

GREGÓRIO DE MATOS E A DESTITUIÇÃO DA AUTORIA SOB A ÓPTICA DE JOÃO ADOLFO HANSEN

Marcos Roberto da Silva.

Mestre em Literatura pela UFSC.

Graduando em cinema.

RESUMO

O presente texto se insere no debate da questão sobre autoria baseada na presença-ausência daquele (do corpo) que escreve e na validade da assinatura. Este artigo vai em direção oposta à idéia de João Adolfo Hansen, que entende que o poeta barroco Gregório de Matos Guerra não é autor dos poemas a ele atribuídos. Nossa tentativa será seguir caminhos que revelem a dilemática dos limites entre autoria e não autoria.

PALAVRAS-CHAVE: autoria, Derrida, barroco.

ABSTRACT

The present text is about authority based in the presence-absence of who writes (the body) and the signature validation. This article goes against the idea of João Adolfo Hansen that understands the baroque poet Gregório de Matos Guerra is not the author of the poems attributed to him. Following this path we focus in the dilemma of the limits between authority and no authority.

KEYWORDS: authority, Derrida, barroque.

Em *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, João Adolfo Hansen, entre outros temas, disserta sobre a relação do poeta com a retórica discursiva do referido período. Mais do que isso, Hansen tem o intuito de mostrar que Gregório de Matos Guerra (GMG) não foi um transgressor nos sentidos éticos, religioso, político e sexual. Fato este, que ele considera o mal das leituras anacrônicas^[1]. A chave utilizada por Hansen para chegar a essa leitura é a retórica. O crítico encontra um mesmo (procedimento) funcionamento retórico entre o gênero satírico e o discurso do império. Desse ponto de vista, GMG é visto como um poeta a serviço do rei, isto é, fazendo parte do corpo místico do Estado. Nas palavras de Hansen, “a sátira é reguladora, circulando como o sangue por todo o corpo da República” (HANSEN, 2004, p. 124).

Isto pode ser melhor percebido quando, consultando as *Atas da Câmara* e as *Cartas do Senado* da Salvador do século XVII, Hansen detecta nelas temas em comum com a poesia satírica de GMG. Como é o caso da escassez da mão-de-obra escrava (HANSEN, 2004, p. 147), das medidas contra o desvio de ouro promovido pelos ourives (Ibid., p. 160) e também das despesas geradas pela guarda (HANSEN, 2004, p. 166). Não apenas os temas que assemelham, mas também a crítica, a admoestação proferida.

Hansen também faz uma aproximação da sátira como os procedimentos inquisitoriais. Segundo ele, é metaforizando as normas do Santo Ofício que a sátira funciona. Ao fazer a crítica de maneira pública ao satirizado, este

reconhece nela a “verdade da Fé” (HANSEN, 2004, pp. 244-246) e se redime. Assim, a sátira e o Império são como um dedo sempre apontado para o povo. ^[2] O que Hansen pratica, na realidade, sub-repticiamente, é a domesticação da sátira e de GMG.

No entanto, o que nos interessa aqui é a posição de Hansen quanto ao caráter autoral de GMG. O poeta é, em *A sátira e o engenho*, destituído da autoria dos poemas a ele *atribuídos*. Na verdade, o crítico acredita que Matos seja “efeito ou produto da leitura dos poemas atribuídos, não sua *causa* ou origem” (HANSEN, 2004, p. 31). Isto porque, segundo sua análise, houve um processo de construção do nome GMG que é posterior a sua referida obra. Tal processo teve início com a publicação de *A vida do Excelente Poeta Lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra*, de Manuel Pereira Rabelo. O que Hansen contesta nessa compilação são os critérios utilizados por Rabelo para praticar a seleção, ou seja, o que lhe permitiu incluir e excluir textos. Além disso, também é questionada a fonte de dados pesquisada. Teriam os poemas sido transcritos das folhas avulsas que circulavam na Bahia da época; teria Rabelo pesquisado os livros de Lancastre ou a coleta teria sido realizada via fonte oral (HANSEN, 2004, p. 31). Independente disso, Hansen detecta que Rabelo se utilizou de “memórias” de pessoas antigas para retratar o poeta e que esse fato contribuiu para a unificação. Ademais, o termo “memórias” marca uma imprecisão, uma deformação à autoria. Por isso, para Hansen, o valor desta é *a posteriori*, ou seja, fruto da unificação (HANSEN, 2004, p. 31.).

Hansen também se calca no fato de nenhuma das poesias atribuídas a Gregório de Matos apresentarem seu “autógrafo”, para negar-lhe o estatuto de autor (HANSEN, 2004, p. 461, 2001, p. pp. 21, 31, 32). A questão que cabe aqui é a que concerne à assinatura como garantia de autoria. Seria muito simplificador se disséssemos que um indivíduo não é autor pelo fato de seu nome não se encontrar ao pé dos textos que se lhe atribuem. Por isso, nos propomos a seguir um caminho que nos leve a investigar as possibilidades e impossibilidades de tais questões.

Analisemos, portanto, inicialmente as idéias de Derrida sobre assinatura e autoria expostas em *Limited Inc*. Nesse livro, que “nasceu” como resposta do filósofo à crítica feita por John R. Searle —que discordou da leitura feita por aquele das teorias de Austin— a seu texto *Assinatura Acontecimento Contexto*, Derrida mostra que a sobreposição de uma assinatura e uma autoria não possui lugar tão garantido como pode parecer.

Para Austin, segundo Derrida, um discurso (enunciado na primeira pessoa do presente do indicativo) oral abriga inevitavelmente a sua fonte; bem como em um discurso escrito, tal fonte é assegurada pela assinatura. Derrida entende, então, que se pode chamar de assinatura oral a presença do autor, ou seja,

aquele que enuncia. Já uma assinatura escrita implica a não-presença do signatário. Ademais, esta última, marca uma presença constante. Isto é, foi presente num agora passado e terá um agora futuro. Desse modo, há sempre uma permanência geral —ou uma restância— inscrita na assinatura. Fato este, que Derrida chama de “a originalidade enigmática de todas as rubricas”. É preciso, portanto, que haja uma “reproduzibilidade pura de um evento puro” para que ocorra a vinculação à fonte (DERRIDA, 1991, p. 35). Mas, “existe algo assim? A singularidade absoluta de um evento de assinatura produz-se alguma vez? Há assinaturas?” (DERRIDA, 1991, p. 35). São essas questões que Derrida pontua e confirma, dizendo que os efeitos da assinatura são muito comuns no cotidiano. Sem embargo, “a condição de possibilidade desses efeitos é simultaneamente [...] a condição de sua impossibilidade, da impossibilidade de sua pureza rigorosa”. Desse modo, para funcionar, uma assinatura deve “destacar-se da intenção presente e singular de sua produção”, daí seu caráter repetível, iterável, imitável.

Em resposta à crítica escrita por Searle (*Reiterating the differences: A reply to Derrida*) a *Assinatura acontecimento contexto*, Derrida destaca a maneira como o crítico marca seu texto -“Copyright © by John R. Searle” - (DERRIDA, 1991, p. 44) e questiona o porquê dessa atitude. Seria por medo de que alguém lhe roubasse sua produção original? “Quem sonharia em subscrever ou imitar sua assinatura?” (DERRIDA, 1991, p. 44). Dois dados a mais são ressaltados. Primeiro, é a posição do *copyright*; segundo é a dada, 1977, acrescentada à mão, abaixo de ©. Derrida ainda pergunta: “Que é um *copyright* para enunciados que pretendem seriamente atingir a verdade?” (DERRIDA, 1991, p. 45), posto que Searle se propõe a fazê-lo.

O *copyright* perde sua validade caso uma verdade dita seja realmente uma verdade. Pois desse modo, o que diz Searle poderia ter sido antecipadamente reproduzido. Isso, para Derrida, justifica “a angustia e a compulsão de carimbar o verdadeiro” (DERRIDA, 1991, p. 45). No entanto, seu selo já foi anteriormente roubado.

Derrida (DERRIDA, 1991, p. 46) coloca em cheque a autenticidade do *copyright* e de seu autor:

É uma assinatura? [...] como eu poderia estar certo de que o próprio John R. Searle (quem é?) seja um autor? Talvez seja alguém de sua família, sua secretária, seu advogado, seu conselheiro fiscal; o *manager* da revista, um farsante ou um homônimo?

Como determinar com certeza tal autoria? A dúvida toma uma proporção maior quando se pensa na dívida que Searle tem com os companheiros que leram e discutiram com ele *Assinatura acontecimento contexto* ^[3]. Para Derrida, o *copyright* de Searle deveria, a partir dessa dívida, torná-lo “dividido, multiplicado, conjugado, partilhado” (DERRIDA, 1991, p. 46), pois H. Dreyfus e D. Searle contribuíram para a tessitura do texto e, sem dúvida, ele próprio (Derrida): ““Eu” pretendo, pois, também o *copyright* da *Reply*” (DERRIDA, 1991,

p. 35). E em outro momento ele dirá que [...] “a mão do outro que assinou *Sec* ^[4], ditou, por trás, a *Reply*” (DERRIDA, 1991, p. 68). Por tal motivo Derrida vê nesse episódio uma sociedade do *copyright*.

Para ilustrar essa multiplicidade de firmas, Derrida se reporta ao subtítulo “Assinaturas” de seu texto. Mais do que assinalar que a assinatura se multiplica, o plural indicaria que ela faz parte do texto e é objeto do texto, e como determinar que ela esteja fora ou dentro do texto. Derrida ainda indaga sobre quem assinou *Assinatura acontecimento contexto* e quem falsificou o nome na Nota entre parênteses. Por fim, a questão: “pode-se confundir signatário e autor?” (DERRIDA, 1991, p. 68). Derrida acende mais a discussão quando se propõe — ou melhor, jura — mostrar que sua assinatura manuscrita, não a impressa, mas aquela primeira que deu origem às reproduções tipográficas, não é de seu punho (DERRIDA, 1991, p. 50).

As respostas de Derrida não são imediatas. É, pois, cerceando a problemática da assinatura inserida na sociedade do *copyright* que as coisas se complicam e se aclaram. Derrida a chamará agora de “sociedade mais ou menos anônima” e utilizará a expressão “três + n autores” para designá-la, isto, dada a *dificuldade de se nomear a origem certa*, de saber quem verdadeiramente responde pela *Reply*. Diante dessa coletividade autoral, Derrida decide que o melhor é atribuir-lhe a designação em francês de “*Société à responsabilité limitée*” (*Sarl*), que se assemelha a *limited inc*, mas não a traduz. Ironicamente diz: “É para lembrá-lo e não para atrair o corpo de seu nome na minha língua, com dois *ee* a menos, que faço explodir o selo (despedaçado ou dividido) de Searle” (DERRIDA, 1991, p. 50).

Essa explosão autoral, que poderíamos talvez chamar de dissiminação de assinaturas, Derrida a identifica também dentro de seu próprio texto: “*Sec* [...] o único [...] a portar, dentre outras assinaturas, a ‘minha’ e mais de uma vez, em autêntico *fac-símile*” (DERRIDA, 1991, p. 64). Em outra passagem lê-se que *Sec* possui “assinaturas difíceis de localizar (DERRIDA, 1991, p. 66).”.

Mas onde reside tal dificuldade? Certamente na capacidade de um texto, de uma marca de funcionar na ausência completa de seu “produtor” ou de seu destinatário. É o que Derrida chama de iterabilidade (DERRIDA, 1991, p. 19), ou seja, a capacidade de a escrita poder ser repetida invariavelmente e que a caracteriza como tal. Searle contesta essa idéia e para explanar seu ponto de vista apresenta o exemplo da *shopping list* (DERRIDA, 1991, p. 71). Segundo *Sarl*, uma escrita pode funcionar na presença do emissor e do receptor, basta imaginar um indivíduo com sua lista de compras, escrita por ele próprio e destinada a ele mesmo. Na verdade, Searle engana-se ao crer que está indo de encontro ao pensamento de Derrida, posto que este não afirma o contrário. Mas rebatendo a presumida crítica, Derrida diz que “O receptor e o emissor da *shopping list* não são os mesmos: mesmo que portem o mesmo nome e estejam seguros da identidade do eu” (DERRIDA, 1991, p. 71). Isto porque tanto um

quanto o outro se reportam a algo que os precede, que é a “possibilidade positiva da marca”. É importante que se diga que é a possibilidade de ausência que constrói a possibilidade da mensagem no próprio instante em que se escreve. Desse modo, a ausência assinala previamente a marca (DERRIDA, 1991, p. 72). Uma ausência que, a exemplo da *différance*, é uma possibilidade de ausência e que “afasta de si o que ‘parece ter-se escrito *em seu nome*’. É o nome próprio que de repente acha-se afastado de si mesmo. Pode assim transformar-se, secamente, e alterar-se numa multiplicidade mais ou menos anônima” (DERRIDA, 1991, p. 82). Por isso torna-se dificultoso precisar quando Searle torna-se *Sarl*.

Ainda dentro do tema presença-ausência, ao rebater a crítica de não saber distinguir entre “*use*” e “*mention*”, Derrida exemplifica seu ponto de vista com um dos subtítulos de *Assinatura acontecimento contexto*, a saber, “Os parasitas. *Iter*, da escrita: que talvez não exista”. O filósofo comenta que em tal subtítulo há, ainda que não esteja entre aspas, uma citação, uma paródia que como ele mesmo diz, “talvez” seja críptica. Isto porque esconde uma referência ao título *De essentia rerum materialum; et iterum de Deo, quod existat*^[5] (DERRIDA, 1991, p. 115), das *Meditações Filosóficas* de Descartes. A questão que Derrida levanta é quanto à necessidade de Descartes de repetir uma constatação que já havia sido efetuada em capítulos antecedentes. Que é essa repetição de um objeto que “não deixa a menor dúvida”? (DERRIDA, 1991, p. 116). Ele não responde, mas faz perceber os pontos de substituição entre título e subtítulo. Derrida, explica que *Sec* ao substituir “Deus” por “da escrita” realiza mais que uma mera substituição. O que ocorre é que

Sec nomeia a escrita nesse lugar em que a iterabilidade da prova (da existência de Deus) *cria escrita*, faz escrever e envolve o nome de Deus [...] numa deriva grafemática que impede [...] de decidir se Deus é mais que o nome de Deus, se significa ‘normalmente’ ou se ‘cita’ [...] (DERRIDA, 1991, p. 116).

Derrida esclarece que o “talvez não exista” do subtítulo não opõe Deus e escrita em seus conceitos, ou valores de suas existências, senão que toca na questão da existência em geral, mais pontualmente, no que concerne a ela e sua “relação com o nome e a referência”. O “talvez” ainda marca, a partir de sua possibilidade grafemática, a desvinculação da escrita da autoridade de um discurso ontológico, no qual se inserem noções de presença e ausência. Posto que, “A restância do traço não é nem uma presença, nem uma ausência” (DERRIDA, 1991, p. 117). Voltando ao dilema do “*use*” e “*mention*”, Derrida indaga em qual deles o subtítulo de *Sec* se insere. Caso seja em ambos ao mesmo tempo, a questão é: “por onde passa rigorosamente o limite entre o dois?” (DERRIDA, 1991, p. 117).

Foucault também compartilha da noção de ausência ao dizer que esta “é o

lugar primeiro do discurso” (FOUCAULT, 2000, p. 31). Ou seja, todo enunciado porta em si o apagamento daquele que enuncia, principalmente na escrita na qual há sempre o surgimento de “um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 2000, p. 35). Foucault constata que a escrita esteve por muito tempo ligada à preservação de uma memória (heróis gregos que morriam jovens para serem salvos pela narrativa) e à postergação da morte (*As mil e uma noites*). No entanto, nossa cultura cambiou essa idéia. A escrita agora está ligada “ao sacrifício da própria vida” (FOUCAULT, 2000, p. 36). A relação da escrita com a morte está, também, no apagamento daquele que escreve: “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita” (FOUCAULT, 2000, p. 31).

O pensador reconhece que a função da crítica não é procurar relações da obra com o autor, senão analisá-la intrinsecamente na sua estrutura. Mas diante disso, surge indagações tais como: “O que é uma obra? [...]. Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor?” (FOUCAULT, 2000, p. 37). O que Foucault questiona é o que na vida de um indivíduo poder ser considerada obra. “Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte?” (FOUCAULT, 2000, p. 38).

Quanto à noção de escrita, Foucault diz que ela “bloqueia a verificação do desaparecimento do autor” (FOUCAULT, 2000, p. 39), mas ainda preserva sua existência. A atual noção de escrita dispensa “quer o gesto de escrever, quer qualquer marca (sintoma ou signo) do que alguém terá querido dizer” (FOUCAULT, 2000, p. 39); com isso nos atemos às condições de espaço e tempo em que qualquer texto se desenrola. Foucault indaga se “esta noção não transpõe para um anonimato transcendental os caracteres empíricos do autor” (FOUCAULT, 2000, p. 40). Mas não basta afirmar que o autor desapareceu, diz Foucault; é preciso, sim, localizar o espaço deixado vazio por ele (FOUCAULT, 2000, p. 40). Afinal de contas, “O que é um nome de autor? E como funciona?” (FOUCAULT, 2000, p. 42). Sendo um nome próprio, o nome de autor é mais que um gesto, um dedo apontado. Ele, na verdade, se equivale a uma descrição. Nome próprio e nome de autor têm alguma ligação com o que nomeiam, mas não possuem uma ligação específica: designação ou descrição. No entanto, nome próprio e nome de autor apresentam diferenças essenciais. Para exemplificar tais diferenças, Foucault contrapõe o nome próprio *Pierre Dupont* com o de *Shakespeare*. O primeiro continuará a referir-se à mesma pessoa, independente de suas características; já o segundo, traria uma séria mudança no seu nome se descobrissem que ele não é o autor dos *Soneto*. Também é distinto afirmar a não existência de Dupont e, por exemplo, a de Homero (FOUCAULT, 2000, p. 44). Essa distinção entre nome próprio e nome de autor é também, de certo modo, afirmada por Maingueneau ao dizer que

sujeito que só tem existência na e pela instituição literária. O recurso ao pseudônimo implica a possibilidade de isolar, [...] uma propriedade particular, a de escrever literatura e de fazer dela o suporte de um nome próprio (MAINGUENEAU, 2001, p.87).

No entender de Foucault, essas diferenças estão centradas no fato de que o nome de autor não é um simples elemento de um discurso, isto é, não pode ser substituído, por exemplo, por um pronome. Sua função num discurso é classificativa e de agrupação. Ele unifica sob um mesmo nome vários textos, indicando que se estabeleceu aí, uma relação de homogeneidade e filiação. Conferir a um discurso um autor equivale a dizer que tal discurso não é cotidiano e passageiro, mas que denota importância, enfim, recebe certo estatuto numa determinada cultura (FOUCAULT, 2000, p. 45).

Pode-se com isso, inferir que

o nome de autor não transita, como o nome próprio no interior de um discurso para o indivíduo real exterior que o produziu, mas que, de algum modo bordejando os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho (FOUCAULT, 2000, p. 44).

Foucault constata que na nossa sociedade certa quantidade de discursos é desprovida da função autor. “Uma carta privada *pode bem ter um signatário, mas não um autor*; um contrato pode bem ter um fiador, mas não um autor” (FOUCAULT, 2000, p. 46, grifo nosso). Um texto escrito num muro da rua terá um redator, mas não um autor. “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”^[6] (FOUCAULT, 2000, p. 46).

Ao analisar a função autor, Foucault lhe reconhece quatro características diferentes. Primeiramente, o filósofo se refere a uma “apropriação penal”. Isto significa dizer que os discursos começaram a ter autores, a partir do momento em que os textos tornaram-se transgressores e era possível punir seus autores (FOUCAULT, 2000, p. 47).

A segunda observação que Foucault ressalta é o fato de que, na nossa civilização, nem sempre foram os mesmos textos que pediram atribuições. Em certa época, os textos “literários” eram postos em circulação sem que se lhes cobrasse uma autoria. Por outro lado, os discursos da ciência tinham valor de verdade apenas quando “assinalados pelo nome do autor” (FOUCAULT, 2000, p. 48). No entanto, a partir do século XVII ou XVIII, houve uma inversão. Os textos científicos passaram a fazer parte de um conjunto sistemático, que se garantiam sem a necessidade de autoria. Já os discursos literários não dispensavam a função autor. Nesse caso, um texto anônimo sempre provocará uma caçada a seu autor. “O anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma” (FOUCAULT, 2000, p. 49).

Na terceira característica da função autor, Foucault ressalta que ela não

se dá na simples atribuição de um discurso a um autor, senão, que é resultado de uma “complexa operação”. É daí, então, que surge o autor que recebe um estatuto racional e realista, que será por sua vez, visto como o “lugar originário da escrita” (FOUCAULT, 2000, p. 50). Para Foucault, o que torna um indivíduo autor provém do “tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos” (FOUCAULT, 2000, p. 51).

Ao comentar sobre como a crítica definiu o autor por muito tempo, Foucault aponta (quarta característica) uma semelhança com o procedimento pelo qual a tradição cristã autenticou “os textos que dispunha”. Isto é, o valor de um texto era provado pela santidade do autor. Segundo São Jerônimo, em *De Viris Illustribus*, o nome não era suficiente como “marca individual” para atestar a autoria de um texto. Pois, um poderia apropriar-se do nome do outro, ou simplesmente terem os mesmos nomes. Diante disso, surgem tais questões: “Então como atribuir vários discursos a um só e mesmo autor? Como pôr em acção a função autor para saber se estamos perante um ou vários indivíduos” (FOUCAULT, 2000, p. 52)? Para São Jerônimo quatro são os critérios: a) autor como nível constante de valor; b) autor como campo de coerência conceitual ou teórica; c) autor como unidade estilística e d) autor como momento histórico definido e ponto de encontro de certo número de acontecimentos.

Esses quatro critérios seriam determinantes para a exclusão do texto da lista de autoria do autor. Desse modo, um texto será excluído se: a) for considerado inferior aos demais; b) estiver em contradição com a doutrina do autor presente em suas demais obras; c) caso apresente um estilo diferente, com palavras não recorrentes nos outros textos; d) houver citações a acontecimentos e personagens posteriores à morte do autor.

Esses mesmos critérios são ainda utilizados pela crítica moderna para definir a função autor. Ou seja, o autor permanece sendo: a explicação para as transformações e deformações numa obra; “princípio de unidade de escrita”; “aquilo que permite ultrapassar as contradições” (FOUCAULT, 2000, p. 53); por fim, expressão de coerência de escrita independente do gênero: rascunho, cartas, fragmentos, etc.

No entanto, a função não é determinada apenas através de “um texto tido como material inerte” (FOUCAULT, 2000, p. 54). Algumas marcas que denunciam um autor se dão pelos dêiticos de tempo, lugar e pessoa. Mas os embreantes se portam de maneira distinta num texto provido da função autor e num desprovido. Neste, há um envio ao locutor real e seu momento de enunciação. Naquele, tudo se dá de maneira mais complexa. Sabe-se que num romance narrado em primeira pessoa e no presente do indicativo, os dêiticos não remetem ao escritor, senão a seu *alter-ego*. “Seria tão fácil procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 2000, p. 55). De fato, a função

autor permite, para um texto, “uma pluralidade de ‘eus’”. As diferenças do eu que fala podem ser percebidas no cotejamento de tais situações, por exemplo: eu num prefácio matemática e eu na demonstração de um raciocínio que se apresenta “sob a forma de um ‘Eu concluo’ ou ‘Eu suponho’”. No primeiro caso, há o reenvio do eu (sem equivalente) a um indivíduo que, em determinado tempo e espaço, fez um trabalho. No segundo, o eu é uma inferência baseada em axiomas e demonstrações, que pode ser assumida por qualquer indivíduo que aceite as idéias apresentadas. Pode-se ainda falar de um terceiro “eu”. Este seria “aquele que fala do significado do trabalho, dos obstáculos obtidos, dos problemas que ainda se põem” (FOUCAULT, 2000, p. 56). Porém, esses “eus” não garantem a função autor. Nesses tipos de discursos a função autor se dá pelo desdobramento do eu, tornando o discurso uma dispersão desses três “eus” simultâneos.

Mesmo porque, como afirma Roland Barthes *eu* pode converter-se em um nome. Numa narrativa, por exemplo, o *eu* já é um nome, “el mejor de los nombres” (BARTHES, 2004a, p. 55), posto que dizer *eu* é atribuir-se significados, ademais de prover o enunciador da duração de uma biografia. Por outro lado, Barthes diz: “Não tenho biografia. Ou melhor, desde que escrevi a primeira linha, deixei de ver a mim mesmo” (BARTHES, 2004b, p. 245). Como resolver este paradoxo? Talvez aceitando que a *escrita de uma vida* é uma liça/ fundição entre corpo e *corpus* (BARTHES, 1977, p. 48). Esse litígio é a velha relação entre escrita e morte que falávamos há pouco sob a visão de Foucault. Também para Barthes, morre o autor, e isso se dá, a partir do momento que começa a escrita (BARTHES, 1988, p. 66). É importante ressaltar que, ainda que haja o embate entre *corpo/corpus*, isso não lhes impede a fundição. Pois Barthes considera *corpo* a sua palavra-maná, sua palavra *sagrada* (BARTHES, 1977, p. 139) que possui com o *corpus* uma relação amorosa (BARTHES, 1977, p. 171).

Na leitura que Derrida faz de *Ecce Homo* (ou melhor, de seu prólogo), de Nietzsche, em *Otobiografias*, a relação *corpo/corpus* está diretamente ligada à vida e à morte. Segundo Derrida, Nietzsche é duplo, está paradoxalmente entre o dois lados. Baseado no que diz o filósofo alemão em *Ecce Homo*, que está morto porque seu pai está morto e vivo porque sua mãe ainda vive: “[...] como meu pai já morreu e como minha mãe ainda vive eu vou envelhecendo” (NIETZSCHE, 1984, p. 15, tradução nossa),^[7] podemos a partir daí pensar na questão da origem pela genealogia.

Vale, neste momento, lembrar a analogia que faz Derrida (1985, p.36) do Estado com o pai. Segundo ele, o Estado é a figura paterna que quer passar-se por mãe. Isto é, possui um discurso morto, mas dominante, e que pretende o *status* de vida. Ao falar ao povo (filho) o Estado o atinge pelo ouvido, ditando-lhe que deve fazer, escrever. Esta relação não é, de modo algum livre, pois o Estado

ata-se ao filho por um cordão umbilical, que se assemelha, segundo Derrida, aos cordões com os quais se prendem canetas.

Hansen fala recorrentemente do corpo do Estado e sua monstrosidade, no qual o rei seria a cabeça e as demais partes, representantes do povo a serviço do rei e o próprio povo. Atemo-nos agora em uma parte específica de desse corpo: os pés. Não se trata aqui de determinar essa poder-representatividade, senão, buscar o que nos foi oferecido nos textos citados, um referencial.

Em *Otobiografias*, Derrida (1985, p. 19, tradução nossa) cita a seguinte passagem de *Ecce Homo*: “Para poder compreender qualquer coisa de meu Zaratustra, deve-se estar, talvez, em condição semelhante à minha: com um pé além da vida”^[8]. Sobre esta citação, comenta Derrida (1985, p. 19, tradução nossa): “Um pé mais além da oposição entre a vida e/ou a morte, apenas um passo”^[9]. Em uma nota de fim de página, Derrida (1985, p. 20) enumera algumas recorrências de *Ecce Homo* (a morte do pai, a cegueira, e os pés) para logo indagar por que não fala de Édipo? Ele diz que reserva o tema para outra sessão^[10]. Por entanto, não nos furtemos à dica de Derrida, falemos, pois de Édipo.

Nessa tragédia de Sófocles, as evidências que denotam a relevância dos pés principiam já pelo nome do herói. Como se sabe, etimologicamente, Édipo significa “pés inchados” (GRIMAL, 1990, p. 307). Na trama podemos destacar a cena em que o Édipo, recém nascido, é abandonado, de pés atados, à sorte numa floresta para que morra. Édipo matará seu próprio pai e provocará também sua própria cegueira. Com Jocasta, a mãe, ele encontrará a vida, disseminará a vida (os filhos).

Nietzsche se encontrava com um pé fora da vida, sentia-se um pouco morto, talvez devido à sombra funerária do pai. Sua herança foi carregar a morte prematura do genitor. Édipo, por outro lado, levava a predestinação do patricídio. Nos dois casos, os pais são causa do definhamento dos filhos que, inevitavelmente, levam-nos à morte. Está implícita aí a ausência paterna, uma tentativa de afastamento do pai, um distanciamento, ainda que voluntário ou não. No entanto, o pai não se afasta para deixar livre seu filho, para permitir que ele caminhe por si só. Por isso, os pés atados, por isso o estigma presente até no próprio nome. A ausência paterna não rompe o cordão, sua autoridade age de maneira invisível, o pai jamais quererá perder o posto de origem. A presença-ausência do pai faz com que os filhos arrastem, amarrado a seus pés, um peso morto: um corpo morto.

Para Hansen, em *A sátira e o engenho*, uma parte viva desse corpo é o olho. No capítulo “A proporção do monstro”, o crítico faz uma leitura do ver e ser visto. Tudo parte de um dado da biografia escrita por Rabelo. Como consta

nesta, GMG teria o hábito de remar a passeio pela orla marítima de Salvador. Segundo as palavras do biógrafo, ele “interpunha os óculos, examinando as janelas de sua cidade [...]” (HANSEN, 2004, p. 191). Interpretado por Hansen, isso não seria apenas um simples passeio, posto que, o personagem GMG toma, adota, nessa ocasião, uma atitude de *flaneur* na qual seu escrutinamento ganha maior proporção através dos óculos, tornando o visto visível e divisível (HANSEN, 2004, p. 193-194). Hansen ainda diz que o olho “não copia o que observa, antes o produz como dissimetria entre unidade e mistura, numa forma que o retrata como tipo e o destrata como infame [...]” (HANSEN, 2004, p. 193). Para Hansen, esse olhar satírico é um olhar para o vulgo que ascende a uma virtude, um juízo. Assim, os tipos identificados e unificados mesclam-se a uma amálgama de caracteres do vício. Mais do que isso, “Como anatomia e medicina das almas, o discurso do olho inventa-lhes corpos, define-os como culpados de uma falta para cuja correção receita o remédio de seu dogma” (HANSEN, 2004, p. 191, grifo nosso). Mais adiante, citando Horácio, lê-se em *A sátira e o engenho*: “o olho é mais difícil de convencer que o ouvido, principalmente quando o olho lê” (HANSEN, 2004, p. 325, grifo do autor).

Como tentamos mostrar, as dificuldades de se definir a existência, a presença de um autor são tão complexas quanto as de definir sua ausência. Isto se dá porque os limites se borram e se mesclam tornando impossível uma radicalização em tomar partido de um dos lados. As dicotomias ou binômios (autor/não autor, morte/vida, presença/ ausência...) são sempre possibilidades de se pensar as indeterminações limítrofes que estão presentes também quando se aborda o tema da enunciação. Foucault, citando Beckett, diria “Que importa quem fala [...]?” (FOUCAULT, 2000, p. 34)? Essa questão nos interessaria no momento pelo fato de podermos reportá-la à distinção entre autor e ator, no entanto, sem a pretensão de uma caçada autoral.

Há, cremos, uma distinção entre dizer que GMG não é aquele que enuncia, aquele que diz eu nos poemas e dizer que GMG não é autor dos mesmos. Estamos, assim, para melhor esclarecer nosso ponto de vista, de acordo com Hansen (2004, p. 227) quando ele diz que:

Essa voz que nos poemas se coloca para dar nascimento a um corpo verossímil de linguagem é anônima, assim, ainda que avance mascarada de primeira pessoa. Ela antes encena os princípios que a regulam como voz autorizada que propriamente se expressa.

ou ainda quando afirma (2004, p. 260, grifo do autor) que

a denúncia [inquisitorial] não é conclusiva sobre a sátira atribuída ao nome Gregório de Matos [...]. Fazê-lo implica motivar expressivamente as convenções retóricas da época e, com isso, substancializar o pronome ‘eu’, ator ficcional, como pessoa empírica.

e por último (2004, p. 469): “Caudatória do romantismo, a interpretação dessa

poesia como expressão psicológica transforma o ator em autor e apaga justamente o que caracteriza a poesia, a ficção [...]”. O que Barthes (1988) já alardeava sobre o perigo dessa confusão: entre outros, o travamento do texto, ou seja, a redução de sentidos, ou melhor dizendo, a extinção do sentido suspenso.

Sem embargo, em nosso entender, a dissociação entre eu lírico e autor não exclui, não destitui GMG da autoria das “sátiras atribuídas”. Isto significa dizer que GMG pode não ter sido um homem transgressor de pragmáticas manifestações públicas, contudo, poderia bem ter sido o autor de sátiras com “hálito de enxofre”. Hansen pensa, de certo modo, o oposto e a “desautorização” a que (com autoridade) submete GMG está baseada, como já dito, na ausência de “autógrafos” seus.

Não é gratuito, sabemos, que Derrida tenha contestado o *copyright* de Searle, que tenha utilizado a fórmula (3+n autores) e tenha transformado o nome próprio de Searle em uma sociedade: *Sarl*. A questão se centra na não garantia da assinatura como “instrumento” para conferir direito autoral. A explosão do selo é sempre inerente a sua condição de marca. Ainda que uma mão tenha empunhado uma caneta e movido o traço “identificatório”, o lugar vazio não deixará de aparecer e reaparecer para fazer desaparecer. A ausência de autor, ou sua possibilidade, é, portanto, a destinação da escrita, é sempre a entrada na morte. O autor é o pai morto assombrando o filho texto. Este o carrega independente da segurança de sua origem. Barthes (1988, p. 65) é oportuno no momento ao dizer:

Quem fala assim? [...]. Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve

Diante disso, seria mais pertinente dizer que os “poemas atribuídos” estão perdidos em uma amálgama de autores que —no fundo resultará numa “sociedade anônima”— do que propor-lhes uma orfandade. Por isso, assim como a capicua GMG, podemos nos perguntar onde começa e onde termina a noção de autor e de autoria. Hansen, talvez tenha a resposta, mas como está com os dois pés do mesmo lado e, posto que, seu olho não viu, perde a capacidade de inventar corpos. A João Adolfo Hansen poderíamos aplicar-lhe as regras, não de São Jerônimo, senão a regra de São Tomé: “só acredito vendo”.

NOTAS

[1] “É sedutor, é simpático, é anacrônico propor um Gregório de Matos e Guerra crítico do dogma, contestador das Escrituras e do Sacramento da Eucaristia, livre-pensador, panteísta, ateuista” (p. 262). “[...] ‘machismo’ e ‘homossexualismo’, aplicados para referir os costumes sexuais do século XVII luso-

brasileiro, costumam ser anacronismos” (HANSEN, 2004, p. 432).

[2] Esse termo, segundo o autor (2004, p. 175) utilizado com o mesmo valor, tanto nas *Cartas* e *Atas* quanto nas sátiras, abrange desde fidalgos a mendigos.

[3] “Tenho uma dívida para com H. Dreyfus e D. Searle pela discussão disto com eles” (DERRIDA, 1991, p. 46).

[4] *Sec* é a abreviação em francês de *Signature événement contexte*.

[5] “Sobre a essência das coisas materiais; e, pela segunda vez, sobre Deus, que existe”.

[6] Foucault (1996, p. 26) também também discorre sobre essa idéia.

[7] “Como mi padre ya he muerto, y como mí madre vive todavía y voy haciéndome viejo”.

[8] “In order to understand anything at all of my Zarathustra, one must perhaps be similarly conditioned as I am - with one foot beyond life”.

[9] “A foot and going beyond the opposition between life and/or death, a single step”.

[10] “The death of the father, blindness, the foot: one may be wondering why I am not speaking here of oedipus or Oedipus. This was intentionally held in reserve for another reading directly concerned with the Nietzschean thematic of oedipus and the name of Oedipus”.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. Brasiliense, 1988.

_____. *O grão da voz*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fonte, 2004b.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *R. S/Z*. 1 ed. Trad. Nicolas Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004a.

DERRIDA, J. *Limited Inc.*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1991.

_____. *Otobiographies: the teaching of Nietzsche and the politics of the proper name*. Trad. Avital Ronell. In: DERRIDA, Jacques. *The ear of the other*. New York: Schocken, 1985.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *O que é um autor?* Trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. 4 ed. Lisboa: Vega, 2000.

GRIMAL, Pierre. *The concise dictionary of classical mythology*. Trad. A. R. Maxwell-Hyslop. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. 2 ed. São Paulo: Ateliê; Campinas: Unicamp, 2004.

_____. "Barroco, neobarroco e outras ruínas". In: *Teresa, revista de literatura brasileira*. São Paulo: 34, 2001.

MAINGUENEAU. D. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. Buenos Aires: Alfa, 1984.