais adequado a fornecer o lugar de um muro branco-buraco negro?

De acordo com Deleuze e Guattari não, devido a uma distinção de sistemas a que os rostos e os corpos estão submetidos. O rosto integra-se num sistema superfície-buracos, enquanto o corpo num sistema volume-concavidade ao qual a cabeça se integra. O rosto é uma superfície com marcas, rugas, traços de expressão, espaço geométrico (rosto triangular, oval, redondo, quadrado) envolvendo buracos (olhos, boca, narinas). Mas o rosto só se forma quando a cabeça se desliga do corpo, quando começa a ser regida por outro código que não o do corpo, o código Rosto da máquina abstracta rostoidade. Quando isso acontece, a cabeça enquanto rosto, ela arrasta os volumes-concavidades até torná-los buracos numa superfície. Tudo começa com uma desterritorialização (quase como ir contra o *No princípio era o Verbo*, para *No princípio era o movimento*)<sup>63</sup>.

A desterritorialização implica quatro teoremas: 1) a desterritorialização é sempre de dois termos e cada um deles se reterritorializa sobre o outro (mão-ferramenta, boca-seio, rosto-paisagem, etc.); 2) cada termo da desterritorialização tem diferentes velocidades e intensidades, e a velocidade/intensidade de desterritorialização não deve ser confundida com as do desenvolvimento, o que resulta que uma desterritorialização mais lenta mas mais intensa pode recolher uma outra na sua reterritorialização (daí a boca-seio inserir-se na rostoidade); 3) o termo menos desterritorializado reterritorializa-se sobre o mais desterritorializado, isto é, regra geral, as que são relativas reterritorializam-se nas absolutas (razão pela qual o rosto arrasta o corpo na sua

---

<sup>63</sup> Será por essa razão que o prefácio de *Movimento total*, livro sobre o corpo e dança de Gil abre com essa frase? Porque a verdade é que antes de falarmos, de emitirmos qualquer som, o que acontece é o movimento de forças, o arrombamento de um sopro, a animação de um movimento interior que leva a um grito.

rostoidade) e 4) “a máquina abstracta não se efectua apenas nos rostos que produz, mas, em diversos graus, nas partes do corpo, nas roupas, nos objectos que ela rostifica segundo uma ordem das razões (não uma organização de semelhanças)” (*ibid.*: 42).

O conceito de rostoidade, assim exposto, representa também a separação entre povos “primitivos” e “desenvolvidos”. Segundo os autores, os povos ditos primitivos não se regulam pelo mesmo regime semiótico que os ditos desenvolvidos. Como vimos, a relação que têm com o corpo e a sua sociedade, a sua cultura e natureza, e a possibilidade de serem preenchidos/possuídos por energias exteriores em rituais (os devires animais) não lhes confere a necessidade de terem um rosto. Por outro lado, num regime que inaugura um corpo próprio, a individualidade, necessita da produção de rostos:

Trata-se de uma abolição organizada do corpo e das coordenadas corporais pelas quais passavam as semióticas polívocas ou multidimensionais. Os corpos serão disciplinados, a corporeidade será desfeita, promover-se-á a caça aos devires-animais, levar-se-á a desterritorialização a um novo limiar, já que se saltará dos estratos orgânicos aos estratos de significância e de subjectivação. Produzir-se-á uma única substância de expressão. (*ibid.*: 49)

É portanto, acima de tudo, pelo rosto, como entrada de subjectivação e choque de significância, que temos acesso ao outro e que adquirimos igualmente um rosto. Não se trata de um reflexo de espelho, mas antes como que uma equivalência, como um jogo de pergunta-resposta, em que um envia signos de significância e subjectivação e recebe a “resposta” com os traços do outro<sup>64</sup>. Os traços do rosto são os traços da paisagem do interior, das forças que o animam, das energias que o percorrem, dos afectos e das percepções marcadas.

Quando se estabelece a relação ver e ser visto, o olhar não se prende ao exterior, penetra para lá da pele pelos buracos negros que são os olhos, o que torna o rosto a entrada principal de qualquer indivíduo. E da mesma forma que não temos apenas uma língua, também não temos somente um rosto, ele é instável, depende das experiências, dos encontros, mas esses outros rostos partem de um só, o rosto (do) Homem branco, o rosto de Deus<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Gil, 1997: 169-170. “O meu rosto é-me significado indirectamente, através de pequenas percepções refractadas nos rostos dos outros. Sem os outros eu não teria rosto. Mas o rosto que tenho, e que nunca vejo, depende do processo de significância e de subjectivação que o sistema buraco negro/muro branco dos rostos dos outros induzem em mim”.

<sup>65</sup> Deleuze e Guattari, 1997, vol. III: 43. “O rosto não é nem universal, nem mesmo o do homem branco; é o próprio Homem branco, com as suas grandes bochechas e o buraco negro dos olhos. O rosto é Cristo”.

### 3. Literatura

Como os corpos os textos literários partilham a condição da singularidade, esse ir e vir no tempo e no espaço (*différance*), mas podem separar-se dos seus autores como marcas, rastros que levam à glorificação (ou não) do criador. Como os corpos os textos encerram uma história de sensações, de experiências e “nenhuma criação existe sem experiência” (Deleuze e Guattari, 1992: 114), sem uma responsabilidade<sup>66</sup> e um confronto com e para com os outros. Como nos diz Silvina Rodrigues Lopes, “nesse abandono da cognição pura e simples, o que não quer dizer da sua recusa, consiste a fundação da literatura, uma prática da escrita que não se subordina à identificação do singular com o particular, mas onde o desejo de o salvar ou inventar traz consigo a necessidade de passar para além do desejável e do indesejável” (1994: 137).

De acordo com Derrida, a literatura caracteriza-se por um duplo movimento. Um, que tende para a *universalização* construindo a memória e a identidade cultural de um povo, sempre actualizando ou revitalizando a memória sem nunca a deixar ser um arquivo morto; outro, que indica sempre a *singularidade* de um acontecimento, de uma experiência do autor e do leitor, de uma *paixão*, um lugar onde a razão se perde perante a construção de ficções, por vezes, para além dos limites imagináveis. Estas duas faces da literatura fazem com que, no seu seio, a razão entre em crise, porque cada movimento anula o outro, isto é, a universalização, a criação da memória, impede a inscrição das singularidades enquanto acontecimentos, *hic est nunc*, impossíveis de se acumularem num arquivo. Para que a memória pudesse encerrar a singularidade, a memória necessitaria de ser trespassada pela sua negação, pelo esquecimento, uma vez que a singularidade como “aqui e agora” é sempre relativa a um presente que nega a inscrição que a tornaria passado, outra coisa que não a singularidade em si.

Desta forma, a literatura é sempre espaço de *différance*, de diferimento/diferenciação que revivifica a memória da literatura, porque sem a *différance* a memória, enquanto conservação do material, é apenas o depósito das palavras mortas. A identidade de um texto não é o seu acontecimento diacrónico na história, o que significaria a morte do texto, mas a possibilidade do seu devir, o seu diferimento e diferenciação nas mãos dos leitores passados, presentes e futuros, e as

---

<sup>66</sup> Aplico este termo de acordo com Georges Steiner, isto é, no sentido de dar uma resposta: “Falarei de *responsabilidade* (*answerability*) a propósito da resposta interpretativa que surge da exigência de actualização de sentido”; mas também ser responsável pela sua obra perante o leitor ou intérprete. vd. Steiner, 1989: 14.

possibilidades e diferenças que cada um, na sua experiência singular de leitura, concede ao texto: essa é a sua identidade.

Mas como poderá, então, a literatura dar lugar à verdade, quando os textos se apresentam nestas derivas? A questão da “verdade” continua a ser o problema da escrita enquanto *phármakon* da fala. A fala, como vimos, na sua imediatez, na sua presença, encontra-se mais próxima da “verdade” porque esta é marcada directamente na memória. E embora a fala, quando é produzida, quando re-produz o conhecimento, repete a “verdade”, esta repetição é ainda fiel ao saber, é saber vivo. A escrita, o *phármakon*, pelo contrário, é contrária à vida, é reprodução da reprodução do saber, repetição da repetição, é um gesto de afastamento da memória. Como o rei replicando a Thoth, no mito contado por Sócrates/Platão, mas pelas palavras de Derrida: “ (...) sob o pretexto de suprir a memória, a escrita<sup>67</sup>, faz esquecer ainda mais: longe de ampliar o saber, ela redu-lo. Ela não responde à necessidade da memória, aponta para outro lado, não consolida a *mnéme*, somente a *hupómnésis*” (Derrida, 1997: 46).

A *hupómnésis* é tida aqui por um suplemento da memória, no sentido argumentado por Rousseau, como uma coisa que se acrescenta no exterior para suprir uma falta (por exemplo, a escrita é um suplemento da fala, a cultura da natureza)<sup>68</sup>, mas, como observa Derrida, o limite da *mnéme* como do seu suplemento é a repetição. A “verdade” é sempre uma repetição. Para a “verdade” ser verdade tem necessariamente de ser repetida, o que nos reenvia, uma vez mais e sempre, para a questão da identidade como presença (em Derrida) ou para os agenciamentos colectivos de enunciação (o discurso indirecto em Deleuze e Guattari).

### 3.1. Literatura e o lugar da verdade e do sentido

Contudo, outra questão se levanta: a verdade como sentido. De acordo com Lopes, o sentido é concebido como a produção de uma ligação, realizada por uma comunidade, entre todos os discursos e significados transcendentais, que se tomam ou por um senso comum ou adquiridos pelo hábito. O sentido é assim aquilo que determina, no seio de uma certa comunidade, a verdade expressada por um texto como, também, o limite da interpretação desse texto.

---

<sup>67</sup> No mito de Thoth, o deus egípcio apresenta a escrita como um *phármakon* da memória, um remédio e um auxiliador da memória, nunca como veneno.

<sup>68</sup> Analisaremos mais adiante no § 4.2. esta lógica da suplementaridade analisada por Derrida.

Segundo Eco, a comunidade tem o poder de reconhecer e nomear o que é real bem como finalizar o processo de interpretação de um texto, fixando um sentido de comum acordo recorrendo ao hábito (Cf. Lopes, 1994: 432). O que poderemos identificar como o processo de criação de centros e margens (Derrida), que subordinam a organização e a pertença dos objectos artísticos a essa comunidade (assim, por exemplo, o cânone estabelece um centro, um corpo de obras, que reenvia para um Sentido Maior que encerra as verdades absolutas da humanidade), ou o processo de territorialização (Deleuze e Guattari). Mas como nos lembra Lopes, é necessário que exista esta sensação de comunidade, de um “Todo”, para que possamos encarar o mundo, pertencer a ele e, ao mesmo tempo, separarmo-nos para produzirmos a nossa identidade. Este *estar* é a situação da nossa dependência a uma linguagem. Mas como já observámos, a linguagem, a língua, a fala, a escrita, permitem também engendrar opostos nos conceitos, jogando a significação de cada um na relação do seu contrário, impossibilitando a delimitação cerrada e impenetrável de um Todo, de uma Verdade<sup>69</sup>.

De acordo com esta assunção de sentido, percebemos que nem o texto nem o seu autor têm poder sobre o que querem dizer, não existe nem unidade texto-autor nem texto-texto. O sentido vem do exterior, dos leitores. A língua escapa ao escritor, ele não usa senão uma pequena parte do todo da língua (diríamos a parte que lhe cabe no somatório de todas as experiências que lhe permitem o conhecimento, nunca total, da língua). A escrita, esse corpo de marcas, de rastros que se dá a ler e a rescrever, pela sua iterabilidade<sup>70</sup>, permite a repetição e a modificação, a alteridade, o tornar uma coisa diferente; e tanto o escritor como o leitor podem produzir múltiplos sentidos da mesma escrita, do mesmo texto<sup>71</sup>.

Esta condição dos textos, a sua iterabilidade, ou a *différance* imanente à literatura na escrita e na leitura, representa um resistência a um sentido transcendente e a uma interpretação fechada, o que não implica uma ausência de sentido mas, pelo contrário, a sua relação com a experiência como produtora de sentidos. É possível, de certo modo, observarmos a problemática do sentido a soltar-se desta totalidade ou

---

<sup>69</sup> Lopes, 1994: 433. “O problema do sentido passa, por isso, pelo paradoxo segundo o qual a Lei de um Todo não pode fazer parte do próprio Todo, motivo pelo qual não há um sentido de sentido, ou um conceito de conceito”.

<sup>70</sup> Derrida, s.d.: 410. “*iter*, de novo, viria de *itara*, *outro* em sanscrito [*sic*]”. Sublinhado do autor.

<sup>71</sup> *Ibid.*: 412. “Esta deriva essencial referente à escrita como estrutura iterativa, isenta de qualquer responsabilidade absoluta, da *consciência* como autoridade em última instância, (...), é exactamente o que Platão condenava no Fedro”. Sublinhado do autor.

transcendência, numa linha de ascendência que remonta a Nietzsche (pensador que, como sabemos, muito influenciou Deleuze e Derrida).

No filósofo alemão e de acordo com a leitura de Deleuze, o sentido nunca seria encontrado se não se conhecesse que ou quais forças entravam no objecto, que dele se apropriavam ou se exprimissem. Por outro lado, a força é sempre uma “apropriação, dominação, exploração de uma quantidade de realidade” (Deleuze, 2001: 8-9). A história de uma determinada coisa é a sucessão de forças que se apropriaram dessa coisa, são as camadas ou platôs e rastros deixadas por essas forças. O que daí deriva é o sentido de um objecto, dependendo da(s) força(s) que entra(m) em contacto consigo, sendo a história a variação desses sentidos: “«Qualquer subjugação, qualquer dominação equivale a uma interpretação nova»” (*ibid.*: 9). Subjugar, dominar são formas de utilização no sentido lato, isto é, aproveitamento, e quanto mais uma coisa é utilizada por várias forças tanto mais sentido terá.

Tanto Derrida como Deleuze-Guattari, vêm este processo de interpretação, a busca de um sentido transcendente, como uma coisa, se possível, a evitar. Não só pela imposição de figuras de poder, limites, transcendências, mas igualmente para abrir o sentido ao (im)possível e à experiência.

Deleuze e Guattari, de facto, parecem-nos ir mais longe do que Derrida, definindo o sentido como utilização. Mas utilização de acordo com “*critérios imanentes*” que promovam a legitimação desse uso e nunca ilegítimos, os quais nos direccionam para uma transcendência. Não perguntar “o que é que isto quer dizer?” mas “como é que isto funciona?”:

Porque ler um texto nunca é um exercício erudito à procura dos significados, e ainda menos um exercício altamente textual à procura de um significante, mas é uma utilização produtiva da máquina literária, uma montagem de máquinas desejantes, um exercício esquizóide que consegue libertar o poder revolucionário do texto. (Deleuze e Guattari, 2004: 110)

Pensamos então que a literatura não será, então, o lugar da Verdade, mas de “verdades” que na sua repetição se tornam verosímeis, isto é, vão se aproximando da Verdade, se esta alguma vez existir ou existiu, pelas leituras: é o lugar da inventividade, das possibilidades, das experiências. Não havendo qualquer exterior da linguagem (não há nada fora do texto, diz Derrida), a literatura tem o poder de explodir uma imagem fixa da realidade, estilhaçar a realidade para produzir o real.



Neste sentido, também a literatura é um *phármakon*, não só porque é escrita, espaço de inscrição da escrita, mas porque “não sendo puramente mentira, sem deixar de possuir uma dimensão de impostura, o discurso literário, só pela possibilidade da sua existência, faz vacilar a dicotomia entre verdade e mentira” (Lopes, 1994: 257), levando a razão a questionar se a própria realidade não será igualmente ficção. Como a língua em Deleuze, instituição do poder, a literatura é um espaço onde essa força se faz presente, instrumento de uma autoridade que marca todo um território que regula o uso da língua e o fazer da literatura, isto é, corpo de afirmação do poder, poder da regra, da realidade, do saber instituído. Mas também corpo da sua recusa, corpo traçado pelas linhas de fuga do possível, da pura invenção, da produção do real, do jogo.

O que é, portanto, a literatura? É um *corpo* gigante e informe (monstruoso) que se constrói lentamente, segundo planos que se comunicam e conceitos travando combates de forças. Um *corpo* onde coabitam tradição e inovação, realidade e invenção, o concreto e o abstracto, a objectividade e a subjectividade, real e ficção, verdade e mentira, a ordem e a experiência, o fora e o dentro. Ao delimitarmos o *corpo* que é literatura como um plano onde certos conceitos se interrogam uns aos outros, semelhante ao plano de imanência deleuzo-guattariano, mas não totalmente igual como veremos, pretendemos realçar as suas linhas de fuga, as componentes do conceito literatura que a permitem desterritorializar-se. Analisaremos uma componente, afim de clarificarmos a sua importância na literatura e para o corpo. Examinaremos a experiência pois cremos que esta implica e abre o campo para a intervenção de outras componentes, tais como o jogo e a invenção, para além de estar intimamente ligada ao corpo.

### **3.2. Literatura e o lugar da experiência, da paixão e do testemunho**

A experiência é um acontecimento irrepetível e pessoal. A sua questão na literatura tem sido sempre colocada no lado da recepção, se esta é passiva ou activa. De acordo com Lopes, a afirmação da ficcionalidade, como condição da literatura, coloca a realidade no exterior da literatura, permitindo que qualquer leitura se faça sempre sem referência à realidade. Mas a obra literária auto-referencia-se, é um acontecimento, enquanto traça um sentido. Por essa razão nos diz Lopes que, “a experiência da arte é o paradigma de toda a experiência” (1994: 459), uma vez que nela se comunicam o pessoal com o geral, o dizível e o inefável, a recepção e a criação.

A experiência é também a *différance*, porque se dá numa relação temporal e espacial, na memória das marcas, dos rastros, na experiência do tempo e do espaço, experiência como singularidade e arrombamento na universalização, na História, na Verdade, que permite o jogo e a invenção, o (impre)visível. A importância da experiência decorre desta afirmação de Lopes, “*a experiência de cada um na sua absoluta singularidade é uma escrita: não uma memória que se acumula e atualiza carregando o presente com um peso morto que o determina, mas sim «um registo vivamente problemático»* (ibid.: 460. Sublinhado nosso).

Esta escrita é uma invenção, uma ficção. Qualquer inscrição da experiência, por não poder ser testemunhada, é falsa mas, por isso mesmo, necessariamente verdadeira, como promessa da verdade e universalizável<sup>72</sup>. A experiência como escrita divide o homem entre a honestidade (a sinceridade para com a História, o vivido e a realidade) e a paixão para com a imaginação e a possibilidade de vida(s) a partir da sua própria. Mas a experiência também é jogo, jogo da relação indecidível entre a necessidade e o acaso, contemplando regras. A experiência, a experiência estética, a experiência literária, dá-se sempre como afecto, como tocar o outro, um toque de um corpo no corpo do outro.

Realmente, para Derrida a literatura é tanto uma paixão como um enigma, um abismo profundo de latinidade<sup>73</sup>. Foi com esses dois conceitos em mente que, ao abrigo de uma responsabilidade para com uma audiência, Derrida analisou uma obra de Maurice Blanchot, *O Instante da Minha Morte*, num encontro intitulado *As Paixões da Literatura*. Conquanto o desconstrutor comentasse a narrativa blanchotiana, o seu exame ultrapassava esse limite na explicação da paixão e do testemunho na literatura.

A paixão, outra palavra plena de latinidade, enche a literatura de sete sentidos diferentes, segundo Derrida: 1) A paixão compreende antes de mais uma história da cultura cristã, desenvolvida em estreita ligação com o desenvolvimento do Direito, do Estado, da Igreja, da Política, até “à história da secularização que veio substituir a sacralidade, antes e através das Luzes, à história do romance e do romantismo” (Derrida, 2004b: 20); 2) Paixão é também a experiência do amor, do querer dizer tudo ao outro, da confissão, do identificar-se com tudo e com o outro, provocando “novos problemas de responsabilidade diante da lei e para além do direito de um estado” (ibid.: 21); 3) É igualmente espaço de um fim e de uma passividade na relação para com a lei e

---

<sup>72</sup> Derrida, 2004b: 38. “O singular deve ser universalizável, essa é a condição testemunhal”.

<sup>73</sup> Derrida, 2004b: 14. “Em todas as línguas europeias, e mesmo nas línguas em que o latim não é dominante, como o inglês e o alemão, *literatura* continua a ser uma palavra latina”. Sublinhado do autor.

o outro, é um neutro; 4) Denota a paixão ainda a “passibilidade, quer dizer também, a imputabilidade, a culpabilidade, a responsabilidade, um certo *schuldigsein*, uma dívida originária do ser-diante-da-lei”. (*ibid.*: 21. Sublinhado do autor); 5) Paixão é um compromisso de sofrer com o outro, a “experiência sem domínio”, sinónimo de *différance*, ser tocado e marcado; 6) É um testemunho, promessa de dizer a verdade, ficção e mentira, o improvável sem provas<sup>74</sup>; 7) Finalmente, a paixão como literatura, limita a sua não-identidade, a sua falta de essência e substância, a sua instabilidade no significar-se, corpo de funções inscrito num corpo social<sup>75</sup>; coloca a literatura na dependência de um direito vindo de fora, embora possa dizer tudo: “antes da sua vinda à escrita, ela depende da leitura e do direito que lhe confere uma experiência da leitura” (*ibid.*: 23).

Se Derrida insiste no direito, explica-nos o filósofo, é porque na nossa tradição um testemunho nunca deveria pertencer ao domínio da literatura. Mas o próprio testemunho implica em si a possibilidade da ficcionalidade, um devir-literatura. O testemunho é “parasitado” pela literatura, como se esta fosse o *phármakon*, remédio e veneno, como num tribunal onde não basta testemunhar mas é preciso ficar registado, passar à escrita, à sua repetição e alteridade. Se um testemunho é um acontecimento, uma singularidade, deverá ser lugar do segredo para ser testemunho. Dizê-lo, escrevê-lo ou que o escrevam, dá lugar à demonstração o que implica a ficcionalidade do acontecimento, a sua universalização. Contudo, segundo Derrida, o testemunho é sempre público ou um vir-a-ser público, o que resulta numa contradição quanto ao manter secreto já que “a experiência do segredo ele próprio implica qualquer testemunho interior, algum terceiro que em nós tomamos como testemunha” (*ibid.*: 26). O testemunho tem assim os contornos da experiência acima exposta, conjuga-se entre o partilhável e o impartilhável, o dizível e o inefável<sup>76</sup>.

Como a experiência, o testemunho é do espaço do instante e da presença, mas a iterabilidade da comunicação questiona a fundamentação desse testemunho, a sua condição de veracidade, possibilitando a ficção, isto é, a literatura. Parece-nos aqui que

<sup>74</sup> *Ibid.*: 23. “Se o testemunho é paixão, é também porque ele *sofrerá* sempre por estar indecidivelmente ligado à ficção, ao perjúrio ou à mentira, e por nunca poder nem dever, sob pena de deixar de testemunha, tornar-se uma prova”. Sublinhado do autor.

<sup>75</sup> *Ibid.*: 23. “É o sinal de que a literariedade não é uma propriedade intrínseca de tal ou tal acontecimento discursivo”.

<sup>76</sup> *Ibid.*: 38. “Aí onde eu testemunho, sou único e insubstituível. (...) Mesmo que tenhamos sido vários a participar num acontecimento, a assistir a uma cena, a testemunha não pode testemunhar senão quando afirma que estava num lugar único, onde podia testemunhar isto e aquilo num aqui-agora, quer dizer, no gume de um instante em que se apoia justamente uma tal exemplaridade”.

o corpo tem um papel determinante, que colocaria a fala na situação do falso e a escrita na situação da verdade. Imaginemos esta situação hipotética: alguém é testemunha de um acontecimento, um crime por exemplo, ou uma situação fantástica, e é chamada a depor. No instante da deposição, enquanto narra o acontecimento, este é escrito e mais tarde publicado pelo próprio (mesmo que não tenha sido ele a escrever, a assinatura confere-lhe o direito)<sup>77</sup>. Automaticamente julgamos que no acto de prestar testemunho, e por estar ao abrigo da lei, a mentira, o perjúrio, o falso testemunho é inegável, não pode ter lugar, enquanto na escrita há a dimensão disso mesmo, de ser ficção. Contudo, no que é dito, que pode ser verdade, pode ser desmentido pelo corpo, pelos gestos, pelos olhares ou mesmo pelo silêncio do corpo<sup>78</sup>, enquanto o testemunho publicado, assinado, dado a ler como testemunho não é tomado por ficção. Aqui, a fala, o testemunho é o parasitário da literatura, aquele que no espaço da ficção dá lugar à verdade, pela própria ausência de um corpo presente, no acordo tácito de dizer uma “verdade” entre o autor e o público.

Um testemunho, por ser sempre de alguém, por ser pessoal, é sempre autobiográfico, tal como as experiências. Essa particularidade deveria obstruir qualquer possibilidade de se tornar uma obra de arte. Todavia, por mais único que seja, por mais indizível e impartilhável, um testemunho pede para ser público, de certo modo, a ser traduzido encontrando o limite apenas na morte, na morte do corpo:

A haver um lugar ou uma instância onde não há testemunha para a testemunha, ou ninguém é testemunha para a testemunha, ele seria precisamente a morte. Não se pode testemunhar pela testemunha que testemunha a sua morte, mas, inversamente, eu não posso, eu não deveria não poder, testemunhar a minha própria morte, exceptuando apenas a iminência da minha morte, a sua *instância* como *iminência diferida*. Eu posso testemunhar a iminência da minha morte. (*ibid.*: 44. Sublinhado do autor)

De facto, de acordo com o filósofo, não existe diferença entre um testemunho não-literário de um literário, depende da escolha do autor bem como do(s) leitor(es), do que cada um quer dizer, do sentido que deseja colocar e/ou retirar de uma experiência. A literatura pode servir de testemunho real por “um acréscimo de ficção”. A paixão da

---

<sup>77</sup> *Ibid.*: 37. “ (...) o que é indispensável mesmo para uma testemunha que não sabe escrever, no sentido corrente e trivial da palavra, é que ela seja capaz de inscrever, de traçar, de repetir, de reter, de fazer esses actos de síntese que são escritas”.

<sup>78</sup> Deleuze, 2005: 18. “ (...) Quintiliano: o corpo é capaz de gestos que dão a entender o contrário daquilo que indicam. Tais gestos são o equivalente do que se chama, na linguagem, *solecismos*”. Sublinhado do autor.

literatura está aí também, na apropriação do testemunho, no que, pondo um e outra lado a lado, confere a veracidade ao testemunho em favor do seu lugar de ficção por excelência. O testemunho conquista a sua identidade, a sua singularidade, pela sombra, pelo fantasma de um devir-literatura do testemunho, pela sua paixão, o seu desejo de ser público e escrito<sup>79</sup>. Esta identidade dá lugar à presença do milagre<sup>80</sup> como paixão que está sempre associada “ao miraculoso, ao fantástico, ao fantasmático, ao espectral, à visão, à aparição, ao tocar o intocável, à experiência do extraordinário, à história sem natureza à anomalia. É também nisso que ela é uma paixão canónica, canonizável, no sentido europeu-cristiano-romano” (*ibid.*: 80).

Dissemos acima que o testemunho, como igualmente a experiência, apela a uma tradução. Afirmamos isso, a partir de um duplo pressuposto derrideano que nos diz: “1) *não se fala nunca senão uma única língua – ou antes um só idioma*; 2) *não se fala nunca uma única língua – ou antes não há idioma puro*” (Derrida, 2001: 20); no mesmo sentido em que Deleuze e Guattari nos apresentaram uma língua maior e línguas menores. Esse idioma impuro é a nossa língua pessoal, a que temos acesso a partir da experiência da língua, o modo como inventamos e utilizamos a nossa língua materna ou estrangeira. A Língua como instituição de poder nunca é nossa, é-nos dada pelo Outro<sup>81</sup>, qualquer que ele seja, a palavra de ordem, o discurso indirecto.

Derrida apresenta-nos não só como alienados de um corpo, a língua, que deveria ser uno e permitir-nos produzir uma identificação imutável, conferir-nos uma identidade única<sup>82</sup>; como, também, nos encontramos assombrados, uma vez mais, por um fantasma, o fantasma do outro, o fantasma da língua. Este fantasma, explica-nos Derrida, tem uma afinidade semântica e etimológica com a palavra fenómeno (*phainesthai*, fenómeno e espectralidade, presença e ausência ou rasto de presença). O fantasma, assim acusado, refere-se ao limiar do fenómeno que nós encontramos sempre na língua, isto é, “o *fenómeno* do ouvir-se-falar para o querer-dizer” (*ibid.*: 40. Sublinhado do autor). Este fenómeno, ou fantasma, é uma vez mais a experiência, o testemunho da língua, o visto, presenciado, sentido, indizível e nosso, e a sua vontade de partilhar, de tornar público. É talvez por isso que Derrida fala de “prótese de

<sup>79</sup> Derrida, 2004b: 76. “Essa assombração é talvez a própria paixão, o lugar passional da escrita literária, como projecto de dizer tudo – quer em todos os casos em que ela é autobiográfica, isto é, em todos os casos, quer em todos os casos em que ela é autobiografática”.

<sup>80</sup> *Ibid.*: 80. “O milagre é o traço de união essencial entre testemunho e ficção”.

<sup>81</sup> Derrida, 2001: 39. “A minha língua, a única que me ouço falar e me ouço a falar, é a língua do outro.”

<sup>82</sup> *Ibid.*: 43. “Uma identidade nunca é dada, recebida ou alcançada, não, apenas existe o processo interminável, indefinidamente fantasmático, da identificação”.

origem”, porque a língua vem sempre de outro lado, pela *différance* é marcada e remarcada nos nossos corpos, nunca a vemos (fantasma) mas está lá enxertada de origem, é sempre alimentada pelos acontecimentos, pelas experiências, é orgânica e assombra-nos:

O terror exerce-se através de feridas que também se inscrevem no corpo. Falamos aqui de martírio e de paixão, no sentido estrito e quase etimológico destes termos. E quando dizemos o corpo, nomeamos também não só o corpo da língua e da escrita como aquilo que faz delas uma coisa do corpo. Apelamos assim ao que tão rapidamente se chama o corpo próprio e que se encontra afectado pela mesma ex-apropriação, pela mesma «alienação» sem alienação, sem propriedade jamais perdida ou se jamais conseguir reapropriar-se. (*ibid.*: 42)

A língua que assim se mostra pelas palavras de Derrida traz-nos ecos do Uno-Múltiplo de Nietzsche e Deleuze, porque ela aparece como um corpo uno, indissociável, mas composta de todas as línguas de cada indivíduo, ela é o que é pela sua multiplicidade, pelos usos que cada um faz da (sua) língua (vd. Derrida, 2001: 98). Tendo cada um dos indivíduos uma língua, enxertada do exterior, marcada pelas experiências, entendemos o alcance de um certo sentido de tradução. Entre o “ouvir-se-falar” e o “querer-dizer”, entre o que nos é dito de cada experiência, de cada testemunho, de cada acontecimento, e a nossa vontade de partilha, a nossa deposição, o nosso dizer ou escrever, há uma tradução, tradução do que nos parece intraduzível. Um idioma de acontecimentos e que produz acontecimento na língua. Tradução de uns signos noutros, comunicação de camadas, passagem de fluxos de códigos para outros códigos. “Nada é intraduzível num sentido, mas *num outro sentido* tudo é intraduzível” (*ibid.*: 88), porque no limite toda a experiência é o impossível de ser traduzido, pelo contrário, é a ficção da experiência que é dita/escrita, que é traduzida:

(...) «intraduzível» permanece (...) a economia poética do idioma (...), aí onde uma dada «quantidade» formal falha sempre ao tentar restituir o acontecimento singular do original, ou seja, a fazê-lo esquecer, uma vez registado, a arrebatá-lo o seu número, a sombra prosódica do seu quantum. Uma palavra para uma palavra, se quiseres, sílaba por sílaba. (*ibid.*: 88)

### **3.3. Literatura como máquina**

De que modo a literatura é uma máquina? A literatura corresponde aos parâmetros de uma máquina social técnica, máquina conectada a outra máquina maior,

produto do desejo das possibilidades da língua, agenciamento maquínico de um corpo pleno que é a língua. Através da literatura a língua põe em funcionamento os seus agenciamentos colectivos de enunciação, institui os seus poderes jurídicos, os seus modos de apresentação, os indicadores sociais, de vivência, como também os processos técnicos de criação, de produção de máquinas desejanter.

Como corpo pleno (condição molar das máquinas desejanter, conjunto de escritores e escritas, associações, etc.) que integra máquinas desejanter (condição molecular das máquinas sociais técnicas, a possibilidade de um escritor modificar um agenciamento colectivo de enunciação, como o que se costuma dizer quando se falam de determinadas línguas: a língua de Camões, a língua de Shakespeare, a língua de Cervantes, de Goethe, etc.) a literatura traça uma história de corpos, constrói uma memória e determina a sujeição do indivíduo a uma instituição de poder. A literatura encerra as máquinas desejanter dos escritores, faz com que elas se conectem umas com as outras (aquilo que poderíamos entender como uma intertextualidade), permite, com essa produção de uma historicidade, instaurar regimes semióticos, isto é, agenciamentos colectivos de enunciação, como as “escolas literárias” do Simbolismo, Naturalismo, Realismo, Romantismo, Neoclassicismo, etc., coabitando na mesma máquina e admitindo a passagem de segmentos de código de uns para os outros<sup>83</sup>.

O primeiro objectivo da literatura é, de certa forma, permitir o bom funcionamento da máquina territorial (o que os autores entendem como a primeira forma de qualquer máquina social técnica), que, neste caso, tanto pode ser a língua como a cultura. Isso é visível por todo o Iluminismo e Romantismo, no esforço de definir a Literatura e as literaturas, culturas e línguas nacionais, o desaparecer de dialectos e unificações de países segundo uma só língua. Este funcionamento executado pelos homens corresponde ao que Deleuze e Guattari nomearam como a construção da língua maior.

Observámos já a diferença entre as máquinas, de como uma alteração do regime semiótico proporciona a transformação de uma produção desejante numa produção social técnica, como a produção implica igualmente a anti-produção. A máquina desejante extrai-regista-consome da máquina social técnica o desejo que fará a linha de fuga de uma língua menor. A literatura maior, outra máquina do território da língua maior e marcada pelas possíveis linhas de fuga, é povoada por escritores que podem

---

<sup>83</sup> Deleuze, 2002: 15. “Embora ela remeta sempre para agentes singulares, a literatura é agenciamento colectivo de enunciação”.

maquiná-la para ser literatura menor, isto é, experimentar a língua da e na literatura, experimentar os desejos do seu corpo, criar e percorrer as linhas de fuga (criar um estilo, utilizar os tensores, etc.). É esse uso da língua, um uso *intensivo* da língua, das possibilidades intensivas da língua, que determina a diferença entre uma literatura menor de uma maior. *A diferença é somente o uso que se faz*. Em oposição a este aproveitamento das potências, a literatura maior faz-se por um uso *extensivo* ou *representativo* da língua, através da estratégia de introduzir o que está fora no terreno da língua, de correctamente aplicar as regras gramaticais e sintácticas, de corrigir os desvios da língua, reterritorializar portanto.

Esta diferenciação não determina uma superioridade de uma literatura relativamente a outra, porque todo o uso menor da língua é recuperado, toda a literatura menor serve para aumentar, para evoluir, enobrecer a Literatura, a favor ou contra a vontade do autor. Existem aliás vários exemplos disso, de autores escreverem contra uma política, contra o desejo de uma língua, de um Estado, contra o seu próprio país, denunciando-os (Gomes de Amorim e os *Fígados de Tigre* é um exemplo nacional de ir contra o formato do Romantismo de Garrett e o Teatro Nacional, ou John Milton e o seu *Paraíso Perdido* criticando as guerras ao trono inglês, ou Jean Genet e o seu uso correctíssimo da língua francesa contra a moral do seu país, Isidore Ducasse, Victor Hugo, Virgínia Woolf ou D.H. Lawrence contra a moral nobre inglesa, etc.) e tornarem-se “clássicos maiores” (uns mais do que outros) de uma literatura e língua maiores.

É por este processo que os autores afirmam que o “menor” não se refere a minorias étnicas e idiomáticas, a escritores das margens sociais ou das margens do(s) cânone(s). Menor é realizar no molar o molecular, é usar o que pertence a um estado de ordem e revolucionar, é realizar um devir-revolucionário da língua, um devir-minoritário, devir-molecular<sup>84</sup>.

### 3.4. O corpo, a literatura e a arte como mediadora.

Ora, a arte (como a literatura, a poesia, a arte plástica, a música, e até mesmo a *body art*), como linha de fuga de desterritorialização, é um processo de se deixar de ter

---

<sup>84</sup> *Ibid.*: 41-42. “As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo de enunciação. O mesmo será dizer que «menor» já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida)”.



um rosto<sup>85</sup>. Um modo, segundo Deleuze-Guattari e Gil, de se escapar a uma individuação social, a um estatuto, é uma possibilidade de devir-outro. A arte permite regressar, ou ressuscitar, os vários devires guardados em nós, potenciar a vida e alcançar “as regiões do a-significante, do a-subjectivo e do sem-rosto” (Deleuze e Guattari, 1997, vol. III: 57. Sublinhado dos autores)

Mas então como é que o corpo entra em relação com a literatura? Que importância tem o corpo na literatura? Como é que se faz corpo com a literatura? Por que razão dissemos o *corpo, a literatura e a arte como mediadora*? Não é a literatura uma arte? Sim, a literatura é arte, é um *corpo* que integra vários corpos (corpo da língua, corpo jurídico, corpos ausentes de autores e leitores, etc.). Por um lado, tomamos a literatura – de momento por necessidade de a questionarmos bem como o corpo – como uma coisa que se destaca, que se desprende do corpo, na relação de ausências dos corpos de quem faz e quem recebe; por outro lado, apreendemos a arte como um espaço virtual de criação de máquinas desejantes, de onde a literatura, então, se separa trazendo a marca ou os traços desse espaço. Temos apresentado também o corpo como *physis-psyché*, como um lugar onde o exterior e o interior estão interminavelmente em comunicação. Pensamos, todavia, que é ainda necessário explanar este corpo, para entendermos esta premissa da arte, de como ela se faz CsO (corpo virtual de desejo) e como dela se despertam os devires do corpo e que surgem na literatura.

De acordo com Gil, o corpo percebido, a sua exterioridade, é coberto de traços da subjectividade do indivíduo (todas as suas emoções, sensações, afectos, percepções), é uma tradução expressiva realizada por gestos, movimentos, sons, tiques, mímicas. Se o interior é um espaço de inscrição, que passa para o exterior, é preciso ver que o próprio exterior é também espaço de inscrição. O espaço interior é o papel poroso que permite comunicar a *psyché* com a *physis*, é o que permite falar de um “espaço psíquico”, talvez outro muro branco-buraco negro onde se escrevem as significâncias e subjectivações do que se diz ser o inconsciente. Mas todo o espaço exterior é envolvido por um ciclorama imenso de duas faces que é a pele, fronteira entre o interior e o exterior, condicionante principal para a realização do corpo como *physis-psyché*. É o

---

<sup>85</sup> Tal como nos mostra Hélio Alves, no seu estudo sobre Bernardim Ribeiro (2006: 61-82), podemos conquistar um rosto através da arte, mas este igualmente (se) dilui, utilizando a metáfora da água e do ribeiro de Bernardim, (n)ó “rosto-próprio”.

que o filósofo português chama de espaço-charneira, uma vez que a pele enquanto fronteira de um espaço exterior e de um interior, é igualmente passagem comunicativa.

A comunicação faz-se acima de tudo por um acordo e contaminação de ritmos afectivos entre duas pessoas, por concordâncias (choques e filtragem de significâncias e subjectivações), por esboçar o corpo do outro no nosso, o que pode despertar um devir-outro. Portanto, pele e *psyché*, em contínua comunicação, produzem o Corpo de que temos vindo a falar. Mas este é também um corpo que nunca é nosso senão num limite que jamais teremos consciência, uma vez que cada experiência, cada acontecimento, cada comunicação, etc., se escreve como marca do outro. A nossa identidade é diferenciada/diferida pelos rastros do(s) outro(s), o nosso espaço interno é de outros, povoado pelos outros. Não há qualquer objectividade na construção do nosso corpo já que ele se compõe através das nossas percepções, o que significa que toda a percepção do corpo do outro é subjectiva.

Quando percebemos realizamos um agenciamento de sensações e forças e, exactamente por essa razão, não nos é possível separarmos do objecto observado, somos atravessados pelos olhos, pela pele, pelo nariz por milhares de determinantes subjectivas, somos iluminados pelos halos das *pequenas percepções*:

Há sempre um halo de pequenas percepções que (...) imprimem [aos objectos] infinitos movimentos imperceptíveis, dando-lhes mais ou menos força atractiva, pregnância, brilho. Assim se explica que o amor transforma a percepção do corpo amado: não há invariante objectivo percebido, mas sim um turbilhão de movimentos microscópicos que envolve e arrasta as formas. Por isso, a percepção do corpo humano tem sempre uma carga afectiva: perceber é transferir, entrar em relação de transferência. (Gil, 1997: 182-183)

Nós não temos, no dia-a-dia, consciência do que é o nosso corpo, a nossa consciência é uma inconsciência do corpo. O momento consciente de *physis-psyché* surge com a produção de um CsO, o qual também não temos consciência pela sua própria virtualidade, mas, pleno de desejo, cheio de um “poder transformador e [de] devir – devir sensitivo, afectivo que atinge e desorganiza a unidade da consciência” (*ibid.*: 185). Quando se trabalha nos objectos, eles não são já à partida artísticos, o criador não pensa que está a produzir um objecto artístico, estético. A sua consciência está centrada no objecto em si, na produção e inscrição do seu desejo no objecto, e na

abertura de si ao exterior, a toda a atmosfera, a todas as pequenas percepções que o rodeiam<sup>86</sup>.

O Homem faz CsO com a atmosfera-arte para criar, produzir objectos artísticos. Uma só máquina com duas componentes virtuais, que apenas surgem, se produzem, se houver uma certa concentração: concentração em si, concentração no objecto, concentração na atmosfera. Queremos dizer que, concentração tanto significa estarmos atentos ao nosso corpo, ao que se está a produzir no interior, isto é, centrarmo-nos em nós; mas também, estarmos despertos a receber o que vem de fora para reencaminhar as sensações, afecções e percepções, para o que se está a produzir, isto é, (con)centrarmo-nos em relação *a*. Esta concentração é uma abertura, é uma consciência inconscientemente consciente, despreocupada, é *physis-psyché*, é CsO que se maquina com uma atmosfera-arte. Queremos dizer que, entre, ao lado, por cima, por baixo, à volta, em todas as direcções e sentidos que se encontram na relação escritor e papel, a produção de desejo produz um corpo virtual, que é o CsO, e um “meio”, que possibilita o contacto à distância.

A atmosfera, no sentido que agora apresentamos, é um conceito de Gil relacionado com o corpo na dança, mas pensamos que este mesmo conceito se pode estender a outras áreas artísticas. Uma atmosfera é um meio de contacto entre corpos, envolvendo-os e estabelecendo relações de força, mas a sua própria força vai para além de se manter como meio. Para o filósofo, a atmosfera é a:

“invasão da consciência pelo inconsciente; no mesmo acto, é o espaço do corpo – esse prolongamento do corpo no espaço – que se impregna de forças inconscientes. A atmosfera não se limita portanto à consciência, habita o exterior dos corpos (...). Os corpos exalam um espaço (o espaço do corpo) e todo o contexto dos objectos se acha assim modificado, carregando-se o espaço objectivo de forças, de lugares magnéticos, de territórios proibidos, de atracção ou de ameaça. Então a atmosfera surge desligada dos corpos, existindo de modo autónomo e *envolvente*; dizemos: «está no ar». A atmosfera está no ar”. (Gil, 2001: 147. Sublinhado do autor).

A atmosfera é constituída pelas pequenas percepções que serão capturadas pelo corpo e despertadas, recolhidas, traduzidas a partir, ou no momento, do CsO; mas também apresenta, segundo o filósofo, uma “densidade”, “textura” e “viscosidade”

---

<sup>86</sup> Gil, 1987: 164. “O fim da arte não é exterior à arte; por conseguinte o escritor não escreve para fazer arte, mas para completar um processo de exteriorização do interior, que iniciou com a análise das sensações”.

variáveis. Uma atmosfera pode ser um conjunto de várias atmosferas com arranjos diferentes destas três componentes, o que pode explicar as ocasiões de maior fluidez e/ou maior dificuldade no traçamento e decorrer de um objecto artístico. No caso da escrita, o CsO produzido e a atmosfera envolvente permitem que, no escritor, pensamento e gesto se encontrem, que os ritmos corporais se confundam com o movimento do pensamento, para criar, traçar e percorrer uma linha de fuga enquanto se desperta um devir-outro.

Ao contrário da dança, em que um bailarino devém-outro porque foi contagiado pelos ritmos, sensações e gestos trazidos na atmosfera vindos de outro(s) bailarino(s), isto é, a atmosfera é mais aérea, levando os bailarinos a dissolverem-se, a serem levados; na escrita, a atmosfera é mais espessa, pesada, conduz a um fechamento aparente do escritor, surge mais fechado em si, mas ainda aberto. A diferença encontra-se, pensamos nós, no que respeita a produção e encontros de desejos, na imediaticidade. No bailarino, no actor, no performer e até no músico, a sua relação com o desejo situa-se no imediatismo, nas presenças e ausências “presentes” e imediatas, porque o desejo trata o acontecimento, o aqui-agora; enquanto num escritor, num artista plástico e também num músico, a relação é mediata, diferida, atrasada, pela presença/ausência tanto do autor como do leitor/ouvinte, mas o contacto com o outro não deixa de existir. O escritor consegue, através do seu CsO e do(s) seu(s) devir(es)-outro(s), (re)produzir ou (re)criar uma atmosfera e, deste modo, entrar em contacto e tocar realmente no outro, que pode encontrar-se nos seus antípodas ou mesmo no tempo depois da sua morte.

Aquilo que um criador, e neste caso o escritor, dá, aquilo que é comunicado, que entra em contacto, para além de desejo produtor, é, segundo Deleuze e Guattari, blocos de sensações compostos de afectos e perceptos. Os afectos e os perceptos, não só se marcam vindo dos outros, mas igualmente da atmosfera, isto é, o conjunto das pequenas percepções.

Deleuze e Guattari disseram, “A obra de arte é um ser de sensações, e nada mais: existe em si” (1992: 144). Encontramos nesta frase a noção da mediação da arte entre Corpo e Literatura, porque a arte torna-se o meio, ou campo, onde se irão experimentar os nossos afectos e perceptos mas, também, o que irá conservá-los<sup>87</sup>. Para que um bloco de sensações (obra de arte) exista por si não basta a atmosfera conservadora da arte, o próprio bloco tem que se *aguentar*, essa é, segundo os autores franceses, a lei da criação. A obra tem de surgir como acontecimento, isto é, “[construir] um tempo-

<sup>87</sup> Deleuze e Guattari, 1992: 144. “A arte conserva, e é a única coisa do mundo que se conserva”.

presente fora da cronologia das coisas e dos homens, situa[r]-se, de certa maneira, fora do tempo, (...) torna[r]-se puro *sentido*, único, incomparável, escapando ao tempo” (Gil, 2001: 209). O autor pode recorrer ao que quiser, pode introduzir “ (...) muita inverosimilhança geométrica, muita imperfeição física, muita anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas, mas estes sublimes erros acedem à necessidade da arte se são os meios interiores de a manter em pé (ou sentada, ou deitada)” (Deleuze e Guattari, 1992: 145).

A arte, apresentando-se como atmosfera, é o que permite ao criador arrancar às percepções e afecções os perceptos e afectos, é o que permite ao criador fazer passar o seu material particular pelas sensações e produzir um bloco. No nosso caso, sobre aquilo que tratamos, o escritor, com o seu CsO e envolvido por uma atmosfera, faz passar as palavras pelas percepções e afecções para trazer ao de cima perceptos e afectos. É talvez visível neste processo deleuzo-guattariano de criação um trabalho sobre a memória, como aquilo que está por detrás, mesmo em Derrida com a *différance*, o que aproximaria estes dois modos de pensar o corpo e a literatura, mas não. Encontramos nestas duas filosofias, realmente, um aspecto de grande cariz intensivo, uma presença fulgurante, quase explosiva, de vida, de estar vivo através da criação e vida do que é criado. Mas enquanto na *différance*, tanto na produção como na recepção, subjaz um trabalho activo da memória, mesmo inconsciente ou sempre inconsciente embora implicando um trabalho, em Deleuze e Guattari a memória pouco influi na criação, a produção e a recepção é mais empírica e efabulatória<sup>88</sup>. Nunca há trabalho sobre o passado, mas construção de presente, blocos de sensações sempre actuais, formas de devir-criança no presente:

É verdade que toda a obra de arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si próprias a sua conservação, e dão ao acontecimento o composto que celebra. O acto do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com recordações de infância, mas por meio de blocos de infância que são formas de devir-criança do presente. (*ibid.*: 148. Sublinhado dos autores)

Mas então o que são os afectos e os perceptos? “*Os afectos são precisamente esses devires não humanos do homem*, como os perceptos (incluindo a cidade) são *as paisagens não humanas da natureza*” (*ibid.*: 149). Para que os devires surjam na escrita

---

<sup>88</sup> *Ibid.*: 151. “A fabulação criadora nada tem a ver com uma recordação, ainda que amplificada, nem com um fantasma. (...) Trata-se sempre de libertar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de o tentar num combate incerto”.

é necessário que o próprio escritor devenida-outro. O estilo, que tanto Barthes (vd. 1989) como Deleuze consideram importante na relação do indivíduo com a língua, é uma linguagem de sensações, o trabalho que nele aparece é, primeiramente, um trabalho do corpo no sentido de soltar as tensões e agir sobre as flexões. Liberta-se o corpo para se libertar a língua, há um devir físico antes do devir das palavras (o devir que caracteriza as personagens, as figuras estéticas deleuzo-guattarianas)<sup>89</sup>.

Existe de facto uma diferença entre as “palavras” do corpo e as palavras que se escrevem, mas essa diferença nasce da repetição das palavras. A passagem do corpo à literatura não é tanto uma questão de criação mas antes de repetição. A repetição não cria o “mesmo” ou o “semelhante” do autor na obra, não é o seu corpo ou o seu espírito que se encontra no bloco de sensações, mas um outro corpo, aquele que ele veio a ser através dos devires. A arte, como meio entre o corpo e a literatura, é essa repetição. Arrancar as percepções e afecções é repeti-las, repetir o núcleo das experiências, mas são diferentes porque passam agora por outro corpo como perceptos e afectos<sup>90</sup>. A repetição ajuda a destrinçar as possibilidades do corpo e da língua, as suas flexões, as suas tensões e o estilo. A repetição inaugura a diferença. É nesse sentido, por exemplo, que um bloco de sensações, como o bloco de infância, é diferente das memórias vividas. Podem se repetir as memórias de infância mas, inseridas na linha de fuga de um devir-outro, passando pelo CsO, essas memórias serão outras, serão diferentes.

Dissemos que o escritor passa por um devir-outro. Buscar as percepções e afecções para trazer os perceptos e afectos é produzir esse devir, aliás, os afectos são já devires, e a invenção de uma literatura menor depende de um devir. Mas então o que é um devir? Devir não é, segundo Deleuze e Guattari, “atingir uma forma (identificação, imitação, Mímésis [sic]), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não nos podemos distinguir de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto mais singularizados numa população”

---

<sup>89</sup> Deleuze, 2001: 20. “ Se a linguagem *imita* os corpos, isso não é devido às onomatopeias mas à flexão. E se os corpos imitam a linguagem, não é pelos órgãos, mas pelas flexões. Há toda uma pantomima interior à linguagem, como há um discurso, uma narrativa interior aos corpos. Se os gestos falam é porque, antes de mais, as palavras mimam os gestos”.

<sup>90</sup> *Ibid.*: 25. “ É na linguagem, no seio da linguagem, que o espírito capta o corpo, os gestos do corpo, como objecto de uma repetição fundamental. É a diferença que dá a ver os corpos e os multiplica; mas é a repetição que faz falar e autentifica o múltiplo, fazendo dele um acontecimento espiritual”.

(Deleuze, 2002: 11-12)<sup>91</sup>. Normalmente toma-se este conceito relacionando-o com questões de correspondência físicas entre o homem e o animal, numa seriação de analogias e homologias, ou mesmo psíquicas, de imaginação (arquétipos ou fantasmas). Quando Deleuze e Guattari falam de devir, trata-se de uma coisa real, é um “entre” real. O homem não *imita* nem *é*, nem se torna realmente num animal (no caso de um devir-animal), mas está “entre” o homem e o animal.

O devir é o que o verbo significa, vir a ser. O devir surge entre a relação de um colectivo com uma anomalia (não no sentido de anormalidade, mas aquilo que foge, que traça um caminho), um conjunto de afectos, como um limite da multiplicidade. É entre essa relação que o Homem começa a sentir de outra forma, dissolvendo o seu “eu” através da abstracção, através da consciência do corpo, começa a devir-outro, a percorrer a linha do anómalo da sua própria multiplicidade onde habitam perceptos e afectos. Ao percorrer essa linha, que ao mesmo tempo o percorre, o indivíduo vive essas “novas” sensações (que afinal já eram suas), como que se divide. O escritor está ali, com as suas sensações e fluxos, mas como se abstrai, isto é, concentra-se no que o envolve e na produção que se encontra a realizar, vive um outro de sensações.

A repetição de sensações vividas abre o espaço da diferença entre nós e outro-nós, e essa diferença estabelece a distância entre nós e nós (o *Je est un autre* de Rimbaud, o poema *Autopsicografia* de Fernando Pessoa, ou até mesmo a possibilidade de Milton ver Deus, Cristo, Satã, etc., estando já completamente cego) sem que haja real alienação do sujeito. Mas esta é a própria noção de identidade que temos vindo a esclarecer, nunca somos um “eu”, estamos continuamente a devir-outro através das experiências, da interacção com os outros, estamos sempre sobre a acção da *différance*<sup>92</sup>.

No fundo, o que diferencia este devir do devir “artístico”, esse que surge na escrita, na música, na pintura, etc., depende de uma vontade (vontade de poder nietzscheano talvez), de uma intenção de trabalhar sobre as sensações, sobre nós e sobre a língua. É nesse sentido que devir-outro, (re)viver as sensações que nos percorrem, “não é sentir o outro nem absorvê-lo na maneira pessoal de sentir. Somos nós que nos moldamos ao objecto, sem que por isso – e é aqui que reside a dificuldade – nos

<sup>91</sup> Não faremos uma análise rigorosa e extensa do devir no homem. Para uma leitura mais atenta deste conceito, vd. Deleuze e Guattari, 1997; vol. IV: 12-113. Para um estudo de como funciona o devir, vd. Gil, 1987.

<sup>92</sup> Nancy, 2000: 29. “*Porque ele é outro* – e porque a alteridade consiste no *ser-tal*, no sem-fim do ser tal e tal e tal *deste* corpo, exposto até às extremidades. O *corpus* inesgotável dos traços de um corpo”. Sublinhado do autor.

percamos nele; o sentir-outro não abole a diferença, aprofunda-a, estabelece até como tal a partir de um moldar de formas (como a água e a esponja)” (Gil, 1987: 154).

O devir-outro, segundo o filósofo português, implica uma aprendizagem, é necessário passar primeiro por um devir-si próprio, uma análise sobre si. Devir-si próprio compreende duas componentes que se ligam, uma, que concerne o trabalho da consciência sobre as sensações, isto é, “um modo de *sentir através da consciência de todos os outros modos de sentir*” (*ibid.*: 156), outra, que respeita a construção de um estilo, a maneira de tratar a língua que permite o conhecimento das várias sensações que nos povoam, a maneira de expressar esses outros modos de sentir. O devir-si próprio é, então, a construção de uma singularidade no seio da multiplicidade que somos constituídos, que potencia o devir-outro e todos os devires que grassam na literatura:

O «si próprio» que então se devém é o sujeito plástico capaz de metamorfose: *enquanto unidade, situa-se num dos pólos da distância consciência-sensação, enquanto toda a sua «substância» se reduz, todavia, a esta distância* (que define um estilo). O paradoxo é que a sua unidade (abstracta) não existe senão pela unidade do estilo. O «si próprio» é o puro agente do estilo. (*ibid.*: 157. Sublinhado do autor)

O devir-outro é, portanto, uma coincidência com outras sensações que seguimos, que nos percorrem, uma transformação da consciência nessa sensação com a dissolução do “eu”, construção de um corpo de consciência (*physis-psyché*, CsO), fabricação de uma singularidade, viver esse novo modo de sentir e exteriorizá-lo pela escrita, por exemplo.

Percebemos, agora, à luz desta teoria da literatura via filosofia, deste pensar a literatura, a escrita e o escritor, como um corpo pode tocar noutro à distância. Existe um toque, mas esse toque realiza-se no limite, no mesmo limite da escrita como bloco de sensação. Tocar o corpo do leitor “ (ou antes, tal e tal corpo singular) *com o incorpóreo do «sentido»*, e assim *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do *sentido* um toque” (Nancy, 2000: 11. Sublinhado do autor). O autor ao afastar-se do texto escrito, estende o seu próprio corpo, procura tocar no sentido mas este é sempre diferido, é colocado à disposição do leitor. Assim, segundo Nancy, o escritor endereça o sentido ao leitor, através da escrita o autor endereça o seu corpo ao outro<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> *Ibid.*: 19. “ Escrever é o pensamento endereçado, enviado ao corpo – àquilo que o aparte, àquilo que o estranha”.



Na escrita há toda uma exposição da nossa existência, do “sentido” da nossa vida, uma abertura ao mundo e aos outros, sem nunca entrarmos no corpo do outro, ficamos sempre no limiar, na pele, no toque. Mas na escrita há igualmente abertura ao não-sentido, ao que em nós consegue escapar à ordem. No corpo há lugar ao excesso de sentido, à confusão de sensações. Se o monstro existe na literatura é porque nós já somos monstros. Mas o que é o monstro?

#### 4. Monstro

Desde a Antiguidade, senão mesmo desde a pré-história, a lógica humana – o olhar e trazer das coisas perante o entendimento do Homem – talvez tenha sido estruturada a partir de uma relação íntima com o corpo, com uma das noções últimas do que é um corpo, isto é, o encerramento inevitável da sua finitude. Um corpo morre, um corpo traz já a sua morte mesmo se ela vier de fora. Essa será sempre uma questão inatendida, sem resposta, todo um mistério mudo que nos foge quando se nos escapa a vida. Para compreender uma coisa é necessário enclausurá-la, mantê-la dentro de certos limites ao alcance do olhar e do toque. Àquilo que não podemos dar resposta, enviamos-lo para um além e mantemo-lo bem afastado, nalgum lugar inatingível, inacessível. Exactamente como quando um corpo morre: pensa-se que o seu espírito se dirige para outro lugar enquanto o seu resto é enterrado numa lonjura baixa ao abrigo do Homem. O mesmo acontece com um corpo doente, estranho ou desajustado à lógica da normalidade, como bem nos mostrou Foucault com a sua obra *A História da Loucura*. A lógica, ou a autoridade da lógica, rege-se pela construção de limites e mesmo uma lógica abstracta, como um pensamento matemático, tem as suas limitações, que tanto apontam para um sentido do senso comum, como para um sentido demasiado exteriorizado, para uma transcendência, um ideal, um Significante Supremo, Metafísica, Teoria, Universo, Deus.

A lógica do corpo e o corpo da lógica criam-se segundo limites, espaços delimitados, e o que está além requer um mutismo como o expresso nas palavras de Wittgenstein no *Tratado Logico-Philosophicus*. Mas como vimos no capítulo anterior, tanto na lógica de um corpo como no entendimento sobre a literatura descobrem-se traços desviantes, linhas de fuga, anomalias, que de todo escapam à circunscrição dos

seus campos. Questões como a experiência e a imaginação, por mais infinitas e extravasantes nos pareçam, respondem sempre aos requisitos prometidos pela literatura e pelo corpo. O que foge ou transgride joga-se no limite, talvez num acordo tácito entre duas partes (como os expressos entre autores e leitores, ou no teatro, entre encenador(es)/actor(es) e o público, quanto a noções de espaço, tempo, etc.). É por essa razão que Gil nos diz que os monstros não se encontram fora do humano mas no seu limite, no limite das possibilidades do corpo, das sensações, das experiências, do sentido.

Segundo o filósofo, a palavra monstro terá sofrido um ligeiro desvio na sua etimologia, no que ele pretendia significar, tal como o *phármakon* apresentado por Derrida. Monstro ficou associado ao verbo latino *mostrare* e à tradução “mostrar” ou “até mesmo «por indicar com o olhar». Etimologicamente, contudo, *mostrare* significa muito menos «mostrar» um objecto do que «ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir» (Benveniste *cit. in* Gil, 1994: 77). Assim, de acordo com Gil e Émile Benveniste, monstro indica mais uma advertência, um sinal que, segundo muitos teólogos, místicos, xamãs, homens medicinais, anunciaria calamidades acontecidas ou por vir (o que na Idade Média era considerado como *portenta*) (Gil, 1994: 25) e até mesmo representaria males ou *mirabilia* (*ibid.*: 32) da natureza ou doenças.

O monstro apresenta-se como um limite numa estrutura que opõe o Homem à divindade, por um lado, e à animalidade ou Natureza, por outro. Se essa distância de oposição se encurta, se os pólos se cruzam, podem originar-se anomalias, isto é, monstros de dois tipos: *monstros teratológicos* (divindades + homem) e *monstros fabulosos* (animal + homem). Deste modo, o monstro expressa aquilo que deve ser mantido fora do alcance do homem, aquilo que desregula uma certa ordem, que faz nascer um caos, um excesso. Contudo, o monstro não assoma apenas dos “acasalamentos proibidos”, também nos momentos de viragem cultural, nos encontros, nos confrontos, nas descobertas do desconhecido o monstro dá-se a conhecer. Esse Outro que se revela perante o nosso olhar, que não aparenta ter os mesmos traços de rosto (rostoidade) como nós, que não se coaduna com os nossos regimes semióticos de língua, vestuário, costumes, gestos, é talvez um outro monstro como nós o seremos para ele. Todavia este ser inaudito revela-se de modo diferente. Se, por um lado, existe uma fronteira e o monstro demarca a linha de passagem entre animal/homem/divindade, isto é, intervalo de uma transformação bestial ou sobrenatural do exterior do homem, por

outro lado, “as diferentes formas do Outro tendem para a monstruosidade: contrariamente ao animal e aos deuses, o monstro assinala o limite «interno» da humanidade” (*ibid.*: 15).

O monstro, como qualquer corpo, apresenta também um exterior e um interior, interior esse que pode extravasar e formar o exterior que transtorna aquele que vê. O exterior pode não ser de todo fabuloso, extraordinário mas, por traduzir, por espelhar, por fazer passar todo um mundo incógnito para aquele que olha, o Outro humano “mascara-se” de monstro. Assim, o olhar torna-se o ponto de partida de toda a significação, de toda a nomeação, quer o Outro seja realmente monstro ou apenas estranho/estrangeiro a nós<sup>94</sup>. Ao olhar, todo aquele que seja parecido connosco e que partilhe traços de humanidade mas que de alguma forma escapa, se esquivava, apresentando deformações, exageros físicos, pode muito bem ser denominado monstro<sup>95</sup>.

Como já vimos, os conceitos de rostoidade e regime semiótico constroem uma “realidade” que consubstancia as relações entre homens, bem como com um Significante Supremo que concebe uma razão ou um sentido de harmonia, de estabilidade, de certa maneira, uma lógica. Respeitando essas leis em contraposição a um excesso de “realidade”, a uma desarmonia carnal, a um exagero ou confusão de sentido, o homem é levado a crer na sua “necessidade de existência”. A nossa existência, o facto de existirmos, de acordo com Gil, é uma *facticidade de direito*, pois o monstro serve de parâmetro, código que confere tanto a realidade de ser humano como esse mesmo direito, como lugar de transgressão, de irreal.

Os monstros, de facto, têm existido na nossa cultura e imaginação desde a Antiguidade Clássica, mas a lógica da sua existência terá começado a ser questionada, de forma mais crítica no que respeita a sua veracidade e pertinência, na Idade Média. Todo um mundo para lá dos mares, nos confins da terra conhecida tanto por cristãos como por pagãos, num Oriente e nos antípodas, vastas terras acreditavam-se habitadas por monstros, segundo os testemunhos de viajantes helénicos e latinos. Mas nos alvares do cristianismo essas raças fabulosas eram uma ameaça “à veracidade da palavra bíblica e ao estatuto da realidade do Mundo, tal como fôra ensinado aos homens” (*ibid.*: 26).

---

<sup>94</sup> *Ibid.*: 15: “É verdade que a tradição das raças monstruosas na periferia do mundo age influenciando o olhar, mas não deixa de seguir a tendência mais fácil, mais «lógica», pois o monstro não é senão a «desfiguração» última do Mesmo no Outro”.

<sup>95</sup> *Ibid.*: 15. “É o Mesmo transformado em quase-Outro, estrangeiro a si-próprio. É uma demência do corpo, uma loucura da carne”.

Graças à habilidade retórica de Santo Agostinho, o monstro (teratológico e o fabuloso) ganha uma razão de ser. A sua criação é divina como a do homem, não por terem sido testemunhadas mas por uma questão de fé, pela necessidade de acreditar nessas criações de modo a compreender as causas de nascimentos monstruosos: os *mirabilia*.

Durante toda a Idade Média, a Natureza será dividida em dois espaços, o da ordem (sagrada ou profana) e o do maravilhoso (que engloba tudo o que é incomum, desconhecido, fantástico) onde esses milagres defeituosos, desorganizados se enquadravam. Esta divisão com a integração dos monstros na Criação corresponde, possivelmente, a uma das marcas na mudança de regime semiótico. Os monstros são arrastados para o espaço ordenado pela bíblia, como rastros de um outro tempo caótico e, como faz notar Gil, “(...) constituem o eixo de três espécies de problemas que se entrecruzam: um determinado conceito de Natureza e do espaço; uma certa ideia do tempo; uma visão do homem, do seu corpo e da sua alma. (*ibid.*: 37).

Contudo, os argumentos agostinianos foram sendo, ao longo dos séculos “medianos”, desacreditados. Os constantes contactos das culturas sagradas e profanas, e o surgimento de “canções de gesta, [da] Lenda Dourada, [dos] Bestiários, [os] romances maravilhosos” (*ibid.*: 44) bem como o florescer de uma cultura crivada de folclore e simbolismo, desviam o conceito de monstro como *mirabilia* para um símbolo que representa o Mal, o Diabo.

Numa crónica de viagem, o *Itinerário* de Mandeville escrito no século XIV, Gil apresenta-nos assim essa viragem: “quando se trata de povos «monstruosos» pelos seus costumes ou moralidade, [Mandeville] introduz comodamente o diabo, símbolo do seu pecado, se estes povos não apresentarem em geral anomalias biológicas; quando se trata de raças fisicamente monstruosas, não há referência ao demónio” (*ibid.*: 47-48); por outro lado, os animais monstruosos continuam a ser milagres da criação divina.

Deste modo, a geografia dos monstros fica, de certa maneira, desenhada, todos eles circunscritos aos continentes conhecidos próximos da Europa, isto é, na periferia do centro do mundo. Se os monstros ressurgiram, se escaparam da regulação do bispo de Hipona, deve-se igualmente de uma nova necessidade de pensar a existência humana, fora do dogma e mais próxima da lógica da ideia de um corpo unido a uma alma. O monstro começa, assim, a simbolizar aquilo que temos vindo a afirmar, isto é, um excesso de realidade, mais real que qualquer homem, mais pleno de sentido, embora vazio de significado. O seu excesso equivale a um vazio de essência, enquanto no homem o seu “pouco” de realidade equivale a uma essência plena, cheia, significante. É

pelo contraste que o homem tem alma, é pela oposição ao absurdo de um corpo que o homem adquire uma realidade inata, que o interior do seu corpo pode ser habitado<sup>96</sup>. Mas então o que é que realmente o monstro mostra?

Segundo Gil, o monstro tanto é opaco como transparente. Ver um monstro é ser apanhado numa fascinação quase absoluta que nenhum olhar poderá abarcar na sua totalidade, fica-se preso nos pormenores, nas diferenças, no oculto. Mas não se vê nada, ele tanto revela como oculta. Então, que transparência será esta? É o seu corpo mesmo, ele é tido como um reverso, um corpo virado do avesso, como mostrando uma desorganização dos órgãos, e esse é o horror do fascínio. Opacidade, representada pela inexistência de um interior com alma, a multiplicidade de traços, excesso de pormenores, fragmentos, colagem; transparência, porque se vê o interior do corpo humano, “uma alma feita carne, vísceras e órgãos”<sup>97</sup>.

O tema da alma, da presença/ausência da alma e o monstro, como símbolo de pecado, foi, até ao final do século das Luzes, uma questão sempre presente. Muitos foram os tratados escritos sobre a relação entre os nascimentos monstruosos e as más condutas femininas. Os rebentos defeituosos transportavam a marca física de um pecado materno, tornando o filho a metáfora carnal de uma corrupção maligna, diabólica, e signo da alma da mãe. Todo o defeito traduz um desejo promíscuo e insatisfeito, e, desse modo, o filho monstruoso é o testemunho de uma transgressão, mais do que natural, cultural “na medida em que esta se revela incapaz de impedir a irrupção daquela no mundo dos homens” (*ibid.*: 96). O olhar continua a ter uma predominância sobre um contacto físico real, pois através da mirada desejante aquela que olha absorve a alma do outro e molda-a ao seu feto.

No que respeita a representação o monstro anuncia uma problemática. Como se pode representar o monstro, se todo ele é um excesso, desarmonia, desproporção? O monstro abre, como apontámos, o espaço do pormenor, mas também o limite da representação do Homem. O monstro é, segundo o filósofo português, um “descentramento” da representação, nega as leis da representação. Poderá haver *mimesis* na procura de conhecimento?

---

<sup>96</sup> *Ibid.*: 55. ” (...) é a deformação física que constitui *um limite* do simbólico e da simbolização”. Sublinhado do autor.

<sup>97</sup> *Ibid.*: 85. “Ao revelar o que deve permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a ordem mais sagrada das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma, torna-se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mas amorfo e horrível, um não-corpo”.

No Renascimento, de acordo com Gil, o monstro era “produzido” igualmente por uma vontade de saber científico, para aumentar a erudição sobre os novos mundos e para conhecer o mundo em que se vivia. Pelo monstro, com o monstro, realizava-se uma “descontextualização dos objectos” e instaurava-se aquilo que se poderia chamar como uma “legitimidade própria da representação, independentemente das suas cargas simbólicas ou significativas” (*ibid.* 68-69).

Para Gil, o modo como a representação possibilitava uma comunicação universal necessitava de três condições: 1) o sentido de uma imagem não deveria estar dependente de qualidades, como semelhança ou analogia; 2) essa ruptura entre “signo” e sentido deveria se constituir como instrumento de conhecimento aplicável a qualquer coisa e 3) o “signo” é remetido para uma relação (matemática ou lógica) entre “«signos» que são dados dentro do espírito do sujeito – e que constituirão o decodificador das «impressões» transmitidas pela representação ao intelecto” (*ibid.*: 69). Em resumo, o conhecimento através da representação só é possível por um isolamento físico espaciotemporal, isto é, individualização, separação e enclausuramento (no sentido da lógica que enunciámos no início deste capítulo).

O resultado desta separação, desta ruptura, não recai tanto nos objectos mas sobre toda a ordem do mundo, o que talvez indica uma nova mudança de regime semiótico iniciado com o fim do império romano do Oriente e os Descobrimentos<sup>98</sup>. Mas como pode o monstro, mesmo assim, ser portador de sentido?

Embora portador de um sentido caótico, desmesurado, através da infralíngua e da sua articulação o monstro consegue reduzir o seu sentido relacionando-o com as “funções” humanas. Isto é, as anomalias físicas no corpo monstruoso representam decomposições da infralíngua, determinada característica monstruosa (ausência ou desmesura de um membro, por exemplo) funda primeiramente um sentido com o corpo humano e depois relaciona-se com uma “função técnica”<sup>99</sup>. Esta é, segundo Gil, a propriedade primordial da infralíngua, o corpo está repartido em todas as partes que o constituem, cada órgão tem inscrita a presença de todo o corpo, cada parte é uma miniatura, por assim dizer, do todo. Só que o monstro decompõe a infralíngua, experimenta sobre a infralíngua e é por essa razão que a representação do corpo

---

<sup>98</sup> *Ibid.*: 71. “A descontextualização é certamente favorecida e intensificada pela acção dos viajantes que extraem da sua cultura de origem as coisas e as informações que traziam para o Ocidente. Mas é o conjunto da ordem do mundo que se desloca assim, desequilibrando as classificações tradicionais”.

<sup>99</sup> *Ibid.*: 157. “ (...) o rosto no peito do homem sem cabeça, revela como «virar a cabeça» é uma «função» da infralíngua”.

monstruoso é essencial porque o que fundamenta o seu sentido “só pode ser captada graças a uma comunicação também não-verbal (neste caso visual). Os monstros são figuras de retórica de uma retórica do signo visual icónico” (*ibid.*: 159).

Ora, no final do capítulo anterior, dissemos que, se o monstro aparece na literatura, essa razão deveria ser procurada no homem, como se o homem tivesse dentro de si um monstro, um devir-monstro. O monstro dá-se ao homem como possibilidade de metamorfose, queremos dizer, possuindo um monstro conquista-se a capacidade de explorar vários sentidos, subverter as regras de representação, traçar a linha de fuga do anómalo e percorrê-la; mas o monstro também se oferece ao homem como puro limite intransponível, corpo de horror, ponto de devir-outro sem retorno.

Como bem nos lembra Gil, o ponto a partir do qual se pode perder a identidade é toda uma fronteira cuja linha é demasiado frágil e inapreensível que a qualquer momento se pode partir ou passar. O risco que se corre é o de um funâmbulo. De certa maneira o escritor deve devir-monstro, deve andar na linha, estar entre um abismo e uma certeza. Porquê, então, afastar o monstro? Que risco ele nos apresenta?

Segundo o filósofo português, é a ruptura demasiado brusca e sem retorno, sem mediações, uma actualização de um devir-si próprio de uma potência incontável tornando-nos *monstros demasiado monstros*, como se o monstro nos roubasse de nós próprios, negando qualquer outra hipótese de devir-outro mas, acima de tudo, negação absoluta do devir.

Talvez por este motivo, pelo perigo iminente que o monstro é para nós, representa para nós, o monstro esteja ainda relacionado com as catástrofes, com as doenças, com os perigos. O seu corpo desfigurado, cravado de “signos”, é como que a tradução dos horrores que nos podem acontecer pessoalmente como com toda a humanidade. É igualmente por essa razão que monstro e *phármakon* se cruzam.

#### **4.1. O monstro enquanto *phármakon***

Quando enunciámos o *phármakon*, inserimos uma citação de Derrida que declarava o carácter ambivalente desse conceito muito semelhante à ambivalência do monstro. Diz Derrida que o *phármakon* revela os opostos de algumas dualidades que se relacionam com o corpo, bem como o monstro (visto este ser igualmente um corpo).

Ora, o corpo monstruoso como limite do corpo dito normal (humano) intensifica essas adversidades. Alma/corpo, bem/mal, memória/esquecimento, são conceitos que no

monstro se revelam não só como as dúvidas que estão por trás da sua presença, o nosso fascínio advém da procura dos seus lugares nessa desarmonia, como também são aquilo de que se pretende ter um entendimento para conhecer o homem.

O monstro é a nossa memória de um corpo mais animal, mais vivo, menos apegado à cultura que regula o corpo, como também memória de alguns deuses das religiões pagãs (os deuses egípcios, por exemplo) ou mesmo da religião católica (Leviatã), memória que pretendemos esquecer com a cultura da estética do corpo e, por conseguinte, é o esquecimento por excelência da nossa identidade, da nossa humanidade. É/era pela incorporação de animais, devindo de certa forma monstro, realizando proezas físicas, articulando e desarticulando os seus corpos em danças quase macabras (ao olho do estrangeiro) que os xamãs curam/curavam possessões e doenças, as quais os monstros são/eram os seus sinais; por fim, foi com o monstro que conquistámos um corpo e uma alma. O monstro é o veneno que muitas vezes deixamos solto a alastrar-se pela terra com as guerras e é, segundo algumas correntes de pensamento contemporâneo, como monstros que habitamos no mundo como a doença do planeta Terra; mas é com o monstro, fugindo dele, afastando-nos do limite que ele é, que nos tornamos cada vez mais humanos, logo, por oposição inconsciente, ele torna-se o remédio, talvez funcione como *différance* última.

O Monstro é o *phármakon* do Homem<sup>100</sup>, ou suplemento do Homem. Se tomássemos o Homem como Fala, como essa pureza próxima do sentido de Deus, lugar da verdade, do sopro, o centro ordenador, o que seria o monstro senão a sua Escrita, a doença, o exterior impuro que contamina, que mente, sinal da morte? Como pode o Homem ser puro se não colocar fora de si um outro ser que resuma todo o mal, o impuro, o incomunicável pela profusão de sentidos?

Arriscamos esta conjectura interpretativa a partir de um fragmento da *Farmácia de Platão*, mas também porque encontramos no ritual do *phármakos* a relação do monstro com a doença e os desastres que recaem sobre uma cidade. Diz, portanto, Derrida:

A pureza do centro só pode ser restaurada, desde então, *acusando* a exterioridade sob a categoria de um suplemento, inessencial e no entanto nocivo à essência de um excedente que não se *deveria* ter acrescentado à plenitude impenetrada do dentro. A restauração da pureza interior deve, pois, reconstituir, *narrar*, – e é o próprio mito, a *mitologia*, por exemplo de um *lógos*

<sup>100</sup> Derrida, 1997: 77. “Apreendido como mistura e impureza, o *phármakon* também age como arrombamento e a agressão, ele ameaça uma pureza e uma segurança interiores”.



contando a sua origem e remontando às vésperas de uma agressão farmacográfica – aquilo ao que o *phármakon* não se deveria ter acrescentado, *parasitando-o*, assim, *literalmente*: letra instalando-se no interior de um organismo vivo para lhe tomar o seu *alimento* e *confundir* a pura audibilidade de uma voz. (...) Para curar este último [*lógos-zôon*] do *phármakon* e expulsar o parasita é preciso, pois, reconduzir o fora ao seu lugar. Manter o fora fora. O que é o gesto inaugural da própria «lógica», do bom «senso» tal como ele se concilia com a identidade a si *disso que é*: o ente é o que é, o fora é fora e o dentro, dentro. (1997: 77. Sublinhado do autor)

Pensamos que é perceptível o modo como o monstro se pode aparentar ao *phármakon*, mostrando-se como o parasita que pode, pelo interior, desorganizar o corpo do homem (como vimos quanto ao possível e de preferência a evitar, se não se controlar o monstro, o *Mr. Hyde*, devir-monstro), o qual deve ser mantido fora para dar lugar a uma estável lógica do corpo. Mas o que é o *phármakos*?

Palavra da família do *phármakon*, *phármakos* significa feiticeiro, mágico, envenenador, mas igualmente bode expiatório. O *phármakos*, ou o ritual do *phármakos*, acontecia quando uma cidade tinha sido alvo de uma calamidade, isto é, tinha sofrido uma grave desorganização da ordem natural no interior de si e, para retomar o bem anterior, recorria a uma cerimónia na qual se imolava e se sacrificava ou se expulsava um “habitante” monstruoso (um deficiente, um homem com uma deformidade horrível), de modo a tudo voltar à normalidade. Essa cerimónia simbolizava, portanto, a expulsão do mal, um recolhimento e a conservação do fora no exterior. Não terá sido sempre essa a condição do monstro, isto é, a “produção” de monstros não partilha os signos que fundam esse ritual e os seus envenenadores/bodes expiatórios? O monstro provoca a calamidade, o monstro é signo da calamidade por vir, são, aliás, muitos os relatos de aparecimentos de monstros antes de qualquer desastre natural; mas oferece igualmente a causa remediadora, é remédio através da expulsão ou morte.

Por outro lado, de que maneira o monstro pode ser apresentado como suplemento do Homem? Para entrevermos a resposta desta hipótese, teremos de voltar ligeiramente os nossos olhos para o que já foi escrito nos capítulos anteriores sobre a escrita e a fala, pois o conceito de suplemento surge em Rousseau primeiramente no seio dessa relação.

#### 4.2. O monstro enquanto suplemento do homem

O suplemento é aquilo que se soma ao já existente, é um complemento, uma tentativa de preencher um vazio, colmatar uma falta. Poder-se-ia supor que isso seria uma coisa positiva, acrescentar para melhorar, para clarificar, mas o suplemento em Rousseau encontra-se longe de um sinal positivo. O suplemento nunca vem preencher o vazio, a falha, senão por uma negativa, isto é, o suplemento é excessivo, é uma coisa que vem de fora e que se acrescenta a uma coisa que não tem necessidade do suplemento senão pela própria falha ou vazio que o suplemento faz surgir.

A coisa à qual o suplemento se vai adicionar para suprir uma necessidade que se pensa em falta, apenas está em falta, apenas é necessidade, porque é o próprio suplemento que abre o espaço a isso, ele vai completar a falta que ele próprio traz. Vejamos, por exemplo, o caso da escrita e da fala.

A fala, a oralidade, foi tomada por muitos filósofos e linguistas como um acesso imediato ao pensamento, a forma natural de significar o pensamento, lugar da presença que se faz com a presença de outro, lugar da verdade como proximidade à Verdade e ao Sentido ideais, vida e sopro como se se recriasse o gesto divino, quase pura demiurgia. Nessa relação com o transcendente, com o Ideal, a fala corresponde ao espaço da Natureza, espaço de partilha do homem com o que é natural. No instante em que a fala falha na ausência de um orador, quando há uma interrupção da presença, a escrita, por seu lado, vai suprimir o vazio, acrescenta-se à fala vindo do exterior representando-a. A escrita vem assim do lado do que não é natural ao homem, enquanto ser natural. É um artifício da presença, uma técnica engenhosa que arromba na verdade, faz brotar na verdade, a mentira, o mal, o erro. A escrita faz-se passar pela plenitude da fala, tentando acolher no seu seio tudo aquilo que determina a fala:

O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* da presença. Ele cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a *tekhné*, a imagem, a representação, a convenção, etc., vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação. Esta espécie de complementaridade determina, de uma certa maneira, todas as oposições conceituais nas quais Rousseau inscreve a noção de natureza na medida em que deveria bastar-se a si mesma. (Derrida, 2004a: 177-178. Sublinhado do autor)

Para Rousseau todo o mal toma a forma da complementaridade, um acrescento que vem do exterior colar-se ao que é bom e inocente por natureza, tal como o homem e a

sua fala natural são inocentes e bons por natureza. Quando ocorre essa crise que se expressa por uma falta, uma privação, uma carência, a solução não se cria pelo interior, não sobrevém do interior de si mesmo, uma vez que aquilo que supostamente é pleno se basta a si.

A resolução da crise vem de um exterior com um valor menor àquilo que se vai juntar, tal como uma prótese que se acrescenta sem conseguir (re)produzir os movimentos naturais que deveria colmatar. O que vai suprir a crise da Natureza é a produção humana, a *téchné* suprimindo a *physis*, a Cultura a Natureza, o Outro ao Eu. Se para Rousseau todo o suplemento é um perigo ao que é Natural e à razão<sup>101</sup>, para Derrida o suplemento representa acima de tudo um perigo para a razão. É que a razão “é incapaz de pensar esta dupla infracção à natureza: que haja *carência* na natureza e que *por isso mesmo* que algo *se acrescenta* a ela” (*ibid.*: 183. Sublinhado do autor). A razão é o princípio da identidade, ela é a faculdade que nos permite criar a nossa própria identidade, um Eu em oposição a um Outro, o pensamento da identidade que não poderá dar lugar ao irracional, ao fabuloso, ao artificial, ao “inatural”. Contudo, o suplemento como outro da natureza apresenta-se naturalmente no lugar dela, isto é, ele “é a imagem e a representação da natureza. Ora, a imagem não está nem dentro nem fora da natureza” (*ibid.*: 183), tal como o monstro se apresenta ao homem, imagem e representação excessiva no limite, nem dentro nem fora, do homem, do natural.

Para Derrida o próprio conceito de origem ou de natureza corresponde ao nascimento da suplementaridade, pois a inauguração de uma origem pretende negar aquilo que lhe subjaz, isto é, o gesto da *différance* originária. Não há começo de alguma coisa sem um diferimento e diferenciação, não há origem sem se estabelecer uma estrutura que faça derivar a presença e a ausência, o positivo e o negativo, o dentro e o fora, etc. A suplementaridade é a estrutura da *différance* originária, que se faz no interior da origem<sup>102</sup>.

Na estrutura que é a suplementaridade, a partir de Rousseau e segundo Derrida, vemos surgirem dois ramos que se interrelacionam no interior do homem, onde se espelham, de um lado, as características do homem enquanto ser pertencente à Natureza – “1. animalidade, necessidade, interesse, gesto, sensibilidade, entendimento, razão, [vida] etc.”, – e, do outro, as características do homem com os seus suplementos,

<sup>101</sup> *Ibid.*: 182. “O suplemento é o que nem a natureza nem a razão podem tolerar”.

<sup>102</sup> *Ibid.*: 204. “Estrutura aqui quer dizer a complexidade irreduzível no interior da qual se pode somente inflectir ou deslocar o jogo da presença ou da ausência. Aquilo dentro do que a metafísica se pode produzir mas que ela não pode pensar”.

homem cultural ou da Cultura – “2. humanidade, paixão, imaginação, fala, liberdade, perfectibilidade, [morte] etc.” (*ibid.*: 223). Mas porquê colocar vida e morte e porquê também a presença da fala na segunda série? Segundo Derrida, estas duas séries representam, mais do que o homem, os sinais de vida e de morte. Uma é o suplemento da outra. As possibilidades do segundo ramo, por exemplo, “têm entre si relações de substituição metonímica, nomeiam indirectamente o próprio perigo, o horizonte e a fonte de todo o perigo determinado, o abismo a partir do qual se anunciam todas as ameaças” (*ibid.*:223-224). Esta estrutura do interior do homem urde a trama da *différance*, a abertura ao jogo da presença, do desejo de presença sob o signo da imaginação que, “em seu fundo, [é] relação com a morte” (*ibid.*: 224).

O que se torna acima de tudo inconcebível para a razão é a posição do homem perante este jogo, porque ele é o mediador entre a Natureza e a Cultura, entre *physis* e *téchné*, originado pela natureza e originador de suplementos. A Natureza pode ser tomada como suplemento da Cultura, apresentando em si aquilo que falta à outra, mas sendo a Natureza “primeira” o que lhe vem depois é o seu suplemento. Como, então, pode o monstro ser o suplemento do Homem?

O monstro, como nos é sugerido por Gil, é concebido como a própria estrutura da suplementaridade da qual o homem se foi fazendo. O monstro é toda a linha de fronteira de onde partem as séries de vida e de morte. Não será nunca o animal que se opõe ao homem mas o seu outro, que corrompe todas as convenções pela anulação ou excessiva aglutinação das mesmas. São todas as marcas, ou rastros, de gestos humanos expandidos por uma animalidade, as necessidades e paixões humanas desfiguradas pela bestialidade.

Se, de acordo com Rousseau e Derrida, a suplementaridade “torna possível tudo o que constitui o próprio do homem: a fala, a sociedade, a paixão, etc.” (*ibid.*: 297), o que é pensar esta *différance* do homem? Não é tornar possível a sua caracterização, o que o faz ser humano ou não, mas antes pensar o seu limite, o que está dentro e fora da esfera do homem, todo o jogo da presença e ausência, pensar o seu lugar na Natureza e na Cultura, para que nesse mesmo limite possa apreender a sua possível definição. Toda a construção de uma estrutura da suplementaridade é, no fim de tudo, a concepção de uma lógica a partir de um outro, o conhecimento de si, do homem, por uma lógica centrífuga-centrípeta, do centro para as margens e de volta para o centro apagando, aos poucos e poucos, os traços que o assemelhavam ao outro, semelhante à lógica da rostoidade de Deleuze e Guattari.

A partir do que temos vindo a argumentar, pensamos que esta lógica da denominação do que é o homem é a mesma que subjaz em todo o processo da “produção” de monstros. O que o monstro vela e desvenda é o homem, a possibilidade dos seus excessos e das suas carências, os seus defeitos, o medo e o desejo. Toda esta produção que decorre do velamento e desvelamento, de exceder os limites, de trocar conceitos por outros, de procurar o sentido e os significados através de outras coisas, decorre do processo de metaforização do mundo, do homem e do que o rodeia. Esta vontade de logicizar o conhecimento, tornar lógico o desconhecido, produzir e determinar a representação das coisas trazendo-as ao corpo, aproximando-as ao corpo, vemo-la como a metáfora. Pensamos que, na realidade, o monstro é uma metáfora do homem, do homem no seu limite. E a língua e a linguagem são para o homem um corpo de metáforas, a exteriorização da infralíngua, da *différance*.

Essa é a grande malignidade que se encontra encoberta na origem da fala e da escrita em Rousseau, assinalada e argumentada por Derrida. A fala e a escrita são produtos da necessidade mas também, senão maioritariamente, da paixão do homem. Paixão que anula qualquer justeza, univocidade, exactidão da língua que, segundo o filósofo das Luzes, seriam a propriedade da língua desde a sua origem. De acordo com estas propriedades a língua seria não-metáforica, literal, portanto. Contudo, pela acção da paixão, a língua mergulha na metáfora, nas figuras que pretende nomear, a sua origem é já uma metáfora.

Sendo a origem já metáforica, a fala seria por natureza a concretização das metáforas, o que explicaria o nascimento da primeira forma literária, a poesia, que por sua vez, de acordo com Rousseau, descende do canto e do relato. Aquilo que nos poderia parecer pertencer à complementaridade, a metáfora, pelo desvio/aproximação do sentido, por representar uma coisa por outra, não o é. Pelo contrário, toda a tentativa de rasurar a metáfora, como a escrita e a literatura<sup>103</sup>, decorrem do gesto da complementaridade, jogo esse que, como vimos, se esgarça desde a origem, isto é, princípio e fim são concomitantes no tempo. Mas o que é a metáfora para Rousseau?

---

<sup>103</sup> *Ibid.*: 331. “ (...) a literatura que vive de ser fora de si, nas figuras de uma linguagem que de início não é a sua, morreria assim que reentrasse em si na não-metáfora”.

## 5. A Metáfora

A metáfora é uma relação entre as ideias e os afectos que elas exprimem. Antes de qualquer coisa se significar, ela é metaforizada. A sensação que essa coisa nos transmite entra em comunicação com as nossas próprias sensações, tornando-se uma ideia ou um sentido, antes de se transformar em signo linguístico<sup>104</sup>, da mesma forma em que tudo passa por ser um afecto e um percepto antes de ser significado, embora Deleuze e Guattari recusem a metáfora.

Ora, antes da literatura e da fala, de onde nasce a metáfora? Do corpo, a metáfora nasce no/do corpo, “o nosso corpo define (...) o espaço original da metáfora” (Gil, 1997: 41). A articulação, que é, no entender de Derrida, uma condição imperial para a concepção de uma linguagem, língua e fala, *différance* do grito, o vir-a-ser-linguagem, é uma das acções mais importantes no vir-a-ser-corpo significante e significador. A articulação permite a passagem de códigos, a tradução de afectos e perceptos, classifica, coordena as paixões, categoriza as ideias, constitui gestos que significam ou significarão as sensações. É nesse sentido que Gil nos diz que “sem o afecto que os sustenta, os códigos são línguas mortas” (*ibid.*: 42). Para que hajam signos, significações, sentidos, que partem dos afectos e da sua organização, é necessário um tradutor, um corpo que produza e receba sensações. Esta é talvez a importância descurada de um corpo nos estudos literários – a infralíngua e o corpo constituem-se como os produtores das metáforas.

De facto, este é um dos problemas levantados por Gil, num artigo dedicado ao heterónimo pessoano Alberto Caeiro, isto é, qual a relação entre metáfora e o corpo, por que é que quando se tenta teorizar sobre a linguagem e/ou o corpo se recorre tantas vezes a metáforas que caracterizam o corpo ou as suas funções, no caso da linguagem (tais como, *o gesto da escrita, fôlego do romance*), e metáforas ou analogias linguísticas, no caso do corpo (tais como tomar a pele como uma folha de papel)?

Para o filósofo, a causa encontra-se na heterogeneidade “radical” dos signos implicados em cada campo semiótico. De um lado temos signos verbais e do outro pré-verbais ou não-verbais, e a sua articulação depende inteiramente do processo metafórico, “como se as metáforas designassem a zona de junção, a charneira que une o

---

<sup>104</sup> *Ibid.*: 336. “ Antes de se deixar prender em signos verbais, a metáfora é a relação de significante a significado na ordem das ideias e das coisas, segundo o que ata a ideia àquilo que ela é a ideia, isto é, já signo representativo. Então, o sentido próprio será a relação da ideia ao afecto que ele *exprime*. E é a *inadequação da designação* (a metáfora) que *exprime propriamente* a paixão”. Sublinhado do autor.

corpo à linguagem” (Gil, 1990: 59). Ora, se esses signos se articulam, se a metáfora possibilita a aproximação do corpo à linguagem, é porque a linguagem não pode reduzir-se apenas aos seus signos para que possa ser instrumento de expressão, como também o corpo demonstra que ele não se pode resumir a um “objecto” de descrição objectiva, “um organismo sem expressão nem «fala», quer dizer, sem qualquer laço de linguagem” (*ibid.*: 59).

Se vimos, com a argumentação sobre o corpo e como ele se constitui, a importância da infralinguagem, apontar a separação entre corpo e linguagem a partir dos seus signos seria um erro, de acordo com o filósofo português. A infralinguagem espalha-se como campo de partida, elimina qualquer noção da dicotomia pré-verbal/verbal determinando a inexistência de qualquer “antes” da linguagem. O corpo vai-se constituindo como linguagem, e constituirá a linguagem futura a ser utilizada, por uma somatização dos afectos, perceptos e outras sensações retiradas, também, da linguagem dita verbal. Há uma contínua transferência, todo um movimento geológico entre a linguagem verbal e o corpo, sedimentação de elementos, erupções efusivas ou lentas de afectos e perceptos, todo um fluxo plástico arrastando daqui e dali blocos de sensações que sofrerão os efeitos metamórficos dos devires, para no fim encontrarmos todos os cristais, minerais, rochas trabalhadas e moldadas que fazem parte da Literatura, porque é na arte, acima de tudo, que o corpo e a linguagem (verbal, cromática, harmónica, etc.) se correspondem<sup>105</sup>.

A arte é a mediadora entre uma linguagem ainda não literária e um corpo, combina as funções comunicativas (a condição metalinguística da linguagem que permite a compreensão do(s) sentido(s)) e expressivas (condição singular de todo o signo corporal) que caracterizam cada um dos pólos mediados exponenciando-as “sem predominância de uma sobre a outra, de tal maneira que a forma estética atinge o nível de abstracção que lhe permite comunicar universalmente quando é a mais singular, a mais expressiva e concreta” (*ibid.*: 61). A arte define-se por ser um trabalho sobre a comunicação e a expressão no sentido de tornar a singularidade universal, um trabalho sobre as “formas de sensação” (a sua matéria). A constante troca de elementos expressivos entre o corpo e a linguagem, que consubstanciam a forma artística, é o

---

<sup>105</sup> *Ibid.*: 61. “Ora, é certamente a capacidade de traduzir as sensações que confere à arte o seu poder não só expressivo mas de comunicação: ao traduzi-las, ela transforma a sua carga subjectiva em universalidade”.

espaço da metáfora – esta é a hipótese levantada por Gil, isto é, existe, talvez, um grau de parentesco entre a metáfora e a forma artística.

Referindo o exemplo da metáfora “*o corpo do texto*”, Gil demonstra-nos que existe um reenvio “para uma organicidade do texto cujo modelo está no corpo” (*ibid.*: 62), isto é, a própria estrutura de um texto, que se estabelece por um conjunto de trocas de sentidos e formas, é tão complexa que só a arte pode pretender explicar através de metáforas. Mas o que (ess)a metáfora indica, para além d(ess)a organicidade, são “*as próprias trocas que aí se operam entre linguagem e corpo*” (*ibid.*: 63. Sublinhado do autor). Queremos dizer, a organicidade e complexidade de um texto evidenciam não só uma analogia com o corpo, mas também o trabalho de tradução que vai da infralinguagem à linguagem, a tradução de afecções e percepções em afectos e perceptos. Se a metáfora representa mais do que uma analogia, isto significa que ela não é tanto uma construção de estilo, de um trabalho sobre a língua, mas pertence inteiramente à infralinguagem, ou apresenta-se como mecanismo da infralinguagem, enquanto estado pré-artístico.

Ora, a metáfora, para alguns filósofos e investigadores dos estudos literários, é mais do que um simples mecanismo da língua, mais do que um auxiliar para a produção de conceitos literários, filosóficos e linguísticos. Segundo o filósofo alemão Hans Blumenberg, a metáfora para ser criada apela à construção de uma “teoria da inconceptualidade”, pois “a inconceptualidade quer mais do que a «forma» dos processos ou dos estados, ela quer a sua «figura»” (Blumenberg *cit. in* Lopes, 1994: 73). Mas o que quererá isto dizer?

Com Gil a metáfora encontra-se na charneira entre a experiência física e a abstracção que a arte universaliza, na junção da expressão e a comunicação. Blumenberg não nega esta instância, como nos explica Lopes (vd.: 73), a metáfora é uma imagem do pensamento retirada dos fenómenos do mundo, da vida, do vivido por cada indivíduo, mas, para além disso, a metáfora também apresenta uma imprecisão na relação da linguagem com o mundo recusando a interpretação, pedindo, ao invés, que tanto o mundo como a linguagem (e porque não o corpo) se abram ao desconhecido, ao incomum, ao incerto, ao estranho, potenciando as qualidades do pensamento.

Este apelo à abertura é revelador da condição do homem perante o mundo proposta por Blumenberg, isto é, o homem estabelece uma relação indirecta com tudo o que o envolve, surge no mundo como um “animal simbólico ou metafórico” projectando sobre o mundo, no mundo, imagens que o conduzem à compreensão do desconhecido.



Por outro lado, a metáfora<sup>106</sup> constrói o mundo que se encontra em constante transformação, já por si pleno de metáforas, de metáforas sobre metáforas, como nos explica no segundo capítulo do seu estudo:

Que el mundo sea «cosmos» fue una de las decisiones constitutivas de nuestra historia espiritual, una metáfora cuyo sentido originario, pese a su temprana nominalización, resuena una y otra vez, retomada en las imágenes del mundo como polis y del mundo como ser vivo, en la metáfora del mundo como teatro y del mundo como mecanismo de relojería. (Blumenberg, 2003: 65)

O que o soberbo ensaio do filósofo alemão, que versa sobre a história da metáfora e dos seus disfarces, nos apresenta é a problemática da metáfora perante as noções e construções da verdade, da verdade no mundo e do mundo enquanto verdade absoluta procurada pelo homem<sup>107</sup>. A metáfora encobre e desvenda a verdade dando igualmente lugar à mentira, oferece-nos o natural e o artificial, a presença e a ausência de sentido, marca positivamente as transformações de regimes semióticos que se dão no mundo, as evoluções filosóficas e científicas na procura da verdade.

As metáforas mecanicistas, organicistas, como as que apresentam o mundo como relógio, ser vivo, livro, realidade coberta por um véu (véu de Maya), representam tentativas de compreensão do homem e do mundo pelo caminho, mais do que interpretativo, ficcional. Essa é, aliás, a relação que a metáfora tem com o mito. Enquanto este se dá como explicação do mundo de forma impenetrável porque divina, aquela ficciona e dá-se como ficção para tornar legível o mundo<sup>108</sup>. Por estas razões pensamos que o monstro é uma metáfora, metáfora do homem em condições deformadas, bestiais, potenciadas, porque oferece ao homem, dá a ver através da ficção, as possibilidades de um corpo, os extremos da carne e da alma, o limite da Natureza. Mas também o monstro se pode apresentar como metonímia ou hipérbole, como

<sup>106</sup> Blumenberg, 2003: 64. “La verdad de la metáfora es una *vérité à faire*”. Sublinhado do autor e tradução nossa.

<sup>107</sup> *Ibid.*: 129. “Las metáforas proporcionan el campo cuyo detalle debieran entregar investigaciones terminológicas”.

<sup>108</sup> *Ibid.*: 166. “(...) la diferencia entre mito y «metáfora absoluta» no pasaría de genética: el mito lleva la sanción de su procedencia antiquísima, insondable, de su legitimación divina o inspiracional, mientras que la metáfora no tiene más remedio que presentarse como ficción, y su única justificación consiste en el hecho legible una posibilidad del comprender”.

veremos no §7. O que é, afinal, uma metáfora? Tentaremos responder recorrendo a Paul Ricœur, a partir do seu livro *A metáfora viva*<sup>109</sup>, e a Derrida com a *Mitologia Branca*.

A partir da análise do conceito metáfora, principalmente em Aristóteles, Ricœur diz-nos que a metáfora combina uma função retórica e uma função poética. Vejamos como.

Para Aristóteles, “a metáfora é o transporte a uma coisa de um nome que designa uma outra, transporte quer do género à espécie, quer da espécie ao género, quer da espécie à espécie ou segundo a relação da analogia” (*cit. in Ricœur, s.d.: 20*). Mas enquanto Aristóteles determina a importância da metáfora na transformação da palavra, o filósofo francês abre o espectro significativo, isto é, a metáfora é valorizada somente enquanto transformação de uma palavra no seio de uma frase.

A metáfora quando ocorre é numa frase, embora implique apenas uma palavra e as suas relações com as outras que a precedem e a procedem. Fora da frase a metáfora é uma palavra como outra qualquer, ela é um jogo de sentido que se constitui no interior da própria frase. Deste modo, Ricœur assinala quatro traços que definem a metáfora aristotélica: 1) A metáfora é um acontecimento; 2) Um movimento ou transporte, implicado já no seu sufixo “*phora*”, que significa uma espécie de mudança, tornando a própria palavra metáfora uma metáfora<sup>110</sup>; 3) É uma estranheza ou desvio com uma origem definida e 4) A metáfora é uma transposição que viola uma ordem discursiva, viola a lógica. Por outro lado, esta definição apresenta um paradoxo, isto é, não há discurso não-metafórico, sempre que se substitui uma palavra por outra pode-se desencadear todo o processo metafórico<sup>111</sup>.

Querirá isto dizer, como vimos em Rousseau, que antes da formação de qualquer linguagem já a metáfora trabalha sobre a realidade, que a própria lógica se estrutura sobre a metáfora? Sim, segundo a explicação de Ricœur de uma pressuposição aristotélica que afirma uma oposição “entre uma linguagem «corrente» e uma linguagem «estranha» ou «rara»; e por maioria de razão, a oposição introduzida posteriormente entre «próprio» e «figurado». A ideia de uma metafórica inicial destrói a

<sup>109</sup> Por razões de economia de texto não iremos realizar uma leitura profunda da problemática da metáfora tal como foi apresentada por Ricœur. Para a sua contextualização histórica enviamos o leitor para o §1 d’*A Metáfora viva*: 13-73.

<sup>110</sup> Explica-nos Ricœur que Aristóteles tomou de empréstimo à ordem do movimento a palavra *phora*, o que encobre quatro aspectos: “1) que a metáfora é um pedido de empréstimo; 2) que o sentido pedido de empréstimo se opõe ao sentido próprio, isto é, pertencente a título originário a certas palavras; 3) que se recorre a metáforas para preencher um espaço vazio semântico; 4) que a palavra pedida de empréstimo toma o lugar da palavra própria ausente se esta existe”. *Ibid.*: 27.

<sup>111</sup> *Ibid.*: 28. “Não há lugar não metafórico a partir do qual a metáfora possa ser considerada, assim como todas as outras figuras, como um jogo postado perante o olhar”.

oposição do próprio e do figurado, do vulgar e do estranho, da ordem e da transgressão. Ela sugere a ideia que a própria ordem procede da constituição metafórica dos campos semânticos a partir dos quais se geram os géneros e as espécies” (*ibid.*: 38).

Como se apresenta, então, a metáfora? A metáfora pode surgir como comparação pouco desenvolvida, isto é, enquanto a comparação diz “isto é como aquilo” a metáfora diz apenas “isto é aquilo”, revela a ausência de um dos termos de comparação por uma assimilação mas (re)produz, igualmente, os traços de semelhança evidenciados pela comparação. Deste modo ela também pode instruir aproximando coisas distantes, oferecendo um novo ponto de vista a uma coisa imersa no desconhecido ou ainda não apercebida. Põe em acto, ilumina, anima, torna visível, dá a ver ou, como os monstros, mostra<sup>112</sup>. Mas, de que forma a metáfora pode mostrar a coisa que transformou? E poderá tomar qualquer forma, poderá transformar tudo como que gratuitamente?

Segundo Ricœur, quando ela é tomada como simples facto da linguagem, isto é, do lado da poética e da *mimêsis*, a metáfora fica dependente da vontade de “dizer”, ganhando um certo poder apenas enquanto figura que pertence a uma estrutura maior, a do poema por exemplo, o poder de desviar o sentido, mas, por outro lado, tomada como abstracção somente revela o seu carácter lúdico, ou dizendo de outro modo, uma impotência real de poder transformar o mundo (vd.: 67-68).

Ligada à *mimêsis*, a metáfora não pode fazer mais do que aquilo que a própria Natureza já produz, uma vez que, para Aristóteles, a arte é sempre imitação da Natureza, da *phusis*, da vida. A metáfora, na sua função poética, pode indicar, fazer surgir, dar a ver uma qualquer estranheza da Natureza, a partir do desvio que promove no sentido, mas essa estranheza não é irreal, anuncia ainda a sua pertença no mundo, põe em acto uma possibilidade da realidade, é, como nos diz Ricœur, “uma revelação do Real como Acto” (*ibid.*: 72). Se a *mimesis* em Aristóteles, e reiterada pelo filósofo francês, é uma *mimêsis phusêos*, a metáfora, na sua união à poética, traz o rasto da *phusis*, torna-se igualmente metáfora viva. O que quererá isto dizer? Tentaremos explicar que tipo de metáfora se trata, contrapondo-a com a “metáfora morta”, bem como introduzindo as questões levantadas e argumentadas por Derrida.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*: 58. “Como é que Aristóteles liga este poder de «pôr diante dos olhos» ao traço de espírito? Por intermédio da característica de qualquer metáfora que é a de mostrar, de «fazer ver». E mais adiante na p. 59: “Assim, a mesma estratégia de discurso acciona a força lógica da proporção ou da comparação, o poder depor diante dos olhos, o poder de falar do inanimado como animado, em suma, a capacidade de significar a actualidade”.

De acordo com as teses de Ricœur<sup>113</sup>, quando uma metáfora surge ela é uma metáfora viva, e não apenas um ornamento de um qualquer verso, poema, texto, discurso, etc. É uma metáfora viva porque nos traz uma nova visão do mundo a partir de palavras e conceitos sem qualquer relação de parentesco, porque transporta até nós uma verdade nova sobre o mundo, desvia e flexiona a nossa condição de estar no mundo por uma nova possibilidade do Real, porque desta maneira revivifica o próprio mundo através de um nascimento estranho que apela sempre à sua interpretação. A partir do momento em que uma metáfora passa de uma linguagem poética, ou teórica, para a linguagem do mundo comum, a partir da sua iterabilidade, da diferença que nasce da repetição no tempo e no espaço, a metáfora morre, morrendo ao ponto de dizermo-la sem sequer termos a noção que a dizemos<sup>114</sup>. Mas morrerá realmente? Não nos mostra a *différance* que no acto diferido e diferenciado de uma escrita, de uma fala, da pronúnciação de um discurso, a utilização espaçada e temporalizada de uma metáfora a pode revivificar?

Pensamos que o que Ricœur apela indica isso, embora não determine a *différance* como processo renovador da metáfora morta (sabendo nós também que a *différance* não é uma acção consciente), quando afirma que “a problemática da metáfora morta é uma problemática derivada e que a única saída é a de impedir essa inclinação para uma espécie de entropia da linguagem por meio de um novo acto de discurso” (Ricœur, s.d.: 385).

Ora, a análise da metáfora por Derrida e a crítica que Paul Ricœur lhe faz centra-se na relação entre o tropo e a metafísica, relação essa identificada por Heidegger quando afirma que “o metafórico só existe no interior da metafísica” (Heidegger *cit. in* Ricœur, s.d.: 427). O filósofo franco-argelino procura elucidar a posição da metáfora no seio da filosofia (trata a metáfora filosófica, portanto), na sua luta contra a metafísica e a onto-teologia, enquanto Ricœur tenta mostrar o privilégio da metáfora como figura que, como já explicámos, é partilhada tanto pela linguagem poética como pela linguagem teórica. É importante realçar o facto da partilha, que coloca a metáfora fora de qualquer dependência exclusiva de um discurso. Prossigamos ainda com Ricœur.

---

<sup>113</sup> Não apresentamos as teses da metáfora por uma questão de economia de texto e para não nos dispersarmos do tema deste trabalho. Por essa razão, para um conhecimento das proposições sobre a metáfora em Ricœur, enviamos o leitor para o livro do autor.

<sup>114</sup> Ricœur, s.d.: 385. “ (...) a **metáfora morta**, aquela que não se diz, mas se dissimula na «superação» do conceito que se diz”.

Para Ricœur a metáfora ultrapassa qualquer metafísica, porque ela apresenta o mundo, faz aparecer o mundo, enquanto se oferece ao uso: a metáfora nasce, vive, para morrer logo de seguida. Contudo, quando morre, como um corpo quando morre, a metáfora deixa um rasto daquilo que não foi dito por ela. A ausência – aqui tomada como a morte da metáfora no seu uso quotidiano – abre o espaço daquilo que a metáfora oculta enquanto metáfora viva.

Quando se dá a separação da metáfora do seu plano poético, identificado com o estado em que ela se encontra viva, misteriosa, surpreendente pela sua descrição do mundo, a metáfora combina o conhecido com o desconhecido, aquilo que fica ainda por dizer. Mas a usura, o uso da metáfora no dia-a-dia que a mata, não deixa escapar o não-dito que ela deseja confessar<sup>115</sup>. É sobre esta perspectiva da questão, ainda segundo a relação da metafísica e da metáfora, que Derrida estrutura a sua desconstrução e Ricœur pretende analisar.

Derrida pretende tratar o *uso* da metáfora no discurso filosófico, mas colocamos de sobreaviso que o seu tratamento, senão todo o procedimento de análise da metáfora e da sua utilização, incorre logo na metaforicidade<sup>116</sup>. Derrida recorre a textos que versam sobre a metafísica e as figuras sensíveis (os conceitos metafísicos, as suas metáforas). Um desses textos é o *Jardim de Epicuro* de Anatole France, de onde retira a metáfora da *usura*.

A partir desse diálogo Derrida assinala duas dimensões da palavra usura. A primeira demonstra a existência de um “apagamento por fricção”, a segunda, a presença de um produto suplementar que fomenta o valor primitivo da palavra, a sua “mais-valia linguística”. Dessas duas dimensões o filósofo traça dois limites, um que supõe uma pureza da linguagem sensível, rasto da origem sempre encoberto mas assinalável, outro que afirma uma degradação na passagem do sensível para o não-sensível, do físico para o metafísico. Assim, toda a metáfora, quando surge, encobre uma marca de pureza da suposta “Idade do Ouro” da origem, nunca evidenciada mas pressentida, pureza essa que se vai perdendo pelo seu uso como também quando se pretende percorrer o rasto, isto é, o encaminhamento para a metafísica.

---

<sup>115</sup> *Ibid.*: 433. “Ora o não-dito da metáfora é a metáfora usada. Com ela a metaforicidade opera à nossa revelia, por detrás das nossas costas. A pretensão de manter a análise semântica numa espécie de neutralidade metafísica exprime somente a nossa ignorância do jogo simultâneo da metafísica inconcessada e da metáfora usada”.

<sup>116</sup> Derrida, s.d.: 266. “Como tornar *sensível* aqui a palavra *usura* senão por metáfora? Não se pode, com efeito, aceder à usura de um fenómeno linguístico sem lhe fornecer alguma representação figurada”. Sublinhado do autor.

Mas diz-nos Derrida que a figura original, que é sempre sensível e material, não é uma metáfora, é apenas uma “figura transparente, equivalente a um sentido próprio” (*ibid.*: 268). Quem realiza a transformação dessa figura em metáfora é o discurso filosófico quando a aplica, “a põe em circulação”. Nesse sentido, a filosofia torna-se num processo metafórico virado para si próprio, mas aberto ao exterior, à língua, de onde retira as palavras mais usadas como “uma regra de economia: para reduzir o trabalho de fricção” (*ibid.*: 268), com preferência para os conceitos negativos, aqueles que apontam os limites (tais como “*ab-soluto, in-finito, in-tangível, não-ser*”) (*ibid.*: 268-269. Sublinhado do autor)<sup>117</sup>. Portanto, para Derrida, a metáfora liga-se à metafísica no seu limite<sup>118</sup>, reiterando, por um lado, o filósofo alemão Heidegger e, por outro, as suposições de Blumenberg e Ricœur, no que respeita à estrutura em rede em que a metáfora se insere e se classifica.

Toda a metáfora dá a ver a sua origem, o lugar de onde é importada, que tanto pode ser biológica, técnica, mecânica, económica, histórica, matemática, etc. A classificação quanto à origem é para Derrida uma problemática a que se deveria dar mais atenção, pois revela o que realmente a metáfora oculta. Opondo o discurso de origem, aquele que fornece as metáforas físicas, biológicas, animais, ao discurso que se deve ao empréstimo, que apresentam metáforas técnicas, culturais, sociais, encontra-se em acção um binário oposto que facilmente identificaríamos como relativo à metafísica, a oposição de *physis* a *tekhne*. Mas é recorrendo a Hegel que Derrida descobre “o espaço da possibilidade da metafísica” (*ibid.*: 289), bem como o conceito de metáfora a ela associada.

Esclarece-nos o filósofo franco-argelino que o “metafórico encontra a sua aplicação principal na expressão falada” (*ibid.*: 287), mostrando que, por um lado, qualquer língua é habitada por um número quase infinito de metáforas, que nascem de palavras que significam alguma coisa física e são transportadas depois para um plano espiritual, isto é, toda a metáfora apresenta dois sentidos, um sensível e outro espiritual; e por outro, o que existe de metafórico numa palavra é apagado com o uso, através do uso perdemos o significado próprio da metáfora e acedemos imediatamente ao significado abstracto.

---

<sup>117</sup> Pensamos que este passo demonstra o monstro enquanto metáfora.

<sup>118</sup> *Ibid.*: 279. “Sob a sua forma mais pobre, mais abstracta, o limite seria o seguinte: a metáfora permanece, através de todos os seus traços essenciais, um filosofema clássico, um conceito metafísico”.

A usura, no sentido em que Hegel dirige o seu discurso, institui uma oposição diferencial na metáfora, colocando de um lado metáforas efectivas e metáforas apagadas, à semelhança da separação entre metáforas vivas e mortas com Ricœur (vd. *ibid.*: 289). Assim, a metáfora representa uma *superação*, “a memória que produz os signos, interioriza-os (*Erinnerung*) ao elevar, suprimindo e conservando a exterioridade sensível” (*ibid.*: 289), isto é, a própria acção das oposições binárias da metafísica. É por essa razão que Derrida, ao contrário de Ricœur, alia a metáfora à metafísica, como expressa a tese que Ricœur retira das primeiras páginas da *Mitologia Branca*, do apagamento da metáfora nasce o conceito metafísico (vd. Ricœur, s.d.: 435).

Quanto a qualquer discurso que pretenda determinar a metáfora e o seu campo, Derrida descobre aí um paradoxo. Partindo igualmente de Aristóteles, como Ricœur na abertura da sua obra, Derrida tenta provar que todo o discurso produzido no sentido de descrever o campo da metáfora se insere numa rede já plena de metaforicidade<sup>119</sup>. É impossível a um filósofo, a um linguísta, ou a um teórico da literatura, delimitar a figura metáfora sem cair na metáfora. Para que uma metáfora se abra ao mundo, para que traga à presença do homem a verdade plena de sentido que procura, uma outra metáfora é despertada, porque o metafórico é próprio do homem (vd. Derrida, s.d.: 327).

Mas diferentemente de Heidegger e Ricœur, Derrida assinala na metáfora um sentido auto-destrutivo. No mesmo gesto de descrever o mundo, de aclarar o desconhecido, de dar a ver o invisível, de fornecer uma verdade e um sentido, a metáfora apaga o rasto desse sentido, abre na presença o espaço da ausência, do não-sentido. A metáfora supera-se a si própria. Como um corpo, a metáfora “traz (...) sempre a sua morte em si mesma” (*ibid.*: 354) e como um monstro, a metáfora é estranha e ameaçadora porque estando o seu sentido aí ele escapa-nos, “mas é cúmplice do que ameaça, é-lhe necessária na medida em que o desvio (*dé-tour*) é um regresso (*re-tour*) guiado pela função da semelhança (*mimesis* e *homoiosis*), sob a lei do mesmo” (*ibid.*: 353). A promessa de um limite inalcançável que o monstro presentifica no seu corpo é uma das marcas da metáfora no corpo, a idealização de um espaço transcendente mas igualmente a possibilidade da sua apropriação, o limite do que é semelhante e dissemelhante, ou, por outro lado, como nos diz Ricœur, “o campo metafórico está no seu conjunto aberto a todas as figuras que jogam nas relações do semelhante e do dissemelhante em qualquer região do pensável” (*ibid.*: 447).

---

<sup>119</sup> Derrida, s.d.: 329. “A filosofia, como teoria da metáfora, terá, em primeiro lugar, sido uma metáfora da teoria”.

Naquilo que Ricœur determina como enunciação metafórica, encontramos não só o lugar da metáfora no corpo bem como a apresentação do monstro como metáfora viva. A enunciação realiza-se sobre dois campos de referência: um relativo a um campo que circunda o conhecido, aquilo que se reconhece a partir da sua significação estabelecida, outro que através do processo de significação faz aparecer o estranho, o desconhecido, aquilo que para se aceder “não [se] pode proceder a uma descrição identificante por intermédio de predicados apropriados” (*ibid.*: 452). Assim, todo o enunciado metafórico traça um movimento que vai do familiar, do conhecimento comum, para um excesso de sentido, como também abre na linguagem o espaço da imaginação.

Mas não será esse o modo de qualquer corpo quando se dá a outro? O que pode um corpo senão desencadear a metaforização num outro, quando este pretende conhecer, compreender o enigma que se expõe à sua frente? E que processo não desencadeia a ausência de corpo? Diz Ricœur: “A metáfora não é viva apenas pelo facto de vivificar uma linguagem constituída. A metáfora é viva pelo facto de inscrever o impulso da imaginação num «pensar mais» ao nível do conceito” (*ibid.*: 459). Na tentativa de conhecer o mundo, de entender o lugar do homem no seio do mistério que o rodeia, pela descoberta do maravilhoso que é qualquer corpo e as forças que o fazem ligar-se a tudo, pelo deslumbramento e espanto do que ainda pode fazer, o monstro e a produção da monstruosidade revelam-se como metáfora viva por excelência.

## 6. O rasto de “origem”

Intentaremos, neste último capítulo, realizar uma revisão de algumas das questões assinaladas no decorrer deste trabalho, numa tentativa de circunscrever a temática e descortinar a íntima relação entre o Corpo e a Literatura, tomando como pano de fundo o conceito de origem, e consequentemente de fim. Pensamos que este tema tem estado presente ao longo desta dissertação, embora se tenha mantido oculto exceptuando num ou noutro lugar em que a sua presença foi chamada por necessidade argumentativa.

Tentaremos, portanto, fechar a problemática da dissertação regressando à “origem” sem fazer história. Apresentar, a partir de Deleuze-Guattari e Derrida, o ponto de “origem” a partir do qual se insinuou a crise escatológica que une o corpo à



literatura. Ou de outro modo, apresentar uma possível aproximação à genealogia dessa relação. Tomamos aqui genealogia no sentido nietzscheano explicitado por Deleuze, isto é, no mesmo instante em que se identifica o contacto entre literatura e corpo na sua origem traça-se, igualmente, a distância que os separa<sup>120</sup>.

No momento em que nos deparamos com palavras como presença, espírito, não-sensível, verdade, não só nos envolvemos numa extensa rede metafórica como, também, nos enredamos numa complexa malha de dualidades negativas. Se, para Deleuze-Guattari e Derrida, é preciso rever essas oposições, não se trata do “bel-prazer destrutivo”, do “tudo vale” para ser original (argumento muito frequente na crítica contra Derrida e a desconstrução), mas, bem por outro lado, entender que esses conceitos (presença, espírito, não-sensível, verdade) não reenviam aos outros (ausência, carne, sensível, mentira) para conquistarem mais valor, para determinarem uma lógica de proximidade com um transcendente (Deus). Uns não existem sem os outros, não pela razão de construção de uma outra dualidade maior, por exemplo o Bem e o Mal, nem para nos dizerem que um é o reverso positivo/negativo do outro, mas porque são a mesma coisa.

Quando falamos de presença e ausência, espírito e carne, não-sensível e sensível, verdade e mentira, é importante e necessário não afastá-los, não opô-los, não dignificar um em detrimento de outro, mas entender que esses conceitos são um mesmo “corpo”, um mesmo signo. Conceber que há ausência na presença e presença na ausência, que o espírito não está encarcerado numa carne e que se evola no último sopro, ficando o corpo mais leve vinte e um grama, o que de facto acontece, mas que está sempre em contacto através das experiências com outros, através das obras de arte; que o espírito é feito de carne, que ele é o que é pela somatização de todas as experiências e não uma coisa, embora pensada interior, exterior a nós já plena de sentido e (daquilo que se chama) conhecimento (é impossível, pela nossa parte, pensarmos um corpo sem um espírito e vice-versa); que verdade e mentira são a mesma coisa dependendo da utilização da linguagem no espaço e no tempo; que mal nascemos já a morte nos habita e que na morte há ainda vida, mesmo que não seja a nossa e de todo num além (os rastros são ainda pedaços de vida depois da morte, não nos indicam apenas a presença

---

<sup>120</sup> Deleuze, 2001: 7. “Genealogia quer portanto dizer origem e nascimento, mas também diferença ou distância na origem. Genealogia quer dizer nobreza e baixeza, nobreza e vileza, nobreza e decadência na origem”.

defunta de um corpo, podem mesmo ser um suplemento de uma outra vida, um outro corpo, uma outra obra de arte).

Nesta linha de pensamento, entende-se que a própria origem está já marcada pelo seu fim, como nos explica Nietzsche quando nos diz que na origem coabitam as forças activas e reactivas sem se encontrarem numa relação de sucessão, isto é, o que é bom, nobre, elevado (e na metafísica avaliada por Derrida e Deleuze-Guattari, presença, espírito, não-sensível, verdade) coexiste com o que é mau, baixo, vil (ausência, carne, sensível, mentira, os suplementos, os *phármakon*). Conquanto peguemos no pensamento nietzscheano, não entendemos estes últimos conceitos da dualidade metafísica (ausência, carne, etc.) como forças reactivas que têm como característica “negar desde origem a diferença que as constitui na origem, (...) inverter o elemento diferencial de que derivam, (...) dar dela uma imagem deformada” (Deleuze, 2001: 86).

De facto, se existe uma crise, como o pensamento ocidental identificou com o pós-modernismo e a falência das grandes narrativas, apresentando-se em todas as ciências humanas – como a literatura, a filosofia, a história, etc. – é de realçar que essa mesma noção se encontra desde já inscrita na origem. O vazio que uma crise instala na ordem das coisas, que abala a lógica das coisas, apenas activa, ou reactiva, o próprio vazio dentro de uma origem que a mesma tenta preencher, levando-nos a considerar que é de uma crise que se origina alguma coisa. Se a escrita abre as portas de uma crise na sua relação com a fala, se existiu uma crise na origem da escrita, é porque “a possibilidade da escrita habitava o interior da fala que, por sua vez, trabalhava na intimidade do pensamento” (Derrida, 1996: 98).

Mas então, de que crise falamos quando colocamos frente a frente o Corpo e a Literatura, a partir da fala e da escrita como fizemos no início deste trabalho? É não só uma crise da noção de corpo, mas mais ainda daquilo que ele produz, isto é, os signos<sup>121</sup>. A crise surge realmente na relação de um corpo com a sua própria linguagem, na nomeação das coisas, na construção do mundo (vd. Derrida, 2004a: 385).

A crise que aqui trataremos será melhor explicitada com a exposição da noção de regime semiótico, bem como dando especial atenção, embora de forma resumida, essa que marcou uma passagem no entendimento do corpo com o tempo e com a grafia, a qual mais tarde possibilitou o surgimento intenso da subjectivação, que igualmente iremos abordar.

---

<sup>121</sup> Derrida, 1996: 97. “É cada vez mais difícil reconstituir a presença do acto enterrado nos sedimentos históricos. O momento da crise é sempre o do signo”.

Para Deleuze e Guattari, um regime semiótico é um regime misto de várias semiologias, associado a um agenciamento de enunciação colectivo, representado por uma forma circular. Os vários regimes entrecruzam-se e estruturam a sociedade, da qual faz parte, por exemplo, um regime significante dos signos que se constitui como “qualquer formalização de expressão específica, pelo menos quando a expressão for linguística” (Deleuze e Guattari, 1997, vol. II: 61).

Este regime significante depreende oito princípios: 1) Redundância do signo (o signo remete ao signo); 2) Movimento circular do signo à volta de um centro significante; 3) O signo salta de círculo para círculo arrastando o centro da sua semiologia ao mesmo tempo que se relaciona com um novo centro (movimento que Deleuze e Guattari identificam com a metaforização, bem como com a desterritorialização); 4) A expansão de qualquer círculo é dependente de uma interpretação; 5) O conjunto de signos reenvia a um significante maior (ex. o imperador, Deus, etc., como limite de uma desterritorialização); 6) O significante tem um corpo que é Rosto (a rostoidade, ou os traços de rostoidade como reterritorialização); 7) “A linha de fuga do sistema é afectada por um valor negativo, condenada como aquilo que excede à potência de desterritorialização do regime significante (princípio do bode emissário)” (*ibid.*: 68) e 8) O regime significante é um regime de trapaça, de engano e mentira “ao mesmo tempo nos saltos, nos círculos regrados, nos regulamentos das interpretações do adivinho, na publicidade do centro rostificado, no tratamento da linha de fuga” (*ibid.*: 68). Para além destes oito princípios do regime significante, Deleuze e Guattari assinalam também a existência de três outros regimes importantes que podem surgir no regime significante, exprimindo ainda mais o seu carácter misto<sup>122</sup>.

Estes são o *regime pré-significante*, presente nos povos primitivos, na qual não existe ainda qualquer traço de rostoidade, nem circularidade significante; o *regime contra-significante*, dos povos nómadas, semiótica dependente dos números na qual “a linha de fuga despótica imperial é substituída por uma linha de abolição que se volta contra os grandes impérios, atravessa-os ou destrói-os, a menos que os conquiste e que se integre a eles formando uma semiótica mista” (*ibid.*: 68) e o *regime pós-significante*, que caracteriza mormente a nossa contemporaneidade, embora possa ser identificada em muitos séculos anteriores ao nosso, definida por uma forte subjectivação. Mas de que forma se apresentam as crises?

---

<sup>122</sup> *Ibid.*: 71. “Talvez todas as semióticas sejam, elas mesmas, mistas, combinando-se não apenas a formas de conteúdo diversas, mas também combinando regimes de signos diferentes”.

*Primeira crise:* explicam-nos Deleuze e Guattari que os povos primitivos eram constituídos, particularmente, por um regime semiótico oral, o que não quer dizer que lhes faltava um sistema gráfico. De facto, certas danças, desenhos em objectos, marcas corporais podem ser tidas como signos de um sistema gráfico, o que Deleuze-Guattari nomeiam de geo-grafismo. Segundo o filósofo e o psicanalista, conquanto os povos primitivos sejam essencialmente formações orais, os seus sistemas gráficos são independentes da voz, “não se subordina[m] a ela” (Deleuze e Guattari, 2004: 195), conquanto estejam a ela conectados através de uma “«organização de certo modo brilhante» e pluridimensional” (Leroi-Gourhan *cit. in. ibid.*: 195). Ao contrário destes, os povos civilizados associam-se a uma escrita linear e demonstram uma maior dependência à voz do que a um sistema gráfico<sup>123</sup>.

Existiu, portanto, uma passagem de um regime semiótico estruturado pelo par voz-audição para mão-grafia, de acordo com o etnólogo Leroi-Gourhan e reiterado por Deleuze-Guattari. Existe igualmente aí, segundo Deleuze-Guattari, um “teatro da crueldade”<sup>124</sup>, que se articula a partir de um triângulo voz-mão-olho. Que “teatro” é este? Tomando para exemplo uma descrição de Leroi-Gourhan, um ritual de acasalamento e fertilização de uma rapariga, esclarecem-nos os autores:

Nos rituais de angústia o paciente não fala, mas recebe a palavra. Não age, é passivo perante a acção gráfica, recebe a marca do signo. E o que é a sua dor senão um prazer para o olho que olha, o olho colectivo ou divino que não está animado de nenhuma ideia de vingança, mas apenas apto para apreender a relação subtil entre signo gravado no corpo e a voz que sai de dum rosto – entre a marca e a máscara. (*ibid.*: 196)

A dor é, neste exemplo, o produto de uma máquina desejante que apreende o efeito activo de uma palavra no corpo, marcada no corpo, ainda não separada do corpo, demonstrando o regime semiótico que relaciona voz-mão-olho pertencente a um tempo circular (tempo do ritual que reporta sempre a uma origem longínqua, tempo social comunitário aliado ao tempo das estações, etc.). É, contudo, com a mudança de um regime semiótico e de uma organização social que rompe com esta articulação, que exterioriza a escrita a partir da ideia de legislação (crime+castigo+justiça) que entramos

<sup>123</sup> *Ibid.*: 195. “ (...) as civilizações só deixam de ser orais quando perdem a independência e as dimensões próprias ao sistema gráfico; é orientando-se pela voz que o grafismo a suplanta e induz uma voz fictícia”.

<sup>124</sup> Tal como CsO o conceito de teatro da crueldade geralmente associa-se a Antonin Artaud, o qual se encontra fora do âmbito desta tese, embora encontremos muitos aspectos que a ela se poderiam ligar, uma vez que analisaremos a literatura dos séculos XVI e XVII.

no regime mão-grafia, na complexa relação fala-escrita, que Deleuze-Guattari identificam com a máquina despótica em oposição à máquina primitiva<sup>125</sup>.

Nessa concepção de mudança da relação do corpo com a palavra, Deleuze-Guattari concordam em parte com Derrida em dois pontos: 1) se se pensar a escrita em sentido lato, isto é, a partir de uma conexão entre linguagem e um grafismo, então Derrida tem razão na concepção de uma escrita originária, uma arqui-escrita; 2) tem também razão na suposição de uma complementaridade da voz e da escrita, se se pensar a escrita em sentido restrito onde “não se podem estabelecer cortes entre os processos pictográficos, ideogramáticos e fonéticos: há sempre e já uma coordenação segundo a voz, ao mesmo tempo que uma substituição (suplementaridade), e o «fonetismo não é nunca todo poderoso, mas trabalha desde sempre o significante mudo»” (*ibid.*: 210).

Conquanto admitam que não existe qualquer corte entre os diversos processos de escrita, Deleuze-Guattari identificam um “corte que muda tudo no mundo da representação” (*ibid.*: 210). Esse corte faz-se entre o sentido restrito e o sentido lato da escrita, que correspondem a dois regimes distintos de inscrição da palavra. Um que se conjuga sobre o domínio da voz mas com um grafismo independente dela, outro em que a voz é suplantada pelo grafismo, mas este encontra-se na sua dependência. Em termos de territórios de representação da palavra, Deleuze e Guattari determinam dois elementos que caracterizam o primitivo, sendo eles a voz e o grafismo, em que “um é como que a representação da palavra (...), o outro, como que a representação de coisa (de *corpo*)” (*ibid.*: 211), cada um deles agindo sobre o outro “e cada um tem um poder próprio que se conota com o do outro” (*ibid.*: 211).

De acordo com Deleuze e Guattari, o que diferencia o regime semiótico primitivo do regime semiótico despótico ou imperial é toda a relação do corpo com a palavra dentro desse teatro. A voz exterioriza-se e é inserida num determinado enquadramento, torna-se escrita, mas também é redirigida para um além tornando-se voz fictícia<sup>126</sup> e nesse Significante Supremo assinalado por José Gil. Com esta exteriorização entramos no seio da complementaridade de Rousseau e Derrida. A escrita, de facto, suplanta a voz, mas esta conquista um poder ainda maior ditando as regras, as leis, os regulamentos. Destrói, por assim dizer, o triângulo: a palavra é ditada e editada,

<sup>125</sup> *Ibid.*: 209. “O que muda singularmente na organização da superfície da representação é a relação da voz com o grafismo: como muito bem viram os autores antigos, é o déspota que faz a escrita, é a formação imperial que faz do grafismo uma escrita propriamente dita. Legislação, burocracia, contabilidade, cobrança de impostos, monopólio de Estado, justiça imperial (...) – tudo se escreve no cortejo do déspota”.

<sup>126</sup> *Ibid.*: 212. “ (...) voz fictícia do além que se exprime no fluxo de escrita”.

a grafia deixa de ser marcada nos corpos, “deixa de dançar e animar os corpos”, para ser escrita em tábuas, pedras, papel, “o olho começa a ler (a escrita implica – embora não necessariamente – uma espécie de cegueira, uma perda de visão e de apreciação, e é agora o olho que sofre embora também adquire novas funções)” (*ibid.*: 213). O triângulo continua a existir, mas enquanto no regime primitivo o triângulo se apresentava como que horizontalizado (mesmo havendo chefes de clãs, é preciso relevar a condição social comunitária que unia todos os corpos), com a mudança de regime semiótico o triângulo primitivo é tomado como base de um outro, agora vertical, piramidal, hierárquico<sup>127</sup>.

Este novo regime, o de subordinação e já não de conotação, compreende uma linearidade da voz a partir de uma voz transcendente, bem como uma mais forte dependência aos signos da escrita (permitindo um carácter revelatório, a necessidade da interpretação constante). Pensamos, pela nossa parte, que é nesta mudança que a crise é, de certa forma, despertada, reiterando Deleuze e Guattari (vd. *ibid.*: 213).

Já não é o corpo que tem o poder total de comunicação, o poder de interagir com o social, de ser o intermediário principal entre o mundo que o rodeia e ele próprio, mas antes a palavra escrita solta do corpo, que determina comportamentos, que traça os rostos, que delimita o espaço do corpo. A palavra já não fica presente na carne mas atravessa-a, deixando apenas rastros a serem decodificados, colados, escritos fora do corpo. Como bem nos dizem Deleuze e Guattari, “foi em vão que o corpo se libertou do grafismo que lhe era próprio no sistema de conotação; ele é agora a pedra e o papel, a mesa e a moeda sobre as quais a nova escrita pode marcar as suas figuras, o seu fonetismo e o seu alfabeto, sobrecodificar – é essa a essência da lei, e a *origem das novas dores do corpo*” (*ibid.*: 220. Sublinhado nosso).

*Segunda crise*: explicámos sinteticamente a passagem de um regime pré-significante para um regime significante, esse que trará *novas dores ao corpo*. Mas de que forma a subjectividade ganha relevo no regime pós-significante e como se dá a passagem?

O que distingue o regime significante do pós-significante decorre exactamente do signo que se solta da rede circular. Do lado do regime (despótico) significante, Deleuze e Guattari assinalam a libertação desterritorializante de um signo, que é

---

<sup>127</sup> *Ibid.*: 213. “É evidente que se chamarmos plano de consistência ao regime de representação numa máquina social, este plano de consistência se alterou, deixou de ser o de conotação para ser o da subordinação”.

marcado por um valor negativo, o bode emissário. Mas do lado do regime (autoritário) pós-significante, esse mesmo signo é dotado de um valor positivo, a linha de fuga que o signo traça “está efectivamente ocupada e seguida por todo um povo que nela encontra a sua razão de ser ou o seu destino” (*id.*, 1997, vol. II: 74). A transformação do valor do signo é ditada pela própria transformação dos traços de rostoidade.

Dizem-nos os autores que no regime significativo os rostos estão voltados para o Rosto, o que lhes dá significância e mesmo o bode emissário, o signo fugitivo, mantém essa relação de olhar enquanto traça a linha de fuga, mas é nesse afastamento voltado e vendo o Rosto que o seu valor se torna negativo. Contudo no regime pós-significante essa relação é alterada, pois tanto os signos rostificados como o Rosto significativo se voltam, se põem de perfil, e desse desvio duplo o signo desterritorializado torna-se positivo<sup>128</sup>. Se, segundo Deleuze-Guattari, o primeiro regime se caracterizava por ser trapaceiro, um regime de mentira, estoutro descreve-se por ser um regime de traição, “da traição universal, onde o verdadeiro homem não cessa de trair Deus tanto quanto Deus trai o homem, numa cólera de Deus que define a nova positividade” (*ibid.*: 77).

Como poderá isto ser observado na Literatura? No regime significativo, o que está escrito nos livros é determinado pelo déspota, pelo que ele dita, e é interpretado pelos escribas e teólogos que estabelecem os significados, fornecendo-os e reenviando-os ao significativo; as desterritorializações são, mais ou menos, acauteladas pelos interpretantes, enquadradas num modelo exterior, “um referente, rosto, família ou território que asseguram para o livro um carácter oral” (*ibid.*: 81). Ao contrário deste, Deleuze e Guattari defendem que, no regime pós-significante, toda esta relação com o livro é interiorizada, o livro torna-se sagrado, Rosto e “corpo de paixão”; a própria interpretação muda de três maneiras: ou desaparece completamente, deixando o livro intocável e interdito a mais nenhuma interpretação, “a mínima mudança, o mínimo acréscimo, o mínimo comentário (o famoso «embrutecei-vos» cristão faz parte dessa linha passional, e o Corão é o que vai mais longe nessa direcção)” (*ibid.*: 81); ou a interpretação subsiste, como interior ao livro e ao abrigo de influências exteriores<sup>129</sup>; ou ainda a interpretação recusa qualquer intermediário e/ou especialista tornando-se

---

<sup>128</sup> *Ibid.*: 76. “O deus desvia seu rosto, que ninguém deve ver; porém, inversamente, o sujeito desvia o seu, transido de um verdadeiro medo de deus. Os rostos que se desviam, e se colocam de perfil, substituem o rosto irradiante visto de frente. É nesse duplo desvio que se traça a linha de fuga positiva”.

<sup>129</sup> *Ibid.*: 81. “ (...) por exemplo, é segundo esses eixos interiores aos livros que são fixados os diferentes tipos de interpretação codificados; é segundo as correspondências entre dois livros, assim como o Antigo e o Novo Testamento, que a interpretação se organiza, podendo induzir ainda um terceiro livro que está imerso no mesmo elemento de interioridade”.

imediateza, uma vez que, como paixão, “o livro é, ao mesmo tempo, escrito nele mesmo e no coração, uma vez como subjectivação, uma vez no sujeito (concepção reformista do livro)” (*ibid.*: 81).

Deste modo, Deleuze e Guattari definem o regime pós-significante como não tendo mais um centro de significância de onde os signos partem e se referem circularmente (o Rosto continua lá, mas a sua força já não é tão premente, já não provoca dependência), mas um ponto de subjectivação, esse movimento lateral da cabeça para um perfil; como também não tendo relações de significante-significado, isto é, já não havendo Rosto significativo mas sujeito de enunciação em relação com um sujeito de enunciação primeiro; bem como o fim definitivo da circularidade do signo, formando antes “um processo linear onde o signo se abisma através dos sujeitos” (*ibid.*: 82): “a linha passional do regime pós-significante encontra a sua origem no ponto de subjectivação. Este pode ser qualquer um. Basta que a partir desse ponto se possam encontrar os traços característicos da semiótica subjectiva: o duplo desvio, a traição, a existência em *sursis*” (*ibid.*: 83).

Este regime pós-significante, aquele que ainda nos encontramos desde alguns séculos, guia-se principalmente, segundo Deleuze e Guattari, por dois eixos de subjectivação, o da consciência (que se abre na relação entre sujeito de enunciação e sujeito de enunciado) e o do amor-paixão (partilha da linha de fuga desterritorializante, perseguida por um elemento traiçoeiro/traidor, como por exemplo Adão e Eva, e Satã, como iremos ver).

Pensamos que o conceito de regime semiótico, assim argumentado por Deleuze e Guattari, contribui bastante para o processo analítico de textos, análise que intentaremos conceptualizar com o corpo literário enquadrado para este trabalho no último capítulo.

## 7. Leituras

De que modo surge o monstro na literatura no *corpo* literário que iremos analisar? Pensamos, por um lado, que o seu aparecimento representa, por um lado, o choque entre dois regimes semióticos – ou forças que caracterizam os aspectos culturais, sociais, políticos, etc., de um povo – fazendo ele parte de um desses regimes e, por outro lado, representando-se sempre como metáfora ou metonímia. Se o monstro,



para José Gil, representa aquilo que é preciso negar para instaurar “o reino da representação” (1994: 67), é igualmente importante sublinhar o que Ieda Tucherman acrescenta:

O monstro teratológico do século XVI funciona também noutra direcção, no que se relaciona com o saber científico e que fala da grande transformação da ordem cultural, quando esta abandona o mundo da similitude e da assinatura para a “Idade da Representação”. No lugar das relações de sentido hierarquizadas que o sistema de classificação medieval fornecia, criando redes de realidade e de sentido, a nova regra é que o objecto, por menor que seja, deve ser apreendido através da representação individualizada; a própria separação do objecto das suas redes de relação é a nova condição do conhecimento. (2004: 122)

Os monstros que nos servirão de exemplo serão apresentados em três pontos, cada um deles partindo de um ou vários textos. A análise que demonstraremos far-se-á apresentando: 1) os sinais negativos ou do mal que gera o caos (vírus) que se vai introduzindo na ordem da narrativa; 2) a descrição do monstro e sua metáfora, relevando aspectos como real/ficção, testemunho e conhecimento racional/empírico (experiência); e 3) o confronto de regimes semióticos.

### 7.1. O Mouro Velho

Do conhecimento geral da literatura renascentista portuguesa, o monstro mais conhecido é sem dúvida o Adamastor de Camões. Mas não é o único monstro que “habita” os textos literários devedores dos Descobrimentos. Existe um que, do nosso conhecimento, tem passado despercebido nos estudos literários. É o caso do Mouro Velho que iremos apresentar<sup>130</sup>.

Esta personagem surge em quatro crónicas, *O Primeiro cerco de Diu* de Lopo de Sousa Coutinho (1556, vol. I, Cap. 14), *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* de Fernão de Castanheda (1561, Livro VIII, Cap. CXXIV: 772-773), *Ásia, Década Quinta parte primeira* de Diogo do Couto (1612, Cap. XII: 118-126) e *Crónica de Dom João III* de Francisco d’Andrada (1613, terceira parte, Cap. 42: 712-715); no poema épico, *O Primeiro cerco de Diu* (1589, Canto VIII, estrofes LIX-LXIX: 238-241) incluído no volume *Obras*, de Francisco d’Andrada; e em dois textos

---

<sup>130</sup> Existe, de facto, a referência deste monstro no artigo de 1998 de Hélio J. S. Alves, “The national epic: the rulers and the mutants”. Mas à parte isso, este monstro, por exemplo, não surge nas antologias que igualmente serviram de leitura para a presente tese, tais como Fontes da Costa, 2005 e Cesariny, 2004.

dramáticos, um de Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Eufrosina* (1543-1555)<sup>131</sup> e outro de Simão Machado, *Comédia de Diu* (1601, 2ª parte, vv. 2810-2882: 241-244)<sup>132</sup>.

O que nos parece interessante neste Mouro é o seu poder semântico, o poder de impressionar bastantes autores, conseguindo fazer-se presente em crónicas, comédias e poemas épicos através apenas da sua apresentação pública e da aparente estranheza que se diz portador, tal como fez notar Paul Teyssier<sup>133</sup>. Porque, realmente, é ele, na maior parte das suas aparições, que se dá como monstro através das suas palavras e do que outros dizem sobre ele, muitas vezes sem estarem presentes no momento em que o Mouro Velho se apresenta.

Fazemos uma exposição cronológica com as suas características, contrapondo os vários textos e revelando as semelhanças e diferenças entre autores, que nos possibilita realizar a análise da sua monstruosidade. Podemos reparar, por exemplo, que a primeira fonte é Sousa Coutinho, que esteve presente na tomada de Diu, e que, por essa razão, foi lido pelos outros autores como fonte fidedigna por, supostamente, ter presenciado ou ouvido de perto o relato do Mouro Velho. A partir deste é notória a forte influência em Francisco d'Andrada que, em questão de detalhes e formação de uma quase "voz" do Mouro, é desenvolvida em especial n'*O Primeiro cerco de Diu*, tornando-se ele também como fonte para as seguintes obras. Lopes de Castanheda, contemporâneo de Andrada e Coutinho, embora servindo-se deste último e seguindo-o de perto na sua crónica, parece descrever do Mouro (como veremos mais adiante). Tanto Simão Machado, como Diogo do Couto, seguem as obras dos seus três predecessores, uns de forma mais evidente e outros não. Outro caso que se destaca é a fraca representação do Mouro Velho em Vasconcelos, e a concretização de uma "voz" do Mouro em Machado. Para o mesmo, enviamos o leitor para os quadros em anexo, realçando o facto que, colocando as várias fontes lado a lado, é possível entender-se e estender-se mais claramente as linha de

<sup>131</sup> Não podemos ao certo dizer qual a data certa, já que a edição que consultámos nos dão estas duas referências, na p. 7 "Desde a sua publicação, em 1543, (...)", e mais adiante, na p. 9, "Escreveu três comédias em prosa: a *Comédia Eufrosina*, em 1555, (...).

<sup>132</sup> As datas que daqui em diante apresentamos indicam as edições por nós consultadas. **Crónicas:** Sousa Coutinho, 1989; Castanheda, 1979; Couto, 1974; Andrada, 1976. **Poema épico:** Andrada, 1852. **Textos dramáticos:** Machado, 1969; Vasconcelos, 1998. Procurámos ainda este Mouro Velho na obra de Gaspar Correia, autor do século XVI, mas não o encontramos, ou por distração, ou por não ser referido. A entrada de algum interesse para este tema surge na p. 715 e refere-se ao nascimento de um bebé monstruoso.

<sup>133</sup> Machado, 1969: 241. "L'épisode du Maure âgé de 335 ans qui vient visiter Nuno da Cunha a beaucoup frappé les contemporains. Il est dans SOUSA-COUTINHO (I, chap. 14) et FRANCISCO-D'ANDRADA (chant VIII), avec tous les détails pittoresque mentionnés par Simão Machado". Tal como se pode ler nesta passagem, ficaram de fora todos os outros autores que igualmente se espantaram com o Mouro Velho e que Paul Teyssier não indica à data da reedição da comédia de Simão Machado.

leitura ou influência de autor para autor, havendo alguns deles alterado muito pouco toda a cena do aparecimento do Mouro Velho (anexos I e II).

Em todas as crónicas, bem como no poema épico, o Mouro Velho surge após a tomada de Diu e a instauração de uma nova ordem. Esta ideia de restauro ou criação é bem visível em todo o capítulo 14 da crónica de Sousa Coutinho, na qual o governador envia “António da Silveira e Fernão de Sousa Távora, e com eles o secretário da Índia, João da Costa, para que o dinheiro e fazenda que se achasse ser dele [o falecido sultão Badur] nas ditas casas ou em quaisquer outras fosse posto em arrecadação” (1989: 69). A nova ordem não surge, claro está, de modo pacífico. Após a guerra, e o cuidar dos feridos e mortos, dá-se a pilhagem ao abrigo da lei e por essa razão falamos de instauração e nunca de restauração da ordem. Estamos perante a ordem e a lei dos vencedores, a qual será assaltada pela presença estranha de um monstro: “*Sendo tudo posto em ordem e a cidade mui pacífica, veio um mouro que na dita cidade vivia, de monstruosa idade (...)*” (*ibid.*: 71. Sublinhado nosso).

Este “prelúdio” que antecede a chegada do Mouro Velho é visível em todas as crónicas por nós analisadas. Na obra de Fernão Lopes de Castanheda, *História do Descobrimento da Índia pelos Portugueses*, o mouro já não aparece quando o governador manda avaliar os tesouros do Sultão morto mas depois de construir a nova fortaleza de Diu, isto é, a reposição da ordem através da reconstrução “que a acabou quasi, em quorenta & nove dias de trabalho, q foy na fim de Fevereiro de mil & trinta & seis ãos, & acabada pos lhe nome São Thome” (Castanheda, 1979: 772).

Pelo contrário, Francisco d’Andrada, na *Crónica de Dom João III*, segue quase *ipsis verbis* os argumentos e as palavras de Sousa Coutinho fazendo surgir o Mouro após a tomada de Diu, no momento em que o novo governador manda “António da silveyra, e Fernão de sousa de távora, e com elles João da costa secretario da India has casas del Rey e da sua mãy, e pusessem em arrecadação todo o dinheyro e fazenda que se achasse nellas, ou em quaisquer outras que fossem de qualquer delles, e também lançassem mão pollos almazens” (Andrada, 1976: 712) para realizar uma avaliação de todos os bens, armas e mantimentos em todos os terrenos e galés do falecido Sultão. Só depois de “*estas cousas postas em ordem, e a cidade em paz e quietação, [é que] se veyo apresentar ao governador hum mouro de tão desacustumada e monstruosa idade para estes nossos tempos*” (*ibid.*: 712-713. Sublinhado nosso). Já na *Década Quinta da Ásia* de Diogo do Couto, o monstro é trazido ao governador algum tempo depois de este ter executado os acordos com Mir Mahemed Zaman, novo Rei de Cambaia, e depois de

ter “reformado a fortaleza” (Couto, 1974: 123), ao invés de a construir de raiz, mas, uma vez mais, apresentando sinais de uma reformulação da ordem das coisas.

Parece-nos que não é de estranhar que após a renovação da “ordem” e o retorno da “paz e quietação” à cidade, sobre novas e estrangeiras orientações, apareça um elemento desestabilizador e inquietante para a razão. Dentro do campo de significação de que o monstro é portador, este mouro de “desacostumada e monstruosa idade” traz consigo os sinais de um peso histórico (de costumes, tradições, etc.) que terá de ser suportado pelos portugueses no decurso da sua ocupação em terras orientais.

No outro texto de Francisco d’Andrada, o Mouro aparece nos mesmos moldes, e ainda realizando uma leitura da obra de Sousa Coutinho, embora sujeito a uma apresentação mais extensa e detalhada. Contudo, em vez de apontarmos as semelhanças entre os textos destes dois autores neste ponto preciso, isto é, *a instauração da nova ordem* que ocupa, no Canto VIII, a quase totalidade das estrofes I à LVIII, o que seria extremamente excessivo para o caso, centramo-nos unicamente na aparição do monstro ao Governador Cunha:

“Acabado isto assi de concertar-se  
 Em grão proveito assaz dos Lusitanos,  
 Posta a cidade em paz, sem receiar-se  
 De quaesquer sobressaltos, quaesquer danos,  
 Hum Mouro veio ao Cunha apresentar-se  
 De tão antiga idade e longos annos,  
 Que os que de novo a terra povoarão  
 Muito poucos nos annos o passarão.” (Andrada, 1852, VIII, LIX: 238)

No caso do texto de Simão Machado, o início da segunda parte da *Comédia de Dio* abre com uma conversa entre três soldados, Andrade, Teixeira e Azevedo que, enquanto esperam a chegada do Governador Cunha, se encontram mais interessados em relatar a morte do sultão Badur e de Manoel de Sousa do que, de forma detalhada, informar o público/leitor como a ordem está a ser reposta. É uma caricatura satírica do interesse dos soldados perante as coisas da ordem e da lei, mostrando desdém a qualquer assunto que não sejam os relatos e narrações de feitos valorosos no calor da guerra: “Andrade Emquanto se vay pondo em ordem a gente / pera ser a cidade combatida, / folgarey de saber miudamente / como rendeo Bandur ao ferro a vida.” (Machado, 1969: 229). Só mais adiante é que o Mouro Velho aparece, depois de, tal

como em Sousa Coutinho, Andrada, Castanheda e Couto, ser mandada a ordem de se tomar posse dos tesouros:

“Governador (...) E vós, illustre António da Silveira,  
 levay Fernão de Sousa em companhia,  
 também João da Nova o secretário.  
 Tomay posse dos paços e tezouros  
 que forão de Bandur, e juntamente  
 dos almazeins e tudo o mais que achardes  
 ser fazenda del rey, e quanto hà posse  
 da cidade, à menham entrarey nella,  
 tomando-a com toda a magestade  
 que a semelhante acto pertencer.” (Machado, 1969: 241)

Mas, ao contrário dos outros autores, o Governador Cunha “atende”, antes do monstro, dois mouros que lhe oferecem as chaves da cidade e Cojosofar<sup>134</sup>, italiano defensor do islamismo, que lhe presta vassalagem de forma muito interessante e enfática:

“Cojosofar Aünque es la mercé que, señor, me hazes,  
 como hallo que es, igual contigo mismo,  
 con palabras no puedo encarecella,  
 mas con obras espera de serv illa,  
 quiero dizer guardando, en quanto fuere  
 este cuerpo del alma acompañado,  
 aquella lealtad que guardar devo  
 de quien tal beneficio ha recebido.  
 Por Alá divino, juro aquí en tus manos,  
 por cielos, por estrellas, por planetas  
 y por la celeste monarchía toda,  
 de ser siempre leal y fiel vassallo  
 de tu rey y señor, y en su nombre  
 esta ciudad de Dío que me entregas  
 ... ..  
 Y quando en parte o todo esto faltare,  
 que las estrellas, cielos y planetas,  
 fuego, tierra, ayre, todo me persiga,  
 y en todo se muestren enemigos!” (Machado, 1969: 240)

<sup>134</sup> Nos textos dos outros autores esta personagem (real) aparece com o nome Coge Çofar.

Diz Cojosofar que não será pela palavra que se verá a sua vassalagem, mas antes pelo corpo e pelas suas acções. Mas a história e as crónicas dizem-nos que ele se rebelou contra os portugueses e tentou retomar Diu para o lado dos muçulmanos. Ora, aqui estamos perante um *phármakon* jogando-se entre o poder da palavra e do corpo. Como já vimos, quando em diálogo directo, isto é, duas presenças frente a frente, a palavra é tida como o lugar da verdade e o corpo o da prova e da mentira. Mas se o Governador pretende a verdade da vassalagem de Cojosofar, ele não terá de ouvir pelas palavras do outro, terá sim de a ver. Só vendo e não dizendo se terá a verdade. Há aqui, então, uma inversão do lugar da verdade. Porém, as acções deste mouro irão dar lugar à mentira, à traição que, sendo ele italiano, poderia dar um sinal aos olhos católicos de uma primeira e anterior traição (mas nada indica que Cojosofar fosse católico e se tenha convertido ao islamismo). Outro aspecto igualmente nos chama a atenção, bem como levanta algumas questões. Cojosofar servirá o rei português e a sua obra na pessoa do Governador, isto é, o corpo deste representa um outro maior que o seu, mas servi-lo-á “en quanto fuere / este corpo del alma acompañado, / aquella lealtad que guardar devo / de quien tal beneficio ha recebido”. Cojosofar prestará vassalagem, mostrando a verdade da mesma pelas suas acções, enquanto o seu corpo for habitado por uma alma.

Esta afirmação deve ter causado grande impressão ao leitor/público da época, pois a reconversão com o baptismo implicava a alma ou a salvação da mesma e este muçulmano afirmava ter uma. Aqui surgem as questões que, tendo igualmente em consideração o *phármakon*, se nos deparam. Por um lado, a fala seria a ligação directa à alma e à verdade, enquanto o corpo só pela acção, de acordo com o que se esperaria (prestar vassalagem), diria a verdade. Por outro lado, um corpo sem alma e uma linguagem somente realizada por gestos e acções seria uma monstruosidade. Neste caso, então, estamos perante um homem que se encontra num espaço intermédio: não é um monstro porque fala e tem uma alma e, todavia, recusa a palavra como prova da verdade, querendo antes exprimir-se por acções.

Esta passagem mostra-nos, no nosso entender, uma visão clara dos portugueses em relação aos muçulmanos. Se fosse talvez um português a proferir essas afirmações, teria sido visto como um bravo, um valente combatente e de valorosas acções, mas como foi um muçulmano, um italiano possível traidor da santa fé, um pagão (e isso é legível na jura de Cojosofar, apelando a Alá, às estrelas, aos céus, aos planetas, etc.) e sabendo as futuras acções perpetradas por Cojosofar, não será levado a sério e,

arriscamos dizer, nem mesmo a sua alma. Quererá isto dizer que, enquanto vassalo de cristãos, tanto a sua alma como a sua palavra são levadas a sério e tidas como verdadeiras e, após a traição, nem uma nem a outra existem? Se assim for, para além de um *phármakon*, estamos igualmente perante o movimento do *bode emissário* de Deleuze e Guattari, pois enquanto Cojosofar for vassalo dos portugueses, com o centro do regime semiótico no Governador em franca representação de um significante supremo (o Rei ou o Deus católico), a traição do mouro implica o castigo da perda da alma e a sua linha de fuga ao regime.

Por fim, relativamente a este caso, é de relevar a diferença na linguagem entre as personagens. Os portugueses falam, obviamente, português, mas os mouros (tal como Cojosofar ou o Mouro Velho) falam espanhol com uma ou outra palavra portuguesa<sup>135</sup>. Se tivermos em conta que este texto foi escrito em 1601, isto é, em pleno reinado filipino, como podemos entender a presença das duas línguas? Pensamos que este texto escrito nestes moldes poderá indicar uma tomada de posição de uma língua e de um corpo (o dos portugueses em feitos corajosos) frente ao poderio espanhol, apresentando-se como um texto de literatura menor. No texto de Simão Machado, os portugueses (o Bem) tomam uma cidade aos mouros (o Mal) e defendem-na de voltar às mãos opostas e, neste caso, a língua portuguesa toma o poder da outra e defende-se de ser retirada, representando uma situação inversa da que se vivia em terras lusas, na qual o poder falava maioritariamente o espanhol.

No outro texto dramático em análise, a *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos<sup>136</sup>, o mouro aparece por via duma carta enviada das Índias. Mas na mesma frase da epístola, com a data de vinte de Dezembro de 1536, damos conta da novidade desse monstro bem como, a ela associada, o prenúncio da desgraça sem mais demoras: “Desta terra, onde dizem que se achou um homem dos anos de Nestor, (...) espera-se muita guerra. Esta terra toda é muito boa, de grandes abastanças e riqueza. E os nossos Portugueses vivem cá mui desordenada e viciosamente, em tanto que dizem os naturais da terra que ganharam a Índia como cavaleiros esforçados e que a perderão como mercadores cobizosos e viciosos” (Vasconcelos, 1998: 57-58. Sublinhado nosso).

Por que razão a apresentação do monstro se faz no exacto momento em que o autor da carta aponta, através do testemunho directo, o modo de vida dos portugueses

<sup>135</sup> Nos outros textos em que o Mouro Velho fala na primeira pessoa, expressa-se em português.

<sup>136</sup> A única menção relativa ao monstro (Mouro) é a que abaixo transcrevemos. Não considerámos relevante a sua introdução no quadro em anexo.

em terras orientais? O comportamento desordeiro e vicioso dos portugueses ofereceu-nos, embora de forma encoberta, claros sinais da “doença” de que o monstro é portador, isto é, os signos do caos (desordem) e do mal (vício). Mesmo que não seja ele o agente provocador do comportamento vicioso, a sua presença tão próxima na frase por um processo metonímico de Ferreira de Vasconcelos, de certo modo contagia os portugueses. Para além de funcionar quase como que uma introdução, isto é, prepara a leitora da carta e os outros leitores/auditores para o que virá, este “homem dos anos de Nestor” é um sinal de um tempo em que a ordem não estava ainda estabelecida (pelo menos a boa ordem católica portuguesa). Fica assim como que justificada a má conduta portuguesa. Os portugueses não agem correctamente por uma má influência da própria terra “muito boa, de grandes abastanças e riqueza” que hospeda um homem de outro tempo, de um tempo fora do eixo da ordem católica. Assim, o Mouro Velho aparenta-se uma vez mais ao *phármakon*. O Mouro Velho torna-se na metáfora da má influência da terra, vem de fora e ataca o dentro dos portugueses e como tal tem de ser erradicado.

Mas também pode agir de outro modo. Foi a presença portuguesa numa terra estranha a eles que despertou no seio dela o mal, o monstro. Eles, que vieram de fora, atacaram o dentro daquela terra (a sua ordem, os seus campos sociais e económicos) e terão de ser eles a serem expulsos. Tal como dissemos mais atrás no §4, “o monstro é o veneno que muitas vezes deixamos solto a alastrar-se pela terra com as guerras e é, segundo algumas correntes de pensamento contemporâneo, como monstros que habitamos no mundo como a doença do planeta Terra; mas é com o monstro, fugindo dele, afastando-nos do limite que ele é, que nos tornamos cada vez mais humanos, logo, por oposição inconsciente, ele torna-se o remédio, talvez funcione como *différance* última”. Neste caso, ao invés de se afastarem do limite, os portugueses aproximaram-se desse limite agindo com um comportamento vicioso, desordenado, talvez monstruoso para o padrão católico. Estes portugueses, assim descritos, tornaram-se igualmente monstros pelo veneno da guerra.

Ora, analisando mais atentamente e como se pode observar no quadro em anexo, as discrepâncias nos relatos não são muito significativas. Para Sousa Coutinho Francisco d’Andrada, Simão Machado e Diogo do Couto, o Mouro tem trezentos e trinta e cinco anos, enquanto para Lopes de Castanheda trezentos e quarenta. Também Sousa Coutinho, Francisco d’Andrada e Diogo do Couto estão de acordo relativamente ao número e idade de seus dois filhos, embora Diogo do Couto faça notar que ele podia ter mais, deixando no ar uma indeterminação (“Tinha dous filhos, hum de noventa



annos, e outro de doze; e teria outros muitos que lhe morreriam” (Couto, 1974: 124)). Claramente levantamos questões: queria Diogo do Couto dizer que só estes dois sobreviveram? Teria ele mais, mas não queria dar a conhecer? Esta indeterminação quanto ao número de filhos é eliminado por Simão Machado, dizendo o Mouro que, realmente se casou muitas vezes e daí se geraram “hijos innumerables”, mas naquele tempo já só tinha dois, “uno que es de noventa años / y otro que no bien doze llega” (Machado, 1969: 243). Em Lopes de Castanheda o número de filhos não é determinado. Para este o relevante é o número de esposas, o que talvez apoie tanto a frase de Simão Machado como a de Diogo do Couto e confirma que também estes leram Castanheda. Se o Mouro Velho tinha setecentas mulheres, dois filhos seriam pouco, logo, possivelmente, “teria outros muitos que lhe morreriam”.

Parece-nos claro que as influências de Andrada e de Sousa Coutinho são notórias em Castanheda, Machado e Couto; que Machado terá igualmente lido Castanheda, no que se refere à questão das mulheres, e que Couto seguiu Machado. Pensamos, também, que é importante relevar o espaço de anos que dista a idade de cada um dos filhos. Cada um deles marca um ponto no tempo abrindo o espaço que engloba todas as gerações indianas, todo o povo indiano, desde a inocente criança, que naquela altura já teria força para trabalhar e até pegar numa arma, passando por um espaço em branco onde se inserem os adolescentes e os homens adultos, isto é, toda a verdadeira força do trabalho e da guerra, e os sábios e respeitosos idosos. Cremos que este é o primeiro sinal da metáfora que representa este monstro, a metáfora de um povo.

Em relação ao número de vezes em que a barba se tornou branca e de novo preta, bem como quantas vezes os dentes lhe caíram e lhe tornaram a nascer, Francisco d’Andrada segue Sousa Coutinho apontando para quatro ou cinco vezes, Castanheda e Machado quatro e Diogo do Couto cinco. Todos concordam com a sua origem (Bengala), à excepção de Machado que apenas indica o reino de origem, Cambaya. Igualmente todos concordam, menos Machado que não faz qualquer referência, com a sua casta religiosa (era gentio e só depois se tornou muçulmano). Ora, tendo o Mouro Velho sido gentio e tendo-se convertido à religião islâmica, como os autores referem, parece-nos que os três cronistas pretendem dar um sinal de direito à conquista e cristianização de Diu, isto é, o Mouro viu a chegada e conquista de Diu pelos muçulmanos, logo aquela cidade não pertence de direito aos mouros e pode ser tomada para o lado da verdadeira fé. O Mouro revela acima de tudo a confluência das várias religiões na Índia (paganismo, islamismo e cristianismo), simboliza o movimento da

história na Índia, como bem nos mostra Diogo do Couto<sup>137</sup>. E, por fim, também não existem muitas diferenças quanto à tença que continuará a receber sobre a governação portuguesa: Sousa Coutinho e Francisco d'Andrada, na *Crónica de Dom João III*, indicam seiscentos reis (reais) por mês e um cruzado e meio n'O *Primeiro Cerco de Diu*: Fernão Lopes de Castanheda não faz qualquer alusão ao pedido de mesada, Diogo do Couto, como d'Andrada, declara um cruzado e meio de mesada e Simão Machado um ducado e meio de ouro.

Comparando os relatos, chamam-nos a atenção algumas declarações. Uma apontando-nos para a descrição física do Mouro e a sua (possível) monstruosidade, outra que rebate por completo a monstruosidade. Sousa Coutinho diz que o mouro era “homem pequeno de estatura e de pouco saber” (Sousa Coutinho, 1989: 71). Francisco d'Andrada, tal como o seu precedente, descreve o Mouro como “pequeno de estatura e fraco de entendimento” (Andrada, 1976: 713) e “Humilde no saber e entendimento (...) d'estatura não muito crescido” (Andrada, 1852: 238). Simão Machado refere-o como de “presença venerável, ainda que no trage [*sic*] humilde e pobre” (Machado, 1969: 241). Enquanto Diogo do Couto nos diz que ele era de “meã estatura, as pernas muito arcadas, bem assombrado” (Couto, 1974: 124) e Castanheda nada aponta. Mas nada disto nos afirma se o Mouro Velho é ou não um monstro. Castanheda, por exemplo, desmente completamente o suposto estado de aberração da natureza, mesmo se sustentado pelas vozes nativas dos nobres de Diu<sup>138</sup>, apoiando-se na análise racional do seu médico, como se lê nesta passagem: “E ho governador lhe mādou ver ho pulso por um medico, que lho achou muyto esforçado<sup>139</sup>, & no rosto & na fala homẽ de setenta annos, & tinha pouca barba & essa era preta (...)” (Castanheda, 1979: 773).

Esta descrença à volta da suposta monstruosidade do Mouro Velho é igualmente tida em conta por Simão Machado, como acima referimos. O Governador Cunha, depois de ter prestado atenção às palavras do Mouro, afirma mesmo que crer em tal coisa é

<sup>137</sup> Couto, 1974: 124. “ (...) tinha naquela idade huma simplicidade espantosa, e com ella dava razão de muitas antiguidades, e alcançou ainda aquelle Reyno em poder de Gentios, pela conta que dava dos Reys Mouros, que todos nomeava com os annos que cada hum reinou”.

<sup>138</sup> Castanheda, 1979: 772-773. “E estão ho governador em Diu, vio cõ todos os fidalgos q ho acõpanhavão, hũ homẽ q dizia ser de trezêtos & quorêta annos, & assi ho affirmava el rey de Cãbaya, & todos os principaes de Diu (...)”.

<sup>139</sup> De acordo com os dicionários de Frei Domingos Vieira (1873, vol. III: 299) e do Padre Bluteau (1713, tomo III: 241), *esforçado* significava corajoso, animado, robusto. Enquanto *esforçar* poderia tanto significar “corroborar, dar mais força, expressão a alguma coisa, confirmando-a com razões, documentos, etc.”, como “figuradamente: esforçar-se *por ter mais ornatos que sólida riqueza*; produzir mais cousas inúteis que úteis” (Vieira, 1873, vol. III: 300), ou até mesmo *confiar* (302). Entendemos este *esforçado* tomado figurativamente, isto é, não foi só o Mouro Velho corajoso mas dizia ter mais *ornatos* (idade, dentes, etc.) do que aquilo que aparentava.

uma ofensa: “Cousas tão espantosas me tens dito / que cudo que não crê-las não te agrava. / A crédito lhes dar a mi me offendo, / que sòmente são dinas de não cridas.” (Machado, 1969: 242). É, aliás, pertinente sublinhar a situação que o Governador coloca, para defesa, ao Mouro. Se o Governador não acreditar nas palavras do outro, não há nem agravo nem ofensa para com ele, mas, se acreditar, quem fica ofendido é o próprio Governador. Porque não ficaria agravado o Mouro? Não deveria ele ofender-se com a descrença do outro? Não é a palavra a ligação à alma e à verdade? Se a afirmação da monstruosidade fosse proferida por um católico teria o Governador acreditado? Esta questão deveria, obviamente, ser rasurada, pois o monstro encontra-se no outro espectro do catolicismo, é o mal sem alma e da mentira. Ora, sendo este indiano muçulmano, as palavras do Governador caracterizam o(s) mouro(s) como falho(s) de alma, de veracidade e de bondade e, por essa razão, não haverá qualquer agravo se se não acreditar nas palavras do Mouro Velho, mas haverá ofensa no crédito que se lhes dá. Este poder de conceder a veracidade ou não às palavras, encontra-se fortemente presente na recepção que o Governador faz ao Mouro Velho. O Governador auto-intitula-se representante do rei português e, no mesmo gesto, próximo da divindade (o que revela, uma vez mais, o carácter representacional de um significante Supremo), pois apenas alguém divino a todos atende e a todos dá ouvidos: “Entre muy embora, / que o rey e o que em seu lugar assiste / a todos há de ouvir a todo o tempo” (Machado, 1969: 241). Com esses argumentos, Cunha transforma as afirmações do Mouro em mentiras próprias do plano da ficção que, no âmbito do drama e no acordo ficcional entre acção cénica e espectadores, são tidas como verdades. Mas o Governador, enquanto personagem dramática e histórica (inspirada na história), põe em causa não só a verdade da monstruosidade como, talvez o facto mais importante, a própria ficcionalidade do drama. Este passo revela, no nosso entender, outro modo de apresentar o *phármakon* que este monstro é. Este Mouro é monstro apenas pela sua afirmação e testemunhos dos da sua própria terra<sup>140</sup>, não existe qualquer sinal de monstruosidade que o aproxime dos outros monstros relatados nas crónicas de viagens (dos eruditos a Mandeville). O seu retrato lembra, em tudo, os faquires e gurus indianos. Assim sendo, como pode ele ser monstro? Por um lado, nós tomamo-lo como monstro (mais adiante iremos argumentar a nossa afirmação) e as fontes indicam o mesmo. Por outro lado, este texto é uma

<sup>140</sup> Machado, 1969: 242-243. “Pues por Alá, señor, que no te digo / cosa que de verdad agena sea. / Que hartos testigos dello en Dío tengo, / quiero decir personas que han oýdo / lo mismo que te digo a sus passados”.



comédia e a personagem do Mouro Velho age como caricatura (no caso particular do texto de Machado), e mais fortemente como metáfora e/ou metonímia (em geral, isto é, pensando todos os textos analisados, como mais adiante veremos), de todos os pobres e mendigos que pedem apoio e sustento à governação portuguesa. Por essa razão, a monstruosidade do Mouro Velho pode ser tomada como um gesto, ou momento, marcadamente cómico, de ficção e de mentira. O Mouro, para o Governador, mente com quantos dentes tem (e eles estão sempre a crescer, segundo as palavras do próprio mouro), aproveitando-se da sua condição física e da sua idade alegando a monstruosidade, o que provoca não só a incredulidade do Governador e o riso do público, como, também, a sarcástica afirmação de Cunha: “Terás de filhos número infinito” (Machado, 1969: 243). Ou, no momento em que o Mouro Velho sai e entra António da Sylveira, estas sentenças de total descrédito:

“A. da Silveira    Deste mouro que sae lá na cidade  
                               ouvi cousas que devem não ser cridas.  
 Governador        Pois todas me affirmou serem verdade.  
 A. da Silveira    Por tais estão em Dio recebidas.  
 Governador        Que neste tempo há hi tão larga idade?..  
 A. da Silveira    Monstruosidades são jamais ouvidas.  
                               Sòmente tem de humana natureza  
                               o viver sempre em miséria e pobreza.” (Machado: 1969: 244)

Pensamos, portanto, que este Mouro é um *phármakon*, pois no contexto da comédia de Machado ele é uma caricatura, um boneco, um homem mentiroso, mas tendo em conta todos os textos em que surge, ele é de facto um monstro.

Mas contra a incredulidade de Fernão Lopes de Castanheda e a de Simão Machado encontramos as vozes de Sousa Coutinho, Francisco d’Andrada e Diogo do Couto. De facto, tanto Coutinho, como Andrada e Couto, afirmam que este Mouro é de facto um monstro. N’*O Primeiro cerco de Diu*, Coutinho diz que: “veio um mouro que na dita cidade viva, de *monstruosa* idade para tempo em que Matusalém e Noé eram passados” (Coutinho, 1989: 71). Também na *Crónica de Dom João III* Andrada usa mesmo a palavra “monstruosa”. Escreve ele: “hum mouro de tão desacustumada e *monstruosa* idade para estes nossos tempos, que se isto não fora autenticado com muytas testemunhas dinas de fé que o virão por seus próprios olhos, se devera escrever com grandissimo receyo, mas o credito das pessoas que o affirmão por verdade, dá

confiança para não se passar com silêncio por huma cousa nova e tão estranha (...)” (1976: 713). Aqui cremos necessário realçar a forma como Andrada tenta tornar crível, para o leitor, a possibilidade do monstro, já que uma crónica, que tem como função realizar um relato histórico verídico, pode dar lugar à ficção, e a existência de um monstro seria essa mesma abertura à ficção e à imaginação. Por essa mesma razão, Andrada afirma que a veracidade do que dirá do monstruoso mouro é *autenticada por testemunhas dignas de fé*, que o silêncio que deveria manter sobre um caso tão estranho é quebrado pelo número de pessoas que lhe dão *crédito na afirmação*, o mesmo será dizer, autenticada por Lopo de Sousa Coutinho, ao contrário da afirmação do Mouro ao Governador no texto de Simão Machado (vd. nota de rodapé anterior). Contudo, como já vimos no §3.2., a experiência de testemunhar uma coisa nova torna essa novidade singular não tanto pelo número de testemunhas que a presenciam mas antes pelo silêncio que se guarda. A experiência do testemunho pede silêncio sobre si para continuar a ser testemunho. Esse silêncio deveria impedir a possibilidade de ser escrito, de vir a ser uma obra de arte. Todavia, por mais único que seja, por mais indizível e impartilhável, um testemunho apela o seu tornar-se público. O próprio testemunho invoca o domínio público para ser credível, e a literatura, através da sua difusão, seria o espaço por excelência para potenciar essa verdade (o testemunho do monstro). No esforço de Andrada tornar o monstro verdadeiro, invocando o testemunho de várias pessoas cuja palavra é assegurada por uma força impugnável (“testemunhas dinas de fé”), tal como Sousa Coutinho que travou as batalhas de Diu e sobreviveu para contá-las, não é suficiente para que o leitor seja contagiado pela ficção, nem mesmo introduzindo o monstro no espaço da verdade histórica da crónica.

No seu poema épico sobre a conquista de Diu, Francisco d’Andrada justifica a presença do monstro de modo mais eficaz, não só por ser introduzido num campo literário ao qual o monstro não é estranho (poesia épica), mas também por uma melhor argumentação liberta da responsabilidade e da veracidade histórica da crónica. É incrível, por exemplo, na estrofe LXI do Canto VIII, a justificação da idade do Mouro, dizendo que em Diu há provas suficientes para comprovarem a verdade e afastando a fantasia sobre tal longevidade: “Esta idade tão larga e monstruosa / Que quiçá crer-se agora mal merece, / Se provou que não era fabulosa, / E por tal dentro em Diu se conhece” (1852: 238)<sup>141</sup>. Assim dito, o Mouro é monstro por outras razões e mais

---

<sup>141</sup> Podemos reparar que a personagem António da Silveira, na *Comédia de Diu*, em conversações com o Governador diz aproximadamente a mesma coisa. Todavia, pensamos que na *Comédia* a frase “Por tais

espantosas: “Porém inda outra mór mais espantosa / Monstruosidade aqui se me offerece, / Se acaso a natureza a tõe mais rára / Em tempo que he dos annos tão avára” (238). E o mesmo nos diz Diogo do Couto: “Esta *renovação da natureza* não lemos em escritura alguma, que ella fizesse em algum outro homem; porque Adão, que viveo novecentos e trinta annos, e seu filho Seth novecentos e doze; Cão novecentos e dez; Noé, e outros patriarcas setecentos, seiscentos, mais, e menos, como temos na Escritura Divina, não achamos que vivessem senão via ordinaria da natureza, sem aquella *renovação, e reformação*” (Couto, 1974: 124. Sublinhado nosso)<sup>142</sup>. Parece-nos interessante sublinhar o uso da palavra *reformação* em Couto, e também em Andrada. Depois da *reformação da fortaleza* (não há reconstrução), surge uma *reformação da natureza*. Quase que dá a entender que, depois da reformação de um símbolo da ordem e da cultura aparece, como contraponto, o símbolo da reformação do homem enquanto ser da natureza.

Realmente, a monstruosidade do Mouro não é rara se pensarmos em algumas certezas (não diríamos factos) da religião judaico-cristã. Tem-se como verdade, através da Bíblia, que certos patriarcas das tribos judaicas ultrapassaram em muitos anos a idade deste Mouro. Mas de facto é raro encontrar-se uma pessoa que seja que alcance tamanha velhice. Daí a avareza da natureza, porque a Natureza já não permite ao homem sobreviver tantos anos. Num sentido contrário, para Simão Machado a avareza vem da fortuna e não da natureza:

“Mouro                    Yo soy, señor, un hombre a quien fortuna  
se mostró tan *avara quanto pródiga* / de otra parte me fue naturaleza  
(...)  
Y en esta edad naturaleza  
effetos espantables en mí ha hecho  
(...)  
Esta monstruosidad jamás oýda,  
esta reformación tan espantable  
que quizo en mí hazer naturaleza (...).”  
(Machado, 1969: 241, 242, 243)

---

estão em Dio recebidas” tem um sentido irónico, como acima explicámos, enquanto em Andrada esta frase releva a importância da crença, por parte dos habitantes de Diu, que a idade daquele Mouro é verdadeira.

<sup>142</sup> Encontramos este argumento, de forma menos detalhada em nomes, em Sousa Coutinho. vd. Anexo I.

Contudo, somos forçados a perguntar, que raridade se encerra neste monstro? A monstruosidade do Mouro “nenhum tempo mostrou” e Andrada nota que sobre este assunto se devia calar em prol do rigor do poema, mas a presença e a veracidade do monstro estão para além do controlo de Andrada<sup>143</sup>. Esta incapacidade de fugir à inclusão do Mouro Velho no seu poema deve, pensamos nós, a três razões: 1) havia demasiadas testemunhas fidedignas que diziam ter visto o dito monstro; 2) acima de tudo, uma tão valente e brava que combateu, presenciou todas as mortandades e bravuras e que sobre elas escreveu (falamos, claro está, de Lopo de Sousa Coutinho, pai de Manuel de Sousa Coutinho, esse “ninguém” que foi Frei Luís de Sousa); 3) o tema poético escolhido, na aurora do reinado filipino, foram os feitos dos portugueses em terras orientais, cronicamente tratados e “plenos de veracidade”, e factos históricos, que poderia lembrar e incentivar os portugueses do seu valor e combaterem pelo seu reino retirando-o das mãos estrangeiras.

Para Andrada e Diogo do Couto, acima de tudo, a monstruosidade do Mouro é devida a uma e única particularidade: a *renovação*, isto é, a capacidade de recuperar o que está perdido e tornar novo, tal como os dentes e a barba. Mas, todavia, é com esta qualidade que o autor d’*O Primeiro cerco de Diu* teme que o tomem por mentiroso<sup>144</sup> e, no entanto, na estrofe LXV do Canto VIII não se escusa de afirmar e dar a sua opinião sobre o monstro: “Esta monstruosidade, nunca ouvida<sup>145</sup>, / Esta *reformação da natureza*, / A este foi neste tempo concedida / A voltas d’huã estreita alta pobreza; / Porque pensamos ver que a longa vida, / Que tanto a imiga carne estima e preza, / Não serve emfim de mais que ser materia, / De dar vida e trabalhos, e a miseria” (1852: 240. Sublinhado nosso). Por que razão a natureza possibilita apenas a reformação da barba e dos dentes? O sopro da vida mantém e sustém o Mouro, mas a carne é inimiga de uma vida plena sem desgraças. A carne, por ser física e térrea, não deixa passar em claro as dificuldades. Ela é a matéria onde a miséria se marca, se escreve, dá provas de uma vida de maus costumes, de tristezas, de fome, de atrocidades, etc. Por outro lado, a barba, mais que os dentes (neste caso pensamos que os dentes não são mais que um suplemento de estranheza para melhor caracterizar a monstruosidade do Mouro Velho),

<sup>143</sup> Andrada, 1852: 239. “Nenhum tempo mostrou o que esta minha / Historia neste Mouro aqui apresenta / (...) Bem vejo que calar isto convinha / Para o que com rigor tudo attenta, / Mas este, se não crer isto que digo, / Haja-o lá com a fama, e não comigo”.

<sup>144</sup> *Ibid.*: 239. “Affirma-se tambem (vou com receio / D’escrupulosas línguas maldizentes) / Que quatro ou cinco vezes neste meio / Lhe dera a natureza novos dentes”.

<sup>145</sup> Nenhum monstro de figura humana se renova como este Mouro Velho, por isso é uma monstruosidade nunca ouvida.

assinala a presença de um espírito de conhecimento, de saber, que ao longo dos anos vai crescendo e reformulando-se, renovando-se.

Mas existe um outro sinal da monstruosidade, embora menos evidente, neste Mouro. Não se trata do facto de ele ser um habitante do Oriente, espaço por excelência da monstruosidade (vd. Gil, 1994), nem de representar o povo colonizado pelos portugueses, mas aquilo que é comum a todos os “monstros”<sup>146</sup> na poesia épica, tal como David Quint nos mostra no terceiro capítulo de *Epic and Empire*:

The tradition of the epic curse properly begins when blinded Cyclops Polyphemus cries out to his father Poseidon for vengeance upon Odysseus at the end of Book 9 of the *Odyssey*. His curse concludes an episode that has been recognized and well interpreted by modern critics, most notably Horkheimer and Adorno, as a colonialist encounter between a «superior», civilized Greek and an underdeveloped barbarian. (Quint, 1993: 106-107)

Na quase totalidade das epopeias, após o confronto entre os “monstros” e os protagonistas, normalmente o primeiro tem ainda uma última acção que comprometerá o desenrolar da viagem do herói. Protegido ou não por uma qualquer divindade, o “monstro” tem a última palavra através de uma maldição que não só marca o destino do vencedor, como também dará “corpo” à história do vencido:

The winner’s epics, equating power with the power to narrate, suggest that they have no story at all. Yet these poems also project for the defeated ghostly narratives, as prophetic in their way as the future vistas of imperial destiny that the epic offers to the victors. These rival narratives of the losers, (...), fail as *narratives*, and the characters who give utterance to them – the red man, the monster, the Eastern Woman, the monster who is also the black man – provide a catalogue of types of the colonized «other» into which the imperial epic turns the vanquished. They and their stories can, (...), be finally assimilated with the forces of nature that the victorious builders of empire and history strive to overcome. Nonetheless, these voices of resistance receive a hearing, as the epic poem acknowledges, intermittently, alternative accounts vying with its own official version of history: they are the bad conscience of the poem that simultaneously writes them in and out of its fiction. (*ibid.*: 99)

Nas estrofes LXVI a LXIX do Canto VIII, d’*O Primeiro cerco de Diu* de Andrada, encontramos o pedido da tença por parte do Mouro Velho ao grão Cunha, novo governador de Diu. Diz-nos que chegou aquela terra há cem anos e de lá nunca mais saiu, que sempre encontrou bondade (“bom rosto”) para com ele do lado dos

<sup>146</sup> Colocámos o conceito monstro entre aspas porque nem sempre ele é um ser fantástico e teratológico.



mouros e do Sultão agora morto e que dele, como dos antigos reis, sempre recebeu um cruzado e meio para sobreviver. Mas mais do que um pedido, que o Mouro Velho fez ao Sultão falecido, essa contribuição de um cruzado e meio era uma obrigação vinda do Céu, sentença que apenas encontramos neste autor: “Cada mez hum cruzado e meio dava / A estes cansados annos, e eu confio / Que este bem lá no Ceo se lhe apresente / e receba lá a paga eternamente. // Obrigou-o a fazer isto que digo / Ver que os passados Reis isto fizerão, / Pois perdeo esta terra o seu antigo / Rei, e os fados a ti t’a concederão” (1852: 241).

O grão Cunha não pode fugir à mesma obrigação, mesmo se nos parece que o Mouro pede a continuidade da tença, porque a conquista é devida mais do que à “furia brava” dos portugueses a uma concessão dos fados. Se o governador não respeitar esta graça incorrerá em castigo e será amaldiçoado, isto é, perderá a terra concedida. Não é a um Mouro Velho que o grão Cunha paga uma tença. No sentido de manter a ordem daquela terra, Portugal (representado pelo corpo do governador Cunha) arca com o peso de toda uma tradição mais velha que a sua própria (representado pelo corpo do Mouro Velho). Para se manter incólume em terras que não são suas, terá que se sujeitar a modos e costumes que não são os seus afim de continuar nas graças dos fados (“Não sejas a esta idade tu só imigo, / Dá-me o que os outros Reis sempre me derão”) (1852: 241).

Assim, cremos que o Mouro Velho representa a História de uma Índia pré-cristã, um Oriente pré-ocupação portuguesa, com as suas tradições e costumes (o Mouro passou por todas as mudanças religiosas, sabe o nome de todos os reis). Um espaço geográfico e um povo com uma história e cultura longas que os portugueses devem respeitar e manter, pois o contrário será a perdição dos estrangeiros (este monstro traz o poder de lançar uma maldição sobre o seu opositor caso este o traia). O Mouro tem uma figura monstruosa porque a própria história de um povo, ou mesmo a vida de um só corpo, é monstruosa, absurda, incompreensível, impossível de se abarcar em toda a sua totalidade de forma racional. À parte todos estes sinais, este monstro não tem igual em toda a literatura do século XVI e XVII, bem como em todas as outras epopeias. Nenhum antes deste se renovava, e também não existem documentos (crônicas e outros textos literários) que falem da sua morte. Mesmo o único autor português que a isso se referiu, Diogo do Couto, não a determina: “Viveo este homem até o anno de quarenta e sete, porque ainda em tempo do Governador D. João de Castro, depois do cerco de Dio, de seu tempo o viram naquella Ilha, e não soubemos de sua morte, nem pudemos achar

peessoas que nos dissessem della” (Couto, 1974: 125). Não morreu porque o “povo indiano” continuou vivo depois de todas as ocupações.

Pensamos que este Mouro Velho, enquanto figura de maior estranheza, se apresenta como monstro característico do que temos vindo a sublinhar. Tudo nele indica a monstruosidade, tal como a sua condição extranatural de renovação física mais próxima dos seres divinos do que dos humanos, a sua longa idade e memória<sup>147</sup> semelhante aos homens antediluvianos (lembramo-nos dos grandes patriarcas bíblicos). Mas o seu aspecto físico humano ilude a sua génese teratológica, mostrando-se apenas como um velho indiano com a sua longa barba de sabedoria mendigando pela sua vida. Como *phármakon*, o Mouro Velho, enquanto personagem, tanto é usado como metáfora dos pedintes e motivo de riso (Simão Machado), como se torna metáfora de algo mais (Francisco d’Andrada). Assim, dando-se no intermédio entre o monstro e o homem, o Mouro Velho, por metonímia ou metáfora, apresenta-se como a nação indiana, nas suas variações e coabitaciones religiosas, a sua longa história, cultura e tradições. Confronta-se um regime semiótico, o forte branco europeu culturalmente “superior”, com um outro, o dominado e fisicamente fraco indiano culturalmente “inferior” que, embora com longas raízes que renovam a sua árvore genealógica, não tem poder para governar a sua fracturada e heterogénea terra de direito. Desta forma, este Mouro Velho torna-se símbolo (quase) por excelência do conceito de Mouro explicado por Josiah Blackmore:

(...) the Moor is the sign of the strange and indexes the emergence of a new culture of history-writing attending the Portuguese exploration and colonization of Africa. Unlike the Moor/Saracen as it is more commonly conceived in Spain or in other countries (that is, the Arabic-speaking inhabitant of North Africa or Iberia), the Portuguese expansionist use of *mouro* widens the semantic range of this label to include the inhabitants of sub-Saharan Africa and even India. Such a wide applicability elevates the Moor above standard binary opposition of European/non-European (although this is present as well). A Moor is the symbolic or figural representation of a process of negotiating strange and alien landscapes (geographic, perceptual, discursive), of adjusting epistemological systems to accommodate such landscapes, and of historicizing this process narratively. (Blackmore, 2002: 112)

---

<sup>147</sup> A referência à sua memória está presente em Diogo do Couto e Simão Machado, como se pode ver no anexo I.

## 7.2. Adamastor

Pensamos que Camões, de certa maneira, inovou a condição do monstro dando-lhe uma voz e um mundo interior profundo. Todavia, tal como o Mouro Velho, também este monstro age como metáfora e metonímia de um povo, como iremos ver no final desta análise. Mas como e de que modo surge Adamastor?

Esta personagem aparece, como é do conhecimento geral, no canto V, a meio do poema camoniano e da viagem de Vasco da Gama e dos seus companheiros. O seu surgimento segue a corrente natural dos sinais que enunciam um mal que virá, isto é, na relação entre a ordem e o caos, o monstro é lentamente anunciado como um vírus que se vai infiltrando no ambiente organizado e ordeiro até à sua brusca irrupção. Pensamos que este movimento de contágio implica, de certa forma, os conceitos de *différance* e *phármakon*, os quais passamos a explicar. Ao longo da dissertação evidenciámos a possibilidade da *différance* como um conceito que se poderia ligar à noção de experiência, do corpo, e da experiência no/do corpo. A *différance*, como vimos, é esse efeito de diferenciação adiada, sempre lançada para um adiante que tarda a se fazer presente. Nós entendemos esta infiltração do mal na ordem como uma *différance* do monstro. A ameaça da sua chegada, do mal, do estranho, do monstro, nunca chega realmente, é constantemente adiada. A diferença que separa o homem do monstro é anunciada mas, por outro lado, o encontro é constantemente renunciado, adiado, até ao momento em que não se pode mais fugir aos sinais e o monstro irrompe por completo.

Ora, nesse momento de choque acontecem, no nosso entender, três coisas essenciais: 1) põe a descoberto o confronto e ligações entre diferentes regimes semióticos; 2) através do espanto e do medo perante o estranho e desconhecido, estabelece-se uma nova *différance*, na qual o significado das diferenças entre um (homem) e o outro (monstro), o reconhecimento e o entendimento da situação são adiados, bem como inscreve uma diferença entre esta e passadas ou futuras experiências; e 3) o choque é de tal forma pregnante que conquista um cariz de singularidade, na qual a razão se perde na sua tentativa de entender e compreender o que se está a passar, e é singular porque há todo um novo mundo (com um cruzamento de dois tempos, isto é, o tempo dos marinheiros cruza com o do monstro mas, por momentos, o tempo de uns anula-se e vive-se inteiramente o do outro e o da sua narração) a ser experienciado. Por outro lado, o momento do choque com o monstro e a sua decifração posterior fazem com que se entenda como o conceito *phármakon* se faz

presente. Num momento o monstro é lido à luz de um certo significado mas, segundo outra perspectiva, o monstro pode significar uma coisa inteiramente diferente.

Mas todos esses sinais que se vão imiscuindo na ordem não são apontados apenas no canto V. Já no canto anterior o rei D. Manuel tem um sonho que, se por um lado o incita a que se demande “ (...) com sublime coração (...) buscar novos climas, novos ares” (Camões, 1972: iv, 76, 173), as duas figuras do reino de Morfeu que lhe povoam o sonho e lhe mostram essa terra, elas próprias apresentando um ar monstruoso (que nos faz lembrar o Mouro Velho, sendo eles o rio Ganges e a Índia ou o Indo rei)<sup>148</sup>, avisam-no que apenas por insistência a conquistará: “Custar-te-emos contudo dura guerra; / Mas, insistindo tu, por derradeiro, / Com não vistas vitórias, sem receio / A quantas gentes vês porás o freio”. (iv, 74: 173) Por outro lado, não nos parece estranho que pelo caminho os portugueses encontrassem coisas e seres extremamente bizarros. A própria terra demandada, comparada com as terras lusas, é-nos descrita pelo poeta, nas imagens do sonho de D. Manuel, como “Nações de muitas gente, estranha e fera; / E lá bem junto donde nascia o dia” (iv, 69: 170) onde “Aves agrestes, feras e alimárias / Pelo monte selvático habitavam; / Mil árvores silvestres e ervas várias / O passo e o trato às gentes atalhavam. / Estas duras montanhas, adversárias / De mais conversação, por si mostravam / Que, dêis que Adão pecou aos nossos anos, / Não as romperam nunca pé humanos” (iv, 70: 170).

Os portugueses dirigem-se para Este, o local determinado pelos eruditos desde a Antiguidade Clássica onde monstros e seres fantásticos têm a sua morada. Nesse primeiro passo Camões coloca frente a frente duas visões do mundo, de um lado o mundo branco europeu da ordem e da cultura, do outro, o mundo selvagem, natural, que desde Adão não vê forma humana que se possa moldar. Adão caminhou para o Ocidente, onde se fixou e onde a cultura, de um ponto de vista judaico-cristão, floresceu. Nessa imigração, a terra onde nascia o dia ficou bravia, as gentes mantiveram-se no estado mais próximo da natureza, de figura estranha. Sem a presença do “homem” a natureza, aos olhos de Gama, parece mais estranha e terrífica, deixada ao desbarato, caótica. Enquanto que, pensamos, por consequência, com o cuidado do “homem”, a natureza tratada com ordem se apresenta, de certa forma, aperfeiçoada,

<sup>148</sup> Daqui em diante todas as citações dos Lusíadas apenas indicarão o canto, a(s) estrofe(s) e a página. IV, 71-72, 170. “Das águas se lhe antolha que saíam, / Para ele os largos passos inclinando, / Dous homens, que mui velhos pareciam, / De aspecto, inda que agreste, venerando; / Das pontas dos cabelos lhes caíam / Gotas que o corpo todo vão banhando; / A cor da pele, baça e denegrida; / A barba, hirsuta, intonsa, mas comprida. // (...) Um deles a presença traz cansada, / Como quem de mais longe ali caminha”.

benéfica, normalizada. Teríamos, portanto, de um lado uma natureza cuidada pelos filhos de Deus (ordenada, sem feras e aves agrestes nem árvores silvestres), e do outro lado, esta outra natureza que desde que Adão pecou e partiu nunca mais foi trilhada, isto é, a natureza ocidental domada e dominada e, doutra parte, a natureza oriental, indomada e dominadora. Nesses versos Camões evidencia bem o pensamento europeu face ao desconhecido, ao natural oriental, tendo a natureza um aspecto terrífico, ameaçador, quase maligno, de maneira nenhuma boa para o ser humano (“O passo e o trato às gentes atalhavam”).

Se este nos parece um sinal evidente de que alguma coisa acontecerá, que alguma coisa horrível interromperá (e não se trata apenas de interrupção mas também de irrupção, de rompimento) o sentido da ordem (existe no sonho de D. Manuel a premonição, o vate da riqueza, de nova vida com as imagens das “duas claras e altas fontes” (iv, 69: 170), mas igualmente da dificuldade e da morte pela guerra) é importante relevar uma outra negra, conservadora e impertinente personagem para o espírito aventureiro.

Quando alcançamos o final do canto IV e os marinheiros partem para as suas embarcações, por entre a gente que fica encontramos um velho que, das estrofes 95 a 104, contesta e amaldiçoa toda a empresa. Um olhar mais descuidado, ou mais inconsciente, identificaria este Velho com um monstro. Não o faremos, mesmo se o relacionarmos com os pressupostos da *epic curse* de David Quint e sabendo igualmente que o Velho do Restelo lança uma maldição. Contudo, o carácter profético desta personagem, aliado à maldição que lança ao “primeiro que no mundo / Nas ondas vela pôs em seco lenho! / Digno da eterna pena do Profundo, / Se é justa a justa lei que sigo e tenho! / Nunca juízo algum, alto e profundo, / Nem cítara sonora ou vivo engenho / Te dê por isso fama nem memória, / Mas contigo se acabe o nome e glória!” (iv, 102: 181), dão-lhe uma condição única no poema, do qual realçamos o cerco à ordem das coisas ou os sinais do vírus que infectará essa mesma ordem até dar lugar ao caos e ao mal personificado pelo monstro Adamastor. Esta peculiaridade do Velho do Restelo, à qual acrescentamos a de ser um sinal prenunciador do monstro, encontra-se claramente argumentada por Luís de Oliveira e Silva na sua obra *Ideologia, Retórica e Ironia n’Os Lusíadas*:

“No podía este viejo decir esto sino como Profeta”, escreve Faria e Sousa (1972: II. cl. 432), atribuindo-lhe, implicitamente, faculdades de vaticínio que no poema só pertencem a

personagens encravadas no âmbito do maravilhoso pagão. Profeta de tempos pretéritos, diríamos nós. No Velho do Restelo, a prolepse narrativa é analepse histórica extradiegetica. A sua antecipação de acontecimentos futuros excede o momento histórico em que a narrativa o situa. Ele não é um ser divino e, como simples mortal, não possui o dom da *pronóia* inerente a Júpiter e à “*angélica Sirena*” do Canto X.

(...) O Velho do Restelo serve de órgão amplificador ao desengano empírico de Camões. O autor, no entanto, nas suas apreciações subjectivas, que dariam, segundo Hegel, uma configuração dramática ao poema, não põe em causa os valores que constituem o código épico, mas sim a sua tergiversação no campo da prática ao constatar que lhes falta, por vezes, o necessário suporte moral. O velho do Restelo vai mais longe que o seu criador e, invertendo completamente o teor da amplificação camoniana, transforma-a numa *attenuatio*. Faz uma leitura antitética do discurso épico, entremetendo nele um veio dialógico. A fama é vaidade; a honra, aura popular; esforço e valentia, cruza e feridade. O que ele faz é demolir as virtudes heróicas que servem de esteio à epopeia. (Oliveira e Silva, 1999: 206-207)

Tanto o sonho de D. Manuel como o discurso do Velho do Restelo preparam o leitor para um mal que virá. De um lado teremos as guerras que os portugueses enfrentarão, do outro os diversos naufrágios que fracassarão as empresas comerciais. Todos esses males parecem apontar para um futuro mais longínquo, o que de certa maneira provoca a surpresa que nos atinge quando o Adamastor se descobre. Contudo, os sinais vão se tornando cada vez mais numerosos quando chegamos ao Canto V.

O início da viagem é calma, sossegada, acompanhada de bons ventos. Recomeça-se inaugurando e reinstalando uma nova ordem: “Estas sentenças tais o velho honrado / Vociferando estava, quando abrimos / As asas ao sereno e sossegado / Vento, e do porto amado nos partimos; / E, como é já no mar costume usado, / A vela desfraldando, o céu ferimos, / Dizendo: – «Boa viagem!». Logo o vento / Nos troncos fez o usado movimento” (v, 1: 185). Camões vai fazendo uma descrição da viagem ao longo do Oceano Atlântico, assinalando as terras por onde Vasco da Gama e os seus companheiros passam, tecendo aqui e ali comentários sobre as mesmas e sobre os seus habitantes. Nesse seu relato, Camões/Gama vai já realizando uma demarcação importante para o enobrecimento do discurso conquistador português, estabelecendo diferenças entre o que é conhecido e não precisa de ser já demonstrado de forma evidente ao leitor (tal como a elevação da cultura e do modo de vida luso, a natureza virada para o bem do homem) e o estado cada vez mais selvagem e estranho de África, presentes, por exemplo, nas estrofes 6 e 7. Mas, realmente, só a partir da estrofe 13, isto

é, depois de ter passado o equador<sup>149</sup> e tendo em frente o desconhecido (“que outra terra comece ou mar acabe”) (v, 14: 189) é que Camões inicia o relato das “perigosas / Cousas do mar, que os homens não entendem” (v, 16: 189). Apenas passado o território conhecido é que o maravilhoso acontece, apenas passado o equador até ao aparecimento de Adamastor (a partir da estrofe 39) é que os portugueses são acoçados pela Natureza e pelos homens. Vamos sendo, gradualmente, atingidos pelos sinais do mal, vamos sendo avisados que alguma coisa irá correr contra feição para os portugueses<sup>150</sup>. E quanto maior a estranheza do encontro, maior o número de estrofes que o descrevem.

Tudo começa na estrofe 16. Breve descrição das singularidades que qualquer marinheiro encontra nas suas viagens marítimas:

“Contar-te longamente as perigosas  
Cousas do mar, que os homens não entendem,  
Súbitas trovoadas temerosas,  
Relâmpagos que o ar em fogo acendem,  
Negros chuveiros, noites tenebrosas,  
Bramidos de trovões que o mundo fendem,  
Não menos é trabalho que grande erro,  
Ainda que tivesse a voz de ferro.” (v, 16: 189)

Por mais temerosos, incendiários, negros, temerosos sejam estes acontecimentos que acoçam as embarcações, por mais que os homens não entendam tais fenómenos de um ponto de vista racional, científico, não são totalmente estranhos para qualquer homem, muito menos para os aventureiros. Contudo, é importante realçar todos esses adjectivos que relevam a incompreensão dos eventos maravilhosos da Natureza, que de um momento para o outro podem destroçar o mundo humano. Mas não são estes, portanto, os fenómenos que Vasco da Gama/Camões narra longamente, mas outros mais fantásticos e incríveis que, no desenrolar da narração do Canto V, nos dão os sinais que entendemos como os do mal. Na estrofe 17 Camões/Gama põe em confronto dois tipos de saberes. De um lado, o saber empírico de quem passa a vida nos imensos desertos aquáticos ganho pela experiência do visionamento de fenómenos fantásticos,

<sup>149</sup> V, 13: 188: “Por este largo mar enfim me alongo / Do conhecido Pólo de Calisto, / Tendo o término ardente já passado / Onde o meio do mundo é limitado”.

<sup>150</sup> O primeiro sinal do mal que virá no canto V é, como nos chama a atenção Ramalho, logo indicado na estrofe 4: “«As novas Ilhas vendo e os novos ares / Que o generoso Henrique descobriu; / De Mauritània os montes e os lugares, / Terra que Anteu num tempo possuiu». O gigante Anteu tem larga tradição artística e literária e constitui neste passo uma lembrança ou prenúncio, de acordo com a prática clássica, do que está para vir”. Ramalho, 1980: 45.

acontecimentos únicos e verdadeiros que apenas os “rudos marinheiros, / Que têm por mestra a longa experiência, / Contam por verdadeiros, / Julgando as cousas só pela aparência” e, no outro lado, o saber ou conhecimento dos eruditos, aqueles que conhecem o mundo pela leitura das obras dos sábios ou pelas experiências controladas e provocadas, aqueles que “têm juízos mais inteiros, / Que só por puro engenho e por ciência / Vêm do mundo os segredos escondidos, / Julgam por falsos ou mal entendidos” (v, 17: 190). Aqui encontramos exactamente, mais do que é levantado com o Mouro Velho, o problema da experiência/testemunho que tratámos no §3.2.

Estes vários encontros com prodígios da Natureza, para além de os vermos como sinais premonitórios da chegada de Adamastor e como confronto entre saberes empíricos e racionais, principalmente colocam a questão da veracidade dos encontros e dos prodígios. Se são verdades aquilo que Gama/Camões descreve, também o Adamastor é um monstro verdadeiro e não criação da imaginação. É igualmente esse o modo como David Quint interpreta o encontro com a tromba de água e o Adamastor:

There is a polemic of moderns against ancients here, one that prefigures the experimental attitudes of the New Science. But the passage has a curious relationship to the later Adamastor episode, for if the landlubber scholars are wrong to doubt the factual existence of waterspouts, they may still be sceptical about a sailor’s story of a giant hovering in the air above his ship – all the more since the waterspout itself offers a naturalistic explanation for the giant. Both are described as «a nuvem negra» (21.8; 60.3), and the poem suggests that the encounter with Adamastor is a second version of da Gama’s sighting of the waterspout. The episode is true in the sense that he did really see a waterspout, and that waterspouts really do exist. (1993: 115)

Após os encontros com fenómenos da Natureza a ordem é de novo restabelecida com o prenúncio de boa sorte, embora com extrema precaução de Vasco da Gama utilizando todos os instrumentos da ciência de marear para tentar definir o seu paradeiro (estrofes 23-26). Mas esta ordem é rapidamente “infectada” por um elemento estranho (mesmo sendo os portugueses o elemento estranho naquela terra).

Pouco depois de terem desembarcado naquela terra nunca antes pisada e plena de “cousas estranhas” (v, 26: 192), é trazido à força um “estranho (...) de pele preta”. (Podemos encontrar algumas semelhanças entre esta cena e a do aparecimento do Mouro Velho. Enquanto Coutinho, Castanheda e Andrada dizem que o Mouro foi ter com o Governador, em Machado e Couto a situação é diferente. Para estes dois, o Mouro é trazido à presença do Governador Cunha. Em Machado, embora peça a



entrevista, o velho é trazido por um pajem, em Couto, ele é realmente encaminhado à presença do outro)<sup>151</sup>. Este autóctone é visto pelos portugueses como um ser “Selvagem mais que o bruto Polifemo”, o que lhe dá um aspecto monstruoso semelhante ao gigante Ciclope da *Odisseia*, como também lhe dá uma certa parecença com o Adamastor, uma vez que, de acordo com alguns estudiosos tais como Ramalho, Quint e Oliveira e Silva, o monstro camoniano é idêntico a Polifemo<sup>152</sup> e, como se sabe, é enganado e engana Vasco da Gama e os seus companheiros.

Evidenciámos, muito resumidamente, aquilo que nos parecem ser os sinais do mal e que nos guiarão até ao monstro, sempre entre o jogar da ordem e do caos. Os prodígios da Natureza levantam a questão da verdade/imaginação perante o maravilhoso/monstruoso e o indizível que transcende a compreensão humana (aquilo que não está ainda dito/descrito nos livros dos sábios). No encontro com o negro e a sua tribo damo-nos conta dos signos que alertam para uma presença monstruosa, como também o choque de regimes e os signos do engano e da traição. Ora, tudo isso está presente no Adamastor. Este monstro, de certa forma, unifica os elementos naturais, estando preso à terra e sendo banhado pelas águas e fustigado pelos ventos – ele é mesmo tido, num primeiro relance, como uma segunda tromba de água. Mas também é um monstro traído, enganado, humano na sua dor, maravilhoso nas suas dimensões, unificando o natural, o divino e o humano, e que igualmente rompe com o estado de ordem:

“Porém já cinco sóis eram passados  
 Que dali nos partíramos, cortando  
 Os mares nunca de outrem navegados,  
 Prosperamente os ventos assoprando,  
 Quando ãa noite, estando descuidados  
 Na cortadora proa vigiando,  
 Ña nuvem, que os ares escurece,  
 Sobre as nossas cabeças aparece.” (v, 37: 197)

<sup>151</sup> Couto, 1979: 124. “Andando o Governador já pera se embarcar, lhe trouxeram da outra banda hum homem”.

<sup>152</sup> Quint, 1993: 115. “Following a typical Renaissance literary practice of imitative *contaminatio*, Camões has combined all the classical representations of Polyphemus into his mythical figure”. Oliveira e Silva, 1999: 250. “Mas Adamastor, tal como Polifemo, apesar da sua fealdade é invadido pelo amor”. Ramalho, 1980: 43. “Este monstro horrendo lembra ao mesmo tempo o Polifemo de Homero e Vergílio, pelo terror que inspira aos navegadores, e o ciclope de Teócrito, pela indiferença que lhe vota a ninfa Tétis, outra Galateia”.

Adamastor parece-se primeiro como mais um fenómeno natural, uma tempestade ou a formação de mais uma tromba de água, deixando Gama na expectativa do que poderá vir a acontecer: será castigo divino, será segredo dos mares por desvendar<sup>153</sup>. Mas logo lhe é revelado o que está por trás da nuvem:

“Não acabava, quando ùa figura  
 Se nos mostra no ar, robusta e válida,  
 De disforme e grandíssima estatura,  
 O rosto carregado, a barba esquilida,  
 Os olhos encovados, e a postura  
 Medonha e má, e a cor terrena e pálida,  
 Cheios de terra e crespos os cabelos,  
 A boca negra, os dentes amarelos.” (v, 39: 197)<sup>154</sup>

Toda a sua figura é a de um homem de estatura imensa, que parece ter-se cruzado com a Terra ou que dela é feito. Tudo nele é horroroso, imenso, tenebroso, quase demoníaco, até mesmo a sua voz tem um tom “horrendo e grosso, / Que pareceu sair do mar profundo” (v, 40: 197). Que tipo de monstro, então, é este Adamastor?

Ele é o limite da terra que os sábios (Ptolomeu, Pompónio, Estrabo, Plínio) nunca viram, fim último do território africano, e um Titã castigado, como tantos outros o foram, filho do Tempo (Cronos) e da Terra (Gaia ou Gea). Este ponto parece-nos de enorme importância. Tal como Oliveira e Silva nos explica, citando Diel, os titãs, por serem descendentes de Gaia, simbolizam o materialismo, enquanto Zeus simboliza a espiritualidade. O que se encontra por detrás da declaração de guerra, perpetrada pelos titãs aos deuses, não é motivada por uma questão de poder ou tomada de poder a Zeus e demais deuses do Olimpo. Esta batalha entre deuses e titãs simboliza, ou serve de metáfora, da grande questão do dualismo carne/alma, matéria/espírito. Nem se trata sequer de um gesto do primeiro passo da moderna desconstrução interpretativa, na qual, por momentos, o materialismo se tornaria o conceito mais importante face ao espiritualismo. O desejo maior dos titãs é a absoluta erradicação de qualquer espiritualidade, a um ponto de destruição tal que do corpo dos deuses, que simbolizam a espiritualidade, não ficar nem o espírito que possa de novo encarnar. Esta declaração de

<sup>153</sup> *Ibid.*, v, 38: 197. “Ó Potestade – disse – sublimada, / Que ameaço divino ou que segredo / Este clima e este mar nos apresenta, / Que mor cousa parece que tormenta?”.

<sup>154</sup> Nesta estrofe Camões volta a acentuar a veracidade da existência do monstro. O Adamastor é uma figura *válida*, tendo ele ou não aparecido do nada daquele promontório.

guerra encontra-se ainda presente em Adamastor, tanto na sua narração dos tempos de guerra como nas suas palavras que amaldiçoam. Mas igualmente revela, segundo o nosso entendimento, a inclusão deste titã num regime semiótico diferente do dos portugueses. Este monstro, para além de se encontrar preso nas rochas, acha-se encarcerado a um tempo mítico que os portugueses mal têm dele memória. Adamastor representa um regime agarrado à terra e a um tempo circular (o seu castigo é infinito e sempre o mesmo, isto é, repetido, mas a diferença, claro está, são os vários e diferentes encontros com os homens) no qual a materialidade é a força motriz em oposição a um transcendente, uma espiritualidade, que, no momento do encontro, poderá ser simbolizada pelos portugueses. Estes, ao contrário do titã encarcerado, regem-se por um regime intimamente ligado e gerado por um transcendente (Deus, Conhecimento, o rei português), com um tempo linear, neste caso o da viagem com o seu princípio e fim:

Por esta razão, a sua misologia opõe-se à ânsia de conhecimento dos navegantes, à curiosidade científica que os empurra a “*ver os segredos escondidos / Da natureza e do húmido elemento*”. (V. 42) E, na sua materialidade, Adamastor revela também a oposição do paganismo sensual à espiritualidade cristã. (...) O morbo do conhecimento, que segundo o Velho do Restelo tirou o homem “*doutro estado, mais que humano, / Da quieta e da simples inocência*” (IV. 98), é, ao fim e ao cabo, a tentação que o levou a cair no Pecado Original. A misologia ingénita do Titã subleva-se contra a *libido cognoscendi* do Lusitanos. (Oliveira e Silva, 1999: 249)

Mas existe também uma outra face desta questão ligada à sua origem telúrica. Como nos diz Josiah Blackmore, sendo “an earthen or telluric figure, Adamastor represents a melancholic sorrow occasioned by loss – in his case, his loss of the nymph Thetis – as symbolized in landscape” (2002: 11). Conforme é sabido, tal como Adamastor nos conta, este titã nem sempre foi de pedra. Tinha, aliás, um coração quente e mole, e, tal como Vasco da Gama, foi “capitão do mar, por onde andava / A armada de Neptuno, que eu buscava” (v, 51: 200). E tal como um homem prendeu-se de amores por uma mulher, a ninfa Tétis. Por ser feio, decidiu que a tomaria pelo seu valor guerreiro e, como um amor adolescente ou um amor num romance de cavalaria, faz passar a sua mensagem de apaixonado, a sua declaração de amor, através de outra pessoa, a deusa Dóris. Por Tétis, ou pela deusa, ou pelas duas, Adamastor é enganado e traído. Em pleno desvario da paixão, ou ilusão a ele infligida (e não terá sido apenas sua imaginação?), acaba abraçado a um penedo pensando que beijava e abraçava a sua ninfa. De coração partido (a sua transformação talvez tenha começado exactamente aí,

ainda antes do castigo aplicado a todos os titãs), envergonhado, “irado e quase insano / Da mágoa e da desonra ali passada”, parte “A buscar outro mundo onde não visse / Quem do meu pranto e de meu mal se risse” (v, 57: 202). Tal como os seus irmãos é castigado, mas pensamos que a sua transformação se deve também ao engano e à traição, pois ele já tinha desistido de guerrear (v, 55: 201). Assim sendo, é válido perguntarmos se o castigo é devido somente à guerra ou, por outro lado, por ele ter igualmente desejado aquilo que lhe estava por destino vedado: uma outra espiritualidade, isto é, o amor a uma ninfa<sup>155</sup>. O seu castigo é não só a sua transformação em pedra, mas também a tortura de ter o seu amor ali tão perto, a banhar-se nas mesmas águas que chocam contra o promontório, o seu corpo:

“Converte-se-me a carne em terra dura,  
Em penedos os ossos se fizeram;  
Estes membros que vês e esta figura  
Por estas longas águas se estenderam;  
Enfim, minha grandíssima estatura  
Neste remoto cabo converteram  
Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,  
Me manda Tétis cercando destas águas.” (v, 59: 202)

Adamastor sofre. Relativamente a isso, tanto Oliveira e Silva como Blackmore estão de acordo. O primeiro vê-o/lê-o, mais do que melancólico, como “frustrado, invadido pela neurose, (...) revelando uma esquizofrénica «clivagem do ego» (a *Ichspaltung* freudiana)”, com sintomas claros de “angústia, isolamento, agressividade, masoquismo, sentimento de minusvalia” (Oliveira e Silva, 1999: 251). O segundo entende que nos dois registos vocais de Adamastor, o «épico», relacionado com a maldição e a profecia dos portugueses, e o «pessoal» ou «lírica», relacionado com a sua narração autobiográfica, estão ligados “rather than oppositional through the agency of melancholy” (Blackmore, 2002: 110). Não pondo de parte qualquer um dos argumentos, sentimos que a interpretação do segundo se encontra mais próxima daquilo que pensamos sobre o monstro, bem como no modo como releva a questão do corpo.

Segundo Blackmore, a fisicalidade de Adamastor encontra-se de acordo com as duas teorias da melancolia mais populares na época de Camões. A primeira, que data de Hipócrates e Galeno, diz que “melancholy is a physiological condition linked to an

<sup>155</sup> V, 58: 202. “Eu, que chorando andava meus desgostos, / Comecei a sentir do fado imigo, / Por meus atrevimentos, o castigo”. Sublinhado nosso.

abundance of black bile in the body” (Blackmore, 2002: 110). De acordo com esta teoria dos humores, as condições físicas e mentais estão sujeitas às proporções dos quatro humores ou líquidos corporais, a bÍlis negra, a bÍlis amarela, o sangue e o muco, sendo a bÍlis negra a que estÁ associada à melancolia:

As symptomatic of a predominance of black bile, black is characteristically the melancholic’s color, and those suffering from it characteristically exhibit a sad, ireful, morose, or dejected temperament, often placing themselves at a remove from human society. Adamastor’s surrounding aura of darkness, his black mouth, and his overwhelmingly irate and grief-stricken demeanor all cast Adamastor as a humoral melancholic. Furthermore, Adamastor’s elemental constitution of earth and rock corroborates the association of black bile with earth in melancholy theory. (*ibid.*: 111)

A outra teoria da melancolia relaciona-se com o estado inspirado ou exaltado da habilidade intelectual ou artística, e a esta associa-se também a capacidade de profetizar se estivermos perante um génio melancólico. Para Blackmore, esta teoria ainda se liga a Adamastor. A capacidade do titÁ profetizar os males, os naufrÁgios que os portugueses terÁo, deve-se à grande melancolia que habita no corpo de Adamastor, mas também:

“establishes a continuity or similarity between Adamastor and his Portuguese interlocutors that is largely based on a reckoning with the past and the struggle to overcome a melancholic inclination, an inclination that, if realized, produces a stasis of spirit and hence a diminished moral rectitude” (*ibid.* 111).

Neste sentido, Blackmore entende que a melancolia é o grande opositor do atrevimento aventureiro, e assim, num sentido inverso ou utilizando outro caminho, encontra a mesma distinção de regimes que Oliveira e Silva: a melancolia agarra-nos à terra, enquanto o atrevimento nos lança para um além. A estes dois regimes, o dos portugueses e o do Adamastor, liga-se um mesmo elemento comum, o Tempo. A profecia ou a maldição que Adamastor dita serve igualmente de aviso, pois o atrevimento de uma coisa que nos está vedada pode muito bem fazer-nos mais mal do que bem, transformar-nos em pedra ou levar-nos ao fundo como uma pesada rocha. Tudo em Adamastor parece jogar-se sempre em dois lados, tanto nos assusta como a seguir nos acolhe, tanto nos quer afastados como a seguir nos confessa o seu amor perdido, tanto nos maldiz como nos parece aconselhar os desejos. E a sua melancolia, de acordo com Blackmore, também se apresenta com dois lados: “Adamastor’s

melancholy is simultaneously a plaint of impossible love and a once and future lament about the fate of empire and the possibilities of heroism” (*ibid.*: 111).

Esta dupla faceta de Adamastor também é revelada na metáfora ou metonímia que ele é e que o seu nome significa. Adamastor, de acordo com Ramalho, vem do latim *Adamastus*, contendo em si muitas hipóteses, explicações e contradições. Não faremos uma apresentação etimológica exaustiva<sup>156</sup>, mas, em harmonia com o que temos vindo a esclarecer, iremos assinalar o significado corrente e que corrobora igualmente a sua ligação à terra. Como Ramalho deixa claro, Camões não retira o nome para o seu monstro do grego mas do latim. Em grego o “a” tornaria o significado de “Damastor” negativo, e, assim, em vez de “dominador” o monstro seria “dominado”, o que, de certa maneira, é afinal a sua condição, preso como está às rochas do cabo. De acordo com Ramalho Camões ter-se-á interessado mais no significado latim, que faz com que *Adamastus* ou *Adamasto* signifique *o não domado*. Também não podemos deixar de referir, tendo em mente a importância da *Eneida* na feitura do poema épico lusitano e que será, por isso mesmo, a fonte de maior importância, que *Adamastus* surgiu pela primeira vez na língua latina pelas mãos de Vergílio. No momento em que Eneias e os seus companheiros atracam na costa siciliana, a mesma onde Ulisses se encontrou debaixo do olho de Polifemo, o troiano depara-se com o itacense Aqueménides, cujos certos traços da sua aparência, de acordo com o investigador português, Camões transferiu para Adamastor e, pormenor a ser sublinhado, cujo pai se chamava *Adamastus*<sup>157</sup>. Por outro lado, existe uma possibilidade que Ramalho descarta, mas que, todavia, nos parece, mesmo assim, unir-se à história de Adamastor. Diz-nos o investigador que “o nome de «Adamastor» polariza variadas sugestões etimológicas, de origem greco-latina, que dispensam outras possibilidades, aliás fantasiosas, como a apresentada por José Benoliel, de que o nome do gigante viria do hebraico *Adamah* «terra»” (1980: 35-36). Parecerá fantasiosa depois de apresentados vários argumentos de força que validam o significado de “*o não domado*” e a sua condição imitativa da *Eneida*, mas tendo em conta o nascimento do titã, o seu fim e a sua localização, não nos parece de todo fácil descartar a fantasia. Ele, no fim de tudo, é um troço de terra, é um promontório, o Cabo das Tormentas e da Boa Esperança. Ele veio da Terra e à Terra voltou. E se ele é Terra, o que é que ele representa?

---

<sup>156</sup> Enviamos o leitor para o estudo nº II de Ramalho, *Sobre o nome de Adamastor*, p. 33-41.

<sup>157</sup> vd. no mesmo estudo citado na nota anterior a p. 35.

De acordo com Quint, Oliveira e Silva, e Blackmore, o nosso titã representa África e os africanos, num pólo, e os portugueses, noutra pólo, enquanto se mantém igualmente uma figura mitopoética em estreita relação com o pensamento clássico. Blackmore lê Adamastor, para além de servir de metonímia de África, como a metáfora maior da *Expansão*<sup>158</sup>. Para Quint, em estreita associação com o nome, Adamastor significa o povo africano que nunca realmente foi dominado pelas armas europeias<sup>159</sup>. A fúria das forças naturais que envolvem Adamastor, que levarão aos diversos naufrágios das embarcações portuguesas preditas na profecia/maldição do titã, são equivalentes à resistência africana. Existe um carácter impessoal nestas forças naturais que se assemelha ao anonimato do povo africano e a sua resistência a qualquer poder colonizador, como se pode ler neste fragmento do estudo de Quint, bem como no recurso de Camões em utilizar a “nuvem” e a “chuva” como imagens que ligam a tribo africana de Veloso (“Da espessa nuvem setas e pedradas / Chovem”) ao monstro:

Adamastor suggests that the storms of the cape rise out of some motive of retribution for the actions of the Portuguese, but, in fact, storms are impersonal and aimless; they are not even hostile, however much they may seem to be to those humans who happen to enter into their path. The native’s violence appears unmotivated. We do not know quite why the Hottentots should have turned on Veloso, whose sole crime is his explorer’s curiosity and desire to penetrate into their territory, though their refusal to let him go any further (36) may be a miniature version of Adamastor’s rage against the Portuguese for crossing the boundary of the cape and invading the seas that he has longed guarded and controlled (41). Da Gama concludes that the Hottentots are simply bestial, brutal, and evil by nature – “gente bestial, bruta, e malvada” (34.4). And according to his own mythic story, Adamastor was already an angry, literally tempestuous monster *before* the Portuguese ever arrived. (Quint, 1993: 118. Sublinhado do autor)

Por outro lado, Quint também interpreta o monstro Adamastor, enquanto figura mitopoética, como a representação do desejo transgressivo dos portugueses e de Camões em ultrapassar os seus poetas antecessores (Homero, Vergílio). Todo o desejo e atrevimento do titã pelo que lhe é negado, a ninfa Tétis, são similares ao atrevimento e

<sup>158</sup> Blackmore, 2002: 109. “The formal staging of an episode of anguished interiority – one which contrasts with the putatively external, militaristic, and legislated actions of discovery and conquest – fashions Adamastor as a component of what could be termed the psychomachia of expansion, an interior and interiorizing journey through time, memory, desire, and love that is as pervasive and regular in the Camonian understanding of maritime empire as any series of stratagems relating to *conquista*”.

<sup>159</sup> Quint, 1993: 117. “Like Antaeus, Adamastor is an autochthonous son of Earth (5.51) and a figure for an Africa that cannot be definitively subdued by European arms”. Blackmore, 2002: 108. “(...) Adamastor is the metonymic representation in the form of the *cabo*”.

desejo da expansão através do desconhecido. Mas onde um encontra a derrota e se transforma em pedra, os outros são vitoriosos.

Esta leitura é partilhada por Oliveira e Silva, que chega mesmo a declarar que não há nada que ligue Adamastor aos africanos “nem racial nem culturalmente (...). Os habitantes de África são para ele «os *Cafres ásperos e avaros*». (V.47) Só se representa a si mesmo. Como escreve Quint, neste episódio os africanos desaparecem detrás de uma Natureza anónima, subtraída ao decurso da História” (*ibid.*: 248-249). Este desaparecimento dos africanos na narração de Adamastor aproxima-o dos portugueses, enquanto no mesmo gesto os repele.

Adamastor é de facto, no nosso entender, uma das maiores, senão a maior, criação de Camões. Este monstro não só funciona como metáfora e metonímia de um povo indomável, o africano, como imagem reflectida dos portugueses. Deste modo, todo o poder do conceito *phármakon* entra em acção no seio de Adamastor. Este monstro consegue, de um só golpe, mostrar-se como remédio contra a angústia e desespero dos portugueses face ao desconhecido. O momento do confronto com o titã é um “olhar o espelho”, onde os portugueses vêem na imagem reflectida o seu limite, enfrentando-a e conseguindo transpô-la para seguir viagem. Se os portugueses tinham medo do que viesse, Adamastor curou-lhes e supriu-lhes qualquer receio. Mas ao mesmo tempo é um veneno, uma vez que inocula nos portugueses a melancolia de que sofrem desde então. No sentido em que tomamos Adamastor como metáfora ou metonímia do povo africano e/ou como titã caído, o monstro torna-se signo de um regime semiótico que se opõe e, ao mesmo tempo, se infiltra no regime semiótico da Expansão portuguesa. Como dissemos anteriormente, Adamastor opõe-se à transcendência, à espiritualidade de que os portugueses se revestem, e coordena-se por um tempo circular típico do tempo mítico em contraponto com o tempo linear dos portugueses. Contudo, toda a estrutura da epopeia, bem como o choque entre os marinheiros lusos e o monstro titânico, não só introduz o tempo circular na estrutura temporal do regime português como, também, o tenta subverter dotando o destino dos portugueses com uma moldura mítica.

Pensamos também que este cruzamento de regimes se faz a partir da transferência de um signo que injecta um outro signo, tendo como exemplo a maldição/castigo em Adamastor. A maldição, como David Quint a apresenta, é um elemento típico da epopeia mas, como se pode entender, é uma tradução ou transferência de um signo de um regime, o castigo, para outro. O castigo é do inteiro



domínio da estrutura do mito, é uma acção em repetição elevada à potência do infinito sempre a acontecer num aqui e agora (Adamastor a ser banhado pelas mesmas águas onde a sua amada se passeia a seus olhos, Prometeu a ser esventrado pela águia, Sísifo a carregar uma pedra ao longo de uma montanha e a deixá-la cair quando chega ao topo, etc.). Ao contrário, a maldição implica um fim, é dirigida a uma pessoa, povo, etc., que nem sempre acontece num agora e nem sempre é eterna, pode, por exemplo, terminar numa geração futura. Se tomarmos o castigo como uma experiência (que, de qualquer maneira, é), uma experiência que se repete *ad infinitum* que implica uma circularidade, a maldição é uma experiência linear, uma experiência que, como a *différance*, marca uma diferença sempre diferida no tempo, que parece tardar, mas que, quando acontece, se revela como *différance* última, isto é, a morte de alguém.

Adamastor, igualmente, conquista, ou representa, um lado da profunda dor que todo o ser humano sente, a melancolia que corrói um corpo e o prende ao chão. É profundamente humano este monstro. É uma singularidade, como diz Deleuze, “um mundo possível, um rosto, algumas palavras”. A sua voz indica isso mesmo e ecoa nos nossos ouvidos: “Eu sou”<sup>160</sup>, eu sofro. Parece-nos, à distância, que a maldição de Adamastor não foi de todo os naufrágios, mas a melancolia que há séculos os portugueses sentem, que os prende à terra e os transforma no Cabo da Europa. Tal como Quint escreve, “Camões’ monster, born of the initial encounter of Portuguese imperialism and its native subjects, is the first in a line of specters haunting Europe” (1993: 125). O segundo talvez seja o Satã de Milton.

### 7.3. O(s) Monstro(s) de Milton

*O Paraíso Perdido*<sup>161</sup> de John Milton é um texto belo e terrível. Belo em toda a sua escrita e no modo como transforma a poesia épica, colocando como personagens

<sup>160</sup> Apenas a título de curiosidade salientamos os termos de apresentação do monstro Mouro Velho na peça de Simão Machado: “Yo soy, señor, un hombre a quien fortuna / se mostró tan avara quanto pródiga / de otra parte me fue la naturaleza”.

<sup>161</sup> A edição portuguesa que consultámos, traduzida por Fernando da Costa Soares e Raul Domingos Mateus da Silva, data de 2002 e, ao contrário da obra original, foi fixada em prosa que, de acordo com os tradutores, pretende “etereamente transmitir a verdade e o cerne da poesia do *Paradise Lost*, sem recurso, portanto, e o mais possível, aos sustentáculos lógico-dedutivos usualmente estruturantes das narrativas em prosa” (Milton, 2002: 6). Quando nos empreendemos na realização desta dissertação, surgiu nos escaparates uma nova tradução de Daniel Jonas pela editora Cotovia que, segundo a crítica, é uma excelente tradução. Mas uma vez já mergulhados na análise e na escrita desta dissertação, entendemos por bem seguir a primeira edição por nós consultada, mesmo tendo em mente a perda da mais-valia do rigor e a dificuldade acrescida de não identificar os versos das citações que apresentaremos. Por essa razão, dirigimos as nossas sinceras desculpas aos leitores.

seres que estão para além do nosso horizonte de concepção do real e que tomamos como verdadeiros por força da tradição. Mais verdadeiros do que qualquer Adamastor, que nos mostra os perigos dos desejos, ou Velho Mouro, que se renova como uma árvore na Primavera. Mais reais, para nós, do que qualquer Polifemo, Górgone, Eneias, Dido, etc. E por essa razão dizemos que é terrível, porque se dirige à raiz de muitas das questões levantadas ao longo da tese, tais como o conhecimento empírico, a imaginação, a impossibilidade de se definir um corpo, a dualidade entre espírito e matéria, a crise da /na origem, a criação de monstros, etc. Este poeta concebeu na total escuridão, como (um) Deus na sua semana de trabalho, todo um mundo que paira sobre o nosso, a partir do Verbo e da memória dos corpos que o circundaram e que já não via. É um abismo demasiado cheio, que nos aflige por não sabermos por onde começar a destecer a malha da nossa leitura.

### 7.3.1. Monstros reais

Relembrando a estrutura onde os monstros se inscrevem, que se representa pela centralização geográfica no Oriente, pelo limite que não se deve transgredir entre homem e natureza ou homem e o divino, pela conduta a prescrever e a evitar, o livro I do *Paraíso Perdido* está cheio de monstros. As hostes satânicas não só carregam bandeiras “de cores orientais” (Milton, 2002, I: 21)<sup>162</sup> como os seus chefes ou capitães são, à excepção de um ou outro anjo, seres que pertencem inteiramente às religiões pagãs. Os seus nomes verdadeiros, de acordo com Milton, já foram completamente esquecidos, “riscados (...) do Livro da Vida” (I, 18), e por essa razão serão apresentados pelos nomes que os descendentes de Adão e Eva lhes deram. Encontramos aí, por exemplo, *Moloc*, deus do Oriente adorado pelos Amonitas; *Camós* ou *Péor*, deus do médio-oriente adorado pelos israelitas; o deus *Baalim* e a deusa *Ashtaroth*, “deuses bestiais” da região entre o Eufrates e “a ribeira que separa o Egipto das terras da Síria”, sem forma física fixa pois:

“sendo Espíritos, bem podiam eles adoptar, a seu talante, um ou outro sexo, ou mesmo os dois, pois tão ténue e simples é a sua essência pura que não tem de ficar presa e constringida por articulações e membros, nem tem de se agarrar, como a densa carne, à frágil força dos ossos.

---

<sup>162</sup> Daqui em diante, todas as citações do *Paraíso Perdido* apenas indicarão o número do livro e a página.

Antes, sob figura por cada um escolhida, diluída ou compacta, luminosa ou sombria, podiam eles dar execução aos seus aéreos projectos e realizar as suas obras de amor ou ódio” (I: 19).

Também encontramos *Astorete* ou *Astarté*, deusa fenícia com corpo de mulher e cabeça de vaca; *Tammuz*, adorado no Líbano e pelas mulheres de Sião, também conhecido na cultura greco-latina por *Adónis*; *Dagon*, monstro marinho, de tronco para cima homem e a outra metade peixe, adorado pelos israelitas na Palestina; *Remon*, de Damasco; “*Ostiris*, *Ísis* e *Hórus*, e mais o seu séquito, todos monstruosos em suas figuras e hábeis em feitiçarias, abusaram do fanático Egipto e dos seus sacerdotes, levando-os a buscarem os seus errantes deuses, não sob a forma humana, mas antes sob figuras próximas das dos brutos animais” (I: 20); *Belial*, adorado pelos Sidónios; e, por fim, todos os “deuses da Iónia”, *Titã*<sup>163</sup>, *Saturno*, *Júpiter*. Milton revela de forma sintomática, enumerando esta lista de deuses e ídolos e delimitando um território que vai desde Sião até ao Mediterrâneo, tudo aquilo que implica a condição teratológica tripartida determinada por José Gil<sup>164</sup>. Indicando os participantes da revolta de Satã, todos eles partilhando uma condição de transgressão (não esqueçamos a antropofagia de Saturno), mostrando-os como claramente monstruosos, deuses bestiais segundo as suas palavras, Milton corrobora o argumento de Gil. Vejamos: 1) A noção de espaço surge nesse confronto entre um centro europeu e uma margem oriental. Um, pleno de desenvolvimento filosófico, literário, científico, isto é, um exemplo de evolução cultural (embora não apresentado é-o suposto em contraposição), e o outro um Oriente desconhecido, bruto, falso; 2) a noção de tempo explora essa desarmonia entre um tempo ritmado pela bíblia e um outro “que escapava ao tempo cristão da história da humanidade” (Tucherman, 2004: 113), desarmonia essa que Milton tenta fortalecer quando diz, na apresentação dos deuses greco-latinos, “confessadamente mais novos do que o Céu e a Terra” (I: 20); e por fim 3) face ao homem, qualquer ser que se apresente, de certo modo, livre de uma objectividade, diríamos física, é passível de sofrer um tratamento simbólico, e em vez de simplesmente “mostrar”, o que segundo Gil a palavra “monstro” etimológica e erroneamente significaria, esse ser “monstruoso” ganha um estatuto capaz de “ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir” (Gil, 1994: 77), que, neste caso, leva até às últimas instâncias o corolário de um dos

<sup>163</sup> Este *Titã* deverá ser tomado por Cronos, já que, como explicita Milton, conjuntamente com Rea gerou Saturno pai de Zeus.

<sup>164</sup> Gil, 1994: 37. “ (...) um determinado conceito de Natureza e do espaço; uma certa ideia do tempo; uma visão do homem, do seu corpo e da sua alma”.

mandamentos, aquele que enuncia “não adorarás falsos ídolos”, dotando todas as religiões pagãs, mesmo a que está na base da cultura ocidental, com os sinais da monstruosidade e, por consequência, da malignidade.

Também no Livro II, aquando a passagem pelas portas do Inferno e Satã se depara com o reino do Caos e da Noite, dois seres mais antigos do que Deus e que habitam “o limite das Trevas” (45), encontram-se seres que muito se assemelham a monstros: “*Orco, Hades e Demogorgão*, de temido nome, e, logo a seguir, o *Rumor* e o *Acaso*, o *Tumulto* e a *Confusão* toda em desordem e a *Discórdia* de mil bocas diferentes” (*ibid.* Sublinhado nosso). Uns são seres infernais ou sinónimos do Inferno, outros, sensações e conceitos, que facilmente se indicariam como pertencentes ao corpo monstruoso, tornados reais, e embora sem forma física, apresentam-se como que carnalizados.

Existe, igualmente, a indicação de outros monstros, na altura em que Satã alcança a última esfera que separa a Terra do Universo, apresentada por Milton como ainda dentro da região do Caos, e que envolve a Terra, sendo nomeada por *primum mobile*. Trata-se, no modo com Milton descreve, de uma espécie de Limbo onde vagueiam “todas as coisas vãs e transitórias” (III: 58). Nesse limbo – que, como o nome indica, é um espaço limite, um espaço entre – que é o céu da Terra, encontram-se maioritariamente monstros:

“Todas as obras saídas das mãos da Natureza, imperfeitas, abortadas, monstruosas, estranhamente confusas, após se terem dissolvido na Terra, fogem e erram vagamente por aqui, esperando a destruição final, e não indo para a vizinha Lua, como alguns tinham sonhado; os habitantes destes argênteos campos lunares são provavelmente santos para aí levados, ou vagos e indefinidos Espíritos a meio caminho entre o homem e os Anjos” (III: 58)<sup>165</sup>.

É de relevar o zénite do ponto geográfico de onde Satã observa a Terra, procurando as suas vítimas e a porta do Éden. Satã vagueia por cima de um deserto do médio-oriente, por onde, mais tarde, andaram os Gigantes “filhos dos pares mal unidos e casados”, descendentes de Adão e Eva e de filhos de Deus (o que lembra, uma vez mais, os semideuses greco-latinos); os construtores de Babel, outros transgressores; homens como Empédocles ou Cleombre que se faziam passar por deuses; e até mesmo “muitos outros que será fastidioso nomear: embriões, os idiotas, os eremitas e os

<sup>165</sup> Mas estes “Espíritos a meio caminho entre o homem e os Anjos” não são uma transgressão, portanto, monstros?

monges brancos, negros e cinzentos, com todos os seus enganos” (III: 58). Milton transforma o deserto num limbo com ligação a outro limbo, “por cima do dorso do Mundo (...) depois chamado o Paraíso dos Loucos – lugar que, no decurso dos tempos, se tornou muito conhecido mas, naquela altura, ainda não povoado, nem sequer aberto” (III: 59).

Mais adiante, no Livro VII, que narra a criação da Terra, é-nos dito que o próprio Deus, através de Cristo, no quarto e no sexto dia cria dois monstros: *Leviatão*, a baleia, “a maior das criaturas vivas, estendido sobre o abismo como um promontório” (VII: 135); e *Beemot*, semelhante a um hipopótamo, “o maior dos filhos da Terra, desliza difícil e pesadamente da concha em que se formara: tal era a grandeza do seu corpo (VII: 136).

Mas estes são os monstros mais óbvios, não sendo aqueles que, como o título deste sub-capítulo prevê, mais nos interessam. Dois desses monstros, que igualmente não surgem no título, são, parece-nos, como que o conceito de maldição tornada física, incarnada: a filha de Satã, Pecado, e seu filho-neto, Morte. Estas duas personagens aparecem quando Satã, depois de ter conferenciado e decidido com os seus irmãos de armas qual o novo passo na guerra contra Deus, atravessa toda a dimensão da sua recente morada e alcança as portas do Inferno, guardadas pela sua progenitura. Parecem já aguardá-lo, pois encontram-se sentadas, mas apenas Pecado reconhece o seu pai e Morte, tal como Lúcifer, tenta combater a sua origem.

Ambos nascimentos estão marcados pelos signos da monstruosidade. Pecado, metade “bela mulher” e outra metade apresentando o cruzamento entre um molusco e um réptil – “terminava numa cauda repelente, de tentáculos nojentos, recobertos de escamas tenebrosas; era como serpente armada de mortal agulhão” (II: 40) – leva à cinta uma matilha de cães com focinhos de Cérbero que, quando assim desejam, podem “entrar e rastejar nas entranhas do monstro e delas fazer o seu canil” (II: 40). Nasce no exacto momento em que Satã, enraivecido por perder o seu lugar de preferido de Deus a favor de Cristo, rebenta literalmente de ira, fendendo o seu cérebro ao meio e, do lado esquerdo, gera a sua filha completamente adulta e à sua semelhança “na forma e no brilhante porte, gloriosa e divinamente bela, (...), como uma deusa armada” (II: 42), com quem tem, logo a seguir, relações sexuais que darão origem ao seu filho-neto Morte.

Duas deduções, que de certo modo estão interligadas, podem ser retiradas desta nascença. A primeira, de forte cariz educativo religioso, declara que a personagem

Pecado nasce de um pecado capital, isto é, pecado gera pecado e assim sucessivamente; a segunda, como fazem notar os tradutores do poema miltoniano (nas notas 21 e 26 do Livro II, pp. 242 e 243 respectivamente), mostra que o nascimento de Pecado se assemelha bastante ao nascimento de Palas Atena. Ora, Pecado não nasce logo monstro. Todo o seu semblante e corpo, como é descrito por Milton, é o de uma deusa de extrema beleza, contudo gerada pelo Mal. Ela nasce de um pecado e devido ao pecado logo a seguir praticado, a transgressão do incesto<sup>166</sup>, a sua monstruosidade ganha forma. Até então a sua monstruosidade está oculta e somente se revela quando Morte nasce, quando, diz ela, “abrindo caminho violentamente, rasgou as minhas entranhas, torcendo-as de terror e sofrimento, ficando, assim disforme, toda a parte inferior do meu corpo” (II: 42). Assim, a monstruosidade de Pecado encontra-se desde a origem, revela-se pelos seus actos e rebenta com o seu filho, esse já completamente monstruoso:

“A outra figura, se pode chamar-se figura a uma massa informe de membros, juntas e articulações ou se pode considerar-se como substância o que parece uma sombra – pois a uma e outra coisa se assemelha – era negra como a noite, feroz como dez Fúrias, terrível como o Inferno; brandia um dardo assustador e, sobre o que se assemelhava à sua cabeça, aparecia uma espécie de coroa real” (II: 40).

Tanto o nascimento de Pecado como de Morte, neste primeiro passo, revelam os sinais da monstruosidade, principalmente pela mão da transgressão, ambos indicando o pai como fonte de toda a monstruosidade. Por outro lado, aproximando o nascimento de Pecado ao nascimento de Palas Atena, Milton, embora de forma encoberta, renova a afirmação de que todas as religiões pagãs, cujos deuses, semideuses ou outras entidades permitem ou se geram por nascimentos como este, são religiões de monstros, exactamente pela questão da transgressão filial. Colocando Satã como origem destes dois monstros, num modo em tudo semelhante a Zeus da mitologia grega (no que respeita a Pecado), Milton põe-lo fora dos eixos do tempo ditado por Deus e torna-o o Monstro por excelência. Como? Transgride – tenta destronar Deus indo contra a sua palavra, tenta ser ele próprio Deus – e promove a transgressão – incita e pratica tanto a revolta quanto a transgressão em si – enquanto o aproxima, exactamente com o nascimento da Pecado, a um deus de outra mitologia que não a da tradição judaico-cristã. Vejamos como.

---

<sup>166</sup> A transgressão, simbolizada tanto pelo incesto como por um desejo não permitido, é um dos signos da origem do monstro tal como foi apresentada por nós a partir de José Gil. vd. §4

A primeira descrição física do anjo caído apresenta-o como um ser de dimensões imensas, tal como um Titã:

“Satã, a cabeça erguida sobre as vagas, os olhos faiscando e luzindo (...). O resto do seu corpo jazia flutuando no lago ardente e, em comprimento e largura, estendia-se pelo espaço de várias jeiras; em tamanho era tão grande como os que a fábula denomina, pela sua monstruosa estatura, Titãs ou Filhos da Terra, que fizeram guerra a Júpiter, ou como Briareu ou como Tífon, cuja caverna se abria perto da antiga Tarso, ou ainda como Leviatão, essa besta do mar que, de todas as obras por Deus criadas para nadarem nas correntes do grande oceano, foi a maior.” (I, 15)

E mais adiante, num momento em que Satã quase entra em combate com alguns Anjos no Éden, igualmente é apresentada esta semelhança: “Satã, alarmado, reunindo todas as forças, de pé e dilatando a estatura, parecia inabalável como o Tenerife ou o Atlas; a cabeça alcançava o céu e, no elmo, como um penacho, agitava-se a imagem do Horror; e as suas mãos, parecia, empunhavam uma lança e um escudo” (iv: 85).

Este aspecto da fisicalidade de Satã, bem como toda a Guerra nos Céus (trata-se uma vez mais da materialidade contra a espiritualidade, vd. VI: 108-125)<sup>167</sup>, não só revela a influência de Homero e Vergílio em Milton, para construção e descrição das personagens e acontecimentos (vd. Quint, 1993: 41-48), como também revela um profundo conhecimento da mitologia greco-latina. Aliás, se tivermos em conta o poder metamórfico de Zeus nas histórias das suas muitas paixões, ao longo de todo o poema são evidenciados sinais que nos conduzem à hipótese de que Satã poderia muito bem vir da mitologia grega, ou então Milton tomou como exemplo, entre outros, esse deus (também Zeus se revoltou contra o seu pai).

Todos os anjos, Cristo ou Deus, têm a mesma capacidade fascinante de mudar de forma, já que todos partilham da mesma essência ou foram gerados de um só *corpo*, o de Deus, mas nenhum, para além de Satã, se metamorfoseia tantas vezes. Rafael e Miguel surgem à presença de Adão e Eva, contudo nenhum deles transforma totalmente a sua aparência, ambos se apresentam com a sua forma *normal*. Rafael, um anjo de três pares de asas (espáduas, cintura e pés) parece aos olhos de Adão como “uma outra

---

<sup>167</sup> Exemplo disso é um dos anjos que das hostes de Satã, *Mammon*: “o menos elevado dos espíritos que do Céu haviam caído, pois, no próprio Céu, os olhares e pensamentos eram dirigidos para baixo, e mais inclinado era a admirar os ricos pavimentos celestiais, o ouro que todos pisavam, do que ser atraído pelo divino ou o sagrado dos quais, em beatíficas visões, sempre poderia gozar. Foi ele, antes de todos, quem, com os seus ensinamentos, levou os homens a saquearem os interiores da Madre-Terra e a pilharem, com ímpias mãos, as suas entranhas, em busca de tesouros que melhor seria terem ficado escondidos.” (I: 23-24).

aurora a despontar ao meio-dia” (V: 94) ou mesmo afigurando um “deus” (V: 95); enquanto Miguel “não vinha revestido da sua forma celestial, mas trajava, tão-somente, como um homem que fosse ao encontro de outro homem” (XI: 210), com uma armadura, elmo, espada e um manto púrpura, mas não consegue ocultar a sua essência celestial facilmente reconhecida por Adão (211).

Tudo indica que os corpos dos Anjos, de Satã, de Cristo, de Deus, são corpos materiais – mesmo se o de Deus esteja encoberto por uma nuvem como o de Adamastor, quando aparece aos marinheiros portugueses. Os seus corpos ficam marcados pelas mazelas, pelos golpes, como veremos já de seguida. Mas sendo corpos divinos, todos eles têm a capacidade de se regenerarem e de os transformar (vd. vi: 114). Contudo, apenas Satã parece recorrer a esta habilidade. Ao contrário de Rafael e Miguel, Satã transforma-se com grande à-vontade. Todavia, como poderemos reparar, parece que, quanto maior é o seu desejo de corromper *os nossos pais* e quanto mais próximo se encontra de o conseguir, as suas transformações se vão aproximando do mais *baixo e reles* que se passeia pela terra, como se o seu desejo de corromper, ou todo o Mal que ele representa, se mostrasse à flor da pele. Quando se aproxima da Terra, quando passa perto do Sol e encontra Uriel, transforma-se num “adolescente Querubim” (III: 61), a escala mais baixa dos anjos; quando já se encontra nos ares da própria Terra muda para corvo-marinho (IV: 69) – sendo ave podemos tomá-lo ainda por ser celestial, dos ares, contudo toma a forma do corvo que, em muitas tradições, é um símbolo do mal –, pisa o chão e muda várias vezes de forma, mas sempre como um quadrúpede (IV: 73); encontrando Eva adormecida transforma-se em sapo (IV: 81) e por fim, já na tentação final, transforma-se em serpente (IX: 159) que será a sua forma depois do último castigo de Deus (X: 192) – devido ao seu tamanho Milton descreve-o como um dragão maior que uma pitão<sup>168</sup>.

Poderá parecer existir uma incongruência no texto, se não tomarmos em conta uma pequena frase do poeta inglês que diz, “o destino, porém, reservava-lhe [a Satã], para mais tarde, os efeitos de uma ira maior” (I: 12). Milton, no Livro I, diz-nos que tanto Satã, como os outros anjos e deuses, já foram acometidos por uma “horrorosa metamorfose” (17), uma “terrível metamorfose” que sofreram e que lhes é odioso falar (22), mas a transformação deles em serpente, se for essa a metamorfose terrível e

<sup>168</sup> Parece existir apenas uma situação de transformação física que escapa a esta nossa dedução. Após Satã ter conseguido seduzir Eva, ele foge disfarçado “sob a figura de um Anjo de Luz” (x: 188). Mas, ao mesmo tempo, esta transformação pode agir em nosso favor, isto é, assim que Satã liberta a maior parte da sua ira, da sua maldade, recupera a capacidade de se apropriar de uma figura mais *pura*.



horrorosa e castigo último de Deus sobre os anjos caídos, apenas se dá no Livro X. Essa não é a metamorfose de que Milton fala. Esta metamorfose primeira, de facto, é, se assim se pode dizer, interior e, mesmo não alterando completamente o exterior, é notória e evidente o bastante para causar uma diferença. Claro que as mazelas do combate, a queda dos Céus para o Inferno acompanhada de uma saraivada de enxofre, o calor, as chamas e estar mergulhado num lago de fogo, tudo isso, portanto, deixa marcas no corpo, mas não transforma totalmente o corpo de um anjo que, como se lê no Livro VI, que retrata a Batalha Celestial, embora sofressem com os golpes o corpo auto-regenerava-se fazendo desaparecer qualquer rasto de feridas (vd. p. 114). A metamorfose que sucedeu foi a perda da sua Glória, uma coisa impalpável, que ilumina o corpo de qualquer anjo do interior para o exterior, que os parece dotar de capacidades incríveis e de beleza. Perdendo isso, Satã e os seus companheiros parecem fisicamente mudados, como muito bem se pode ler nesta passagem em que Safon, um Querubim, apanha Satã no Jardim no momento em que este iria falar ao ouvido de Eva:

“ «Mas não me conheceis», replicou, desdenhoso Satã, «não sabeis quem sou eu?» (...).

Safon, pagando desprezo com desprezo, retorquiu-lhe:

«Não julgues, Espírito rebelde, que a tua figura continue a mesma e de tal modo intacto o teu esplendor que possas ser de imediato reconhecido, como o eras, quando no Céu eras justo e puro. Quando o bem abandonaste, a glória em ti se apartou, e assemelhas-te agora ao teu pecado e ao lugar tenebroso e infame da tua condenação»”. (IV: 82)

Assim, as metamorfoses, as transgressões e a perda da Glória, fazem com que a essência de Satã, através dos seus actos, se coloque no outro extremo de tudo o que Deus e a sua Obra promovem. Mas será realmente pelos seus actos que ele é monstro? Não terá Deus criado um monstro dentro do seu reino? Sabemos que Deus criou dois monstros na Terra (Leviatã e Beemot), logo pode haver a hipótese de ele gerar um monstro dentro do seu próprio reino. Veremos como.

### 7.3.2. Hipóteses monstruosas

Retomando a questão da genealogia e da origem, a partir da interpretação deleuziana de Nietzsche tal como foi brevemente apresentada no §6, sabemos que genealogia tanto quer dizer a origem como a diferença no seio da origem ou a distância à origem (vd. Deleuze, 2001: 6), e também sabemos que a origem instala uma

hierarquia de forças, entre a própria origem e aquilo que difere dela (*ibid.*: 15). A partir das significações deleuzianas do pensamento nietzscheano sobre a crítica e os seus valores, tomamos de empréstimo o conceito de genealogia assim expresso para daí formularmos algumas deduções ou teses. A primeira diz-nos que o Deus miltoniano, na sua origem, não é inteiramente puro; a segunda, derivada da primeira, diz-nos, por seu turno, que ele também não cria seres completamente puros; a terceira, que se joga entre a dedução, a hipótese e pergunta, propõe que Deus pode (talvez) ser um monstro, bem como os seus filhos.

Por que razão inferimos a primeira tese? Deus criou todos os seres celestiais a partir da sua essência, Deus diferenciou de si mesmo, da origem, partes da sua essência. Cada um dos seres divinos e também Adão e Eva, tendo sido insuflados com o Espírito de Deus, são, ao mesmo tempo, partes do todo e diferentes da origem. Se tivermos em conta, também, o nascimento de Pecado, é possível fazer um paralelismo e conjecturar, já que não existe no texto uma descrição do modo como foram gerados os Anjos e Cristo, o processo de criação a partir de Deus, isto é, uma espécie de cissiparidade da sua essência, como o processo de divisão celular até à formação de células semi-independentes. Pensamos nas células do corpo humano funcionando independentemente umas das outras mas ligando-se umas às outras e constituindo um corpo único, pensando igualmente nas células que despertam para o código cancerígeno e infectam as adjacentes.

Como Deus surgiu, Milton também não explica. Por essa razão tomamos como verdade e axioma a sua auto-criação por vontade própria, tal como consta no *Génesis* do Velho Testamento. Mas aquilo que podemos deduzir do poema é que Deus é, possivelmente, posterior a Caos e à Noite, que ele próprio se gerou no reino de Caos e da Noite, nesse:

“Abismo que nem é mar, nem terra, nem ar, nem fogo, mas *todos esses elementos confusamente misturados nas suas fecundas origens*, e destinados a combater sempre entre si, a menos que o todo-poderoso Criador ponha ordem nos seus negros materiais em termos de, com eles, formar novos mundos” (II: 44-45. Sublinhado nosso).

Do Caos e da Noite a Deus, e de Deus aos Anjos e homens, parece existir um ponto em comum, o da noção de genealogia. Deus, no reino do Caos e da Noite antiqüíssima, diferenciou-se de todos os elementos como uma célula com um código muito específico, o da ordem. Mas isso não quer dizer que ele estivesse isento de caos,

bem pelo contrário. O próprio Caos tem uma ordem, senão nem Milton chamaria ao lugar que ele habita reino nem Caos teria um trono. O que sucede é que Deus ordenou *todos esses elementos confusamente misturados* de maneira diferente da de Caos e da Noite.

Duas ideias entram aqui em jogo. Uma – explicámo-la muitas vezes ao longo da tese e foi resumida no §6 – diz-nos para não tomar dois conceitos que supostamente seriam opostos como opostos, tal como caos e ordem, mas antes percebê-los como conceitos que se fecundam, que se ligam, que um não existe sem o outro, que um se encontra dentro do outro e vice-versa, que são, por assim dizer, *impuros*. Assim, Deus, como maior conceito de ordem, pode nascer da essência do Caos (entra aqui em função uma metonímia, se pensarmos que todo esse momento anterior a Deus é caótico e é representado por Caos e o seu reino) e ter na sua própria essência células caóticas que geram criaturas monstruosas, como o maior conceito *físico* do caos. À luz do primeiro passo da interpretação desconstrutiva poderíamos dizer que, no reino de caótico e nocturno a *normalidade* seria a semelhança com Caos e o monstro, por sair fora da regra, seria Deus, que depois inverterá a estrutura. A segunda ideia, a partir de Deleuze e Guattari, explica-nos o processo de ordenação derivado do caos. Encontramos a explicação desse processo na obra *Mil platôs*, no capítulo 11 intitulado *1837 – acerca do Ritornelo* (1997, vol. iv: 116-170), o qual elucidamos muito resumidamente<sup>169</sup>. Dizem-nos Deleuze e Guattari que, em todas as cosmogonias primitivas, no início é/há o caos e “Do caos nascem os *Meios* e os *Ritmos*” (*ibid.*:118. Sublinhado dos autores). O caos é um aglomerado de cadências, que são componentes direccionais (no texto miltoniano podemos identificar esses componentes direccionais como os “elementos confusamente misturados”). Os *meios* são “bloco[s] de espaço-tempo constituído[s] pela repetição periódica do componente” (*ibid.*:118. Sublinhado dos autores). Estes *meios* são todos os elementos e seres animados e inanimados, que se compõem por um meio exterior, um interior e um intermédio. As repetições periódicas são os códigos de cada meio, que se relacionam de variadas maneiras: como base para outro meio, desaparecendo noutro ou aumentando um outro. O caos torna-se, desta maneira, no ponto de encontro dos meios, e quando um meio encontra outro meio, quando as suas

---

<sup>169</sup> Este capítulo de *Mil Platôs*, embora trate de questões de estética e algumas expressões artísticas (com maior relevância para a música, mas também literatura e artes plásticas), pode igualmente ser lido como um livro de ética sobre a formação da pessoa artística. Daí recorrermos a este capítulo para explorarmos a personagem Deus e os seus descendentes, já que, como muitos dizem, foi o primeiro e maior artista de todos os tempos.

cadências se encontram, nasce o *ritmo*, e o ritmo é a repetição de um código que resulta do encontro entre meios. Por que razão um ritmo é um código, e por que razão Deus poderá ser um ritmo?

“É que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade mediadora pode variar, mas num meio não comunicante, enquanto que *o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação*” (*ibid.*:119. Sublinhado nosso). A repetição de um ritmo concretiza uma melodia que desenha uma linha de fuga e se constitui como um território<sup>170</sup>. Esse território começa primeiro por ser uma assinatura, ainda não de uma pessoa mas, de uma morada, depois evolui para *estilo*, isto é, uma autonomia da expressão através da exposição de *motivos e contrapontos territoriais* (relações internas das qualidades expressivas) (*ibid.*:124-125). Deus, enquanto esse ritmo “Incomensurável, sempre em transcodificação”, cria uma linha de fuga a partir do Caos e forma-se como território, primeiro como assinatura (uma marca que se distingue das outras, diferença da/na origem), uma morada e depois, através da sua expressividade, um estilo, que o leva à criação das suas obras:

Seria preciso dizer, de preferência, que os motivos territoriais formam *rostos ou personagens rítmicas* e que os contrapontos territoriais formam *paisagens melódicas*. Há personagem rítmica quando nos encontramos mais na situação simples de um ritmo que estaria associado a uma personagem, a um sujeito ou a um impulso: agora, é o próprio ritmo que é toda a personagem, e que, enquanto tal, pode permanecer constante, mas também aumentar ou diminuir, por acréscimos ou subtração de sons, de durações sempre crescentes e decrescentes, por amplificação ou eliminação que fazem morrer e ressuscitar, aparecer e desaparecer. (...)

Mas quanto mais a obra se desenvolve, mais os motivos entram em conjugação, mais conquistam *seu próprio plano*, mais tomam autonomia em relação à acção dramática, aos impulsos, às situações, mais eles são independentes das personagens e das paisagens, para se tornarem eles próprios paisagens melódicas, personagens rítmicas que não param de enriquecer as suas relações internas. (*ibid.*:125-127. Sublinhado dos autores)

Podemos, de facto, ler nesta citação uma relação com a cosmogonia judaico-cristã, a mesma que Milton utiliza e desenvolve acrescentando toda uma malha de tensão dramática. Vemos aí a auto-criação divina, com a formação de um rosto e uma paisagem que se individualiza e, a partir do seu, outros que igualmente se

---

<sup>170</sup> Deleuze e Guattari, 1997, vol. iv: 121. “Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direccionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território”.

individualizarão (Cristo, Satã, Adão e Eva, etc.). Se Deus não é inteiramente puro, mesmo se se individualizando desse meio que é o reino de Caos e, como explanámos, transporta consigo partes de um código caótico, a segunda dedução que assinalámos, que diz que as suas criações também não são puras, fica aqui inferida. Há um momento muito específico que pretende cortar com esta dedução. Esse momento é representado pelo nascimento de Cristo, e a sua coroação, e o engano, com toda a ira e vergonha de Satã. Esse momento tenta separar *o trigo do joio*, coloca o Bem de um lado e o Mal do outro, de modo a tornar tanto o Bem como o Mal melhor/pior do que aquele que o precede (o Bem e o Mal de origem, de Deus). Esta separação, esta criação de uma dualidade, de um oposto binário, quase que nos parece uma experiência laboratorial de Deus. Gera Cristo, destitui Lúcifer do lugar de preferido em favor do novo filho e mantém-se longe para observar o que daí resulta. Aliás, este aspecto de Deus semelhante a um cientista parece-nos amplamente exemplificado neste passo do poema, em que Satã ainda se encontra submerso nas águas infernais:

“ (...) e jamais teria podido levantar-se ou erguer a cabeça se, por vontade e alta concessão do Céu que tudo rege, não lhe tivesse sido dada liberdade para levar por diante os seus tenebrosos desígnios, a fim de que, pelos seus reiterados crimes, sobre si chamasse, enquanto buscava o mal para os outros, a mais completa das danações; e, para, mais furioso ainda, se dar conta de que a sua malícia apenas servira para uma bondade, uma graça e uma misericórdia, verdadeiramente infinitas, recaíssem sobre o homem, já por ele seduzido, e para que, na sua própria pessoa, se triplicassem a confusão, a cólera e a vingança” (i: 15).

Tudo isso contribui para a ideia de que existem anjos bons e anjos maus, fortalece a bondade de Cristo e a maldade de Satã, mas também revela que não existe realmente uma pureza. Tal como Harold Bloom diz, “Tudo quanto se pode dizer com segurança acerca do Deus de Milton é que ele é pomposo, defensivo e presumido, enquanto o Cristo de Milton, (...) é reduzido a comandante de um ataque de carros blindados, uma espécie de Rommel ou Paton celestiais” (2002: 161). Parece-nos que estas sentenças são demasiado redutoras, mesmo se verdadeiras. Mas mesmo estas nos apontam para a falta de pureza da suposta origem e das suas criações, bem como as questões que o crítico americano coloca: “Porque é que o Deus de Milton proclama Cristo como seu filho em vez de Lúcifer, o chefe dos anjos? E exactamente como é que Lúcifer cai para se tornar Satanás? Se Lúcifer foi preterido desde o início, então porque é que ele desconhece completamente esse facto até Deus decretar o estatuto mais

elevado de Cristo?” (*ibid.*:164); e a sua resposta: “*Há qualquer coisa muito errada com o Deus de Milton, bem como com o seu bélico Messias que comanda o ataque celestial no Carro da Divindade Paterna*” (*ibid.*:165. Sublinhado nosso). Resta-nos agora a terceira tese, serão Deus e os seus filhos monstros? Esta é talvez a hipótese mais monstruosa, mas tentaremos expô-la de forma bem argumentada.

Tal como enunciámos no §6, podemos entender a relação entre Deus, o seu filho, os Anjos e Satã, como um regime significante. Relembramos os princípios desse regime de acordo com a nossa apresentação: 1) o signo remete ao signo; 2) movimento circular do signo à volta de um centro significante; 3) o signo salta de círculo para círculo arrastando o centro da semiologia ao mesmo tempo que se relaciona com um novo centro (desterritorialização); 4) o conjunto de signos reenvia a um significante maior ou supremo (como limite da desterritorialização); 5) o significante tem um corpo que é Rosto (reterritorialização); 6) construção de uma linha de fuga negativa representada por um bode emissário, que condena a desterritorialização do regime e 7) o regime apresenta-se como trapaça, engano e mentira. Como é que isto pode ser legível no contexto do poema? Deus é o centro significante, o signo supremo; os vários signos são Cristo, os Anjos, Lúcifer/Satã, os deuses e monstros das hostes de Satã; todos eles até ao momento do engano rodam à volta do centro (prestam homenagem a Deus); todos eles têm um rosto que olha o Rosto, e isto é legível nesta passagem do poema:

“Já o Pai Todo-Poderoso, do alto dos Céus do puro empíreo, onde se senta sobre um trono par além de todas as alturas, havia baixado o seu olhar para contemplar, de uma só vez, as suas obras e as obras das suas obras. *À volta d’Ele, como estrelas, todas as Santidades do Céu se juntavam, rodeando-o, e recebiam do seu olhar uma inultrapassável beatitude*” (iii: 51. Sublinhado nosso)

quando Lúcifer se transforma em Satã (em monstro), constrói uma linha de fuga negativa, afasta-se do centro mas mantém o seu rosto virado para o rosto de Deus, cria um centro significante em oposição ao que pertencia e arrasta consigo vários seres celestiais, mas, ao mesmo tempo, possibilita a desterritorialização de Deus (criação da Terra, de Adão e Eva).

Para abordarmos esta terceira tese iremos primeiro tratar a questão do Rosto, como espaço de subjectivação, analisando a representação dos rostos de Deus, Cristo e Satã, e assinalando, numa listagem não demasiado extensa, os traços desses rostos. Para o mesmo reenviamos o leitor para o anexo III.

Do Criador, normalmente, temos apenas referências ao seu olhar, enquanto o corpo ou o rosto se encontra encoberto por nuvens (o que nos faz lembrar imediatamente o modo como Adamastor aparece aos marinheiros portugueses). Gostaríamos apenas levantar uma questão. Se pensarmos o contrário que temos vindo a expor, isto é, que Deus e as suas obras são puras, por que razão apenas Adão e Eva andam nus? Sabemos que os *nostros pais* somente se cobriram depois de pecarem por luxúria, por vergonha, e andavam até então no seu *estado natural*. Se a nudez é um sinal de pureza, então, e uma vez mais, por que razão Deus tem uma veste e as suas obras ornamentos e roupas? Não indicará isto a impureza dos seres celestiais? Pensamos que sim.

De Cristo sabemos mais e, a partir deste, podemos inferir o oculto corpo e rosto de Deus, visto Cristo ser a perfeita imagem de seu Pai. A partir do momento em que Deus cria Cristo, lendo atentamente o poema, o que mais transparece é a passividade de Deus. O Criador age e expressa-se através de Cristo, quase como se Cristo fosse uma espécie de vidente lendo as formas e as cores de uma nuvem que se levanta de um sacrário. O Verbo agora é Cristo, “meu único Verbo” (iii: 53), e essa condição é-lhe outorgada pelo próprio Deus, enquanto ele se retira e se mantém oculto e já não intervém, apenas na reconstrução do Céu. É Cristo que lança Satã e os “demónios” para o Inferno e termina a contenda que opunha os Anjos, é Cristo que é enviado para o reino de Caos e da Noite e de compasso em riste, como um arquitecto, cria a Terra, o Sol, a Lua, a Natureza, os animais e Adão e Eva.

Mais do que Cristo e Deus, de Satã temos, ao longo do poema miltoniano, um retrato surpreendente, no qual estão marcados alguns sinais de monstruosidade. Um deles foi já assinalado, a sua semelhança com um Titã, outro, encontra-se representado através da comparação do anjo caído a um Sol eclipsado (vd. anexo III).

A metáfora do Sol, que pode fazer a vez de um deus (Apolo), do Bem, de um poder magnífico, conjuga-se aqui com a ocultação, com o eclipse, jogando com a interpretação dos signos da natureza que anunciam um mal por vir ou uma catástrofe. Quando Satã era Lúcifer, era uma estrela mais brilhante que o Sol, preferido de Deus, braço direito do Criador e capitão de todos os anjos. Mas a sua rebeldia eclipsa a sua Glória, e é de relevar os símbolos que se relacionam. Mais do que um Sol diminuído por uma bruma, é a influência lunar (ou seria melhor dizer lunática) que concede a Satã os signos da maldade e da monstruosidade (“funesto crepúsculo, assustando os reis que nele vêem um sinal de revoluções”). O eclipse é igualmente recuperado quando Morte e

Pecado, esses dois monstros, caminham através das estrelas em direcção à Terra e “De passagem, e por toda a parte, iam espalhando o seu nefasto veneno. As estrelas, contaminadas, empalideciam, e os planetas, também tocados, entravam em eclipse” (x: 189).

O rosto de Satã está marcado, a grande expressividade e o lugar de maior subjectivação do Adversário divino situa-se, exactamente, onde falta a Milton: no olhar (os buracos negros de Deleuze-Guattari). Ao longo do poema, Satã salta continuamente, até à sedução capital, entre estados de malvadez e remorso, culpa, tristeza, compaixão expressos pelos olhos e pelo rosto. Vê-se/lê-se, por exemplo, no momento em que Satã se dirige, no Inferno, aos seus companheiros, esta situação, em acordo com o que agora dissemos (vd. anexo III).

Mais adiante, no livro IV, quando Satã entra no Éden, ele é acometido pelo horror, pela dúvida e pelo desespero ao lembrar-se do que foi. Naquela solidão paradisíaca isenta de testemunhas, a não ser os leitores, o Anjo caído, num momento de auto-comiseração, confessa e maldiz os seus actos como numa consulta psicanalítica (tal como Adamastor se deixa psicanalisar por Vasco da Gama, de acordo com Oliveira e Silva), apresentando as causas e os efeitos e procurando uma qualquer resolução para si que nunca virá, “Pois quando as feridas causadas por uma raiva mortal foram já tão profundamente rasgadas, impossível será sempre uma verdadeira reconciliação” (iv: 67-68). A força desse momento de análise pessoal é tal que as suas feições se alteram (iv: 68), mas o que trai Satã são os seus olhos, como Uriel conta a Gabriel: “cedo descobri em seu olhar algo de estranho a um Espírito celeste, tão nublado ele estava das mais vis paixões” (iv: 77). Com a visão do casal, Satã entristece com dores nos olhos (iv: 72), por outro lado, a visão de Eva sozinha a passear-se pelo Éden, instantes antes da sedução, Satã fica admirado e chega mesmo a abstrair-se “da sua própria maldade e cobriu-se de bondade, de uma incompreensível bondade, então desarmado da sua inimizade e perfídia, de todo o seu ódio, inveja e vingança” (ix: 165). Por fim, quando Satã narra orgulhosamente os seus feitos aos seus companheiros, é-nos apresentada a fantástica e monstruosa transformação iniciada no seu rosto (vd. anexo III).

Destes três rostos, os que mais se assemelham são os de Satã e Cristo. Ao contrário de Deus, ambas as criações são atingidas pela visão do casal, comovem-se com eles, são acometidos por emoções que transparecem no rosto. Espelha-se nesta semelhança uma ligação. Se Satã é a linha negativa da desterritorialização de Deus, Cristo é, por consequência, a linha positiva. Uma linha que se afasta, Satã, torna-se



metáfora de toda a impureza, do Mal de origem, a outra, Cristo, torna-se a metáfora de toda a pureza, do Amor incondicional, do Bem. Mas se um é monstro por excesso de signos maléficis, impuros, o outro torna-se monstruoso igualmente por excesso de signos beatíficos, de pureza (quase) absoluta. Esta separação de águas, esta cisão da origem, estas duas linhas que se opõe, não só evidenciam e representam de modo eficaz a questão da genealogia e da origem, como também evidenciam o processo de *phármakon*-ização. Nenhum dos dois se pode constituir totalmente como metáfora ou metonímia dos conceitos de Bem e de Mal sem a existência do outro. Satã não teria pecado e não se teria transformado no monstro que é sem a intervenção de Deus, sem a criação de Cristo. Satã só se torna metáfora do Mal por causa de Cristo e este só pode mostrar o Bem que é através das acções<sup>171</sup>, isto é, através de contínuas territorializações do significante supremo (porque também aqui estão presentes questões da territorialização e da desterritorialização dos seus signos, Céu e Inferno e a luta para ver quem fica com a Terra e os seus habitantes), e, tal como um monstro, “ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir” (Gil, 1994: 77). Tanto Satã como Cristo são monstros e *phármakon*, o remédio e o veneno do outro.

Mas também os anjos apresentam sinais de monstruosidade. Estes sinais não se mostram apenas na impureza de origem nem na capacidade de transformação física que, embora evidenciada por Satã, é partilhada por todos, também eles se podem assemelhar a Titãs. Sabemos que os anjos que se encontram nas hostes de Satã, não só ficaram com as marcas da queda e do mal, por recusa do bem e rebeldia, mas também sofreram essa fatal transformação bestial em serpente. E os anjos do céu? Por razões de necessidade e por pertença ao regime do Criador, os anjos celestes são obrigatoriamente bons, contudo não tão bons em excesso quanto Cristo. Então que sinais nos podem conduzir à monstruosidade? Há duas transformações de Querubins que são verdadeiramente monstruosas. Uma é representada pelo carro de combate de Cristo. Esse carro, guiado exteriormente por Cristo e interiormente impelido por um espírito, que se depreende que seja o de Deus, é composto por quatro Querubins (vd. anexo III).

Quantos monstros não foram representados apresentando estas semelhanças, com uma multiplicidade de olhos, com línguas de fogo ou uma cara de espanto, como a que muitas vezes se representa o rosto da Górgone mais cruel depois de decepada a

---

<sup>171</sup> V: 102. “ (...) para mim tudo isto é motivo de glória, pois o seu ódio dar-me-á ainda mais glória, quando virem todo o poder real que me foi dado para dominar o seu orgulho e descobrirem pelas minhas acções se sou capaz de reprimir com destreza aqueles que te são rebeldes, ou se, no Céu, devo ser considerado o mais fraco de todos”.

cabeça. Outra transformação igualmente bestial é a desse corpo de Querubins que monta guarda na porta do Éden proibindo qualquer futura entrada (vd. anexo III).

Claro que estes Querubins representam um excesso de zelo, de cuidado e de segurança, de Deus relativamente ao Paraíso, mas existe aqui uma situação que é preciso sublinhar. Tanto a porta do Inferno como a do Paraíso são guardadas por figuras monstruosas ordenadas por Deus. Aquando da queda no Inferno, Pecado foi incumbida de montar guarda na pesada porta do infernal, função essa que também Morte cumpria com excesso de zelo, matando quem por ela quisesse passar. Essa função é partilhada pelo corpo querubínico, com a particularidade de se encontrarem no lado oriental do Jardim.

Outro sinal, e talvez o mais importante, da monstruosidade dos anjos são as suas acções e a descrição hiperbólica das mesmas. Seguimos aqui algumas considerações de Hélio Alves, na obra *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista* (2001), a propósito do uso da hipérbole na caracterização da personagem D. Fernando de Castro na épica de Corte-Real, *O Segundo Cerco de Diu*: “o tropo em questão é alternativamente definido na teoria clássica como um exagero da verdade ou como uma mentira” (*ibid.*: 390). Se o poeta português emprega a hipérbole “de modo a concretizar, nos termos do discurso laudativo, a natureza de acções motivadas pelo desejo de «ganhar honra e fama»” (*ibid.*: 391), pensamos que o poeta inglês, na sua representação dos feitos angélicos na Guerra Celeste, emprega o tropo no mesmo sentido. Na vontade de dignificar as fantásticas investidas dos Anjos das hostes de Deus, que apenas pretendem salvaguardar o reino celestial, a Glória e a essência de Deus, os seres angelicais (bons e maus), e Cristo, agem de uma forma tão bestial, tão impensada que a semelhança com monstros, como os Titãs, é de tal maneira impressionante que afirma, pensamos nós, a nossa terceira tese, isto é, a da monstruosidade de Deus e das obras divinas. Claro que entra aqui em questão o que estas personagens são, isto é, Anjos, seres irrealis (embora com corpos materiais, como vimos), inconcebíveis pela inteligência humana e, por isso, capazes de realizar proezas extraordinárias, mas o mesmo se pode dizer acerca dos monstros (as acções hiperbólicas que afirmam, no nosso entender, a monstruosidade dos Anjos encontra-se no anexo IV).

Como dissemos atrás, Cristo desejava provar ao seu Pai e aos seus súbditos (e aqui encontram-se igualmente os leitores do poema) o seu valor, a sua honra, a sua Glória. E de que modo poderia Milton mostrar isso mesmo se não fosse pelo exagero?

Assim apresentados, Satã, Cristo e todos os Anjos (bons e maus, e estes antes da sua fatal transformação em serpentes) são figuras monstruosas. Tendo em conta as duas primeiras teses inferimos a terceira, a monstruosidade de Deus: a origem combina pureza e impureza, logo, não existe pureza (Cristo) ou impureza (Satã) absolutas a não ser por *monstrificação*; e este processo existe logo de origem. Se Cristo, como ele afirma, é a imagem de Deus, o que é que isto poderá dizer? Se Cristo for uma cópia, é uma cópia defeituosa porque peca por excesso e por isso cópia monstruosa; se for um reflexo espelhado do Pai, ou o espelho está estilhaçado, ou Deus é monstro por excesso de tudo.

Outro ponto a favor da monstruosidade de Deus necessita de ser tratado, e que nos fará a ponte com as duas restantes personagens. Trata-se da questão castigo/maldição vinculada aos monstros e dirigida aos homens.

Como indicámos no caso do Adamastor, é uma estreita fronteira que separa castigo de maldição, que se evidencia pela implicação da repetição, numa, e pelo fim, noutra. No caso de Deus essa fronteira quase que se desvanece, ficando nós sempre a pensar somente na existência de castigo. Acreditamos que também a maldição tem lugar, de forma oculta, neste poema.

De facto, aquilo que sempre tomámos como correcto e que sempre foi realçado foi o castigo. Satã e os seus rebeldes companheiros primeiro são lançados para o Inferno, castigo pouco eficaz já que dele escapam, e depois são transformados em serpente. Satã pode sempre sair e tomar várias formas (Mefistófeles será uma delas, e de um certo ponto de vista também Maldoror), mas regressa sempre ao Inferno e está de certo modo, pensamos, subentendida a repetição da transformação em serpente. A repetição inerente ao castigo está evidenciada neste passo, em que Deus faz aparecer uma árvore em tudo idêntica à árvore do Paraíso, repleta de frutos, e os demónios cheios de fome e sede, todos à uma, trepam e comem dela os frutos:

“Em sua loucura, os demónios esperavam, comendo-os, o apaziguamento do apetite que os possuía; contudo em vez dos frutos, mastigam apenas amargas cinzas que, enjoados, ruidosamente vomitam. Mas, acicatados pela fome e pela sede, *uma e outra vez voltam a experimentar; e outras tantas*, tomados de horrível repugnância, as suas bocas, cheias de fuligem e cinzas, ruidosamente as repudiam. Assim, enquanto *os demónios por muitas vezes caíram no logro*, o homem, do qual haviam triunfado, só por uma vez se deixara enganar.” (x: 192-193. Sublinhado nosso)

A mesma repetição é visível num primeiro passo do castigo do homem. Em discussão com Eva, Adão idealiza uma solução para o seu castigo: a sua descendência irá infinitamente ao longo dos tempos esmagar a cabeça da serpente (x: 201). Por outro lado, o castigo que recai sobre o homem toma várias formas: expulsão do Paraíso, o trabalho e o suor infinito, as dores do parto, a morte, o afastamento do Sol para que os homens fossem atacados pelo calor e o frio das estações e sofressem com isso (no Paraíso era sempre Primavera), os movimentos e novas posições da Lua e dos cinco planetas “todas de nefastos efeitos” (x: 194); tudo, desde os planetas até à Natureza, se opõe aos homens sobre o aspecto de influências malignas:

“E a estes planetas explicaram [os Anjos por mando de Deus] também em que movimentos se haveriam de colocar em *maléficas conjunções*, tal como indicaram às estrelas fixas as alturas em que *difundiriam a sua maligna influência*, e ainda quais as que, nascendo ou pondo-se com o Sol, *seriam sinal de tempestade*. Por fim, assinalaram aos ventos os seus quadrantes e disseram-lhes em que momentos, com furor, haveriam de perturbar os mares, os ares e os litorais, e ao trovão ensinaram a rolar terrificamente através da obscura imensidão dos ares” (x: 194-195. Sublinhado nosso).

Todos estes sinais e ordens de Deus assemelham-se aos discursos proféticos dos monstros, sinais que, de acordo com os postulados da teoria dos monstros, indicam sempre um mal que virá, em especial com origem na Natureza. Contudo, por intervenção de Cristo, a ira de Deus é aplacada e o castigo é ligeiramente aliviado. Deus, que não tapa nem os olhos nem os ouvidos, perdoará sempre ao homem que abrir o seu coração e lhe pedir perdão. Mas um castigo, na poesia épica, nunca é perdoado. Se é apontado um fim em vista, o castigo devém maldição, uma maldição que cai sobre toda a descendência de Adão e de Eva, uma maldição que terá sempre a sombra de Satã a encobri-la, que será sempre lembrada por ter sido ele o originador. A maldição é totalmente evidenciada quando Miguel desce à Terra para expulsar o casal. Aí é recriada toda uma cena de vaticínio, de desvendamento do futuro, associada igualmente aos monstros e à maldição que estes prorrogam e que inevitavelmente cairá sobre os homens. O casal gerará monstros (assassinos, traidores, Gigantes) e homens de fé e tementes a Deus, que estarão sempre nas suas Graças. Quando os homens menos esperarem a maldição tomará forma numa figura especial de marcas satânicas:

“E assim será até que, do meio deles, se erga um *homem de coração arrogante e ambicioso* que, não contente com essa bela igualdade, com esse fraternal estado, exercerá um

injusto domínio sobre os seus irmãos, desapossando a Terra, por inteiro, da concórdia e das leis naturais por que se vinha regendo. *O seu grande jogo será a caça de homens, não a de animais, recorrendo a terríveis ciladas e à guerra contra aqueles que se recusarem a aceitar o seu tirânico império*, e assumirá, perante o Senhor, o papel de grande caçador, querendo até obter do Céu, a bem ou a mal, o ceptro de uma segunda soberania. *O seu nome derivará de rebelião* [Nimrod], se bem que seja ele a acusar os outros de rebeldia” (xii: 226)

E como uma verdadeira maldição, e não um castigo, termina com a morte do amaldiçoado, isto é, o Homem.

### 7.3.3. Serão os nossos pais monstros?

Após ter apresentado uma argumentação que declara a monstruosidade de Deus e das suas obras, esta pergunta parecerá inclinar-se directamente para a afirmativa. Mas, ao longo do poema pouco há que nos indique isso, a não ser, parece-nos, a partir do pecado de Eva e Adão.

Os nossos antepassados são revelados, pela primeira vez, a nós através dos olhos de Satã, que os observa quando este se encontra transformado em corvo-marinho e pousado na *Árvore da Vida*. São duas criaturas com um porte erecto e nobre “em tudo similar à dos deuses” (iv: 71) e, como Cristo, apresentam um rosto divino à “imagem do seu glorioso Criador” (iv: 71). Estes são os traços que ambos partilham entre eles e – acrescentando a imortalidade, a fidelidade a Deus, a iluminação da Glória e suprimindo as asas, a força titânica, o poder metamórfico e uma diferença de grau na razão<sup>172</sup> – com os Anjos, numa espécie de relação de complementaridade. (Esta complementaridade é mormente evidenciada com Deus, isto é, Deus realmente não precisa que o glorifiquem e, contudo, criou os Anjos, Cristo e o casal paradisíaco, porque lhe falta alguma coisa que o eleve e o veja como força maior e causa de tudo). Um traço, de extrema importância para nós e do que temos vindo a argumentar, porém, distancia-os totalmente de Deus e do resto dos seres celestiais. Adão e Eva andam completamente nus ao olhar de todos, já que, ao contrário de todos os outros, “não imaginavam o mal” (iv: 72). Se em todo o Universo (o reino Divino, o reino Caótico e o Inferno) alguém existia em *absoluta pureza* seriam estas duas criaturas, pois, como já vimos, tanto Deus como os Anjos (bons e maus) trajavam vestes e, para além da imaginação, eram capazes

<sup>172</sup> V: 97: “E a razão, discursiva ou intuitiva, é que é a verdadeira essência da alma: a primeira pertence-vos usualmente, enquanto a segunda é sobretudo a nós que ela pertence; são da mesma espécie, não diferindo senão em grau”.

de realizar o mal (quer seja ele o primeiro gesto, quer seja a sua defesa). Esta afirmação pela negativa, “não imaginavam o mal”, conduz-nos e corrobora, uma vez mais, a tese da monstrosidade de Deus. Como podem eles (Deus, Satã, Cristo e os Anjos) realizar o mal se não o imaginarem? Como podem eles imaginar o mal se o não viram, ou se o não virem, se não foram tocados por ele? Como podem eles imaginar e/ou realizar o mal se ele não habitar dentro deles? E o mesmo sucede ao casal paradisíaco. Eles só concebem (imaginam e praticam) o mal depois de tocado por ele, depois de comerem o fruto proibido.

Entre Adão e Eva muita coisa difere, bem como existe uma relação marcada por uma hierarquia: “Estas duas criaturas não eram iguais, tal como não eram idênticos os seus sexos; ele fora formado para a contemplação e a coragem; ela, para a doçura e as graças da sedução; ele, para Deus somente; ela, para Deus nele” (iv: 71). Mas existe igualmente entre os dois uma relação de complementaridade. Eles são dois corpos e todavia, como aparece no poema, eles são um único corpo, um único coração, uma única alma. Um sem o outro são um corpo ao qual é necessário acrescentar o outro corpo. Aquilo que um não tem, tem o outro e complementam-se segundo uma hierarquia. De uma costela a mais Deus criou Eva que, como sabemos, escondia “afinal uma falsidade diabólica” (x: 198).

As diferenças são continuamente referenciadas, criando retratos marcantes (vd. anexo V). Tudo neles é doçura, amor, carinho, uma imagem tão bela e *pura* que a Satã, mais do que inveja, lhe provoca tristeza e remorso pelo que causou e perdeu, quase que o faz esquecer o propósito da sua vinda à Terra.

A descrição física, exterior, do casal é, na maioria das vezes, acompanhada pelas marcas diferenciais que determinam a sua relação, isto é, as marcas interiores. Uma dessas marcas anuncia já o primeiro sinal da fraqueza de Eva, à semelhança do mito de Narciso, dando a entender como é fácil cair em sedução, pois se uma voz de um “invisível guia” não a tivesse chamado atenção, e a afastasse da *ilusão*, os seus olhos “ainda hoje estariam presos a tal imagem, e nela me teria consumido em vãos desejos” (iv: 75). Quando ela, pela primeira vez, lhe pega a mão, mais do que pelas palavras de Adão, apercebe-se da superioridade dele e da verdadeira beleza, *a beleza interior*. Há como que um rebaixamento quase total. A sabedoria dele é solitária, superior e não partilha a mesma condição da dela. Eva submete-se em tudo, até a sua inteligência e sabedoria, e é constantemente lembrada, por ela ou por Adão, da sua dependência e origem. Eva leva essa dependência tão longe que, em vez de ouvir a narração da Guerra

no Céu, a queda de Satã e a criação da Terra pela boca de Rafael, prefere antes ouvi-la do seu esposo (viii: 143). A sua relação de dependência é afirmada em cada enunciação por ela dirigida a Adão, quase divinizando-o. Ele é o autor e também o rei, a sua glória, a sua perfeição (v: 88).

Nomeações semelhantes são igualmente proferidas pelo Anjo Rafael, o primeiro a visitá-lo depois da criação de Eva. Para este, Adão é uma criatura santificada (v: 95) e mais ainda é dito, última confissão do Anjo antes de partir e que estabelece bem a diferença entre Adão e Eva, esse homem é perfeito internamente e não precisa de ajudas do exterior (viii: 153). Enquanto que a partir da Tentação, isto é, transformado noutra coisa que já não a imagem de Deus (somente o temente a Deus será ainda imagem e semelhante ao Criador), Adão perde qualquer título, torna-se apenas homem.

Eva, pelo seu lado, também é denominada de divina por Adão, como que num gesto de humildade perante a inferioridade da sua esposa, mas sempre lembrada dessa inferioridade e da sua dependência através da repetição do pronome possessivo *minha*. E, como que antecedendo o que viria a acontecer, quando a sua companheira quer com todas as forças do seu ser partir sozinha para longe de Adão e cumprir os trabalhos diários, “Eva imortal, verdadeiramente isenta de culpa e insusceptível de qualquer censura” (ix: 161); para no fim se tornar ela também símbolo do Mal (vd. anexo V).

Mas, pensamos, o que parece que está presente ao longo do poema é um devir-outro, no que respeita a Adão e a Eva. Como explicámos anteriormente, o devir surge entre a relação de um colectivo com uma anomalia (aquele que traça um caminho), um conjunto de afectos, como um limite da multiplicidade. É entre essa relação que o Homem começa a sentir de outra forma, dissolvendo o seu “eu” através da abstracção, através da *consciência do corpo*, começa a devir-outro, a percorrer a linha da sua própria multiplicidade onde habitam perceptos e afectos. Ao percorrer essa linha, que ao mesmo tempo o percorre, o indivíduo vive essas “novas” sensações (que afinal já eram suas) e como que se divide. Ora, em Satã isso é evidente e é-o de forma radical. Não só se divide literalmente, saindo dessa divisão a Pecado, como traça e percorre uma linha de fuga que acaba por cortar (um corte umbilical) com o que era a sua *pessoa* antigamente. Mas também em Adão e Eva isso é visível. Contudo, ao invés de Satã, há uma construção quase imperceptível, legível nas suas conversas e com os visitantes até à queda.

Em confronto com as primeiras impressões, Eva, por exemplo, compreende que a sabedoria é mais formosa que a beleza exterior, ou então, perante as suas dúvidas,

provocadas pelo mundo que a envolve, procura respostas em Adão, e assim vai construindo uma multiplicidade, que se revela na vontade de se libertar da companhia de Adão no dia da Tentação e até mesmo na sua argumentação para que isso mesmo se possa suceder (a libertação da companhia). Eva apercebe-se da sua multiplicidade quando conta a Adão o sonho que teve com uma figura estranha e a Árvore do Conhecimento. Aí, Adão, fazendo jus à sua sabedoria, revela-lhe as potências da imaginação e as faculdades do intelecto num tom em tudo tutorial. Quando aborda o conceito de sonho em si, trata-o de tal maneira que antecede Freud, demonstrando uma clareza de pensamento que, cremos, nem Deus teria – clareza que o próprio Deus/Cristo, quando fala com Adão, a acha presunçosa (viii: 148) – afirmando até argumentos relativos à imaginação e à existência do mal que tratámos na dissertação (no que diz respeito à escrita)<sup>173</sup>.

Estes tipos de pensamentos não são compatíveis com os preceitos ditados por Deus através de Rafael. Este anjo, repetindo os conselhos e/ou ordens divinas diz-lhe para ser modestamente sábio, ocupar-se com o que lhe diz respeito, não imaginar outros mundos e outros seres (viii: 145). Para Adão ter uma clareza e eloquência como a que demonstra a Eva, deve ter-se, de certeza, ocupado em pensamento com o que não lhe dizia respeito. Adão também conquista uma *consciência física*, e tem tal efeito essa tomada de consciência que o impele a nomear tudo o que via (viii: 146-147). E mais ainda essa consciência se altera a partir da criação de Eva. Há a introdução da diferença na repetição diária, há um novo mundo que entra em contacto com uma nova singularidade. Há agora uns olhos que real e verdadeiramente o vêem. Uns olhos que respondem e transformam, sem efectivamente haver mudança física, os seus próprios olhos. Adão devém outro: “Mas, depois, tudo foi diferente: em êxtase eu olhava, em êxtase eu tocava as coisas! Era a minha primeira paixão. Oh, que estranhas emoções! Outrora, fora superior e impassível no gozo dos outros prazeres; agora, sentia-me indefeso ante o encanto desses olhares de poderosa beleza” (viii: 151).

O devir-outro final, mas não tão radical como o de Satã, como veremos mais adiante, dá-se com a Tentação. Comendo o fruto proibido, Adão e Eva não se tornam deuses como prometido pela satânica serpente, mas realmente ganham uma nova consciência física e mental. Conhecem agora o bem e o mal, vêem com novos olhos, o

---

<sup>173</sup> vd. Anexo V.



corpo dá entrada à morte, da experiência conquistam uma nova sabedoria<sup>174</sup>, o amor conhece a carnalidade, a concupiscência, o corpo a nudez, a vergonha (vd. Anexo V).

Por que razão o devir-outro de Satã, embora semelhante, é mais radical do que em Adão e Eva? Os devires-outro são como as linhas de fuga dos regimes semióticos e, como apontámos no §6 e no sub-capítulo anterior ao presente, o regime em que podemos inserir Satã, o regime significante, difere daquele em que inserimos Adão e Eva, regime pós-significante, por uma questão em especial: a relação com o Rosto, o significante supremo.

No regime significante os rostos continuam a olhar-se. Tanto o bode emissário como o significante supremo, estejam onde estiverem, um no centro, o outro a percorrer a linha de fuga, os seus rostos estão virados um para o outro numa relação de trapaça ou de engano (ponto máximo dessa relação entre Satã e Deus será, sem dúvida, a aposta sobre a vida do *pobre Job*) e aí se encontra a negatividade da linha a ser percorrida. No regime pós-significante os rostos voltam-se, encontram-se lado a lado, estão de perfil. A causa dessa mudança na perspectiva do olhar é provocada pela traição. Não há engano entre Deus e os *nossos pais* no pecado capital: há traição. Adão e Eva traíram a palavra do acordo entre eles e o Criador, mas foram levados a isso pela trapaça de Satã. Há de facto um embuste, mas, esse, é provocado por outro que não Adão e Eva. É nessa traição que os *nossos pais* ficam marcados pela monstruosidade, pelo trespasse de um limite, pelo erro de conduta, com a agravante de parirem monstros. E de acordo com a maldição, os filhos de Adão e Eva irão sempre trair Deus.

A mudança radical da subjectivação (em Adão e Eva), que é o sinal principal do regime pós-significante, bifurcando-se em consciência (relação entre sujeito de enunciação e sujeito de enunciado) e amor-paixão (partilha da linha de fuga perseguida por um elemento traiçoeiro/traidor), demonstrada de forma impressionante na introspecção de Adão em torno da morte (x: 196-198), instaura a positividade da linha de fuga em oposição à de Satã. É essa a linha que o casal, agora nómada, percorre afastando-se da circularidade do signo que remete directamente a Deus:

“Adão e Eva deixaram cair algumas lágrimas espontâneas e naturais, que depressa secaram. O Mundo inteiro estava diante deles. Aí, escolheriam uma nova morada, e a Providência seria o seu guia. De mãos dadas, a passos lentos e errantes, tomaram então, através do Éden, o seu solitário caminho” (xii: 237)

---

<sup>174</sup> IX: 173: “ (...) os meus olhos, antes toldados, estão agora mais abertos, o meu espírito mais arguto, e o meu coração mais compreensivo”.

## Conclusão

O monstro não é uma figura ou personagem apenas dos textos literários. De facto, eles estabelecem, pensamos nós, uma das primeiras ligações entre dois mundos: a realidade e a ficção ou imaginação. De onde vieram os gigantes, os ciclopes, as harpias e demais monstros dos mitos e poesias épicas, senão do choque entre dois regimes semióticos aparentemente opostos? Como nos mostra José Gil, na sua obra dedicada aos seres teratológicos, o monstro rompe e introduz-se no campo literário através dos relatos de viajantes que se depararam com corpos e organizações socioculturais diferentes das suas próprias. Na literatura, que estudámos aqui, o monstro também não surge por via directa. Queremos dizer, não é o monstro a personagem principal nem aquela que chega, mas sempre aquela que é encontrada por quem viaja. Não é o monstro que é intrusivo, que parte de um sítio para outro, que se faz aparecer em terras desconhecidas e que não são suas. O monstro é sempre surpreendido na sua casa, na sua morada, no seu espaço e no seu tempo. Pensamos nos monstros que são encontrados por Ulisses, Eneias, Hércules, Vasco da Gama.

Os monstros que analisámos, de facto, representam não só a sua pertença a regimes diferentes daqueles que os encontram (Mouro Velho e Adamastor frente aos portugueses), como também todo um processo de metaforização do limite do homem (desenvolvendo os autores estes monstros não só através da metáfora e da metonímia, mas também pela hipérbole dos seus gestos). Como dissemos no §5, todo o enunciado metafórico traça um movimento que vai do familiar, do conhecimento comum, para um excesso de sentido, como também abre na linguagem o espaço da imaginação. Ora, *se o monstro é o limite do espaço que não se deve transgredir, porque dá a ver o resultado assombroso da transgressão com o seu corpo deformado, é-o por ser signo de uma linguagem que age por metaforização do real*, pelo encontro de duas linguagens a natural e a divina, ou o Real e a Ficção.

Por outro lado, estes monstros mostram uma evolução gradual das noções de indivíduo e da subjectividade em harmonia com o reconhecimento de novos conhecimentos e o uso da linguagem escrita literária (Adamastor, Satã, Deus e todas as suas Obras). O descobrimento de “novos mundos” e de “novos corpos” impulsionou o homem na compreensão e na invenção do seu próprio corpo e da sua língua, comparando-os com outros corpos e línguas estranhas a ele. Como descrever o que via e

o que sentia? Como descrever a drástica mudança que se gerou no seu corpo quando se encontrou frente a frente com o desconhecido?

É aqui que entram os conceitos filosóficos de Derrida e de Deleuze para alguns aspectos da teoria literária, para a abertura interpretativa dos textos literários, dos monstros e do Corpo, respectivamente conceitos como *phármakon*, *différance*, *regimes semióticos* e *devenir*.

Por exemplo, a *différance*, sendo um conceito filosófico e linguístico, pode ser pensada para e no corpo, isto é, como efeito da experiência no corpo potenciando o jogo de linguagem, a imaginação, etc. (a *Somatografia*). A *différance* pode igualmente ser aplicada na análise de textos, demonstrando o processo linguístico e semântico (que signos, que metáforas, que ritmos e tempos estão implicados, etc.) no aparecimento de personagens que despoletarão as peripécias do texto, isto é, evidenciando os sinais diferentes e diferidos do momento que não se pode aguardar mais e dá início à peripécia. Por outro lado, pensamos que o *phármakon* demonstra bem a complexidade de algumas personagens, ou como as ideias e significados que formam algumas personagens ou conceitos se podem clarificar à luz do *phármakon*.

Através dos pressupostos de Deleuze e Guattari acerca da linguagem, podemos entender que a escrita de um romance ou poema estão condicionadas por um agenciamento colectivo de enunciação, que traça uma linha de fuga da Língua Maior e/ou da Literatura Maior, criando uma desterritorialização (apresentando-se com um novo estilo, a introdução de línguas diferentes da que se escreve, a produção de personagens sem aparente relação com o real do mundo e do tempo em que se escreve, etc.) ou uma reterritorialização (a normalização da linguagem, o uso de um certo tipo de metáforas comuns a vários textos – metáforas mortas no sentido ricœuriano –, a formatação de uma estrutura textual, etc.). Ou, por exemplo, como várias características dos textos, das obras de arte, estão dependentes das produções, de efeitos e das possibilidades do Corpo (com os seus devires). No caso dos textos por nós analisados, podemos ver, por exemplo, uma complexificação na apresentação dos corpos, na criação da sua subjectividade pessoal desenhada nos rostos, que vai a par com o crescente conhecimento científico e cultural que os autores teriam acesso, no qual se destaca o uso de metáforas científicas e naturais (as máquinas ou as orbes, os rios, o sol, a lua eclipsada, em Milton)

Pensamos que a metáfora nasce no corpo, a partir do jogo da linguagem dos afectos e perceptos, marcados no corpo, e da sua passagem no espaço da imaginação.

Nesse espaço da imaginação o mundo encontra os seus limites, a sua possível transgressão e o desvendamento do estranho e desconhecido. A criação de monstros, ou traçar uma linha de fuga de um devir, permite a projecção dos limites do nosso corpo na Literatura. Tudo aquilo que desconhecemos no nosso corpo – isto é, os afectos e perceptos que, no nosso entender e com as leituras que realizámos, ao contrário de se acharem no inconsciente da mente, encontram-se inscritos no corpo – apenas aguardam a sua ex-cricção, a sua “tradução” numa qualquer linguagem, por exemplo na escrita de um poema, romance, texto teatral. Aquilo que, por uma razão qualquer, julgamos estranho no mundo, no Corpo, ou até mesmo na Literatura, pode ser clarificado (ou ainda mais obscurecido) por uma metáfora. Pensamos mesmo que, qualquer palavra traz o *rasto*, diferente e diferido, da experiência, ou do testemunho, do encontro do nosso corpo com a língua (oral ou escrita).

Por fim, assinando por baixo algumas considerações de Jean-Luc Nancy do seu impressionante ensaio *Corpus*, cremos que entre a Literatura e o Corpo há de facto uma relação. Estão ligados pela ficção, o jogo das representações, a imaginação, pelos signos e pela produção de corpos que realmente se tocam, porque:

Quer queiramos quer não, há corpos que se tocam sobre esta página, ou melhor, ela própria é o contacto (da minha mão que escreve, das tuas mãos que seguram o livro). Este tocar é infinitamente desviado, diferido – máquinas, transportes, fotocópias, olhos, outras mãos que se interpuseram ainda –, mas resta o ínfimo grão obstinado, ténue, a poeira infinitesimal de um contacto que por toda a parte se retoma. E no final, o teu olhar toca nos mesmos traçados de caracteres em que o meu toca agora, e tu lê-me, e eu escrevo-te. (2000: 50)

## ANEXO I

Autor/Título da Obra/data	Idade	Descendência	Sinal da Monstruosidade	Aspectos físicos e religiosos	Narração, comentários e outros
<p><b>Lopo de Sousa Coutinho</b></p> <p><i>O Primeiro cerco de Diu</i> (1556)</p>	<p>“ (...) sua idade diziam ser então trezentos e trinta e cinco anos; sabia-se ser ele de muita idade por muitas razões; à uma, diziam homens da dita cidade honrados e de crer e antigos que, sendo moços ouviram dizer a seus pais que tinham aprendido de seus avós ser este mui velho;” (71)</p>	<p>“ (...) tinha um filho de noventa anos e outro de doze;” (72)</p>	<p>“ (...) também se afirmava serem-lhe mudados os dentes já quatro ou cinco vezes e outras tantas tornados a nascer, e a barba, pela mesma maneira, como se lhe acabava de fazer branca de todo, começava-se-lhe a fazer preta até ser de todo.” (72)</p>	<p>“Este mouro era de nação bengala, foragentio, homem pequeno de estatura e de pouco saber” (71)</p>	<p>“ (...) veio um mouro que na dita cidade viva, de monstruosa idade para tempo em que Matusalém e Noé eram passados, e disse ao governador que em cem anos que havia que viera para aquela cidade sempre dos senhores dela tivera ajuda para sustentar seus longos anos e que o sultão que ora morrera, pela mesma razão, lhe dava seiscentos reais cada mês para a sua manutenção; e que, pois a cidade era passada a ele, governador, lhe pedia, pois tinha posse de cem anos, lhe não tirasse a esmola. O governador lha concedeu.” (71)</p> <p>“ (...) à outra, que não sabendo ler nem escrever, das coisas antigas daquele reino e doutros em que se achou dava conta concertada e verdadeira sem</p>

					<p>discrepar das crónicas escritas dos tais acontecimentos;" (71-72)</p> <p>"Esta monstruosidade e reformação da natureza lhe foi dada a voltas de muita pobreza, para que sentisse que a longa vida de nós tão desejada a muitos não aproveita para mais que pedir esmola, alegando com ela como algum notável aleijão." (72)</p>
<p><b>Fernão Lopes de Castanheda</b></p> <p><i>História do Descobrimento</i> (1561)</p>	<p>"E estado ho governador em Diu, vio cõ todos os fidalgos q ho acõpanhãvõ, hũ homẽ q dizia ser de trezẽtos &amp; quorẽta annos, &amp; assi ho affirmava el rey de Cãbaya, &amp; todos os principaes de Diu (...)" (772-773)</p>	<p>"E q tevera setecentas mulheres" (<i>não há qualquer comentário acerca dos seus dois filhos</i>) (773)</p>	<p>"&amp; por tâtas vezes [quatro] lhe cayrão os dentes, &amp; lhe tornarão a nacer" (773)</p> <p>"Dizia que quatro vezes se lhe pelarão os cabelos brãcos, &amp; outras tantas lhe tornarão a nacer pretos" (773)</p>	<p>" (...) era de nação Bẽgala, de casta de gẽtios, &amp; avia muyto que se tornara mouro." (773)</p>	<p>(<i>O mouro não pede a esmola mensal ao governador, todavia fala com ele:</i></p> <p>" (...) &amp; lẽbravase ser toda Cãbaya de gentios, &amp; não aver povoação em Diu.".</p> <p><i>Existe também neste texto um momento curioso, de pura descrença nas palavras do mouro, por parte do governador:</i> " E ho governador lhe mandou ver ho pulso por hum medico, que lho achou muyto esforçado, &amp; no rosto &amp; na fala homẽ de setenta annos,</p>

<p><b>Francisco d'Andrade</b></p> <p><i>O Primeiro Cerco de Diu in Obras (1589)</i></p>	<p>“Hum Mouro veio ao Cunha apresentar-se / De tão antiga idade e longos annos, / Que os que de novo a terra povoárão / Muitos poucos nos annos o pássarão // Nesta mesma Cidade o seu assento / Tinha este então, e muito antes tivera, / Sua idade tres vezes annos cento / Sobre mais trinta e cinco affirmão que era.” (238)</p>	<p>“Porque de sós dous filhos que elle tinha / Tinha doze annos hum, outro noventa.” (239)</p>	<p>“Affirma-se tambem (vou com receio / D’escrupulosas línguas malizentes) / Que quatro ou cinco vezes neste meio / Lhedera a natureza novos dentes.” (239)</p> <p>“Dizem que aquella barba que se via / O antigo rosto então estar-lhe ornado / Quatro vezes ou cinco, se sabia / Que em branca e preta a côr fôra alterando: / Sendo branca de todo, de novo hia / Pouco a pouco hũa negra côr tomando, / E sendo toda negra se mudava, / E pouco a pouco em branca se tornava.” (239)</p>	<p>“Humilde no saber e entendimento / Que na seita gentflica já creera. / No Reino de Bengala foi nascido / E d’estatura não muito crescido.” (238)</p>	<p>&amp; tinha pouca barba &amp; essa preta,” (773)</p> <p>“Diante do grão Cunha o Mouro posto / A língua desatou logo dest’arte: / Senhor, cem annos ha que deste posto / Mudança nunca fiz para outra parte, / Sempre em todo este tempo achei bom rosto / (Como na terra pôdes informar-te) / Nos Reis que antes aqui senhoreárão, / Sempre a passar a vida me ajudárão // O Sultão, (...) / Cada mez hum cruzado e meio dava/ A estes cansados annos, e eu confio / Que este bem lá no Ceo se lhe apresente / E receba lá a paga eternamente. // Obrigou-o a fazer isto que eu digo / Ver que os passados Reis isto fizêrão, / Pois que perdeo esta terra o seu antigo / Rei, e os fados a ti t’a concederão, / Não sejas a esta idade tu só imigo, / Dá-me o que os outros Reis sempre me derão / A tão cansada idade sempre humanos, / Valha-me nisto a posse de cem annos. //</p>
---	--	--	--	---	--



					Vendo o governador tão longa idade / Que as antigas idades quasi excede, / E apoz isso a miséria, a pouquidade / Que para sustentar-se então lhe pede / Com grande espanto assaz, grãa piedade / De tão pobre velhice, lh'o concede. / Parte-se tão contente o pobre Mouro / Como o que tõe achado hum grão thesouro." (240-241)
<b>Simão Machado</b> <i>Comédia de Diu</i> (1601)	<p>"<i>Mouro</i> (...) Y son los de mi edad por buena cuenta / trezientos com más treinta y cinco encima. / Y tanto ha que soy nacido al mundo." (242)</p> <p>"<i>Governador</i> Cousas tão espantosas me tens dito / que cudo que não crês-las não te agrava. / A cré-</p>	<p>"<i>Governador</i> Terás de filhos número infinito. // <i>Mouro</i> Casado fuy, señor por muchas vezes. / Hijos innumerables he tenido. / Mas ya de todos ellos solamente / tengo dos: uno de noventa años / y otro que no bien a doze llega." (243)</p>	<p>"<i>Mouro</i> Y en esta edad naturaleza / effetos espantables en mí a hecho: / quatro vezes los dientes he perdido / y otras tantas de nuevo he cobrado; / las mismas esta barba cana y blanca / se ha de negra en cana convertido, / y las propias de cana en negra buelto." (242)</p>	<p>"<i>Pagem</i> Hum mouro de presença venerável, ainda que no trage humilde e pobre, pede entrada." (241)</p> <p>"Nacido fuy, señor, dentro en Cambaya. / Cien años avrá o más que en Dío habito." (242)</p>	<p>"<i>Mouro</i> Yo soy, señor, un hombre a quien fortuna / se mostró tan avara quanto pródiga / de otra parte me fue la naturaleza. / Una me hizo tan falto de riquezas / como la otra de años abundante, / ansí que soy más pobre que los pobres, / juntamente más viejo que los viejos." (241-242)</p> <p>"<i>Mouro</i> Esta monstruosidad jamás oyda, / esta reformación tan espantable / que quizo en mí hacer naturaleza / fue como ya, señor, te tengo dicho, / de otra igual miseria acompañada, / y tanto que los reyes desta</p>

	<p>dito lhes dar a mi me offendo, / que somente são dinas de não cridas. // <i>Mouro</i> Pues por Alá, señor, que no te digo / cosa que de verdad agena sea. / Que hartos testigos dello en Dío tengo, / quiero dezir personas que han oýdo / lo mismo que te digo a sus pasados.” (242-243)</p>				<p>ciudad, / de la edad tan larga condolidos, / cada mes un ducado y medio d’oro / me concedieron para mi sustento. / Lo mismo te piedo a ti, pues nella aora / en nombre de tu rey te obedecen, / me concedas también, para que pueda / sustentar este cuerpo que sustenta / tan prolixa y cançada carga d’años. //</p> <p><i>Governdor</i> Assás se mostra em ti a vida larga / nessa matéria de trabalhos longos, / pois jamais ella está izenta delles, / nem bem acabarão elles sem ella. / Essa tença que pedes te concedo, / e tudo o que de mi mister ouveres / acharás fielmente. //</p> <p><i>Mouro</i> Así lo creo, / que tu mucho valor me lo assegura. / Alá te dé, señor, muy largos años / como los míos son, y juntamente / los bienes que fortuna me ha negado / y a ti por tu valor son tan dividos!</p> <p>Vay-se o mouro. Entra António da Sylveira.</p>
--	--	--	--	--	--

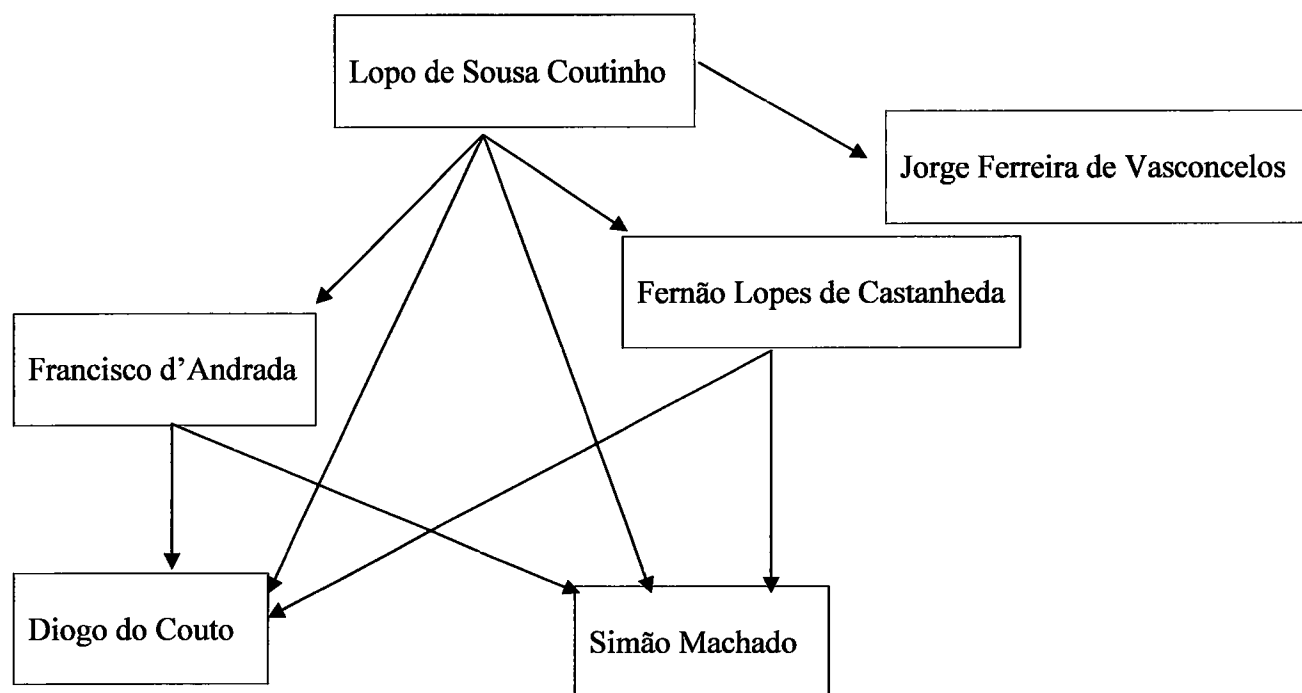
					<p><i>A. da Silveira</i> Deste mouro que sae lá na cidade / ouvi cousas que devem não ser cridas. //</p> <p><i>Governador</i> Pois todas me affirmou serem verdade. //</p> <p><i>A. da Silveira</i> Por tais estão em Dio recebidas. //</p> <p><i>Governador</i> Que neste tempo há hi tão larga idade? ...//</p> <p><i>A. da Silveira</i> Monstruosidades são jamais ouvidas. / Somente tem de humana natureza / o viver sempre em miséria e pobreza.” (243-244)</p>
<p><b>Diogo do Couto</b> <i>Década Quinta</i> (1612)</p>	<p>“Andando o Governador já pera se embarcar, lhe trouxeram da outra banda hum homem, que se affirmava ser de trezentos trinta e cinco annos, - (...)” (124)</p>	<p>“Tinha dous filhos, hum de noventa annos, e outro de doze; e teria outros muitos que lhe morreriam.” (124)</p>	<p>“Affirmava, que cinco vezes mudára os dentes velhos, e lhe nasceram novos;” (124)</p> <p>“e que outras tantas [<i>cinco</i>] lhe encanecêra a barba, e se lhe tornára a fazer preta.” (124)</p>	<p>“ (...) que era de meã estatura, as pernas muito arcadas, bem assombrado, de casta Bengala, Gentio de nação, mas seguia a seita de Masamede:” (124)</p>	<p>“ (...) tinha naquella idade huma simplicidade espantosa, e com ella dava razão de muitas antiguidades, e alcançou ainda aquelle Reyno em poder de Gentios, pela conta que dava dos Reys Mouros, que todos nomeava com os annos que cada hum reinou. (...) O Governador folgou muito de ver aquelle homem, e lhe perguntou por muitas cousas, de que</p>

					<p>lhe elle deo razão; e antre ellas lhe disse, que todos os Reys antigos que alcançára lhe davam cada mez hum cruzado e meio de tença: que lhe pedia, que pois aquella Ilha viera a ser poder, onde elle tinha quebrada a pobre comedia, lhe fizesse mercê de lha conceder, porque sua idade já não era pera buscar o necessario pera vida. O Governador lho outorgou de muito boa vontade, mandando-lhe assentar aquelle cruzado e meio por mez por ordinaria no Regimento daquella fortaleza, com o que o velho ficou muito contente;” (124-125)</p>
<p><b>Francisco d’Andrada</b></p> <p><i>Crónica de Dom João III</i> (1613)</p>	<p>“este mouro de trezentos e trinta e cinco annos” (713)</p>	<p>“fazia esta novidade mais espantosa ter elle hum filho de noventa annos e outro de doze” (713)</p>	<p>“coatro ou cinco vezes lhe cairão os dentes, e lhe tornarão a nacer” (713)</p> <p>“e outras tantas a barba, acabando de ser de todo branca, se lhe tornava a fazer preta até ser de</p>	<p>“Este mouro era de nação Bengala, e fora ja gentio, pequeno de estatura e fraco de entendimento” (713)</p>	<p>“avia cem annos que viera para aquella cidade, onde os senhores della lhe derão sempre ajuda para sustentar a sua antiga e cansada idade, para o que o Soltão que agora fora morto lhe daa seis centos reis cada mez, e que pois elle era agora senhor daquella cidade, lhe pidia que lhe não quisesse</p>

			todo.” (713)		tirar aquella esmolla de que tinha posse de cem annos. O que o governador lhe concedeo facilmente.” (713)
--	--	--	--------------	--	---

## ANEXO II

### Quadro Explicativo de leituras e/ou influências



## **ANEXO III**



## Deus, Cristo, Satã e Anjos

Deus	Cristo	Satã	Anjos
<p><i>-O olhar de Deus:</i> “inultrapassável beatitude”, “iluminado olhar” (iii: 51);</p> <p><i>-A sua fala:</i> <i>quando calma, liberta</i> “um perfume de ambrósia” (iii: 52) <i>que alegre o corpo angélico, mas quando está irado a sua voz é</i> “trovejante” (x: 182);</p> <p><i>-Sabemos que tem ouvidos e olhos porque afirma que não os tapará quando os homens lhe orarem ou suplicarem</i> (iii: 53), <i>mas mesmo que os seus olhos transpareçam uma enorme bondade, só raramente esta é vista;</i></p> <p><i>- Todo o seu corpo está envolto numa nuvem:</i> “Regressarei, meu Pai, para contemplar a tua face, sobre a qual já nenhuma nuvem de cólera pairará” (iii: 54); “Uma nuvem que te envolve como um</p>	<p><i>-Rosto:</i> “O Filho de Deus mostrava-se na sua glória infinita: nele resplandecia, por inteiro, todo o Pai, que nele substancialmente se exprimia; e uma divina compaixão aflorava-lhe claramente ao rosto, bem como um amor sem fim e uma graça sem medida” (iii: 52);</p> <p>“No qual reside a plenitude do amor divino” (iii: 54);</p> <p>“Cujo rosto luminoso e sem mácula se reflecte e resplandece o Pai Todo-Poderoso, que nenhuma outra criatura pode jamais contemplar” (iii: 57);</p> <p>“Divino rosto” (iii: 57);</p> <p>“Filho em cujo rosto se tornou visível a minha invisível divindade” (vi: 120);</p> <p>“Cujo rosto, (...), inefavelmente exprimiu a grandeza do próprio Pai” (vi: 121);</p> <p>“Em tudo sou a tua imagem” (vi: 121);</p>	<p><i>-Satã e as metáforas da Natureza:</i> “Assim como o Sol, acabado de nascer, surge, através de brumosos ares do horizonte, em seus raios diminuído, assim como o astro solar, pela Lua encoberto, espalha, em sombrio eclipse, por sobre a metade das nações um funesto crepúsculo, assustando os reis que nele vêem um sinal de revoluções, assim brilhava ainda, mais alto do que os seus companheiros, se bem que algo anuviado, o grande Arcanjo” (i: 22);</p> <p><i>-Rosto de Satã:</i> “cavadas cicatrizes” e “suas cansadas faces a inquietação ganhara fundas raízes” (i: 22);</p> <p>“o seu semblante por três vezes se alterara, sucessivamente anuviado pelas paixões da cólera, da inveja e do desespero, as quais lhe haviam desfigurado a tal ponto o falso rosto</p>	<p><i>-Carro de Cristo:</i> “Era o carro impelido pelo interno Espírito e guiado por quatro formas Querubínicas. Cada um dos Querubins tinha quatro rostos de espanto, e os seus corpos e asas estavam coalhados de olhos, a estrelas semelhantes. Inúmeros olhos enfeitavam também as rodas do berilo do carro divino, e destas se desprendiam vivas línguas de fogo. As cabeças daquelas figuras sustentavam um luminoso firmamento de cristal, sobre o qual se levantava um trono de safira, marchetado do âmbar mais puro e das cores do arco-íris” (vi: 122)</p> <p><i>-Guardas do Éden:</i> “Cada um deles, tal como um duplo Jano, tinha quatro rostos, todo o seu corpo era semeado de olhos brilhantes como lantejoulas, mais</p>

<p>radioso tabernáculo e só deixa aparecer as franjas das tuas vestes obscurecidas pela excessiva claridade da névoa que te cerca” (iii: 56);</p> <p>“De entre as nuvens que o ocultavam” (x: 182);</p> <p>“O Pai, sereno e sem nuvens em redor” (xi: 206).</p>	<p>“O seu semblante alterou-se de tal modo que infundia terror, e a severidade em seus olhos era tamanha que resultava insustentável” (vi: 123);</p> <p>“O Filho, repleto de tal esplendor e plena imagem do Pai de imediato lhe respondeu neste suave e divino tom” (x: 183);</p> <p>“O Filho cheio de alegria” (xi: 207).</p> <p><i>-Olhos;</i></p> <p>“ (...), mesmo quando parecia mais irritado, em seus serenos olhos apenas brilhavam a caridade, a graça e a misericórdia” (x: 203);</p>	<p>[<i>Satã ainda se encontra transformado em Querubim, primeira transformação indicada por nós</i>] que, ao olhar de terceiros, teriam traído” (iv: 68)</p> <p><i>-Expressão das sobrancelhas:</i></p> <p>“uma coragem indómita e um meditado orgulho” (i: 22);</p> <p>“ (...) franzindo com soberba os sobrolhos” (iv: 83);</p> <p>“ (...) de ar terrível e encrespando as sobrancelhas” (iv: 84);</p> <p><i>-Olhos:</i></p> <p>“faíscam e luzem” (i: 15);</p> <p>“ (...) <i>sinais de remorso e compaixão</i> quando observava os seus companheiros no crime, ou melhor, os seus seguidores que, outrora, em plena beatitude, haviam sido tão felizes, e agora estavam condenados para sempre a participarem do seu castigo, esses mesmos milhões de Espíritos que, por culpa dele, tinham sido punidos pelo Céu e, por causa da sua revolta,</p>	<p>numerosos do que os olhos de Argo e mais despertos do que aqueles que, em tempos, se deixaram adormecer encantados pela flauta da Arcádia, pela cana pastoral de Hermes, ou pela varinha soporífera” (xi: 208)</p>
---	--	--	---

		<p>dos eternos esplendores expulsos, e que, não obstante, lhe permaneciam fiéis, agora que haviam perdido toda a glória” (i: 22. Sublinhado nosso);</p> <p>“Satã prepara-se para falar. Nisto, as duplas fileiras, de um extremo ao outro, encurvam-se, dispõem-se em semicírculo e em seu centro situam Satã e os seus pares. A atenção emudece-os. Por três vezes Satã tenta começar, por três vezes, apesar de todo o seu orgulho, <i>essas lágrimas que só os Anjos são capazes de chorar a voz lhe embargam</i>” (i: 22. Sublinhado nosso);</p> <p>“fixa tristemente o olhar” (iv: 66)</p>	
--	--	---	--

*-Transformação de Satã:*

“Sente que o rosto, já alongado, se afila e emagrece, que os braços se colam aos flancos, que as pernas se entrelaçam uma na outra, até que, de todo privado de apoio dos pés, cai no chão, metamorfoseado em monstruosa serpente, que sobre o próprio ventre rasteja” (x: 191)

## ANEXO IV

## Hipérbole como processo de monstrificação

O primeiro golpe despedido e que inicia o combate, após, como é típico na epopeia, acesa argumentação sobre quem é mais valoroso, parte de Abdiel, anjo que denegou, na noite anterior à peleja, o exército satânico. A sua recusa já antes tinha sido agraciada com louvores e ovações pelos anjos divinos (fim do livro v), mas agora podia mostrar a todos a sua honra e Glória com um “nobre gesto” desferindo “um golpe da sua espada que, violento como uma tempestade, se abateu sobre a orgulhosa gálea de Satã, o qual, nem com a vista, nem com os movimentos do seu rápido pensamento, e menos ainda com o seu escudo, pudera evitar tal desgraça” (vi: 111). A força deste Anjo é representada como maior do que uma tempestade, e o golpe tão rápido que nem o velocíssimo pensamento de Satã é capaz de conceber a defesa. Contudo, não poderia ser de outro modo, visto Abdiel defender uma causa maior e tanto a sua honra como a sua Glória pedem para ser louvadas, para que a sua recusa seja engrandecida e digna e o seu comportamento seguido.

Ergue-se um “furioso vendaval e clamores como se não haviam ouvido ainda no Céu” (vi: 112), as armas e as armaduras “libertavam horrorosos e dissonantes sons” (*ibid.*), as flechas e os dardos incendiados “traçavam nos ares vivos arcos de fogo” (*ibid.*), os dois exércitos travavam “funestos assaltos” e se “a luta tivesse sido na Terra, esta teria estremecido até no próprio centro” (*ibid.*). A força dos Anjos é tremenda, o “mais fraco deles [é] capaz de controlar os elementos e de armar-se do poder de todas as suas regiões” (*ibid.*). Deus, entretanto, mantém-se passivo no seu trono, e como que antecedendo a possibilidade de alguma vez isto acontecer (o mais certo é ter previsto, porque Ele tudo sabe) limitou os poderes dos seus filhos prevenindo a completa destruição da sua morada. Mas não limitou o suficiente, já que “cada legião se assemelhava a um numeroso exército, e cada mão armada, pela sua potência, a uma legião” (*ibid.*) e, como veremos, a monstruosidade acaba por mostrar a sua horrível cara na destruição parcial do Céu. Exemplo disso é o Arcanjo Miguel que “usando de descomunal força, ia (...), no ar, brandindo a espada” e de um só golpe abatia “esquadrões inteiros” (*ibid.*) devastando tudo em seu redor. Frente a frente, Satã e Miguel “parecem deuses”, segurando espadas flamejantes que traçam “horrendos círculos” e empunham escudos imensos “quais sóis gigantescos” e

“Comparando as pequenas às grandes coisas, era como se toda a concórdia da Natureza se houvesse quebrado, como se, havendo estalado a guerra entre as constelações do céu, dois planetas, um contra o outro, se precipitassem sob a acção de uma *maligna influência* e, no meio do firmamento combatendo, confundissem as dissonantes órbitas” (vi: 114. Sublinhado nosso)

Milton, neste passo, recorre uma vez mais à metáfora dos fenómenos da Natureza para descrever um acontecimento horroroso e fantástico, mas também se serve das coisas da Natureza<sup>1</sup> para caracterizar, por exemplo, o primeiro ferimento de Satã pela espada de Miguel, que quase o corta de um lado ao outro:

“Contudo, a substância etérea de que era constituído não podia ficar por muito tempo dividida e cedo se voltaria a unir; mas não sem que, antes, do ferimento houvesse *saiído um rio* de néctar, cor de sangue, e esse sanguíneo humor, próprio dos Espíritos celestes se tivesse espalhado, maculando-lhe a armadura, há pouco ainda tão brilhante” (*ibid.* Sublinhado nosso)

Outros são igualmente feridos exageradamente, tais como Moloc, “fendido de alto a baixo até à cinta”, e Adramelec e Asmodeu, “poderosos Tronos, insolentes inimigos de Deus, de enorme estatura e de rochedos de diamante armados, que não haviam querido ser menos do que deuses; mas alcançados por horrorosos ferimentos (...) iam agora, em plena fuga” (vi: 114-115). Mas eis que, mais adiante, no segundo dia de combate, quando Satã e o seu exército utilizam na batalha máquinas infernais (canhões), deparamo-nos com a monstruosidade latente em todos os seres celestiais. Os Anjos celestes são tomados de ira, “inspirados pela ira” (vi: 120), e respondem monstruosamente:

“De imediato – que se admire a excelência e a força que Deus colocou nos seus poderosos Anjos! – deitaram fora as armas e, velozes como um relâmpago a riscar os céus, voaram até às colinas – pois a Terra copiou do Céu esta agradável variedade de formas, composta de colinas e vales –, abalaram-nas dos seus fundamentos, sacudindo-as de um e do outro lado, e arracaram-nas do solo com as suas rochas, rios e florestas; depois, nas mãos as segurando por seus encabelados cimos, levaram-nas até ao cenário da batalha. Seguramente, o espanto e o terror ganharam as hostes rebeldes quando os viram, tão terríveis, trazer consigo as montanhas arrancadas, com as bases para o alto e, mais ainda, quando os viram lançá-las sobre as máquinas infernais (...)” (vi: 120)

<sup>1</sup> Por outro lado, Milton recorre a metáforas que dizem respeito ao corpo para caracterizar a Natureza no Éden: “Assim, este lugar, de múltiplas perspectivas, todo ele era felicidade e encantamento: nas matas, as árvores mais ricas *choravam lágrimas* de bálsamos e de perfumadas resinas” (iv: 70. Sublinhado nosso).

O exército satânico, lembrando o fim de alguns titãs e de alguns monstros, fica soterrado sob o peso magnânimo das montanhas arrancadas, como presos num Cáucaso. Contudo, a batalha não termina até à intervenção de Cristo trazido pelo seu igualmente monstruoso carro de combate de onde sobem “furiosas espirais de fumo, belicosas chamas e temíveis faíscas” (vi: 122). Também ele é tomado de ira e, recorrendo Milton à hipérbole e às metáforas da natureza, mostra-se igualmente monstruoso:

“ (...) *o seu semblante alterou-se de tal modo que infundia terror*, e a severidade em seus olhos era tamanha que resultava insustentável. Cheio de ira, marchou ao encontro dos seus inimigos. As quatro Figuras Querubínicas desdobraram ao mesmo tempo as asas estreladas e em torno espalharam contínua e espantosa sombra. Os orbes do seu carro de fogo velozmente giravam e produziam *um estrépito igual ao das torrentes de água furiosas* ou de numerosos exércitos em marcha. Sobre os seus ímpios adversários se precipitou, directo e rápido, *sombrio como a noite*. Sob as ardentes rodas do seu carro o imóvel Empíreo estremeceu, e só o trono de Deus ficou impassível. Depressa se achou no meio deles; na mão direita segurava dez mil raios, logo por Ele arremessados, e de tal sorte que nas almas dos rebeldes causou dolorosas chagas” (vi: 123. Sublinhado nosso)

## ANEXO V



## Adão e Eva

Eva	Adão
<p>“Os cabelos de ouro dela, que lhe desciam soltos e sem adornos até à fina cintura, onde, ondeantes, e ao jeito das enroladas gavinhas de videira, formavam caprichosos anéis, levava-os à maneira de véu, em sinal de submissão” (iv: 71);</p> <p><i>-Dependência de Eva:</i></p> <p>“ (...) submissão que, primeiro, através de um doce domínio, fora sobre ela solicitada, depois, por ela consentida, e, por fim, por ele gentilmente recebida, submissão timidamente oferecida, e não desacompanhada de um recatado orgulho e de ternas, relutantes e amorosas demoras.” (iv:72);</p> <p>“Meu autor e meu rei, tu ordenas e eu, sem discutir, obedeço-te” (iv: 78);</p> <p><i>-Eva aos olhos de Adão:</i></p> <p>“única companheira” (iv: 74);</p> <p>a “bela consorte” (iv: 77);</p> <p>“filha de Deus e do homem, ser completamente acabado” (iv: 78);</p> <p>“minha beldade, minha esposa, meu bem recentemente encontrado, última e maior dádiva do Céu, minha delícia sempre renovada” (v: 88);</p> <p>a mais perfeita imagem de si, a mais querida metade (v: 90);</p> <p>a mais bela das criaturas vivas (ix: 160);</p> <p><i>-Eva símbolo do Mal:</i></p> <p>“ (...) ó Serpente! Este é o nome que melhor te quadra, a ti que com ela te ligaste e és tão falsa e odiosa quanto ela. Só te falta a sua figura e colorido para a tua intrínseca perfídia às claras se revelar e, assim, de ti se prevenirem as demais criaturas, porquanto a tua figura, ainda tão</p>	<p>“A bela e larga fronte dele e o seu olhar sublime anunciavam o supremo poderio; os seus cabelos de jacinto, divididos à frente, em cachos caíam virilmente até aos fortes ombros” (iv: 71);</p> <p><i>-Adão aos olhos de Eva:</i></p> <p>“alto e belo”, mas não tão “belo, [e é] senhor de uma graça menos atraente e de uma doçura menos amável” (iv: 75);</p> <p><i>-Beleza de Adão:</i></p> <p>“cedi, e desde então compreendi que a beleza da minha própria imagem era excedida pela tua graça varonil e pela tua sabedoria que é, ainda que solitária, a verdadeira formosura” (iv: 75);</p> <p><i>-Adão como autor:</i></p> <p>“Tu, por causa de quem e a partir de quem fui formada” e, no mesmo parágrafo, esta afirmação arrebatadora num tremendo rebaixamento da sua pessoa, “ (...) que me és tão superior por tuas ímpares qualidades e não poderás nunca ter companheira a ti igual” (v: 74);</p> <p><i>-Adão como rei:</i></p> <p>“Progénito do Céu e da Terra, senhor da Terra inteira” (ix: 161);</p> <p><i>-Pensamento de Adão:</i> “Fica, porém, a saber que, na alma, existem faculdades inferiores que, tendo a razão por guia, a servem como sua soberana. Entre aquelas, destaca-se a imaginação, que tem o principal papel; e a todas as coisas exteriores que os cinco sentidos, enquanto despertos, representam, elas as transforma em fantasia, leves</p>

*celestial, esconde afinal uma falsidade diabólica, e bem capaz de a todas elas levar à perdição. (...) Julgava-te sábia, firme e madura, capaz de resistir a todos os assaltos; não me apercebi de que em ti havia mais exibicionismo que sólida virtude, de que eras apenas uma costela, por natureza torcida e inclinada para este meu sinistro lado* donde foras extraída. Bom teria sido se tal costeleta tivesse sido simplesmente deitada fora, porque supérflua, face ao justo número de costelas que me cabiam” (x: 198-199. Sublinhado nosso).

figuras aéreas com as quais a razão, unindo-as ou desunindo-as, compõe tudo o que afirmamos ou negamos, e a que damos o nome de conhecimento ou opinião” (v: 90);

“Quando a Natureza repousa, a razão retira-se para a sua célula mais secreta; mas, muitas vezes, durante a sua ausência, a mímica imaginação desperta e tudo faz para imitar; e *combinando de uma forma bizarra as palavras e as acções mais recentes, ou as passadas há muito tempo, cria frequentemente, sobretudo nos sonhos, as ideias mais disparatadas*. E, na verdade, encontro no teu sonho algumas semelhanças, se bem vejo, com fragmentos da nossa última conversa da noite passada, embora acrescentadas de qualquer coisa de estranho (...). *No espírito de um deus ou no do homem, o mal pode ir e vir sem ser querido* e, sendo assim, não lhes deixa qualquer mancha nem ofensa; o que me dá a esperança de que aquilo que tu abominaste a sonhar, enquanto dormias, jamais o consentirás quando acordada” (v: 90. Sublinhado nosso).

*Conhecimento do corpo:*

“As mais ásperas e piores tempestades principiaram a erguer-se dentro deles; violentas paixões – a cólera e o ódio, a desconfiança, a suspeita e a discórdia – começaram a agitar, dolorosamente, as regiões mais profundas dos seus espíritos, dantes tão serenas e cheias de paz, e agora tão convulsas e turbulentas. (...) os dois estavam agora escravizados ao apetite dos sentidos que, vindo dos mais profundos subterrâneos do seu ser, usurpava a soberana razão e reclamava para si um papel superior” (ix: 178)

# BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de

2002 *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª edição.

ALVES, Hélio J. S.

1998 *The national epic: the rulers and the mutants*, in Frank Brinkhuis & Sascha Talmor (eds.), *Memory, History and Critique: European Identity at the Millenium. Proceedings of the Fifth Conference of the International Society for the Study of European Ideas*, Utrecht, University for Humanist Studies, (CD-ROM).

2001 *Modelos de heroísmo: os filhos de D. João de Castro in Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Centro de Estudos Camonianos.

2006 *O rosto de Bernardim Ribeiro in Tempo para Entender, História Comparada da Literatura Portuguesa*, Coimbra, Caleidoscópio, col. Da Literatura.

ANDRADA, Francisco d'

1852 *O Primeiro cerco de Diu in Obras*, Lisboa, Escritório da Biblioteca Portuguesa, 2ª edição (1589).

1976 *Crónica de Dom João III, terceira parte*, Porto, Lello & Irmãos Editores, col. Tesouros da Literatura, 2ª edição (1613).

BABO, Maria Augusta

1990 *Apresentação*, in AAVV, *O corpo o nome a escrita*, revista de comunicação e linguagens, nº10/11, Lisboa.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola

2004 *A Dictionary of Theatre Anthropology: the secret art of the performer*, London and New York, Routledge, 5ª edição (1991).

BARTHES, Roland

1989 *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Edições 70, col. Signos.

**BLACKMORE, Josiah**

- 2002 *Africa and the Epic Imagination of Camões* in AAVV, *Post-Imperial Camões*, Portuguese Literary & Cultural Studies n°9, Center for Portuguese Studies and Culture University of Massachusetts Dartmouth: 107-115.

**BLOOM, Harold**

- 2002 *O Cânone Ocidental*, Manuel Frias Martins (tradução, introdução e notas), Lisboa, Temas e Debates, 3ª edição (1997).

**BLUMENBERG, Hans**

- 2003 *Paradigmas para una metaforologia*, Madrid, MinimaTrotta, col. Histórica/Poética.

**BLUTEAU, Padre D. Raphael**

- 1713 *Vocabulário Portuguez, e Latino*, Coimbra, Real Collegio das artes da Companhia de Jesus

**BUESCU, Helena; DUARTE, João F.; GUSMÃO, Manuel (org.)**

- 2001 *Floresta Encantada, novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, col. Nova Enciclopédia, série Ciências da Linguagem/Estudos Literários.

**CAMÕES, Luís Vaz de**

- 1972 *Os Lusíadas*, Hernâni Cidade (prefácio e notas), Lisboa, Círculo dos Leitores, (1572).

**CASTANHEDA, Fernão Lopes de**

- 1979 *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, Porto, Lello & Irmãos Editores, col. Tesouros da Literatura e da História, 2ª edição (1561).

## CESARINY, Mário

- 2004 *Horta de Literatura de Cordel O continente submerso, o grande teatro do mundo, os sobreviventes do dilúvio, monstros nacionais, monstros estrangeiros*, Lisboa, Assírio & Alvim, col. Amadis, 2ª edição (1983).

## CORREIA, Gaspar

- 1975 *Lendas da Índia*, Porto, Lello & Irmãos Editores, col. Tesouros da Literatura e da História, 2ª edição (1864), vol. IV.

## COUTO, Diogo do

- 1974 *Asia, Década Quinta parte primeira*, Lisboa, Livraria Sam Carlos, 3ª edição (1612, 1779).

## COUTINHO, Lopo de Sousa

- 1989 *O primeiro cerco de Diu*, Lisboa, Publicações Alfa, col. Biblioteca da Expansão Portuguesa, (1556).

## COLEBROOK, Claire

- 2006 *Gilles Deleuze*, London and New York, Routledge, col. Critical Thinkers, 5ª edição (2002).

## CULLER, Jonathan

- 1984 *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, col. Crítica y Studios Literarios, 1984.

## DELEUZE, Gilles

- 2000 *Diferença e Repetição*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Filosofia.
- 2001 *Nietzsche e a Filosofia*, António M. Magalhães (trad.), Porto, Rés Editora, col. Biblioteca de Filosofia, 2ª edição.
- 2002 *Clínica e Crítica*, Pedro Eloy Duarte (trad.), Lisboa, Edições do Século XXI, col. Biblioteca do Pensamento Contemporâneo Fundamentos (dir. José A. Bragança de Miranda).
- 2003 *Pourparler, 1970-1990*, Paris, Éditions de Minuit, col. Reprise, (1990).

- 2005 *Klossowski ou o corpo-linguagem* in *O Mistério de Ariana*, Edmundo Cordeiro (tradução e prefácio), Lisboa, Vega Editores, col. Passagens, 2ª edição (s.d.).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix

- 1992 *O que é a Filosofia?*, Margarida Barahona e António Guerreiro (trad.), Lisboa, Editorial Presença, col. Biblioteca de textos universitários.
- 1997 *Mil Platôs*, AAVV (trad.), São Paulo, Editora 34, col. Trans, (1995-1997).
- 2003 *Kafka, para uma literatura menor*, Rafael Godinho (trad.), Lisboa, Assírio & Alvim, col. Testemunhos.
- 2004 *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*, Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho (trad.), Lisboa, Assírio & Alvim, col. Peninsulares.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire

- 2004 *Diálogos*, Lisboa, Relógio d'Água, col Filosofia.

DERRIDA, Jacques

- s.d. *Margens da Filosofia*, Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães (trad.), Porto, Rés Editora.
- 1996 *A voz e o fenómeno*, Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito (trad.), Lisboa, Edições 70, col. Biblioteca de filosofia contemporânea.
- 1997 *A Farmácia de Platão*, Rogério da Costa (trad.), São Paulo, Iluminuras, col. Biblioteca Pólen, 2ª edição.
- 2001a *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil.
- 2001b *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*, Fernanda Bernardo (trad.), Porto, Campo das Letras Editores.
- 2004a *Gramatologia*, Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro (trad.), São Paulo, Editora Perspectiva, col. Estudos (dir. J. Guinsburg), 2ª edição.
- 2004b *Morada. Maurice Blanchot*, Silvina Rodrigues Lopes (trad.), s.l., Edições Vendaval.

DEUTSCHER, Penelope

2005 *Derrida*, London, Granta Books, col. How to read.

FOUCAULT, Michel

2002 *O que é um autor*, Lisboa, Vega, col. Passagens, 5ª edição (s.d.).

FONTES DA COSTA, Palmira

2005 *O Corpo Insólito: Dissertação sobre os monstros no Portugal do século XVIII*, Lisboa, Porto Editora, col. Ciência e Iluminismo.

GIL, José

1987 *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria (trad.), Lisboa, Relógio d'Água, col. FiloSofia.

1990 *O corpo, a arte e a linguagem: o exemplo de Alberto Caeiro*, in AAVV, *O corpo o nome a escrita*, revista de comunicação e linguagens, nº10/11, Lisboa.

1994 *Monstros*, José Luís Luna (trad.), Lisboa, Quetzal Editores.

1997 *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Antropos, 2ª edição (1981).

2001 *Movimento total – O corpo e a dança*, Miguel Serras Pereira (trad.), Lisboa, Relógio d'Água, col. Antropos.

GOULART, Rosa Maria

2001 *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*, Braga, Angelus Novus, col. Ensaio literatura.

LOPES, Silvina Rodrigues

1994 *A legitimação em Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, col. Literatura.

MACHADO, Simão

1969 *Comédia de Dio*, Paul Teyssier (introdução e comentário), Roma, Edizioni dell'Ateneo Roma, 2ª edição (1601).



MILTON, John

- 2002 *O Paraíso Perdido*, Fernando da Costa Soares e Raul Domingos Mateus da Silva (tradução, prefácio e notas), Lisboa, Chaves Ferreira Publicações S.A., (1657).

NANCY, Jean-Luc

- 2000 *Corpus*, Lisboa, Vega, col. Passagens, 2ª edição (s.d.).

OLIVEIRA E SILVA, Luís de

- 1999 *Ideologia, Retórica e Ironia n'Os Lusíadas*, Lisboa, Edições Salamandra, col. Memória da Cultura.

POWELL, Jim

- 1997 *Derrida for Beginners*, New York, Writers and Readers.

QUINT, David

- 1993 *Epic and Empire: politics and generic form from Virgil to Milton*, New Jersey, Princeton University Press.

RAMALHO, Américo Costa

- 1980 *Estudos Camonianos*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação.

RICŒUR, Paul

- s.d. *A metáfora viva*, Porto, Rés Editora, (edição francesa de 1975).

STEINER, Georges

- 1993 *Presenças Reais, as artes do sentido*, Lisboa, Editorial Presença, col. Biblioteca de textos universitários.

TUCHERMAN, Ieda

- 2004 *Breve História do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Nova Vega, col. Passagens, 2ª edição (s.d.).

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de

1998 *Comédia Eufrosina*, Lisboa, Colibri, col. Colibri Teatro, 2ª edição (1543-1555).

VIEIRA, Dr. Fr. Domingos

1873 *Thesouro da Língua Portuguesa*, Porto, Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes (ed.).