

LETRAS COLONIAIS E HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA

João Adolfo Hansen

RESUMO: O texto trata da história das letras luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII. Propõe a arqueologia de suas categorias retóricas e teológico-políticas para evitar a desistoricização pós-moderna e os anacronismos das histórias literárias fundadas no contínuo temporal iluminista e romântico.

PALAVRAS-CHAVE: História literária, retórica, teologia, código bibliográfico

O que vou lhes dizer aqui não é novo, pois retomo coisas que já fiz, falei e escrevi sobre as letras luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII e a historiografia literária. Muitas dessas coisas aprendi com o trabalho e a amizade generosa de Luiz Costa Lima, Leon Kossovitch e Alcir Pécora. Falando muito genericamente, sabemos que, desde os gregos até a segunda metade do século XVIII, o discurso da história foi um repertório de tópicos epidícticas cuja verdade de *magistra vitae* era reescrita interminavelmente como a combinatória de um comentário verossímil. As apropriações cristãs dessa história epidíctica deram-lhe sentido providencialista, incluindo a história como uma figura do tempo definido como ente criado, efeito e signo da única Causa e Coisa absolutamente autêntica, Deus. O esquecimento dessa história providencialista se tornou natural a partir da segunda metade do século XVIII, quando o tempo se tornou apenas quantitativo ou contingente e, perdendo sua qualidade substancial ou participativa anterior, foi subordinado à história, como diz Kant em sua *Antropologia*, como objeto de um cálculo apenas humano que passou a

orientar seu sentido como evolução, consciência e progresso. Assim, as histórias escritas no século XIX pressupõem o contínuo evolutivo e a classificação dedutiva de épocas, períodos e estilos artísticos por meio de unidades sucessivas e irreversíveis que avançam de maneira ou cumulativa ou dialética, como acontece em nossas histórias da arte e histórias literárias, como Idade Média, Renascimento, Maneirismo, Barroco, Neoclassicismo etc.

Leon Kossovitch demonstrou, em um ensaio publicado recentemente pelo Museu do Louvre, que nessas histórias a descontinuidade tem o papel fundamental de delimitação dos períodos e dos estilos artísticos que se sucedem no tempo posto kantianamente como seu *a priori*. A descontinuidade assegura a positividade da existência das unidades estanques e irreversíveis aplicadas como taxonomia ou classificação dedutiva. A própria descontinuidade é, contudo, como que transparente e não pensada, pois é aplicada como noção simplesmente instrumental, como se fosse exterior à própria história. Segundo essa concepção do idealismo alemão, que até agora é mantida na maioria dos estudos históricos brasileiros de artes e letras, os estilos artísticos são invariantes dedutivas que se realizam em ocorrências positivas ou obras particulares que os exemplificam. Assim, em sua sucessão, eles evoluem sem que a própria descontinuidade que os delimita seja pensada. Como Kossovitch demonstra, a descontinuidade é, em todos os casos, o princípio de alternância que garante o retorno sucessivo de um estilo depois do outro, como ocorre exemplarmente na oposição de *clássico/barroco* de Heinrich Wölfflin ou na oposição de vontades expressivas ligadas à abstração e à empatia de Worringer. Como demonstra Kossovitch, essa oposição dos estilos ou das vontades não considera as diferenças históricas, pois é justamente a historicidade que impede o retorno das formas estilísticas.

Esse mesmo *a priori* da descontinuidade aplicado nas histórias literárias e da arte caudatárias da historiografia evolucionista ou teleológica do século XIX se encontra como neokantismo em

uma história muitíssimo influente que as destrói, a história arqueológica da loucura ou a história genealógica da verdade de Michel Foucault, que funda os discursos não mais sobre o contínuo, mas sobre a própria descontinuidade. Como sabemos, Foucault elimina as positivities e também as idealidades, sejam elas subjetivas, factuais ou estilísticas, da historiografia do contínuo e da consciência. Com a eliminação, somos remetidos a um fundo inacessível, uma não-origem como *an-arkhé* ou não-princípio, cuja eficácia decorre justamente de que, como fundo, é suposta como invisível, indizível e impensável. Com Foucault – e continuo falando com Kossovitch – a descontinuidade é estabelecida por condições de possibilidade formalmente puras, que são as da linguagem em sua definição estruturalista como estrutura que se pensa a si mesma nos homens. Uma história de tipo neokantiano como a de Foucault, demonstra Kossovitch, não pode traduzir-se senão como história de obras arqueologicamente puras que exclui o impuro, ou seja, os domínios contingentes das obras e de suas práticas produtivas e consumidoras, onde uma multiplicidade intotalizável de escolhas táticas e vias artísticas em que coexistem temporalidades heterogêneas aparece executada sem nenhuma consideração por condições puras. Quando se trata de categorias puras, tanto em Foucault como nas histórias teleológicas, a redução classificatória dos períodos históricos e seus estilos artísticos se impõe *a priori*, como no caso da oposição de *clássico e barroco* corrente nas histórias literárias brasileiras que se ocupam das letras coloniais.

Outras possibilidades de história da arte, que pressupõem sua radical impureza contingente, são propostas por Kossovitch. Elas passam ao lado do contínuo evolutivo do século XIX e também da descontinuidade não-explicitada de Foucault, pensando o tempo e o espaço de um modo que aproxima a operação das operações de Nietzsche, Freud e Marx, que não o pressupõem kantianamente como *a priori*, nem fundam a diferença num fundo impensável, mas remetem a historicidade da história à materialidade contingente dos processos produtivos, cuja consideração

Como resultado, foi possível propor que as imagens dessa poesia não são realistas, como a crítica brasileira ainda afirma, pois a sátira é inventada retoricamente: não imita a empiria nem reflete nenhuma infraestrutura, mas encontra a realidade de seu tempo como prática discursiva também real, que aplica tópicos, verossimilhanças e decoros partilhados assimetricamente por sujeitos de enunciação, destinatários textuais e públicos empíricos. Para falar com Chartier, ela figura a compatibilidade entre as interpretações feitas pelos personagens satíricos em ato e os atos de interpretação das recepções empíricas diferenciadas, que conferem valor e sentido à representação¹. Assim, quando cruzei a sátira com as denúncias que se seguiram à visita do Santo Ofício da Inquisição à Bahia no início do século XVII e alguns manuais inquisitoriais, como o de Eymerich e Peña, o *Manual dos Inquisidores*, além do *Malleus maleficarum* e mais instrumentos do terror católico, foi possível constituir modelos e preceitos seiscentistas de uma tecnologia católica de controle do corpo e produção da alma e, com eles, propor que o discurso ficcional da sátira é homólogo das práticas inquisitoriais de denúncia e confissão. Tanto as sátiras quanto as denúncias se fundamentam no Direito Canônico, encenando publicamente para um destinatário textual e públicos empíricos diferenciados a presença da luz natural da Graça inata nas instituições portuguesas. Para isso, mobilizam distinções como *legal*, *legítimo*, *eterno*, *natural*, *positivo*, *puro*, *impuro*, *católico*, *herege*, *gentio*, metaforizando-as por meio das técnicas retóricas de uma racionalidade não-psicológica, a do conceito engenhoso ou agudeza, em que a defesa da hierarquia é nuclear.

Fiz o trabalho sobre Gregório tentando passar ao lado da crítica brasileira que define os estilos das representações coloniais dos séculos XVI, XVII e XVIII por meio das unidades cronológicas fechadas e irreversíveis de que falei, “Classicismo”, “Barroco”, “Neoclassicismo”. Quando estudei as ruínas do século XVII nos arquivos, ficou evidente pelo menos para mim que essas unidades são dedutivas e apriorísticas, ou seja, idealistas. Quando

fiz o trabalho, ainda usei a categoria “Barroco”, coisa que hoje acho totalmente desnecessária, pois só produz equívocos de interpretação. No caso da tradição colonial Gregório de Matos, seu uso unifica todos os estilos de poemas particulares de vários gêneros como exemplos ou ilustrações de características da essência classificatória, não considerando que, no tempo assim etiquetado, coexistem múltiplas temporalidades heterogêneas de modelos artísticos que são imitados diferencialmente pelo suposto autor dos poemas segundo preceitos, técnicas, formas, estilos e finalidades sem correspondência com as categorias evolucionistas e psicologistas pressupostas na classificação. Desde o século XIX, a crítica que se ocupa da poesia atribuída a Gregório e de outros discursos coloniais – penso por exemplo em Anchieta, Nóbrega, Bento Teixeira, Vieira, Manuel Botelho de Oliveira, Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama etc. – costuma ignorar e eliminar sistematicamente suas categorias, substituindo-as por outras, que universalizam valores interessados do presente dos intérpretes. As categorias escolásticas que compõem a personalidade “eu-tu” no processo de interlocução dos discursos são ignoradas e substituídas por categorias liberais e psicológicas da subjetividade burguesa; a orientação metafísica, religiosa e providencialista do sentido da história, que é própria da política católica portuguesa em luta contra a heresia maquiavélica e luterana, é eliminada e substituída por concepções evolutivas, iluministas e liberais, formativas, progressistas e nacionalistas; a regulação retórica dos preceitos artísticos e das formas, além da interpretação teológico-política da sua significação e do seu sentido, são apagadas, propondo-se em seu lugar categorias estéticas exteriores, como a expressão da psicologia dos autores, a oposição “forma/conteúdo”, o realismo documental, a antecipação protonacionalista do Estado nacional brasileiro. Além disso, o uso naturalizado da noção de “Barroco” para classificar essa poesia e totalizar seu tempo generaliza transistoricamente as definições liberais, às vezes marxistas, das noções de “autor”, “obra” e “público”.

Assim, para lhes falar do meu trabalho sobre essa ruína arruinada, as letras coloniais dos séculos XVI, XVII e XVIII produzidas no Estado do Brasil e Estado do Maranhão e Grão-Pará, repito que é um trabalho arqueológico condicionado pelo seu lugar institucional, a universidade neoliberal que conhecem. Ele passa ao lado da historiografia literária fundamentada nas categorias do contínuo evolucionista do século XIX, como disse, e tenta inventar, de modo verossímil, a estrutura, a função, a comunicação e valores dessas letras em seu presente colonial. Para isso, pressupõe os condicionamentos materiais e institucionais da sua produção na circunstância colonial, como o exclusivo metropolitano, o escravismo e o catolicismo contra-reformista; a ação de agências culturais, como a Companhia de Jesus, responsável pela educação colegial e universitária dos letrados coloniais; a situação profissional e a posição hierárquica dos letrados cooptados nas redes clientelistas locais; os estereótipos ibéricos da “limpeza de sangue”; as censuras do Santo Ofício da Inquisição e da Coroa etc.

O trabalho também se ocupa de códigos bibliográficos, como a manuscritura. O conceito de “publicação” do tempo dessas letras é mais extenso que o nosso: o manuscrito, que circula sendo copiado em versões produtoras de variantes, também é publicação, diversamente de hoje, quando entendemos pelo termo apenas o texto impresso. Grande parte das letras coloniais foram inicialmente publicadas como manuscritos, tornando-se “obras” somente quando oralizadas em circunstâncias cerimoniais e polêmicas². Em sua tese de doutorado sobre os códices gregorianos, Marcello Moreira demonstrou que a oralidade produzia variantes que novamente eram copiadas em manuscritos segundo a movência discursiva de que Paul Zumthor fala em seus estudos da poesia medieval. Baseado em evidências da existência local de uma cultura de escribas que faziam cópias de poemas, Moreira critica a filologia de Lachmann e Bédier, demonstrando que seus pressupostos românticos acerca da autoria e da arte – originalidade, autenticidade, “primeira intenção autoral”, restituição de texto etc. – não dão conta dos modos contemporâneos da invenção,

circulação, consumo e valorização dessa poesia. Além disso, quando os poemas passaram a ser editados na forma do livro impresso, principalmente a partir do século XIX, a primeira ordenação que têm nos manuscritos quase sempre foi eliminada ou alterada. Moreira demonstra que, nos códices, os poemas são dispostos segundo uma hierarquia dos gêneros que forma um conjunto polilógico, intertextual, com remissões e citações internas que evidenciam os modos contemporâneos de produzir, consumir e valorar a poesia. O conjunto é evidentemente destruído quando poemas são selecionados e publicados na forma impressa das antologias, como a de Varnhagen e as do século XX. Também se destrói a pontuação retórica deles, indicativa de pausas intensivas da *actio* deles na oralidade, que é substituída pela pontuação gramatical impessoal e lógica, indicativa de funções sintáticas³.

Esse trabalho é complementado pelo exame dos códigos lingüísticos que modelam e interpretam as representações. Os códigos lingüísticos são retórico-poéticos e teológico-políticos. No caso deles, a arqueologia é dupla: diacronicamente, relaciona as letras coloniais com sistemas de representação anteriores que elas imitam e transformam. Falando muito genericamente, esses sistemas são o que podemos chamar “o bloco greco-latino”, as várias retóricas gregas e latinas e suas diversas versões patrísticas, bizantinas, escolásticas e neoescolásticas, bem como as letras antigas, a poesia e a prosa de diversos gêneros. Sincronicamente, a arqueologia relaciona as letras coloniais com o campo semântico geral da cultura de seu presente⁴ e para isso também examina documentos de não-ficção, como disse, com o fim de estabelecer homologias estruturais e funcionais que possam especificar sua historicidade de modo plausível.

Hoje, depois que várias genealogias e arqueologias do passado demonstraram que a história literária romântica e hegeliana da tradição iluminista não é mais uma evidência, as redefinições do estatuto da historiografia literária se acompanham da crítica à generalização transistórica das categorias nacionalistas do contínuo teleológico do século XIX e aos processos neoliberais de

desistoricização do presente. As redefinições enfrentam uma questão decisiva: a do tipo de história que se vai fazer com as letras coloniais, supondo-se que ainda haja algum interesse em fazê-la. Como sabem, nos cursos universitários de Letras essas representações não são mais estudadas ou têm lugar mais que secundário de disciplina optativa, pois os modelos evolutivos, formativos e nacionalistas de interpretação as definem *a priori* como etapa superada da história do país. Segundo a opinião de muitos colegas de Letras, o estudo delas provavelmente deve usar carbono 14 e quem se dedica a ele demonstra a alienação de um antiquário que coleciona fósseis. Mas, como provavelmente a USP não é o mundo, pode-se perguntar: a história delas deve ser uma história normativa de sua hipotética primeira legibilidade normativa cujo conhecimento permitiria excluir significações não-previstas na invenção delas? No nosso caso brasileiro, essa história não deixa de ser pertinente, pois a primeira normatividade delas, que é normatividade teológico-política e retórico-poética, foi sistematicamente eliminada e substituída, desde o século XIX, por categorias psicológicas e documentalistas do contínuo iluminista. Ou essa história deve ser descritiva? Uma história descritiva, lembra Hans Ulrich Gumbrecht, deveria ser uma história de todas as leituras possíveis de um texto determinado, tratando-se de reconstituir as condições técnicas, materiais e institucionais em que várias significações foram geradas por leitores cujas disposições receptivas possuíam diferentes mediações históricas e sociais.

Tentando dar conta dessas questões que para mim implicam principalmente a questão teórica e política dos usos do passado aqui-agora, o trabalho de que lhes falo pressupõe a articulação temporal de *passado/ presente* como a correlação⁵ proposta por Michel de Certeau em seu estudo sobre Surin e a mística francesa do século XVII. A correlação é um dispositivo de encenação de duas estruturas verossímeis de ação discursiva, o presente da enunciação da pesquisa feita como trabalho parcial que pressupõe a divisão intelectual do trabalho condicionada pelo lugar institucional onde se realiza, a área de Literatura Brasileira da

USP. A outra estrutura é a do passado da enunciação e enunciação das representações coloniais. Por meio da correlação, é possível, como disse, constituir a estrutura, a função, a comunicação e valores normativos que elas tinham em seu tempo. Ou seja, constituir os modelos de seus vários gêneros, estabelecendo a relação deles com as referências simbólicas anteriores e contemporâneas que eles transformam em situações de comunicação cerimonial e polêmica, institucional e informal, segundo vários meios, como a oralidade, evidenciada na manuscritura de folhas avulsas ou, como Marcello Moreira demonstrou que foi costume na Bahia dos séculos XVII e XVIII, encadernadas em cadernos grossos que formam códices como os que hoje estão depositados na Biblioteca Nacional. Simultaneamente, a correlação possibilita examinar a cadeia heterogênea de suas recepções históricas desde os primeiros românticos do século XIX, como o cônego Januário Barbosa, já no final dos anos 1820, o grupo de Gonçalves de Magalhães na revista *Niterói*, em 1836, ou o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a partir de 1838. Aqui, eu diria que é razoavelmente simples reconstituir descritivamente as cadeias dessas apropriações para evidenciar a particularidade interessada das interpretações românticas, deterministas, modernistas, concretistas, pós-utópicas etc. que foram e são feitas dessas letras, nos termos de Hobsbawm, como invenção de tradições nacionais e nacionalistas. Mas a reconstituição das próprias leituras coloniais das letras coloniais é quase sempre lacunar. Além de serem materialmente limitadas pelo vazio dos arquivos brasileiros, as próprias evidências coloniais de leitores e de leituras coloniais de diferentes mediações sociais são muito raras, o que faz com que a história descritiva delas também seja bastante rarefeita. Supondo a rarefação das informações sobre as apropriações empíricas e os usos prováveis dessas letras na condição colonial, acredito que é pertinente reconstituir a primeira legibilidade normativa que aparece formalizada no contrato enunciativo dos discursos, lembrando que é justamente essa normatividade que foi – e continua sendo – eliminada nas histórias literárias brasileiras e nos cursos de literatura da escola secundária e da Universidade.

Obviamente, a leitura coincide com o tempo da enunciação do texto, pois o leitor ocupa imaginariamente o lugar do destinatário, refazendo os atos da enunciação para ler adequadamente com certa verossimilhança. No caso das letras coloniais, a particularização das normas aplicadas pelos sujeitos de enunciação para constituir o destinatário como personagem do processo de interlocução das representações permite descrever os procedimentos técnicos aplicados pelos autores quando inventam e ordenam os atos simbólicos do “eu” e do “tu” figurados nelas em estilos diversos. No ato da invenção do discurso, os autores coloniais se apropriam do referencial colonial – por “referencial”, signífico discursos, não o referente deles. Como disse, os discursos formais das instituições portuguesas, como os de ordens-régias e bandos da Coroa, os das ordens religiosas, das câmaras municipais, da Inquisição, dos tribunais, de casas de alfândega etc. – e discursos informais da população, legíveis diretamente em papéis que os reproduzem ou indiretamente nas entrelinhas de documentos oficiais. Os autores coloniais apropriam-se do referencial e o transformam, citam, estilizam e parodiam. Para fazê-lo, eles imitam determinada *auctoritas* retórico-poética, o *auctor* de um gênero, suas tópicos e seu estilo específicos. Dou um exemplo com Vieira. Nos colégios da Companhia de Jesus no Estado do Brasil e Estado do Maranhão e Grão-Pará, o grande *auctor* prescrito como objeto de emulações na oratória sacra é Cícero. Neles, oradores como Eusébio de Matos e Vieira aprenderam a imitar o estilo circular e amplo de Cícero, em que o período começa por subordinação e avança por meio de prótases ascendentes e apódoses descendentes que acumulam vários membros e incisivos. Sabemos que, desde a segunda metade do século XVI, o estilo circular já havia sido criticado e substituído em muitos lugares pela *oratio soluta*, a oração absoluta ou o período simples caracterizado pela brevidade, ausência de conectivos e transições, quase sem ornamentação, também chamado de seco e cortado, estóico e lacônico, de Sêneca e Tácito, propostos como modelos da prosa por Justo Lípsio. Na segunda metade do século XVI, Cícero conheceu nova onda de imitação com os ramistas – os adeptos de

La Ramée, que havia atribuído a invenção à dialética, propondo uma retórica restrita aos tropos e figuras da elocução. A imitação de Cícero permaneceu na Companhia de Jesus, como vemos no tratado de retórica de Cipriano Soares, usado pelos jesuítas até sua expulsão por Pombal no século XVIII principalmente na educação dos oradores sacros, que deviam aprender com Cícero as técnicas do estilo grande que usa o período circular e o período composto. Ao lado das imitações de Cícero, a imitação de Sêneca e Tácito, valorizando a brevidade, começou para valer no início do século XVII, principalmente por causa da revalorização generalizada do estilo humilde que, desde Roma, vinha sendo chamado de ático. Mas Cícero, no *Orator*, não desconhece a possibilidade de usar os estilos breves em gêneros como a correspondência familiar, em que o sutil, o humilde e o gracioso são prescritos. Depois de tratar do sublime, diz: “outros são sutis, engenhosos, que ensinam tudo e o fazem mais clara que magnificamente e, agudos e limados, têm um estilo conciso” (*Orator*, V, 20).

Falo dessas possibilidades de usos de estilos diferentes pelos mesmos autores porque é fundamental lembrar que, em artes doutrinadas retoricamente, não existe a noção unívoca de clareza do cartesianismo e da literatura pós-iluminista, mas clarezas relacionais, diferenciais, caracterizadas por graus distintos de fechamento semântico da elocução, aplicadas pelos autores coloniais conforme a variedade dos estilos dos gêneros em que compõem. Uma grande estudiosa das letras espanholas do século XVII, Luisa López Grigera, demonstrou que o tratado *Ecclesiastica Rhetorica*, de Frei Luís de Granada, considerado o Cícero espanhol, prescreve os dois estilos, a composição simples, correspondente ao que Justo Lípsio propôs no século XVI como imitação de Tácito e Sêneca, e a composição dupla ou composta, que imita Cícero⁶. Encontramos essa dupla possibilidade também em tratadistas italianos, espanhóis e portugueses do conceito engenhoso que circularam no Estado do Brasil e no Estado do Maranhão e Grão Pará, como Emanuele Tesauo, Baltasar Gracián e Francisco Leitão Ferreira, quando tratam da prosa do sermão e da história ou dos vários

gêneros poéticos. Frei Luís de Granada diz que a composição simples não está sujeita à lei dos números; não tem períodos muito extensos e é usada no trato familiar. Sobre a composição dupla ou composta, diz:

A composição dupla, afastando-se dessa simplicidade, usa orações torcidas e extensas. Cujas partes e membros é preciso explicar, para que, conhecidas, se conheça facilmente o todo que resulta delas. Assim como na mão consideramos a mão mesma como um todo, logo o dedo como membro dela, e enfim os artelhos do dedo... assim advertimos partes semelhantes da oração. Porque são como artelhos as Comas, que em grego se chamam *commata*, e em latim *caesa* ou *incisa*. Além desses há uns como membros, que os gregos chamam de *Cola* e os latinos com o mesmo nome de *membra*. Há assim mesmo Períodos, que os latinos chamam algumas vezes de *Âmbito*, outras *Compreensão*, outras *Circunscricção*, os quais constam de muitos membros (V, XVI).

Assim, quando um autor como Vieira compõe um sermão, imita em Cícero a clareza elocutiva e também a sintaxe ou *dispositio* do período, prevendo que a colocação das palavras no período circular e no período composto pressupõe o *numerus*, termo correspondente à alternância de sílabas longas e breves no latim⁷. No século XVII, os estilos ciceronianos e tacitistas continuam emparelhados, mas adaptam-se aos processos do conceito engenhoso típico da racionalidade de corte do absolutismo monárquico. Nesses processos, a *perspicuitas* ou clareza é substituída programaticamente pela obscuridade das metáforas dos “estilos cultos” que emulam, principalmente, a poesia de Góngora e de autores neotéricos latinos e alexandrinos. Na prosa, tanto num ciceroniano como Vieira como num tacitista como Gracián, as definições que La Ramée faz da *inventio* e da *elocutio* dos discursos, propondo a *inventio* como objeto da dialética e a *elocutio* como objeto da retórica, estão na base do conceito engenhoso que então se chama *ornato dialético* e que hoje se classifica wölfllinianamente ou neokantianamente como “Barroco”. Também Ovídio, Petrarca e Camões são imitadíssimos na lírica amorosa, assim como Horácio, Juvenal e cantigas de maldizer e de escárnio na sátira etc.

Os autores coloniais são politécnicos, sendo capacitados a imitar os estilos de várias autoridades de gêneros diversos. A crítica brasileira que ignora completamente a retórica e tem sobre ela uma opinião positivista estereotipada costuma propor pseudo-problemas, como o de saber como foi possível que um autor como Gregório de Matos, que demonstra unção religiosa e elevação na poesia religiosa, tenha composto sátiras tão obscenas e pornográficas. Para compô-las, o poeta aplicou diferentes preceitos técnicos, anônimos e coletivizados como convenções simbólicas do todo social objetivo de seu tempo, podemos dizer. O poeta era doente, tarado, pessimista e ressentido, afirma a crítica, acrescentando que sua poesia reflete a crise da infraestrutura do modo de produção colonial. Assim, acredito que a constituição das categorias e condicionamentos dessas letras no seu presente extinto é necessária para tomar posição aqui-agora.

É muito discutível que essas letras sejam “manifestação literária”, como Antonio Candido e José Aderaldo Castello propõem, fundamentando o uso da expressão com a idéia de que colonialmente não há sistema coeso de “autor-obra-público”. Devemos concordar com esses críticos no que toca aos condicionamentos institucionais da produção cultural na colônia; e também quando sua classificação se refere à rarefação dos processos de comunicação e difusão dessas letras. Mas não é o caso da própria definição dos modos retóricos, poéticos e teológico-políticos ibéricos de entender e definir “autor-obra-público”. Suas definições e funções são totalmente sistêmicas, como doutrinas retórico-poéticas interpretadas escolasticamente que prescrevem a imitação e a emulação de autoridades de diversas durações, também prevendo diversos usos públicos para as letras. Sendo produtos de práticas fundamentadas na metafísica escolástica, as letras coloniais não conhecem a divisão dos regimes discursivos posterior ao Iluminismo. Assim, os elementos do trio *autor-obra-público* têm outra conceituação, que sempre supõe a “política católica”. Para começar, a poesia e a prosa não são produzidas como “literatura”, não são definidas como “classicismo”, “maneirismo” ou “barroco”,

não pressupõem a autonomia crítica dos autores e a contemplação estética desinteressada de seus públicos. “Público”, no caso, é a totalidade do “corpo místico” figurada nas representações como “bem comum” do Estado. Incluído nessa totalidade, cada destinatário produzido pela representação deve reconhecer sua posição subordinada: a representação reproduz aquilo que cada membro do corpo místico *já é*, prescrevendo, ao mesmo tempo, que ele *deve ser*, ou seja, persuadindo-o a *permanecer como o que já é*. O espaço público figurado nas representações como totalidade mística de “bem comum” é como um teatro corporativista, onde se revela o próprio público para o destinatário particular como totalidade jurídico-mística de destinatários⁸ integrados em ordens e estamentos subordinados. Justamente por isso, impõe-se a normatividade retórica, que pressupõe a repetição de modelos. Quando os esquemas retóricos e os temas de discursos contemporâneos encenados no discurso particular são apropriados por públicos empíricos de diversas competências, mas sempre públicos incluídos nas normas hierárquicas do “bem comum” desse “corpo místico”, a recepção modela-se prescritivamente, normativamente. Por outras palavras, os juízos da recepção também são normativos ou reprodutivos de regras: obedecem a padrões institucionais de ordenação e consumo das representações, refazendo, na leitura, na audição e na visão das representações, os procedimentos que foram aplicados pelos autores à sua invenção.

Nesse tempo, o tipo capacitado intelectualmente a aplicar e interpretar tais artificios é doutrinado como *discreto*. A discrição é, antes de tudo, uma categoria intelectual caracterizada nuclearmente pelo juízo e pela prudência, que tornam a ação politicamente adequada às circunstâncias, e pelo engenho, que lhe dá forma aguda. Entre os autores do século XVII, *discreto* é o tipo que tem a “reta razão das coisas agíveis” (*recta ratio agibilium*) da Escolástica, conhecendo a representação conveniente para todas as ocasiões da sociedade de corte. Covarrubias, no *Tesoro de la lengua castellana*, define a “discrição” como a coisa dita ou feita com bom senso ou juízo, e atribui ao discreto a capacidade

de “discernir”, isto é, a capacidade de separar uma coisa de outra para não julgar confusamente. Assim, é discreto quem “sabe distinguir uma coisa de outra”: fazendo um juízo adequado delas, pondera as coisas e dá a cada uma o seu lugar. Nesses termos, aproxima-se do que Baltasar Gracián considera o perfeito ouvinte/leitor: o que sabe distinguir, dando a cada coisa a exata medida que lhe é devida. Tal idéia de discrição associa-se a algumas outras faculdades, sejam naturais (por exemplo, a de engenho natural, como inclinação inata do temperamento), ou artificiais (por exemplo, as que decorrem do aprendizado da etiqueta ou da convivência na corte e a boa companhia). O discreto não apenas conhece as regras do comportamento ajuizado ou adequado, mas sabe a melhor maneira de aplicá-las à ocasião, por isso mesmo muitas vezes contraria a sua interpretação literal ou usual. Desse modo, por vezes pode afetar, por conveniência, ser o contrário da discrição, fingindo “vulgaridade”. É o que diz Lope de Vega, em seu texto *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1608), e o que se pode ler em várias passagens da sátira atribuída a Gregório de Matos.

Na tipologia de corte do século XVII, o tipo intelectual oposto ao discreto é o *vulgar* ou *nescio*. Define-se como tipo de gosto confuso, sem razão e sem juízo, de modo que se deixa levar pelo “*tropel das vistas*”, como diz Vieira, isto é, exclusivamente pelas aparências sensíveis, sem considerá-las ajuizadamente pela razão ou de acordo com a ocasião. Nas letras do século XVII, é rotineira a afirmação de que o vulgar é um tipo que não sabe o que fala: “*sem mais leis que as do gosto/quando erra*”, afirma contra os Caramurus da Bahia uma sátira da tradição gregoriana. A discrição implica, assim, uma arte do fingimento das aparências convenientes à ocasião.

Para usar aqui uma expressão de Hans Ulrich Gumbrecht, esse fingimento é um dispositivo de produção de presença, ou seja, um dispositivo teológico-político-retórico de produção da Presença divina nas instituições coloniais. Os grandes tópicos

seiscentistas do “sonho da vida” e do “teatro do mundo”, correntes nas letras do século XVII, são uma cena alegórica que ficcionaliza a iluminação generalizada do fingimento da ficção pela Luz divina. O corpo místico e glorioso de Cristo é irrepresentável ou só se apresenta em figurações alusivas, que o profetizam e confirmam como substância espiritual participada nos objetos representados, sem confundir-se com eles. Como idéia de Deus, está absolutamente fora do tempo e, contudo, no tempo, participando dele com o amor do seu ato diretivo. Uma das principais finalidades das representações coloniais é justamente encenar essa participação de todos os tempos históricos na Presença divina. Como ocorre na figuração da gestualidade dramática dos santos de Bernini nas igrejas de Roma ou nas igrejas da Bavária, de Tunja, Puebla, Querétaro, Pernambuco, Bahia e Minas Gerais, a representação encena o momento da *conformatio*, a *conformação*, o momento da produção do afeto no destinatário. Le Brun, em *L'expression des passions*, as conferências que fez em Versailles em 1668, afirma que o fim da representação é figurar os movimentos da alma através das atitudes dos corpos para que, vendo as imagens pintadas e esculpidas, o espectador exercite a imaginação, produzindo em si mesmo a presença de um afeto cuja forma deve ser a mais semelhante possível à forma do afeto representado no corpo esculpido ou pintado do santo⁹. O momento representado como *conformação* é justamente o do instante inefável e místico do contato com Cristo ou da recepção da Graça, que os teólogos chamam de *conformação afetiva*, sublinhando seu caráter passional. Na escultura religiosa das igrejas coloniais baianas e mineiras, as torções do corpo, ordenado dramaticamente como uma *figura serpentinata* pela qual os personagens representados dispõem-se como um S em torno de um eixo imaginário que os atravessa da cabeça aos pés, são realizadas segundo o cálculo cenograficamente exato de uma ação aplicada como deformação que põe em cena uma paixão da alma. *Ação, deformação, paixão*: a escultura religiosa figura a *conformatio*, o momento do contato do corpo do santo com o corpo místico de Cristo; as várias posições possíveis de dedos, mãos, pernas, pés, olhos e

boca compõem, *no próprio estilo*, tópicos apaixonados e o lugar da sua observação adequada pelo destinatário que recebe o efeito. A escultura prevê a distância exata; no espaço da igreja, o espectador empírico deve ocupar a mesma posição calculada no estilo da peça para o destinatário para ser persuadido da presença da luz da Graça e ser edificado com ela, nela e por ela. As letras, poesia e prosa, hoje classificadas como “barroco”, ordenam a forma de maneira equivalente à *conformatio* por meio das agudezas. É útil lembrar que, nesse tempo, “afeto” diferia de “ação” e, como no poema de John Donne em que o personagem diz a Deus que nunca poderá ser livre e casto a menos que Ele o estupe – *never shall be free/ Nor ever chaste, except you ravish me* – “estar apaixonado” significava deixar que outra vontade agisse sobre o corpo, produzindo nele a presença deformante de sua força. Aqui, em chave platônico-agostiniana, tanto o discursivo quanto o pictórico e o plástico são figurações da infusão mística da Luz¹⁰ e, conforme o modelo da Eucaristia, figurações da incorporação da luz natural da Graça pelos corpos operados como dispositivos de produção da Presença. A teologia é política: as representações intensificam a desqualificação da carne insubmissa à hierarquia, enquanto exaltam, em signos de posição discreta, o corpo que se subordina, propondo que o sentido do teatro está além ou que só é autorizado quando se representa politicamente como participação hierarquizada do corpo individual no corpo místico da comunidade subordinada ao rei. Obviamente, porque nunca pode apresentar um grau zero de si mesmo, o corpo é sempre um objeto semiótico; a representação dele segundo essa metafísica da Luz é homóloga da figura do “*corpo místico*” definido nos tratados dos juristas contra-reformistas difundidos pela Companhia de Jesus em seus colégios e seminários, como *De legibus e Defensio fidei*, de Francisco Suárez, ou *Della raggion di Stato*, de Giovanni Botero.

O corpo individual só é visível e dizível nas letras e artes coloniais quando sua memória, sua vontade e sua inteligência se integram e se subordinam nos vários corpos de ordens ou na hierarquia corporativa do “*bem comum*” do Estado. Não há nenhuma

noção de subjetividade psicológica, como é normalizada hoje, nas representações dessa subordinação; por isso, a posição do *eu* nessas práticas é imediatamente a de uma subordinação da vontade, da memória e do intelecto em formas do todo social objetivo como livre-arbítrio que pode parecer paradoxal para a nossa experiência iluminista, pois é liberdade definida como subordinação. Subordinação dos apetites individuais à unidade estoica da tranquilidade da alma dada a ver, ouvir e ler nos signos espetaculares da Luz; subordinação da tranquilidade da alma à pacificação dos apetites em relação ao todo dada a ver no espetáculo; por decorrência, subordinação da vontade, da memória e do intelecto à paz individual e coletiva, decorrente da subordinação das partes e do todo ao Ditado divino da Igreja garantido pela Coroa portuguesa. Aqui, a intensa sensorialidade das metáforas evidencia justamente a Presença que legitima a representação. A sensorialidade é um diagrama do sentido geral dessa integração fornecido ao destinatário como critério avaliativo do efeito. Em um tempo, em um lugar e em práticas nos quais não há “*opinião pública*”, mas população subordinada e, sempre, plebe que murmura contra os excessos do exclusivo monopolista, é um destinatário composto como representação que testemunha a representação que lhe é oferecida ou imposta.

Buscadas à *Ética a Nicômaco*, as paixões do corpo são aplicadas ou racionalmente construídas mesmo quando são irracionais, tal como sua doutrina aparece em vários textos ibéricos, italianos e franceses do século XVII, como é o caso do tratado que o oratoriano Jean-François Senault dedicou a Richelieu, em 1641, *De l'usage des passions*. A mecânica das paixões é aplicada segundo preceitos retóricos e jurídicos e o efeito resultante fixa o átimo em que uma ação deforma um gesto produzindo um afeto, como um instantâneo que congela o movimento selecionado pela memória em elencos prefixados de gestos: *Degli effetti nascono gli affetti*, como se dizia em Veneza no século XVII: *dos efeitos nascem os afetos*. Sendo construído como várias paixões sucessivas ou simultâneas, a que correspondem caracteres

permanentes e transitórios, o corpo aparece diverso a cada momento, conforme o regime do artifício aplicado. Quando há simultaneidade de paixões, imediatamente há subordinação delas e dos caracteres secundários a um caráter ou paixão principais. Interessa-me referir, aqui, a *estase*, ou seja, a imagem que congela em um instantâneo a agitação do corpo pela paixão, como nos santos das igrejas. No corpo efetuado se lê ou vê também a representação do processo produtor do efeito, ou seja, a presença de um mecanismo óptico que recicla as tópicas do *ut pictura poesis* horaciano e que faz o destinatário discreto lembrar-se do elenco de ações e da seleção feita pelo juízo do autor da representação quando calculou as distâncias adequadas para a observação da imagem, o número de vezes que deve ser vista e a maior ou menor clareza correspondente ao estilo aplicado. O mesmo mecanismo se acha nas letras de então, poesia e prosa, como cálculo dos efeitos. As anamorfoses da pintura correspondem às alegorias enigmáticas da poesia e da prosa. Em todos os casos, a representação teatraliza a memória de usos autorizados que a tornam também autorizada. Em todos os casos, as paixões nunca são expressivas ou psicológicas, mas retóricas, decorrendo de uma racionalidade formalizada numa técnica objetiva e assimetricamente partilhada de produzir efeitos. Não se trata nunca de exprimir conceitos, mas de teatralizá-los. O artifício mobiliza vários saberes, retórica, dialética, lógica, arte combinatória, ética, teologia, subordinando-os à noção generalizada de *ordo*, ordem, ou *ratio*, razão, figurada nas representações da “política católica” portuguesa como presença da luz natural da Graça inata nos negócios do Brasil e do Maranhão e Grão Pará.

O discreto ou dissimulado, tipo que aplica o artifício dos vários decoros da hierarquia, pode fazê-lo porque é capacitado pelo *engenho*. O termo (do latim *ingenium*), tal como se utiliza no século XVII, está associado à idéia de uma força natural do entendimento que investiga, por meio da razão e do discurso, tudo o que é possível alcançar nos diferentes gêneros de ciências, disciplinas, artes liberais e mecânicas etc. Assim, o engenho pode

ser caracterizado como a faculdade intelectual que age com *perspicácia dialética*, isto é, estabelecendo relações profundas ou ocultas entre as coisas e os conceitos. Não é específico de um tipo de saber apenas, mas penetra em todos os assuntos; primeiro, de modo analítico, separando e definindo os conceitos; depois, de modo sintético, pois é também *versátil*, capaz de representá-los de maneira unitária e de fornecer imagens breves ou metáforas do seu conjunto harmônico. Também é possível definir o *engenho* como faculdade que funde a *dialética* (entendida aristotelicamente como análise ou divisão da *invenção* e *disposição*, isto é, dos tópicos e da ordenação das partes do discurso ou do corpo pintado e esculpido) e a *retórica* (entendida restritivamente como conjunto dos ornatos ou figuras da *elocução*). Neste sentido, o engenho é, ao mesmo tempo, analítico e sintético, realizando a relação mais adequada entre a ordem do discurso ou das partes da pintura e da escultura e a sua ornamentação. Assim, também, o engenho é a faculdade que possibilita a conciliação entre a *utilidade* da obra (aquilo que ela ensina, *docere*) e o que ela pode produzir de *prazer* (aquilo que ela gera como efeito prazeroso no auditório, leitor ou espectador, *delectare*). Do ponto de vista das poéticas do século XVII ibérico, o mais alto produto do engenho é a *agudeza* que se estabelece entre conceitos.

Também chamada de *conceito*, *conceito engenhoso*, *ornato dialético*, *silogismo retórico*, *entimema*, nos tratados italianos, espanhóis e portugueses que circulam no Estado do Brasil e no Estado do Maranhão e Grão Pará por meio da Companhia de Jesus e pela ação de letrados da administração portuguesa que estudaram em Coimbra, Évora e Salamanca, a agudeza adotada pelos autores desse tempo é, simultaneamente, motivo de polêmicas, pois discordam quanto aos graus, aos verossímeis e aos decoros da sua aplicação. É o que ocorre nos ataques de Quevedo à poesia de Góngora; na sátira gregoriana ao falar agongorado de mulatos e pseudo-fidalgos baianos; na diatribe do *Sermão da Sexagésima*, de Vieira, contra os estilos cultos dos pregadores dominicanos. A agudeza é produzida retoricamente pelo engenho, a faculdade

intelectual da invenção, sendo um padrão socialmente partilhado como distintivo dos “melhores”, os discretos.

Quero dizer, com isso, que as letras coloniais só podem ser consideradas “manifestações” quando são apropriadas da perspectiva do cânone literário nacional como elementos excluídos (ou não) da *Bildung* ou formação, generalizando-se transitoriamente as definições de “autor-obra-público” da sociologia. Particularizo o que digo, lembrando que em todos os casos a enunciação das letras coloniais é inventada e ordenada retoricamente, aplicando tópicos ou lugares-comuns na formalização dos caracteres e paixões dos agentes do processo de interlocução e na qualificação dos temas do referencial. Os lugares são “questões indefinidas”, ou seja, argumentos genéricos, que a memória dos autores acha em elencos de autoridades no ato da invenção dos discursos. Devemos supor outros modos, alguns realmente extraordinários, de ordenação da memória, que no caso dos autores coloniais é treinada pelos modelos das artes de memória gregas e latinas, como as estudadas por Frances Yates. Simultaneamente, quando acham os lugares adequados ao discurso particular que inventam, eles os preenchem ou particularizam semanticamente por meio de questões definidas, ou seja, temas específicos do seu referencial, os discursos coloniais. O procedimento é generalizado nas letras de então. Por exemplo, se comparamos a sátira que circulou amplamente na oralidade e na manuscritura da Bahia, entre as duas décadas finais do século XVII até a Academia dos Esquecidos, de 1724, com outras sátiras produzidas em outros lugares, encontramos em Caviedes, que viveu em Lima no final do século XVII, ou em Sor Juana Inés de la Cruz, que viveu em Puebla na mesma época, as mesmas tópicos epidíticas de vituperação de vícios e viciosos, as mesmas virtudes definidas aristotelicamente como meio-termo prudente, os mesmos valores fidalgos da racionalidade de corte ibérica, preenchidos por referências distintas, específicas do Peru, do México e do Estado do Brasil.

Assim, modelada por lugares-comuns, a enunciação é sempre uma intencionalidade não-psicológica que não se expressa, mas que *aplica* lugares. Ao mesmo tempo que põe em cena tópicos já figuradas por um *auctor* – por exemplo, tópicos poéticos, como as platônicas da lírica de Petrarca e Camões ou as imitadas diretamente das *Metamorfoses* e das elegias eróticas de Ovídio, além de temas recortados do referencial local –, a enunciação também teatraliza a hierarquia, construindo a representação do “eu” como tipo cuja situação social corresponde a uma posição hierárquica determinada. Dizendo de outro modo, a enunciação repete ou aplica padrões sociais objetivos de ordenação discursiva do “eu” como tipo necessariamente subordinado ao “corpo místico” do Império. Simultaneamente, o “tu” do destinatário discursivo também é figurado como posição hierárquica sem autonomia crítica, no sentido liberal e marxista da fórmula “autonomia crítica”. O destinatário sempre é *testemunha*, como disse, testemunha que recebe a representação que lhe é dirigida reconhecendo nela sua própria situação de destinatário que testemunha sua posição subordinada. Ao compor a enunciação e os enunciados dos discursos, a iniciativa individual dos autores coloniais consiste, basicamente, em fazer uma variação elocutiva dos preceitos do gênero em que se especializam, representando-a como apropriação particular, verossímil e decorosa, dos preceitos da obra emulada e do referencial discursivo formal e informal citado, estilizado e deformado. Assim, se consideramos a particularidade do discurso feito como emulação de autoridades anteriores e contemporâneas que compuseram obras do mesmo gênero, é possível descrever comparativamente a especificidade da iniciativa individual dos autores coloniais como um diferencial, ou seja, como um uso particular da norma técnica que regula o gênero e que é seguida por todos os autores que o praticam. Por isso mesmo, também é possível comparar iniciativas diversas do mesmo gênero e hierarquizar seu valor artístico levando em conta os próprios critérios normativos de sua avaliação contemporânea: Vieira é mais apto e engenhoso no sermão que Eusébio de Matos ou Frei Antônio do Rosário ou o espanhol Paravicino ou o italiano Cataneo; a poesia atribuída a Gregório de Matos é mais

engenhosamente aguda que a de Manuel Botelho de Oliveira que é mais engenhoso que a versalhada das academias do século XVIII etc. Mas a poesia de Quevedo, que eles imitam, suplanta a poesia deles em valor artístico, só encontrando alguma possibilidade de comparação na poesia engenhosíssima do português D. Francisco Manuel de Melo. Tais critérios avaliativos da qualidade artística às vezes são fornecidos diretamente no discurso, podendo ser imediatamente relacionados aos preceitos expostos nos tratados de retórica contemporâneos conhecidos pelos letrados quando estudantes nos colégios e na Universidade de Coimbra. É o caso dos tratados de Cipriano Soares, Frei Luís de Granada, Baltasar Gracián, Emanuele Tesauro, Sforza Pallavicino e vários outros. Quando isso não ocorre, é possível reconstituir os critérios avaliativos por meio de textos polêmicos, em que pelo menos duas posições entram em choque acerca do verdadeiro decoro do estilo. Caso da diatribe, no *Sermão da Sexagésima*, contra os estilos cultos dos pregadores dominicanos. Ou dos textos de Quevedo e seus contemporâneos, Lope de Vega e Jáuregui, partidários da unidade aristotélico-horaciana dos estilos, contra Góngora e seus imitadores, partidários das retóricas gregas de Hermógenes, Aftônio, Longino, Demétrio de Falero e Dionísio de Halicarnasso, que começaram a circular novamente no Ocidente a partir de fins do século XV propondo, por exemplo, a possibilidade de um mesmo discurso ter 25 estilos. Comparando o uso particular do gênero com outros usos contemporâneos do mesmo, é possível estabelecer a especificidade da iniciativa individual realizada como variação elocutiva da norma técnica coletiva. Isso também é válido em discursos cuja enunciação é auto-referencial, como a poesia lírica, memórias e cartas familiares: a forma do “eu” não é psicológica ou romanticamente expressiva, como propõe a historiografia literária brasileira, porque antes de tudo é a forma da *representação* de uma posição hierárquica definida juridicamente por preceitos do pacto de sujeição do todo social objetivo do “corpo místico do Estado”.

A tópica do “corpo místico” do Estado é fundamental nos discursos coloniais, desde os textos de Nóbrega, Anchieta, Luís da Grã e Fernão Cardim, no século XVI, até os de Tomás Antônio Gonzaga, na segunda metade do XVIII. A tópica também comparece em tratados arquitetônicos que doutrinam modos de ordenar o espaço urbano como alegoria do corpo político do Estado. Ou em livros de emblemas, que fornecem os modelos para os ornamentos de igrejas e outros espaços hierarquicamente qualificados das cidades e vilas coloniais, como chafarizes, praças, palácios de governadores e casas da Câmara. Duas referências principais se fundem na fórmula “corpo místico”: uma delas é teológica, o “corpo de Cristo”, a hóstia consagrada pela Eucaristia, e, por extensão, a *respublica christiana*, a república cristã ou corpo místico da Igreja Católica. A outra referência é jurídica, oriunda da teoria da *corporatio*, a corporação romana, e da noção medieval de *universitas*, relacionando-se principalmente à doutrina política da *persona publica*, nome dado por Santo Tomás de Aquino à noção jurídica de *persona ficta*, “pessoa fictícia”, ou *persona repraesentata*, “pessoa representada”. Durante o Concílio de Trento (1543-1563), os juristas jesuítas e dominicanos juntaram à noção de *respublica* a de *corpus mysticum*, fundando com ambas a de *corpo político*. No final do século XVI e no início do XVII, a doutrina suareziana do *pactum subjectionis* ou pacto de sujeição do todo do reino como “corpo místico” de vontades unificadas na subordinação a um só, o rei, fundamenta a centralização do poder monárquico português como “política católica”, também doutrinando o “bem comum” desse “corpo místico” e as empresas coloniais econômicas, militares e religiosas no Brasil, Maranhão, África e Ásia. A doutrina que então define o estatuto jurídico da pessoa em Portugal, no Estado do Brasil e no Estado do Maranhão e Grão Pará pressupõe o conceito de “corpo místico”, sendo oposta ferozmente às teses de Lutero e Maquiavel sobre o poder político. É ensinada nos cursos de Direito da Universidade de Coimbra e divulgada pelos jesuítas em seus colégios do Brasil e do Maranhão. Ela está na base da educação dos letrados coloniais e, a partir do final do século XVI, quando a Companhia de

Jesus passa a definir toda representação como *theatrum sacrum*, teatro sacro ou encenação dos princípios teológico-políticos do Estado, ela é um dos principais fundamentos doutrinários das representações.

Segundo a tese da *lex peccati*, “lei do pecado”, publicada por Martinho Lutero em Wittenberg, em 1517, o poder político decorre diretamente de Deus, que envia os reis para impor ordem à anarquia dos homens corrompidos pelo pecado original. Por meio dos jesuítas, principalmente, a Igreja Católica combate a tese reformada, decretando que Deus certamente é origem do poder, como *causa universalis* ou causa universal da natureza e da história, mas não *causa proxima* ou direta do mesmo, pois ele decorre de um pacto de sujeição. A principal autoridade canônica que os juristas contra-reformistas citam para fundamentar a doutrina do pacto de sujeição é o *Comentário do Livro V da Metafísica*, de Aristóteles, feito por Santo Tomás de Aquino¹¹. Nele, trata-se da unidade de integração do corpo humano, demonstrando-se que a unidade do corpo pressupõe a integração da pluralidade dos seus membros e a diversidade das suas funções como “ordem”. A integração harmônica é instrumento para o princípio superior que rege o corpo, a alma. Por analogia, propõe Santo Tomás, o *corpus hominis naturale*, o corpo natural do homem assim definido, é termo de comparação para outros objetos passíveis de serem pensados como “corpos”. É o caso da sociedade, comparável ao corpo humano segundo a proporção *cabeça: corpo :: rei: reino*.

Assim, a doutrina católica do poder difundida pelas instituições portuguesas no Estado do Brasil e no Estado do Maranhão e Grão Pará define a sociedade como um “corpo” de “membros”, “partes”, “ordens” e “funções”; analogamente, o rei é sua “cabeça” ou “razão suprema”. Dirige-a racionalmente, como a cabeça comanda o corpo, tendo por finalidade o “bem comum”, a concórdia e a paz do todo. As pessoas do reino, desde os escravos até os príncipes da Casa Real, são definidas como membros necessariamente subordinados à cabeça real. A subordinação é sistematizada doutrina-

riamente no texto *Defensio fidei* (*Defesa da Fé*) (1613)¹², do jurista e teólogo jesuíta Francisco Suárez. O livro combate a tese do “direito divino” dos reis defendida contra o Papa pelo rei de Inglaterra, James I, no texto *Basilikon Doron*, de 1580. Segundo Suárez, a subordinação da sociedade ao rei nasce de um *pactum subjectionis*, “pacto de sujeição”, espécie de contrato social pelo qual a comunidade, como um único “corpo místico” de vontades unificadas, abre mão de todo poder, alienando-o na pessoa simbólica do rei – *pessoa mística* (*mystica*), *fictícia* (*ficta*), *ideal* (*ideal*) ou *representada* (*repraesentata*) – para declarar-se *súditos* (= *submetida*). No pacto de sujeição, a pessoa mística do rei é soberana. Detendo o monopólio da violência militar, judiciária e fiscal, o rei confere os privilégios que hierarquizam pessoas individuais, ordens e estamentos do reino. O rei não tem superior, pois não há ninguém que possa obrigá-lo a nada: é *legibus solutus*, “absoluto de leis” (= “solto”, “absolvido” ou “livre” do poder coercitivo ou imperativo das leis). Mas, como é rei católico, deve necessariamente seguir a força indicativa da lei natural de Deus para que seu governo seja legítimo. Doutra forma, torna-se maquiavélico ou tirânico, podendo ser destronado e mesmo morto pelos súditos.

Diferentemente do mundo protestante, em que o rei é sagrado porque reina por direito divino como enviado direto de Deus para impor a ordem aos homens naturalmente inclinados à anarquia pela lei do pecado original, em Portugal e suas colônias a figura do rei é sagrada porque representa a soberania da comunidade que se alienou dela. A sacralidade da soberania determina que a desigualdade é natural; logo, também implica que cada um deve *necessariamente* contentar-se com a sorte que lhe cabe na hierarquia. Cada posição social, pessoal e estamental, tem uma forma ou uma representação sempre adequadas à hierarquia que sempre devem ser dadas a ver por meio de signos exteriores que as constituem, mantêm e confirmam como formas subordinadas ao todo comandado pelo rei. Assim, essas tópicos teológico-políticas são recorrentes nas cartas de Nóbrega, no teatro de

Anchieta, nos tratados de cronistas como Gândavo e Gabriel Soares de Sousa, na poesia épica de Bento Teixeira, no século XVI; nos textos de gênero histórico sobre as guerras holandesas, na poesia satírica e lírica atribuída a Gregório de Matos, em toda a obra sermonística, epistolográfica e profética de Vieira, no século XVII; e nos textos das academias, como a Academia dos Esquecidos, no século XVIII. Ou na prosa narrativa, como a do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira. Por exemplo, nos sermões bélicos que pregou entre 1641 e 1652, durante as guerras da Restauração, Vieira afirmava, como outros nacionalistas portugueses, que Portugal fazia uma “guerra justa” contra a Espanha, porque desde 1580, quando o rei Felipe II (Felipe I de Portugal) subira ao trono do país, os Habsburgos espanhóis tinham reinado tiranicamente, sem que a população tivesse feito o pacto de sujeição com eles. Evidenciando a longa duração das formas de representação do corpo dos súditos da política católica ainda depois das reformas pombalinas, na segunda metade do século XVIII, as mesmas tópicos teológico-políticas aparecem na poesia elegíaca e épica de Cláudio Manuel da Costa, na poesia encomiástica de Inácio de Alvarenga Peixoto, no *Tratado de Direito Natural* e nas *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, em *O Uruguai*, de Basílio da Gama, no *Caramuru*, de Santa Rita Durão, sendo também legíveis e visíveis no livro de emblemas, *Príncipe Perfeito*, imitação de um livro de Solórzano Pereira publicado no século XVII, que em 1790 foi dedicado ao Príncipe, o futuro D. João VI.

Acho pertinente insistir: a forma da personalidade do “eu” da enunciação e do destinatário textual, além das categorias que classificam as matérias representadas, não são cartesianas e iluministas, mas sempre *representação* definida escolasticamente. Pelo termo *representação* podemos entender, no caso, a forma interposta nas letras como relação de conceito e linguagem que torna suas significações convergentes ou dedutíveis de um princípio de identidade, o conceito indeterminado de Deus, sempre articulado segundo a oposição complementar de *infinito/finito*.

Na “política católica” ibérica doutrinada e sistematizada no Concílio de Trento, a identidade desse princípio infinito é afirmada como Causa Primeira dos seres e eventos finitos da natureza e da história. A doutrina afirma que, por serem criados, existem unidos à matéria criada como análogos da substância divina, participando nela por atribuição e proporção; simultaneamente, relacionam-se uns com os outros pela semelhança que os une como diferença hierárquica de seres criados. Assim, *identidade, analogia e semelhança* são matrizes e articulações gerais das categorias teológico-políticas e retórico-poéticas que figuram a natureza e a história nas letras coloniais. Acredito ser útil considerá-las, se ainda houver interesse na história dessas representações na circunstância colonial. De todo modo, o que mais importa – a discussão dos usos delas no nosso presente – não poderia ignorar sua especificidade histórica.

ABSTRACT: The essay is about XVIth, XVIIth and XVIIIth Luso-Brazilian letters' history. It proposes an archaeology of their rhetorical and theologico-political categories in order to avoid post-modernist de-historicization and the anachronisms of literary histories based on illuministic and romantic temporal continuum.

KEYWORDS: Literary history, Rhetoric, Theology, Bibliographical code.

¹ CHARTIER, Roger. “George Dandin, ou le social en représentation”. In: *Annales. Littérature et histoire*. Paris: Armand Colin, Mars-Avril 1994, p. 283, 49e. Année- no. 2.

² A respeito de códigos bibliográficos, é útil lembrar os trabalhos de CHARTIER, Roger. *Publishing Drama in Early Modern Europe*. The Panizzi Lectures 1998. London: The British Library, 1999; DÍAZ, José Simon. “El problema de los impresos literarios perdidos del Siglo de Oro”. *Edad de Oro*, 2. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1983; LOVE, Harold. *The Culture and Commerce of Texts*. Scribal Publication in Seventeenth Century England. University of Massachusetts Press, 1998; MCKENZIE, D.F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. London: The British Library, 1986; HÉBRARD, Jean. “Des écritures exemplaires: l’art du maître écrivain en France entre XVIIe et XVIIIe siècles”. *Mélanges de l’École Française de Rome*, 107, 2, 1995; MCGANN, Jerome J. *The Textual Condition*. Princeton University Press, 1991; ZUMTHOR, Paul. “Intertextualité et mouvance”. *Littérature*, 41, 1981; *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972; *A Letra e a Voz*. A “Literatura” Medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

³ A tese de doutorado de Marcello Moreira – *Critica Textualis in Caelum Revocata? Prolegômenos para uma Edição Crítica do Corpus Poético Colonial Seiscentista e Setecentista atribuído a Gregório de Matos Guerra*. Mimeo. São Paulo, Área de Literatura Brasileira-DLCV-FFLCH-USP, março de 2001 – é fundamental para o estudo da manuscritura colonial.

⁴ “The historian seeks to locate and interpret the artifact temporally in a field where two lines intersect. One line is vertical, or diachronic, by which he establishes the relation of a text or a system of thought to previous expression in the same branch of cultural activity (paintings, politics, etc.). The other is horizontal, or synchronic; by it he assesses the relation of the content of the intellectual object to what is appearing in other branches or aspects of a culture at the same time”. (“O historiador busca localizar e interpretar temporalmente o artefato num campo em que duas linhas se interceptam. Um linha é vertical, ou diacrônica, pela qual o historiador estabelece a relação de um texto ou de um sistema de pensamento com a expressão prévia no mesmo ramo de atividade cultural (pintura, política etc.). A outra é horizontal, ou sincrônica; por ela o historiador estabelece a relação do conteúdo do objeto intelectual com o que aparece em outros ramos ou aspectos da cultura no mesmo

tempo”. Cf. Carl Schorske. *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, New York: Cambridge University Press, 1979, p. XXI-XXII cit. por Roger Chartier, “Histoire intellectuelle et histoire des mentalités ». In *Au bord de la falaise. L’histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris: Bibliothèque Albin Michel, 1998, p.59.

⁵ Cf. DE CERTEAU, Michel. *L’absent de l’histoire*. Paris: Mame, Repères, 1976, p.8.

⁶ Cf. GRIGERA, Luisa López. Texto lido no Boston Quevedo Symposium, outubro de 1980, págs. 6-9.

⁷ Como a longa dura o tempo de 2 breves, é possível compor várias espécies de pés métricos e ritmos adequados ao gênero e às tópicos tratadas nele. No caso das línguas vulgares, como o toscano ou o espanhol, a idéia de *numerus* continuou sendo aplicada, mas geralmente se identificando a sílaba tônica da palavra de língua vulgar com a sílaba longa latina e, as subtônicas e átonas, com as breves. Frei Luís de Granada dá como exemplo *montón*, propondo que o espondeu, pé de 2 sílabas longas, é apropriado para produzir efeito de lentidão; outro exemplo que dá é o do jambo, como em *león*. A breve que começa o termo e a longa que o termina produzem uma diversidade agradável, diz o Frei, porque a palavra começa com ligeireza e termina com vigor. Por isso, diz, o jambo é um pé muito bom para as sátiras.

⁸ MERLIN, Hélène. *Public et littérature en France au XVIIe siècle*. Paris: Belles Lettres, 1994, pp. 385-388.

⁹ LE BRUN, Charles. *L’expression des passions & autres conférences. Correspondance*. Paris: Dédale Maisonneuve et Larose, 1994.

¹⁰ CARERI, Giovanni. “El Artista”. In: VILLARI, Rosario y otros. *El Hombre Barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 335.

¹¹ AQUINO, Santo Tomás. *De regno* II, 2. In *Opera omnia*. Roma, 1979, t. 42; *Tratado de la ley. Tratado de la justicia. Gobierno de los príncipes*. 5 ed. Trad. y estudio introductivo por Carlos Ignacio González, S.J. México: Editorial Porrúa, 1996, n. 301.

¹² SUÁREZ, Francisco, S.J. *Defensa de la Fé Católica y Apostólica contra los Errores del Anglicanismo*. Reproducción anastática de la edición príncipe de Coimbra 1613. Versión española por José Ramón Eguillor Muniozgueren, S.I. Com uma Introdução General por el Ilmo. Sr. Dr. Don Francisco Alvarez Alvarez, Pbro. Madri: Instituto de Estudios Políticos-Sección de Teólogos Juristas, 1970, 4 v.