

QUESTÕES PARA JOÃO ADOLFO HANSEN

Marcello Moreira
Marília Librandi Rocha
(Orgs.)

Entrevistadores
Alcir Pécora (IEL/Unicamp)
Luiz Costa Lima (UERJ/PUC-Rio)
Márcia Abreu (IEL/Unicamp)
Roger Chartier (EHESS, Paris)

PÉCORA - O seu belo e já clássico **A Sátira e o Engenho** acabou de receber uma nova edição pela Editora da Unicamp, o que, como conselheiro daquela Editora, me deixa muito feliz. Notei que ele traz algumas modificações em relação à primeira edição. Poderia comentar quais as mais importantes?

HANSEN - Meu caro Alcir, agradeço suas questões e a generosidade da sua avaliação sobre o meu livro. Há três anos e meio, quando o Plínio Martins me propôs reeditá-lo pela editora Ateliê em convênio com a Editora da Unicamp, pensei em incorporar ao texto alguns resultados do meu trabalho com as letras coloniais nos últimos anos. Logo desisti, pois teria que escrever um livro novo. Mas fiz realmente algumas modificações. Trouxe as notas para o rodapé e eliminei redundâncias. Também eliminei o termo “barroco”, pois nesses anos ficou evidente para nós que é uma facilitação, uma simplificação idealista inútil num trabalho histórico sobre as letras que classifica anacronicamente. Muito dessa evidência aprendi com seus textos sobre Vieira e com o trabalho de Leon Kossovitch sobre as preceptivas artísticas antigas. Digamos que “barroco” é um anacronismo que generaliza transistoricamente as categorias neokantianas do contínuo evolutivo do idealismo alemão. “Barroco”

é Wölfflin. E as aplicações de Wölfflin. Assim, eliminei o termo, substituindo-o por formulações analíticas: ao invés de “a sátira barroca”, “a sátira inventada com os procedimentos retóricos do conceito engenhoso” etc. A modificação maior foi no quinto capítulo, que trata dos lugares-comuns do gênero demonstrativo aplicados na sátira. Na tópica “Idade” desse capítulo, ampliei a definição de *persona* satírica, insistindo numa obviedade óbvia quase nunca considerada pela crítica brasileira que se ocupou dessa poesia: o “eu” satírico é um personagem ficcional. Como digo no livro, desde o século XIX a crítica brasileira vem atribuindo ao homem, Gregório de Matos e Guerra, as características do personagem satírico dos poemas produzidos na Bahia no final do século XVII. Com a atribuição, a crítica ignora e elimina o preceito retórico-poético que modela o caráter do personagem como *persona* ficcional e, por isso, propõe a poesia como expressão da psicopatologia do homem, em várias versões. Lembrei, com Kernan, que os críticos biográficos parecem pressupor que o personagem satírico é uma imagem exata de seu suposto inventor ou um porta-voz de suas convicções pessoais. Ironicamente, como lembrou Kernan a respeito da crítica inglesa que se ocupou psicologicamente da sátira elisabetana, o que os críticos biográficos dizem sobre os homens autores dos poemas tende a confirmar a existência de um caráter satírico básico em Juvenal, Quevedo, Swift, Pope, Byron e Zé da Silva, como se os críticos falassem sempre de um mesmo homem arrogante, intolerante e irascível, que ninguém gostaria de ter como vizinho. Embora possa até ser verdadeiro que muitos desses autores satíricos não foram homens estáveis, o que efetivamente se oblitera com a falácia biográfica é que muitas das características atribuídas à psicologia deles derivam dos preceitos retórico-poéticos da sátira, gênero que, por definição, figura paixões excessivas. Assim, lembrando o óbvio – que a sátira é poesia; que a poesia é ficção; que o “eu” satírico é um personagem; que o personagem é um tipo fictício; que seu caráter de tipo também é fictício; que seu caráter é inventado tecnicamente com a finalidade satírica de constituir e vituperar o vício e a depravação de maneira verossímil e decorosa – achei útil também lembrar que os autores de sátiras manipulam o personagem satírico de maneira dramática, constituindo-o como um ator. Sabemos que inicialmente a sátira foi dramática; e que, etimologicamente, o termo *persona* significa máscara. Na sátira, a *persona* é convenção de uma máscara aplicada pelo poeta para figurar as duas espécies aristotélicas do cômico, o ridículo e a maledicência, ou o vício não-nocivo, que causa riso, e o vício nocivo, que causa horror. Para dar conta das duas espécies cômicas, a *persona* é inventada como um ator investido semântica e pragmaticamente por valores e posições institucionais que asseguram o efeito de sua unidade virtuosa e/ou de sua indignação agressiva e obscena. Na sátira atribuída a Gregório de Matos, a *persona* é inventada com categorias e preceitos éticos, jurídicos, teológico-políticos e retóricos da racionalidade de Corte ibérica, repetidos de poema a poema como esquemas de ação verbal:

brancura	X	não-brancura;
catolicismo	X	heresia e gentilidade;
discrição	X	vulgaridade;
fidalguidade	X	plebe;
liberdade	X	escravidão;
honestidade	X	desonestidade;
masculino	X	feminino.

Assim, achei útil reiterar que o ponto de vista da *persona* sobre os temas é construído por meio dessas oposições. Formulando-se a si mesma como semelhança virtuosa das categorias positivas, a

persona compõe e descompõe os tipos viciosos como semelhanças viciosas ou malvadas das categorias negativas. Modelada como o *vir bonus peritus dicendi* da oratória, a *persona* é geralmente um tipo virtuoso, assim, por isso mesmo indignado contra a corrupção da sua Cidade, segundo uma *afetação* retórica de indignação, como ocorre, por exemplo, na **Sátira 1, 79**, de Juvenal: “[...] *si natura negat, facit indignatio versum*”. Lembrei que, ao afirmar que a ordem racional do seu mundo está corrompida e que é a sua indignação que faz o verso, a *persona* de Juvenal também afirma ignorar o valor da disciplina poética. Com verossimilhança dramática, propõe que vive em um mundo caótico e que representa sua indignação também caoticamente, como se o discurso da sátira fosse expressão informal da sua ira. Obviamente, é artifício retórico dizer que “não há artifício” no que é dito retoricamente. Se é verdade que as paixões são naturais, nunca são informais quando são paixões poeticamente representadas, porque sua representação é fictícia, mediada por uma forma pseudo-expressiva e pseudo-referencial construída por técnicas precisas do gênero demonstrativo. Lembrei que a irracionalidade da indignação da *persona* é construída muito racionalmente, enfim, como técnica de contrafação ou fingimento poético que produz estruturas “indignadas” e “excessivas”. No século XVII, a doutrina do cômico prescrevia que tais estruturas são recebidas como ausência de estrutura por vulgares que não conhecem o preceito, o que, acho isso divertido, também ocorre no caso da crítica brasileira que ignora a mediação técnica do artifício construtivo do efeito, folclorizando os poemas com interpretações psicologistas improváveis. Também escrevi que, como lembra Kernan, a máscara do *vir bonus peritus dicendi* modela genericamente o caráter (*étos*) público da *persona* satírica com inconsistências e mesmo contradições, como se ela fosse *ao mesmo tempo* Dr. Jekyll e Mr. Hyde, com uma personalidade pública e uma personalidade privada. A *persona* da sátira atribuída a Gregório de Matos também apresenta tais inconsistências, como tipo “ao mesmo tempo” discreto e vulgar, virtuoso e vicioso, digno e infame. Segundo a crítica romântico-positivista, a razão dessas inconsistências é a psicologia do homem Gregório de Matos sempre positivado como causa ou origem dos poemas, apesar de não se conhecer nenhum autógrafa dele e de ele nada ter editado: doente, fauno de Coimbra, tarado, mestiço, mazombo nativista, protonacionalista, nacionalista, crítico da ideologia oficial, carnavalesco, antropófago cultural, ateu, liberal, libertino, transgressor, revolucionário, ressentido, pessimista, reacionário, machista, plagiário, desclassificado, canalha e outros sustos da psicologia impressa. Segundo o preceito retórico, as inconsistências e contradições da *persona* são caracteres e paixões aplicados tecnicamente para figurá-la como *persona* dramática. Ou seja: supondo-se que o homem chamado Gregório de Matos e Guerra tenha querido publicar poeticamente seu ponto de vista individual sobre um assunto qualquer da sociedade baiana do século XVII, não poderia fazê-lo sem aplicar os preceitos retóricos das paixões que modelam o “eu” poético como tipo não-psicológico formalizado retoricamente. Em seu tempo, era impossível fazê-lo de outra maneira.

PÉCORA - Você poderia descrever o atual estado da questão no tocante aos estudos coloniais, no âmbito das Letras? Felizmente parece que já não estão voltados apenas à descoberta do nacional em flor, não é?

HANSEN - Alguns estudos coloniais no âmbito das Letras são feitos em alguns departamentos de Letras de algumas universidades públicas do país. Muitos deles se mantêm circunscritos ao chamado “círculo hermenêutico” do idealismo alemão. Como você sabe, nas universidades públicas dominam os estudos sobre a literatura dos séculos XIX e XX. O modelo orgânico na base da historiografia literária brasileira constitui a temporalidade como evolução, por isso a teleologia das categorias aplicadas continua a constituir *a priori* a inteligibilidade das letras coloniais como etapa superada para

o que veio depois, o Estado nacional. Mesmo hoje, quando essa ideologia foi liquidada nos processos neoliberais de redefinição da política e da cultura, as classificações dedutivas dos estilos como unidades irreversíveis implica essa teleologia, “Classicismo”, “Maneirismo”, “Barroco”, “Neoclassicismo” etc. Quero dizer, o modelo determina *a priori* o que essas letras devem ser; logo, não há muito interesse em estudar o já sabido, que continua sendo repostado inercialmente no ensino secundário e universitário do modo como foi definido desde os primeiros românticos, no século XIX, acrescentando-se ao idealismo etapista dessa reposição o “Barroco” da morfologia de Wölfflin e da metafísica de D’ Ors.

PÉCORA - Você tem lido alguma coisa especialmente boa ultimamente, em crítica ou em literatura? E emendando: ainda há textos que o fazem sentir a literatura como alguma coisa que faz diferença?

HANSEN - Tenho lido teses e mais teses, algumas boas, outras nem tanto. Sempre que posso, leio e releio historiadores e filósofos, como Foucault e Deleuze. E preceptistas antigos. O último livro de crítica que li foi o de Luiz Costa Lima, **O Redemunho do Horror. As Margens do Ocidente**. Nele, como sempre, Costa Lima pensa as questões estéticas e políticas com grande liberdade. Admiro sua autonomia intelectual avessa ao gregarismo, que é uma praga. Agora, leio **L’ Idea de’ Pittori, Scultori ed Architetti**, de Zuccaro, numa cópia que me foi dada pelo nosso amigo Leon Kossovitch. De literatura, releio os textos que me fizeram e fazem sentir a ficção, como você diz, como alguma coisa que faz diferença: autores como Kafka, Guimarães Rosa, Malcolm Lowry e, principalmente, poetas, Mallarmé, Drummond, Celan e outros.

COSTA LIMA - A vigência do barroco se dá entre nós e na América hispânica quando ainda éramos colônias. Que dificuldades a compreensão do que era a compreensão “barroco” de mundo e da função das letras apresentam para uma história nacional destas literaturas?

HANSEN - Meu caro Luiz, sou grato por suas questões que tocam em pontos cruciais e me dão a oportunidade de falar à vontade, espero que não demasiado. A compreensão de mundo que as letras hoje simplificadas como “barroco” tinham em seu tempo é descontínua ou heterogênea em relação à compreensão que a história nacional da literatura possa fazer delas, pois elas não pressupõem a teleologia do contínuo evolutivo, as categorias psicológicas da subjetividade burguesa e as categorias que definem a arte como o desinteresse estético e a autonomia crítica que encontramos na história nacional dessas letras. Sinteticamente, retomando a relação de experiência do passado e expectativa de futuro proposta por Koselleck para especificar o modo como uma formação histórica determinada vive seu presente, diria que o horizonte de expectativa do presente colonial das letras hoje classificadas como “barroco” era outro, irreduzível às categorias de uma história nacional da literatura. E isso porque elas são substancialistas, pressupondo uma Causa Primeira, Deus, como origem e fim da natureza e da história. Nelas, o conceito nuclear que articula as apropriações dos modelos retórico-poéticos e teológico-políticos e das matérias antigas e contemporâneas é “representação”. Com o termo, entendo a mediação ou a forma que compõe e relaciona pensamento e linguagem, fazendo os conceitos representados ser convergentes ou dedutíveis de um mesmo princípio de identidade, o conceito indeterminado de Deus, pressuposto na invenção delas segundo a oposição complementar de “infinito/finito”. Lembro rapidamente que Foucault propôs que a identidade metafísica na base da similitude renascentista, em que o visível e o dizível se entrecruzavam indefinidamente, foi suplantada no século XVII. É belíssima a leitura da semelhança do século XVI feita por ele, quando trata da representação com a análise da tela de Velázquez; no entanto, no caso de que me ocupo, a leitura é historicamente

improvável e anacrônica, pois Foucault não atravessa os Pireneus. Em lugares tridentinos como Roma, Nápoles, a Espanha, Portugal e as colônias ibéricas da América, as apropriações católicas de Aristóteles, Santo Agostinho, Santo Tomás de Aquino e a infinidade de doutores da Igreja continuaram doutrinando a similitude como infinitismo da lei natural da Graça inata até o final do século XVIII, doutrinando a lei eterna de Deus como fundamento do poder de Estado, da linguagem e das artes.

Assim, na política católica da monarquia portuguesa atuante no Estado do Brasil e no Estado do Maranhão e Grão-Pará, a identidade metafísica é posta como Causa Primeira do tempo e, portanto, de todos os seres e eventos finitos da natureza e da história. Propõe-se então que, por serem finitos, existem unidos à matéria criada como análogos da substância divina de que são efeitos e signos. Todos os seres e eventos participam nela por atribuição e proporção, relacionando-se uns com os outros pela semelhança que os liga como seres criados. O tempo é criado, por isso nenhum dos seres e eventos que estão nele tem relação de igualdade com Deus nem pode tê-la, mas todos eles apresentam proporcionalidade entre a sua natureza interior e a substância metafísica incriada. Assim, nos seres e acontecimentos, Deus é presente: como Ato ou pura atualidade da analogia de proporcionalidade, é o termo comum que inclui toda a criação na semelhança evidenciada nos signos agudos. O conceito da identidade divina implica também a analogia de proporção que anima os seres e os eventos como diferenças hierarquizadas. Em todos eles se acha a proporção de uma medida analógica comum, que os especifica como participação de vários graus na substância metafísica. As letras coloniais pressupõem essa medida analógica e a aplicam lógica, retórica e metafisicamente à invenção dos efeitos de representação.

Também é outra, assim, a doutrina do signo, diferente da concepção fonológica das nossas lingüísticas, que só consideram como pertinente o que é diacrítico e, por isso, definem o signo segundo a inigualdade, a imotivação e o arbitrário de significante e significado. Nessas letras, o que a nossa lingüística considera irrelevante – a substância da expressão e a substância do conteúdo – também é semântico ou significativo, pois participante na substância metafísica de Deus. Além disso, elas são modeladas pela instituição retórica e as várias apropriações católicas das doutrinas retóricas expostas em várias versões, principalmente a aristotélico-latina, Aristóteles, o anônimo da **Retórica a Herênio**, Cícero, Quintiliano, Tácito, Sêneca, Marciano Capella, Geoffroi de Vinsauf etc.; e as retóricas gregas postas em circulação na Europa a partir do final do século XV, Aftônio, Theon de Alexandria, Dionísio de Halicarnasso, Demétrio de Falero, Longino, Hermógenes. Este último, por exemplo, está na base da grande poesia de Góngora, imitadíssima em Portugal pelo menos até morte de D. João V, em 1750, e ainda legível nas obras poéticas que Cláudio Manuel da Costa publicou em 1768. Obviamente, a formalização retórica dos estilos é normativa, não descritiva, como passa a ser com os Frühromantiker alemães na segunda metade do século XVIII.

Lembro ainda que, a partir de 1838, principalmente, tanto a teologia-política quanto a retórica foram sistematicamente eliminadas nas leituras feitas dessas letras no programa nacionalista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. No lugar da mimesis aristotélica, passou-se a falar de expressão; no lugar da representação de sujeitos de enunciação e destinatários por preceitos não-psicológicos, como os caracteres e as paixões, passou-se a propor a psicologia e a estética; no lugar da hierarquia definida em termos teológico-políticos, passou-se a falar de “oposição crítica”, de “prenúncios”, “antecipações” e “manifestações” do Nacional e também de “artificialismo”, “excessos”, “jogo de palavras” etc. Diria que os programas romântico-positivistas foram muito eficazes, pois

eliminaram o específico dessas letras nas inumeráveis apropriações teleológicas. Obviamente, as leituras românticas e positivistas também são históricas, encontrando seu sentido nas práticas de seu tempo. O que se pode questionar é justamente sua manutenção hoje, quando temos muitos instrumentos para criticar sua pretensão de universalidade, que continua a ser reproduzida inercialmente no ensino médio e superior.

Não há continuidade entre a metafísica escolástica e a metafísica da subjetividade do idealismo alemão. Essas letras são irredutíveis às categorias da estética kantiana e hegeliana. Mas eu também lembraria que a teleologia da história nacional da literatura é tão teológica quanto a dessas letras: as classificações delas como “antecipação”, “prenúncio”, “manifestação literária” ou “pré-” e o uso dedutivo de classificações estilísticas como “Classicismo”, “Maneirismo”, “Barroco” etc. não deixam de lembrar o “figural” da interpretação providencialista da história que encontramos por exemplo em Vieira. Quando é modelada como retrospecto de prefigurações de um ideal nacional, a história literária permanece teológica. Nos casos de obras coloniais em que a prefiguração não é imediatamente evidente, o tempo anterior à Independência é constituído por meio de categorias espaciais, “aqui”, como espaço homogêneo e vazio que importa e imita artificialmente, sem transformação, as representações metropolitanas, “lá”. A mesma representação colonial torna-se exterior à “realidade brasileira” pressuposta como presença em germe do “nacional” no lugar. Como quase nunca se especifica o modo particular da produção dessas letras considerando-se sua subordinação ao exclusivo metropolitano na simultaneidade de um sistema capitalista global, o próprio evento da representação tem sua especificidade de prática datada e situada absorvida espacialmente na essência que o explica dedutivamente como artificialidade oca e exterior. A especificidade histórica das práticas locais não é considerada, enfim, quando são apropriadas como mediação ou etapas para o estágio superior que as considera representativas como antecipações do “nacional”. E, a partir do século XX, quando as representações são transformadas em “barroco”, a interpretação nacionalista tende a ser mantida no uso dedutivo e a-crítico da noção.

Assim, acredito que a maior dificuldade de uma história nacional das literaturas está justamente na universalização que essa história opera do pressuposto idealista de uma Origem que avança temporalmente, como necessidade ideal, em direção à sua realização final em algum ponto do futuro, provavelmente o Estado neoliberal tucano e suas hipóstases, como o neotucanato petista, em que as diferenças formam federação. Esse pressuposto originário impede compreender as letras coloniais nelas mesmas como diferença histórica no presente do seu tempo histórico, pois o pressuposto da Origem as preconstitui como etapas superadas do contínuo evolutivo, cumulativo ou dialético, que caracteriza o “nacional”.

COSTA LIMA - Parece-lhe legítimo falar-se em literatura barroca quando o conceito moderno de literatura ainda estava por se elaborar? Noutras palavras, como evitar o anacronismo sem tampouco recair em um estrito historicismo?

HANSEN - Não posso dizer que seja ilegítimo, mas posso dizer que é anacrônico. Seria preciso, evidentemente, especificar o sentido dos usos de “literatura barroca”, que é uma expressão contraditória nos termos; geralmente, a expressão é usada sem mais, como sinônimo de “ficção”. Ou verificar se é aplicada às letras coloniais como explicação delas em seu presente. Nesse caso, o uso é anacrônico, pois elas muito evidentemente não conheciam a prática literária burguesa nem o conceito de “literatura”. Talvez pudéssemos pensar sua questão levando em conta duas ordens de questões: 1.^a: para ler

“poeticamente” a poesia de Gregório de Matos, hoje, é necessário conhecer a retórica aristotélico-latina, a teologia-política ibérica, a ética e os preceitos poéticos do conceito engenhoso do século XVII? É evidente que não. A história é outra e os preceitos que ordenaram as práticas de representação seiscentistas estão extintos desde o século XVIII iluminista, quando a legibilidade retórica foi definitivamente arruinada pelas duas revoluções. Como dizia Kuentz, nos anos 70, todo “retorno à retórica” é regressão estética e política, supondo-se a prescrição paradoxal de Rimbaud – *il faut être absolument moderne* – porque, você sabe disso melhor que eu, por definição o moderno não admite a repetição canônica implicada na *mimesis* retórica. 2.^a: para determinar “historicamente” a orientação política e cultural dos valores-de-uso produzidos pelas leituras poéticas dessa poesia, é preciso conhecer os mesmos preceitos do século XVII? Evidentemente, sim. Como dizia o mesmo Kuentz, o “retorno da retórica”, à maneira do recalco freudiano, é básico para criticar a universalização dos valores estéticos das leituras, principalmente quando são leituras das letras anteriores ao século XVIII iluminista e romântico, pautadas por preceitos do verossímil e do decoro retóricos. Talvez um modo viável de nos aproximarmos dessas letras é considerar sua dispersão, não sua unidade, lendo-as segundo uma dupla operação: reconstituindo os valores-de-uso produzidos nas apropriações delas desde o século XIX; e reconstituindo arqueologicamente os condicionamentos materiais e institucionais, os códigos bibliográficos e os sistemas de representação ou códigos lingüísticos que as constituíam em seu presente.

Não entendo bem o que você diz com “estrito historicismo”. A expressão parece pressupor uma oposição a outra coisa, não sei bem o quê, que não seria um “estrito historicismo” e que, se não me equivoco, seria algo como uma “estética”. Sei que hoje a simultaneidade das perspectivas contemporâneas parece relativizar e mesmo impedir *a priori* a perspectiva da reconstituição histórica quando se fala do passado. No limite, essa relativização implica a inutilidade da perspectiva histórica. Como não sou adepto do “pós-moderno” e do “neobarroco”, pois acredito que o “neo” é “retrô”, me parece que estou realmente limitado a essa perspectiva arqueológica porque o único tempo que realmente me interessa é o futuro. Por isso, pergunto-lhe se existe outra possibilidade de leitura histórica do passado que, para não ser anacrônica, não seja “estritamente historicista”.

COSTA LIMA - Considerando que o barroco supunha uma concepção retórica de belas letras, como conciliá-la com a concepção advinda do romantismo?

HANSEN - Não há conciliação. Pense por exemplo na diferença de conceituação e funcionamento do trinômio “autor-obra-público”. Nessas letras, a autoria é uma iniciativa individual que repõe a *auctoritas* de um gênero na emulação de obras particulares, não a subjetivação livre e original da experiência estética como, por exemplo, o universal progressivo de Schlegel ou o *nouveau au fond de l'inconnu* de um Baudelaire. O romantismo subjetiva radicalmente a expressão poética, eliminando como artificialismo a *mimesis* como *imitatio* sistematizada pelas retóricas antigas. As obras dessas letras são, como já sabemos, miméticas, rigidamente regradas segundo gêneros, verossímeis e decoros específicos. E “público” não é, como nas sociedades de classes, a opinião pública dotada de representatividade teoricamente democrática que assegura a autonomia crítica e a livre-iniciativa particular. Nessas letras, feitas como representação do “corpo místico” do Estado incluída no mesmo, “público” é a totalidade do “bem comum” controlado por vários expedientes, muitos deles violentíssimos, na qual cada indivíduo e cada ordem social estão subordinados *a priori* como testemunhos da própria condição de membros subordinados “como representação” que recebe e avalia as representações.

ABREU - Você criticou, em alguns de seus trabalhos, o “etnocentrismo espontâneo da leitura”, contribuindo para os estudos de história da leitura que chamam a atenção para o fato de que nem sempre se leu como lemos hoje. Você acha que a mesma crítica a esse tipo de etnocentrismo poderia ser feita considerando-se as diferentes formas de ler que convivem em uma mesma época?

HANSEN - Cara Márcia, suas questões vêm a calhar, pois relacionam o trabalho de pesquisa com o ensino. Você sabe bem, como demonstra no seu trabalho, que as apropriações de um texto qualquer são múltiplas e, felizmente, incontroláveis. Por princípio, toda leitura tem o direito de produzir seu pequeno valor-de-uso particular. Mas a validade desse valor é por definição discutível. Pensando nisso, acredito que há várias possibilidades de definição de leitura etnocêntrica, considerando-se as diferentes formas de ler que convivem em uma mesma época. Acho que uma delas poderia propor o simbólico como critério. No início do século XX, uma senhora que visitava uma exposição de Matisse disse a ele: – Mas eu nunca vi uma mulher verde. – Eu também não, mas isso não é uma mulher, isso é uma tela, teria respondido. Como sabe, Foucault retoma a anedota quando trata da tela de Magritte. E Karlheinz Stierle lembrou que as crianças pequenas recebem o conto de fadas como presença bruta do imaginário, sem se dar conta do simbólico que o articula como forma. Acredito que bons leitores, não importa sua posição social e sua competência cultural, não são como a senhora da anedota nem como crianças ouvindo contos de fadas, mas os que – de um modo ou d’outro – se dão conta do simbólico do texto que lêem, sendo capazes de saber que é artifício e, muitas vezes, de entender e apreciar a técnica que o compõe como artifício. Acredito que são bons leitores porque o reconhecimento do artifício significa reconhecimento da arbitrariedade do simbólico que é, por assim dizer, a condição básica, num sentido antropológico, para não universalizar os próprios critérios, sobrepondo-os livremente à significação efetuada pelos textos. Bons leitores sabem, de um modo ou doutro, que a liberdade de sua leitura é situada, datada, histórica e precária. Por isso mesmo, na leitura de textos classificados como literários, sabem ler livremente, mantendo a leitura nos limites do contrato enunciativo do texto de que se apropriam. Diria que, entre várias leituras contemporâneas de um mesmo texto, pode ser considerada ingenuamente etnocêntrica a que não observa o simbólico da forma, quero dizer, os preceitos que a regulam e impedem sua naturalização como matéria aberta à suposta liberdade total da livre-associação do imaginário do leitor. Enfim, bons leitores sabem de um modo ou doutro que a forma do que lêem é um artifício e que, por isso mesmo, também é particular e mortal como eles.

ABREU - Queria também pegar carona em uma das questões do Luiz Costa Lima, quando ele pergunta, a propósito do barroco, “como evitar o anacronismo sem tampouco recair em um estrito historicismo?” Eu acrescentaria: é possível ensinar “literatura” dos séculos mais recuados sem tornar a matéria excessivamente distante das condições de leitura de um estudante de 2.º grau? É possível evitar que o estudo dos textos do passado seja restrito a especialistas?

HANSEN - Quais são as condições efetivas de leitura de um estudante brasileiro de 2.º Grau em 2004? E de qual escola? Pública ou privada? E que espécie de leitura, científica, pragmática, literária? Falando genericamente, pois sempre devemos contar com as exceções, eu diria que as condições de leitura na escola secundária são muito estreitas. Eu diria que hoje os estudantes de 2.º Grau quase nunca lêem literatura literariamente. Os das escolas privadas, quando lêem literatura, fazem-no instrumentalmente, decorando datas, características estilísticas, descrições de personagens e enredos dos textos que “caem no vestibular”. O vestibular é o *télos* da leitura literária na escola secundária

privada. Com ela, os estudantes aprendem por exemplo que a negatividade irônica da lírica reflexiva de Drummond é crítica da exploração capitalista. A angústia do poeta é só uma mercadoria, no entanto, que não os transforma politicamente como estudantes, pois é apropriada instrumentalmente como uma informação útil para se saírem bem “se cair Drummond”. Podíamos dizer o mesmo de Guimarães Rosa, Machado de Assis e outros autores que “caem no vestibular” e são considerados “chatos”.

Os estudantes de 2.º Grau da escola pública mal sabem ler textos pragmáticos simples no terceiro colegial. 65% das escolas secundárias públicas de São Paulo substituem a aula de literatura pela de gramática e, quando se estuda literatura, lêem quase sempre trechos de algumas obras do romantismo e do modernismo. Como o Estado brasileiro condena esses alunos pobres à miséria de um ensino péssimo que reproduz a exploração de classe, os estudantes da escola secundária pública estão postos *a priori* fora do jogo das carreiras universitárias e certamente a literatura não lhes interessa, pois têm coisas mais básicas a resolver, como a sobrevivência.

Tudo isso é evidentemente muito familiar para nós, quero dizer, tudo realmente muito estranho. Por isso mesmo, acredito que é justamente o “excessivamente distante” de alguns textos que poderia interessar à leitura literária, pois é o distante que poderia evidenciar para o estudante secundário que seu modo de ser e, raras vezes, de ler literatura, é particular.

Acredito que o ensino das coisas do passado deve pressupor o conhecimento dos especialistas, mas também que não precisa ser feito como coisa de especialista, pois sempre é possível fazer traduções que não sejam redutoras. Uma das coisas mais difíceis que tive de fazer foi uma palestra sobre “Barroco Mineiro” para crianças de 8-10 anos de uma escola primária do bairro de Saramenha, em Ouro Preto, em 1998. Como suponho que as crianças são inteligentes, falei-lhes do que não mais existe no passado, o trabalho, o espaço e o tempo do século XVIII nas Minas Gerais: trabalho escravo, extração do ouro, contrabando, impostos pagos pela população, revoltas, repressões; falei-lhes também do rei distante e da Corte portuguesa ou do que pode ter sido uma Corte, da religião católica representada nas igrejas e dos modos de ordenar o espaço da cidade “como representação” da hierarquia. Pedi que me ajudassem com o conhecimento que tinham de Ouro Preto. Pois me deram muitos exemplos do que eu tentava lhes dizer, fazendo referências ao espaço de igrejas, ruas e histórias antigas do lugar ouvidas em casa etc. Não cheguei a falar de “literatura”, no caso, mas falei com as crianças, vamos dizer assim, de condicionamentos materiais e institucionais básicos para situar as letras coloniais em seu tempo. Há mais de 30 anos, fui professor na escola secundária pública e acho que é possível ensinar qualquer coisa para alunos de 2.º Grau, pois sempre são inteligentes. Obviamente, não é preciso começar falando das técnicas da analogia de proporção no silogismo retórico da elocução aguda de Góngora etc. Mas é possível falar, desde que haja disposição e condições adequadas, supondo-se também que o professor de literatura ainda possa ser um crítico da opinião. No caso da escola pública, o negócio é outro e não depende do nosso voluntarismo, mas de decisão política do Estado e da organização da população que é incrivelmente passiva quanto à miséria intelectual a que os jovens das classes populares são relegados. Além disso, seria útil regredir ao pressuposto mesmo do ensino de literatura na escola secundária e perguntar se a literatura ainda forma, como no século XIX, quando substituiu a teologia, questionando a instrumentalização da mesma para o vestibular na escola privada e a quase nenhuma existência dela na escola pública.

CHARTIER - Dans un article récent (NOSSA HISTÓRIA, n. 11, set. 2004, p. 49) tu écris à propos des satires de Gregório de Matos:

Evidentemente, não há interpretações *verdadeiras* da sátira, pois se trata de ficção poética. Evidentemente, as interpretações *sempre* produzem novos valores-de-uso com ela, inclusive valores críticos que não previa no século XVII, como ocorreu na época da ditadura. Mas, quando universalizam transistoricamente a particularidade dos seus critérios de definição de *autoria, obra e público*, as interpretações desistoricizam o passado e o presente em que são feitas.

Quels sont pour toi les critères les plus fondamentaux qui définissent l'historicité propre des oeuvres: les règles rhétoriques propres à un genre et un temps? Les conceptions théologico-politiques que partagent écrivains et lecteurs et qui commandent l'attribution des discours? Les formes matérielles d'inscription, de publication et de circulation des textes qui déterminent leurs publics et leur statut? Comment le critique littéraire ou l'historien doit-il articuler ces différents éléments pour rendre visibles les discontinuités qui séparent des régimes de discours hétérogènes les uns aux autres et ainsi éviter la "déshistoricisation" que tu condamnes?¹

HANSEN - Caro Roger, agradeço suas questões tão agudas. Os três gêneros de critérios que você enumera são fundamentais e, diria, tabulares, distribuindo-se como que em feixes simultâneos e complementares de condicionamentos e determinações dos objetos e também dos procedimentos aplicados para especificar sua historicidade. Eles são fundamentais, principalmente, para especificarmos os modos históricos de definição e funcionamento do trinômio "autor-obra-público". No caso das letras coloniais dos séculos XVI, XVII e XVIII, os preceitos retóricos próprios de um gênero exercitado em um tempo determinado nos permitem reconstituir o jogo de linguagem do contrato enunciativo do discurso particular e lê-lo segundo o horizonte de expectativa com que ele constitui seu destinatário no estilo. Acredito, como Robert Weimann propõe para as imagens das peças de Shakespeare, que os textos de que me ocupo são simultaneamente miméticos ou representativos de temas do referencial de outras práticas anteriores e contemporâneas, e judicativos ou avaliativos dos efeitos de representação que produzem, constituindo destinatários específicos na variedade das deformações de seus estilos. Evidentemente, como dizia Louis Marin, a imagem e o signo são categorias históricas. Logo, as doutrinas teológico-políticas partilhadas por autores e ouvintes/leitores devem também ser consideradas, pois definem o estatuto do signo, das representações e também da divisão intelectual atuante nas posições e atribuições hierárquicas que compõem o contrato enunciativo dos discursos. Os letrados coloniais compõem "eus" de enunciação como representações incluídas num "corpo místico" que falam para um público também ordenado como representações de um "corpo místico", ou seja, como totalidade do corpo político do Estado português subordinada ao "bem comum" no qual os destinatários particulares devem receber, como tipos sociais subordinados segundo representações específicas dos vários decoros hierárquicos, as representações efetuadas. Assim, a teologia-política é fundamental, pois define e determina os limites do campo e dos temas básicos da política católica, como conquista espiritual, ortodoxia inquisitorial,

¹ Em um artigo recente (NOSSA HISTÓRIA, n. 11, set. 2004, p. 49) você escreveu a respeito das sátiras de Gregório de Matos: "Evidentemente, não há interpretações *verdadeiras* da sátira, pois se trata de ficção poética. Evidentemente, as interpretações *sempre* produzem novos valores-de-uso com ela, inclusive valores críticos que não se previa no século XVII, como ocorreu na época da ditadura. Mas, quando universalizam transistoricamente a particularidade dos seus critérios de definição de *autoria, obra e público*, as interpretações desistoricizam o passado e o presente em que são feitas". Quais são, para você, os critérios mais fundamentais que definem a historicidade própria das obras: as regras retóricas características de um gênero e de um tempo? As concepções teológico-políticas partilhadas por escritores e leitores e que comandam a atribuição dos discursos? As formas materiais de inscrição, de publicação e de circulação dos textos que determinam seu público e seu estatuto? Como o crítico literário ou o historiador deve articular esses diferentes elementos que separam regimes de discursos heterogêneos uns dos outros e assim evitar a "desistoricização" que você condena?

heresia maquiavélica e luterana, barbárie indígena e africana etc; especifica os decoros hierárquicos e as ocasiões cerimoniais e polêmicas dos usos dos signos; orienta providencialmente as interpretações, compondo a experiência da história como participação do tempo na substância metafísica de Deus etc. No caso de que me ocupo, é fundamental incluir principalmente a sistematização da teologia-política católica feita por Bellarmino, Cajetano, Suárez, Possevino, Botero etc. e examinar seu ensino pela Companhia de Jesus e outras agências culturais. Mas também são fundamentais, como você vem demonstrando em sua prática de historiador, as formas materiais da produção, circulação e consumo dos discursos e seus condicionamentos institucionais. Lembro, por exemplo, que os letrados que vivem no Estado do Brasil, no século XVII, são educados nos colégios jesuítos locais ou nos cursos de Direito da Universidade de Coimbra, aprendendo técnicas retóricas de repetição ou recitação de um saber do poder que os fazem autorizados como “letrados”; ocupam cargos administrativos e do clero, envolvendo-se nas redes clientelistas locais nas quais são ao mesmo tempo, como dizia LeRoy Ladurie sobre funcionários na França do *Ancien Régime*, homens *do* poder real e homens *de* poder local, com várias tensões e conflitos de representações; e, quando compõem, a maior parte dos seus textos são publicados como manuscritos, que se tornam obras apenas quando são oralizados. Os manuscritos são copiados, recopiados, rasurados, constantemente deformados em usos imprevisos que produzem efeitos análogos à *mouvance* de que fala Zumthor quando estuda as formas da oralização da poesia medieval.

Assim, a arqueologia dos códigos lingüísticos, dos códigos bibliográficos e dos condicionamentos materiais e institucionais nos permite formalizar um modo de produção e funcionamento das letras, poesia e prosa, que podemos propor como sendo descontínuo ou heterogêneo em relação ao nosso presente. Acredito que uma história literária deva ser descritiva das apropriações e valores-de-uso dos textos coloniais. Assim, simultaneamente à reconstituição arqueológica deles, também podemos examiná-los segundo uma história das recepções ou das maneiras pelas quais eles sobreviveram até o nosso presente em atos de leitura de vários programas estéticos e políticos.

CHARTIER - De là, ma seconde question qui porte sur ta conception du “baroque” qui occupe une bonne partie de ton travail. Ce concept définit-il une catégorie historique désignant des productions littéraires ou artistiques situées dans une périodisation et une géographie propres? Ou bien doit-il être entendu comme une catégorie esthétique et stylistique transhistorique, identifiable dans des temps et des lieux sans relation les uns avec les autres? Faut-il trancher entre histoire et morphologie, pour reprendre le langage de Warburg? Les notions de “répertoire de forme” et de “réemploi” suffisent-elles à lever la difficulté? L’enjeu n’est pas mince puisque une définition historique du baroque conduit à porter l’attention sur ses conditions spécifiques de possibilité (Réforme catholique, Etat absolutiste, métissages esthétiques, etc.), alors que la définition morphologique renvoie à des invariants formels et anthropologiques, des “forma mentis”, qui échappent à l’histoire. Quel est ton point de vue?²

² Daí, minha segunda questão que versa sobre a sua concepção do “barroco” que ocupa boa parte de seu trabalho. Esse conceito define uma categoria histórica designando as produções literárias ou artísticas situadas em uma periodização e uma geografia próprias? Ou deve ser compreendido como uma categoria estética e estilística transistórica, identificável em tempos e lugares sem relação uns com os outros? Será preciso contrapor história e morfologia, para retomar a linguagem de Warburg? As noções de “repertório de forma” e de “reutilização” são suficientes para eliminar a dificuldade? A questão não é fácil, pois uma definição histórica do barroco implica prestar atenção nas suas condições específicas de possibilidade [Reforma católica, Estado absolutista, mestiçagens estéticas, etc.], enquanto a definição morfológica remete a invariantes formais e antropológicas, à “forma mentis”, que escapam à história. Qual é o seu ponto de vista?

HANSEN - Acredito, como disse a Alcir Pécora e Luiz Costa Lima, que “barroco” é Wölfflin, sua morfologia, e os usos de Wölfflin, ou seja, o neokantismo e o positivismo. Como classificações ou esquemas apenas dedutivos, as categorias morfológicas que constituem o “barroco” dos 5 pares de tensões de Wölfflin são genéricas e podem ser aplicadas transhistoricamente às pirâmides de Teotihuacán, aos templos de Angkor Vat, à pintura de Turner, aos impressionistas franceses, a Gaudí etc. etc. “Barroco” é, no caso, uma noção genérica e indeterminada, portanto inútil para um trabalho histórico interessado na especificidade das práticas de representação. Prefiro não usar o termo, a não ser descritivamente, com certa facilidade, para classificar um *corpus*. Mesmo assim, com cautela, pois o uso do termo carrega consigo todo o campo neokantiano da sua definição e produz anacronismos. No Brasil, as histórias literárias e histórias da arte incorporam e naturalizam Wölfflin e as apropriações de Wölfflin, como Eugénio D’Ors e Argan, pois sua morfologia dedutiva e transistórica é homóloga das categorias caudatárias do idealismo alemão que constituem os estilos nessas histórias por meio de classificações apriorísticas e irreversíveis, “clássico”, “maneirista”, “barroco”, “neoclássico” etc. Nelas, os estilos evoluem de modo ou cumulativo ou dialético, como demonstra Leon Kossovitch no texto sobre o descontínuo na história da arte publicado num livro organizado por Jean Galard para o Museu do Louvre. Por serem teleológicas, as classificações dos estilos das histórias literárias caudatárias do idealismo alemão são normativas; por isso mesmo, não são capazes de propor o estilo como prática e categoria históricas, nem de pensar a simultaneidade de várias iniciativas de imitação e emulação de modelos que, em circunstâncias particulares dos séculos XVI, XVII e XVIII coloniais, constituem o que poderíamos chamar de “durações descontínuas”. Lembro por exemplo a presença fortíssima de um Góngora nessas letras.

Góngora é capaz de compor conforme as regras da unidade verossímil do estilo prescritas pela retórica aristotélica e pela poética horaciana; mas, a partir de 1614, começa a compor poemas como a **Fábula de Polifemo e Galatéia** e as **Soledades** segundo os preceitos de Hermógenes que, diversamente de Aristóteles, prescreve que um mesmo discurso deve apresentar os 20 estilos que expõe em seu **Categorias Estilísticas**. Como se sabe, esses poemas de Góngora causam a oposição de letrados contemporâneos, como Quevedo, pois aplicam o estilo sublime a personagens que até então só podiam ser compostos com o estilo humilde, como pastores, ou cômico, caso do cíclope. Da mesma maneira, no século XVII, um poeta como Gregório de Matos era capaz de compor emulando autoridades dos vários gêneros: na lírica, imitava Góngora, Camões, Petrarca e Ovídio; na sátira, além de Quevedo, imitava Horácio, na variante cômica “ridículo”; e Juvenal, na variante “maledicência”. A cada invenção, era diferente, quando emulava poetas portugueses, espanhóis, italianos, latinos e gregos contemporâneos e anteriores. A noção de “barroco” elimina essas diferenças, pois suas categorias dedutivas, como “informalidade” e “pictórico”, opostas a “clássico” como “formal” e “linear”, unificam e eliminam justamente a variedade das iniciativas que compõem representações imitando autoridades de maneira por vezes divertidamente antagônica. É o caso, na prosa do século XVII, dos adeptos de Cícero ou de Tácito. A crítica que aplica dedutivamente a noção de “barroco” elimina justamente os preceitos retóricos, por isso tem que inventar muitas razões psicológicas e teleológicas para explicar, por exemplo, o estilo seco e elíptico de um Baltasar Gracián, pois Gracián é um “barroco”, mas “barroco” significa “acumulado”, “excessivo”, “informal” etc. Assim, como disse, prefiro não usar “barroco” por ser anacrônico. No lugar dele, prefiro pensar o tempo curto da prática de Gregório de Matos, 1682-1695, ou de outros autores desse tempo, como

uma duração formada por várias descontinuidades de extensão e intensidade diversas, gregas, egípcias, latinas, patrísticas, bizantinas, escolásticas etc., e os múltiplos estilos de cada uma delas, ou seja, uma duração que podemos figurar aqui com a alegoria de uma corda tecida por fios de cor, espessura e comprimento diversos e atados pela especificidade da emulação particular de um modelo e, ao mesmo tempo, interceptados, confundidos, misturados, dispostos paralelamente sem contato ou rompidos polemicamente, em vários pontos, por descontinuidades.

CHARTIER - Tu as édité, d'une manière ou d'une autre, les poèmes de Gregório de Matos et les lettres du Padre Vieira. L'établissement d'un texte ancien – et tout particulièrement lorsqu'il s'agit de textes qui, comme ceux-ci, ont circulé sous forme de feuilles volantes ou de discours oraux et qui ont été mutilés par leurs éditeurs anciens – pose de grands problèmes. Une édition moderne doit-elle tenter de reconstruire "l'ideal copy text" (cher à la bibliography anglo-saxonne), c'est-à-dire le texte rédigé, dicté ou énoncé par l'auteur, sauvé des déformations imposées par les copistes, les typographes ou les censeurs ? Ou bien les éditeurs modernes doivent-ils respecter les différents états historiques des "mêmes" oeuvres puisque ceux-ci sont les textes qui ont circulé et qui ont été lus par les lecteurs anciens. La tension entre ces deux positions, tout à la fois philologiques et critiques, divise les études shakespeariennes – mais pas seulement elle. Elle a plusieurs enjeux, la délimitation même du corpus qui définit l'oeuvre assignable à un même auteur, l'établissement de la littéralité du texte, et les décisions quant à sa présentation formelle (graphies, orthographe, disposition visuelle, etc.). Comment as-tu résolu ces questions pour les deux auteurs qui te sont particulièrement chers?³

HANSEN - Não editei os poemas atribuídos a Gregório, mas pensei em questões semelhantes às que você me faz quando estudei a sátira que se atribui a esse poeta. Com Foucault, prefiro propor a dispersão. Acredito que "the ideal copy text" é efetivamente – como todo ideal – um "ideal edênico", mais ainda no caso de Gregório. Como você sabe, não se conhece nenhum autógrafo dele. E ele também nada publicou como manuscrito ou impresso. Todos os poemas que levam seu nome são atribuições datadas dos séculos XVII, XVIII e XIX. Vários estudiosos propuseram que os poemas evidenciam uma autoria coletivizada e anônima. Desta maneira, o que se pode fazer é reconstituir as constituições de autoria por meio dos códices manuscritos que os compilaram nos séculos XVII e XVIII. O estudo dos códices foi feito com muita eficácia por Marcello Moreira em sua tese de doutorado, **Critica Textualis in Caelum Revocata?**, infelizmente inédita.

Marcello demonstra, baseando-se em pressupostos da "New Philology" inglesa, que também a filologia é uma disciplina histórica e que os critérios românticos de "unicidade, autenticidade, originalidade e autoria", pressupostos filologicamente por Lachmann e Bédier, por exemplo, e mantidos como pressupostos na noção de "the ideal copy text", não podem ser generalizados transhistoricamente, principalmente quando se trata de textos manuscritos anteriores ao século XVIII. Examinando os códices gregorianos, demonstra que a função-autor é o ponto de convergência das diversas versões de poemas que realizam não a *auctoritas* de cada um deles, apenas, mas também a *auctoritas* do gênero

³ Você editou, de um modo ou de outro, os poemas de Gregório de Matos e as cartas do Padre Vieira. O estabelecimento de um texto antigo – e, particularmente, quando se trata de textos que, como esses, circularam sob a forma de folhas volantes ou de discursos orais e que foram mutilados por seus editores antigos – coloca grandes problemas. Uma edição moderna deve tentar reconstruir o "ideal copy text" [caro à bibliografia anglo-saxônica], quer dizer o texto escrito, ditado ou enunciado pelo autor, salvo das deformações impostas pelos copistas, os tipógrafos ou os censores ? Ou os editores modernos devem respeitar os diferentes estados históricos das « mesmas » obras, pois esses são os textos que circularam e que foram lidos pelos leitores antigos ? A tensão entre essas duas posições, ao mesmo tempo filológicas e críticas, divide os estudos shakesperianos – mas não apenas. Ela implica diversas questões : a própria delimitação do corpus que define a obra assinalável a um mesmo autor, o estabelecimento da literalidade do texto, e as decisões quanto à sua apresentação formal [grafias, ortografia, disposição visual, etc]. Como você resolveu essas questões para os dois autores que lhe são particularmente caros?

retórico do qual eles são, aos olhos de quem os juntou num mesmo manuscrito, outras aplicações. Assim, a *auctoritas* aparece nos códices não como uma realidade psicológica supostamente unitária, mas como dispositivo discursivo: ela decorre da aplicação de esquemas táticos ou retóricos pressupostos pela recepção – pelo menos, pela recepção letrada. Os ouvintes/leitores dos séculos XVII e XVIII julgavam a arte com a qual as regras eram aplicadas e, ao mesmo tempo, as significações representadas nos textos. Desta maneira, Marcello demonstrou que, no Códice Rabelo, a disposição dos poemas permite fazer do nome de Gregório de Matos um dispositivo de designação de uma *auctoritas* lírica (sagrada e erótica) e também uma *auctoritas* satírica (produzindo o ridículo e a maledicência). Assim, a função-autor tem função classificatória, antes de ter a função de confirmação da origem individualizada como unicidade psicológica “original”. Rabelo pôde, nessa perspectiva, coletar textos de fontes diferentes: por exemplo, paródias que estudantes da Universidade de Coimbra faziam de Camões e que ele atribui a Gregório. Para ele, “Gregório de Matos” é o nome da autoridade de um gênero, mais que um autor subjetivado. Reunindo os poemas que encontrou sob a etiqueta Gregório de Matos e Guerra, Rabelo constitui uma autoridade satírica. Já se falou que ele se enganou, em suas escolhas, quanto à origem dos textos, mas isso não vem ao caso, pois não era a esse critério de origem que ele obedecia. Para Rabelo, a *auctoritas* relaciona-se à aplicação da noção latina de *fides*, que podemos encontrar em Quintiliano, por exemplo, quando fala das elegias eróticas de Ovídio, distinguindo-as das elegias de Gallus e de Catulo. A diferença entre eles consiste na maneira de regular a aplicação dos tropos e é ela que permite classificá-los: Ovídio é lascivo, Gallus duro e Catulo erudito. São todos semelhantes na maneira de aplicar os lugares-comuns do gênero, de utilizar o mesmo metro, os mesmos acentos, as mesmas referências gregas etc. Sua diferença consiste somente na aplicação dos tropos e seu público sabe disso, de modo que pode dizer “*Ovidius lascivus*”. Ou seja: Marcello demonstrou que Rabelo não ignorava que muitos poemas de seu manuscrito não eram do poeta Gregório de Matos. Mas ele também necessitava de seus poemas na sua taxonomia e conservou o nome de Grégório para designar o conjunto, porque o nome representa a excelência mesma da *fides* do gênero que o manuscrito ilustra.

Pode-se fazer a hipótese de que Rabelo tenta prolongar e constituir uma tradição poética local com os textos de Gregório, defendendo o poeta de seus detratores. A hipótese seria confirmável, talvez, considerando que a biografia do poeta que Rabelo coloca no início da sua compilação tem o título de **Vida do Excelente Poeta Lírico o Doutor Gregório de Matos Guerra**. O título desloca a matéria da obra do campo baixo da sátira na direção do campo da poesia lírica então situada acima do cômico na hierarquia das belas letras. Mas Rabelo também justifica os ataques satíricos segundo a “razão de Estado” e a doutrina corporativista da monarquia portuguesa, fornecendo razões para eles nas didascálias dos poemas

Assim, o exame que Marcello fez dos códices da tradição gregoriana evidencia que, neles, “Gregório de Matos” é antes um dispositivo textual, uma classificação de gêneros feita segundo a *auctoritas* de uma hierarquia específica dos gêneros poéticos no século XVII português, que propriamente um autor, no sentido romântico da individualidade expressiva caracterizada pela livre-concorrência, unicidade, autenticidade, originalidade, direitos autorais, autonomia crítica etc. Marcello também demonstrou que o exame das variantes dos poemas nos códices permite evidenciar a *mouvance* coletiva e anônima deles na oralidade e nas cópias manuscritas, como apropriações que os (re)produziam em novas circunstâncias em que eram novamente oralizados e se transformavam em “obras”.

Vieira é bem outra coisa : deixou muitos autógrafos que foram editados depois da sua morte em 1697. Sabemos que, como orador sacro, tinha por hábito pregar os sermões usando anotações. Muitas das anotações eram conceitos predicáveis extraídos das Escrituras e referências hagiográficas à data litúrgica. Algumas versões de seus sermões pregados dessa maneira foram publicadas na Espanha sem seu consentimento e ele não as autorizou. Sabemos que, depois de 1681, quando voltou definitivamente para a Bahia, escreveu os sermões que vinha pregando pelo menos desde 1626. Em muitos deles, incluiu teses proféticas sobre o V Império que foram censuradas pela Inquisição em 1667 e que não aparecem nas versões anteriores dos sermões editados sem sua autorização. A primeira edição dos sermões autorizada por Vieira data de 1687. Sabemos também que o manuscrito da sua principal obra profética, **Clavis Prophetarum**, foi interceptado pela Inquisição portuguesa imediatamente após a sua morte e desapareceu. Vários manuscritos apareceram com o título de **Clavis Prophetarum** e até hoje se trabalha com textos apógrafos. Quanto a suas cartas, foram compiladas e publicadas pela primeira vez em 1735, com cortes feitos pela censura da Inquisição e eliminação de nomes de destinatários e personalidades portuguesas. Desde então, elas tiveram várias impressões e reimpressões.

Como disse, não penso que uma história literária dessas letras deva ser normativa, pressupondo “ the ideal copy text”, na medida mesma em que os textos que chegaram ao presente não pressupunham necessariamente a autoria subjetivada e foram objeto de múltiplas manipulações que dissolveram sua suposta unicidade original. Acredito que uma história literária dessas letras deveria ser descritiva desses usos variados que incluem as deformações impostas por copistas, censores, compiladores, editores etc. Teoricamente, os editores modernos deveriam respeitar os diferentes estados históricos das obras porque, como você diz lapidarmente, “são os textos que circularam e foram lidos pelos leitores antigos”. Evidentemente, lembrando-se as determinações capitalistas do mercado do livro, essa forma de edição é quase utópica, principalmente no Brasil. Assim, quando a editora Hedra me convidou a organizar as cartas de Vieira que se referem ao Estado do Brasil e Estado do Maranhão e Grão-Pará, utilizei a edição delas feita pelo historiador português João Lúcio d’ Azevedo entre 1925 e 1928 e outras edições menores, comparando-as. João Lúcio ordenou cronologicamente as cartas de edições anteriores, estabeleceu seus destinatários, deu informações sobre eventos e pessoas referidos nelas e, quando se tratava de exemplares manuscritos, fez sua “normalização”. Por exemplo, usou a pontuação do Português moderno, que distribui gramaticalmente as funções sintáticas. Com a normalização, a pontuação retórica do século XVII foi posta de lado. Provavelmente, pressupôs que leitores modernos teriam dificuldade de entendê-la. Também normalizou a falta de unidade ortográfica, o uso das letras iniciais maiúsculas, as abreviaturas e as incorreções gramaticais que podem ter sido do próprio Vieira ou de copistas.

A edição que organizei não é uma edição crítica, mas comercial. Com ela, a editora pretendeu pôr as cartas de Vieira referentes ao Brasil e ao Maranhão e Grão-Pará à disposição de um público brasileiro mais amplo. Nesse sentido, eu sabia que as normalizações realizadas por João Lúcio d’Azevedo nem sempre me satisfaziam; mas elas foram inevitáveis, pois não houve condições materiais para editar as cartas segundo a variação indefinida de suas versões.