



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Clovis Gomes Correa Filho

**Matizes eloquentes: imagens, corpo e alegoria na prédica de
Antônio Vieira**

Rio de Janeiro
2016

Clovis Gomes Correa Filho

Matizes eloquentes: imagens, corpo e alegoria na prédica de Antônio Vieira



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira

Rio de Janeiro

2016

Clovis Gomes Correa Filho

Matizes eloquentes: imagens, corpo e alegoria na prédica de Antônio Vieira

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 31 de Março de 2016.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Tatiana Maria Gandelman de Freitas
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Carlos Eduardo da Cruz
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Ao Rei Eterno e Imortal.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me concedeu uma segunda chance de vida.

À minha Esposa, Marlane, grande parceira, que me auxiliou nas “crises” e contribuiu incondicionalmente pelo desfecho do curso.

Aos meus pais, em especial, minha mãe, que sempre acreditaram nas possibilidades de conquista pela via da produção de conhecimento. Se hoje estou nesta etapa, devo a eles.

À minha orientadora e mestra, Prof.^a Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira, que sempre me estimulou e esteve do meu lado desde a graduação, amparando-me nesta trajetória.

A todos os amigos - em especial, Giovani Gomes e Vagner Lima - que se dispuseram com o coração aberto a contribuir com o desenvolvimento deste trabalho, pela disponibilidade de compartilhar seus conhecimentos e pela satisfação e empenho de levar adiante a ideia e o projeto deste curso de mestrado.

"A nossa alma rende-se
muito mais pelos olhos,
do que pelos ouvidos."

Padre Antônio Vieira

RESUMO

CORREA FILHO, Clovis Gomes. *Matizes eloquentes: imagens, corpo e alegoria na prédica de Antônio Vieira*. 2016. 89f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Esta pesquisa foi elaborada com o objetivo de compreender como as imagens - em específico, as corporais - retoricamente construídas pelo padre Antônio Vieira articulam-se para a construção da figuração e da ornamentação discursiva de seus sermões, diretamente relacionadas à interpretação de simbologias bíblicas, do mesmo modo que, no domínio da retórica cristã, categorias de interpretação textual servem-se da leitura dos níveis de significação do discurso bíblico. O intuito foi verificar que a tratadística cristã orientava o inaciano em como articular decorosamente os dois sistemas de signos: a teoria hermenêutica aplicada a discursos comuns e a arte retórica operada em exegeses - e com isso, visualizar a criação de uma "retórica das coisas essenciais", concebida como uma "retórica substancialista" - que misturava os dois níveis: o retórico e o hermenêutico. Para tal, partimos do ponto do exame da apropriação teológica da Retórica antiga, ou seja, pelo processo de substancialização dos dispositivos que nela são apenas funcionais. A pesquisa buscará também evidenciar que a atividade discursiva do jesuíta era permeada pela argumentatividade criativa, veementemente metafórica e alegórica, que mantinha sua base retórico-político-teológica. Também é nosso intuito compreender como as imagens - em específico, as corporais - eram importantes para a carga religiosa/espiritual impressa pelo inaciano - no intuito de gerar as percepções e os sentimentos intencionados por ele. Enfim, verificar a organização das imagens e evidenciar sua força de "aglutinar" para uma significação universal, como também assegurar a independência entre elas - para uma significação em particular.

Palavras-chave: Retórica. Antônio Vieira. Metáforas e alegorias. Imagens corporais.

ABSTRACT

CORREA FILHO, Clovis Gomes. *Eloquent hues: images, body and allegory in Antônio Vieira's preachings*. 2016. 89f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The present research aims to comprehend how the images – specifically the physical ones – rhetorically constructed by the priest Antonio Vieira articulate to the establishment of the figurative and the ornamentative discourse of his sermons, which is directly related to the interpretation of the Biblical simbology, likewise, that in the domain of Christian rhetoric from which categories of textual interpretation make use of the levels of signification related to Biblical discourse. Our purpose was to verify that the Christian treatise oriented the Ignatian in how to worthy articulate the two systems of signals: the hermeneutic theory applied to common discourses and the rhetorical art operated in exegesis - and based on this study, visualize the creation of a “rhetoric of the essential things”, intended as a “substantial rhetoric” – that blended the two levels: the rhetorical and the hermeneutical. To do so, we started from the viewpoint of the exam of the theological appropriation from the ancient Rhetoric, that is, by the process of substantialization of the rhetorical devices which are functional. The research aims also to highlight that the Jesuit discursive activity was permeated by strongly metaphorical and allegorical argumentation, which was supported by rhetorical, political and theological ideas. It is also our intention to understand how the images – especially the ones related to the body – were important to the intense religious/spiritual weight imprinted by the Ignatian with the purpose of generating the perceptions and feelings meant by it. Finally, it is our objective to establish the organization of the images and display their power to encompass, to unite, intending a universal and particular significance, as well as to assure the independence among them.

Keywords: Rhetoric. Antonio Vieira. Metaphors and Allegories. Body images.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	A <i>CLAVIS RHETORICA</i> VIEIRIANA	19
1.1	Veemência metafórica: beleza e eficácia	19
1.2	<i>Hieroglyphica</i> corpórea: alegoria e imagens corporais na imagética da pregação	32
2	TRANSLITERAÇÕES METAFÓRICAS	47
2.1	Metáforas “anamórficas” e a arte do truque “pathosformático”	47
2.2	Representações corpóreo-picturais no labirinto de ralações indiretas	65
	CONCLUSÃO	79
	REFERÊNCIAS	84

INTRODUÇÃO

São as paixões que fazem os homens mudarem seus juízos, tais como a dor, o prazer, a ira, a compaixão, o temor e todas as demais coisas semelhantes, como também seus contrários.

(Aristóteles, *Retórica*, livro II, p. 95)

Desde a Antiguidade Clássica, diversos postulados nascidos da Filosofia propuseram reflexões acerca das formas de linguagem e de seu perigoso poder persuasivo. Historicamente, consta que a gênese da Retórica ocorreu de uma ordem sócio-política, em meados do século V a.C, na Sicília - em que as populações, antes transferidas de suas terras que lhes foram usurpadas, tentaram retomá-las, mobilizando júris populares. Nesse contexto, utilizavam-se do discurso com o objetivo de convencer e persuadir os julgadores sobre a posse de determinada terra.

Dessa forma, possivelmente, a Retórica surgiu por meio de questões judiciais, em que se fazia premente o uso da palavra eficaz. Por não existir a figura do advogado, como descreve Olivier Reboul (2004), as pessoas da população recorriam a profissionais específicos – espécie de escrivães públicos –, a fim de que eles escrevessem as queixas que seriam lidas diante de um tribunal. Os retores, nessa época, ofereciam um instrumento de persuasão capaz de convencer os juízes sobre a tese defendida, já que a Retórica não parte do verdadeiro, e sim, do verossímil - que pode ser modificável no tempo e no espaço de acordo com a cultura de determinada sociedade e com os valores incutidos no auditório. Portanto, podemos concluir que a Retórica surgiu devido a diferenças entre pontos de vista de proprietários de terras e pela necessidade do emprego da persuasão para tentar alcançar os objetivos pretendidos.

Aristóteles sistematizou a Retórica, conferindo-lhe caráter de ciência, de utilidade e capacidade técnica (*téchne*). Para ele, o orador que quisesse persuadir seus pares precisava levar em consideração os três pilares que sustentam o ato discursivo: o *ethos*, que corresponde à imagem que o orador quer transmitir de si; o

pathos, que consiste nas emoções que desperta nos ouvintes, e o *logos*, que é a própria organização de seu discurso. Em suas palavras:

É preciso, pois, persuadir e dissuadir, reprovar e acusar, defender e exaltar, e saber que opiniões e premissas são úteis para provar digno de confiança (*písteis*) o orador, porque a cerca da confiança e a partir dela são os entimemas - que são ditos, em particular, sobre cada gênero de discurso. (ARISTÓTELES, 1994, p. 93)

Em seu livro *The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece*, Edward Schiappa discute a pertinência de falar-se na retórica como um objeto de conhecimento reflexivo – ou seja, de uma teorização – antes de Aristóteles. E, com efeito, Roberto Acízelo de Souza pontua, em seu *O Império da Eloquência - Retórica e Poética no Brasil Oitocentista*, o seguinte:

A primeira linhagem aspira a tornar mais potente o discurso válido de uma perspectiva lógica, tendo como fontes Coráx, Tísias e Protágoras; a segunda, mergulhada em princípios pitagóricos - magia, medicina e música como terapias - parmenídeos - distinção entre a via da verdade e a da opinião -, pretende trabalhar o fascínio enganador a que se presta a palavra, originando-se no pensamento de Empédocles, para daí passar a Górgias e depois a Isócrates. (ACÍZELO, 2000, p.7)

Acízelo ainda nos chama a atenção para o fato de que é em Platão que se registra pela primeira vez o termo *rhetoriké*¹, quando, no *Górgias*, Sócrates o utiliza para qualificar o tipo de atividade praticado por aquele sofista, referindo-se a “*tèn kalouménen rhetorikén*”, “a chamada retórica”, expressão que garantiria tratar-se de um neologismo criado pelo próprio Platão. De qualquer modo, é significativo que a palavra *rhetoriké* se torne comum apenas depois de Platão e de Aristóteles, em cujas obras de fato encontramos, respectivamente, uma primeira reflexão crítica e uma primeira reflexão sistemática sobre a disciplina reconhecida por esse nome. Leiamos novamente o analista:

A partir dos fins do século V a.C. a retórica entra num período que ficou melhor documentado, podendo-se dizer, contudo, que a controvérsia já referida, entre a arte da palavra como embalagem do raciocínio ou como encantamento e ilusionismo, se transforma em verdadeiro mote do debate filosófico que atravessaria os séculos. Desse período, são de se destacar as obras de Platão (...) (ACÍZELO, 2000, p. 7)

Considerando que Aristóteles é, em todas as esferas do conhecimento, um grande classificador, sua teoria sobre a retórica pressupõe sempre os demais

¹ Para maiores desdobramentos sobre este tema, cf. CASSIN, 2005, p. 143-150.

gêneros de discurso (em especial, o apofântico e o poético). Podemos contemplar, assim, essas relações - ou o que poderia ser considerado, de um modo geral, a classificação aristotélica dos gêneros de discurso e seus traços dominantes. Com efeito, a *Retórica* principia com a consideração de que os argumentos (*písteis*) são certo tipo de demonstração (*apódeixis*); que a demonstração retórica é um entimema; e que o entimema é certo tipo de silogismo (o que aproxima o discurso retórico tanto da lógica quanto da dialética).

Verificamos nesse pequeno esforço que tudo o que se pode chamar de Retórica recebe a classificação de "arte de persuadir". Dentre todas as definições encontradas, destaca-se a de Verney: "por consequência, que é a única coisa, que se acha, e serve no comercio humano; e a mais necessária para ele. Onde quem diz, que só serve para persuadir na cadeira, ou no púlpito; conhece pouco, o que é Retórica. Confesso (...) todo o lugar é teatro para Retórica". (VERNEY, 1746, p. 125).

Cada passo executado em nossa investigação foi deixando claro que toda atividade discursiva era permeada pela argumentatividade. Isso foi determinante para considerar que existir neutralidade em um discurso retórico é impossível, isso não passaria de mera abstração. Com efeito, a língua, conforme vista pelos estudiosos da Retórica, é palco do confronto das subjetividades e da oposição de pontos de vista. Tratamos em nossa pesquisa, portanto, daquilo que é passível de discussão, do que não é aceito como verdade incontestável, visto que a possibilidade de contestação é premissa básica da atividade argumentativa. Como se sabe, argumentar implica a consideração da capacidade de outro indivíduo de reagir e de interagir diante das propostas e teses que lhe são apresentadas.

De acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca em sua relevante retomada dos estudos retóricos na contemporaneidade, o objetivo de toda argumentação é provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se apresentam a seu assentimento: assim, uma argumentação eficaz é a que consegue aumentar essa intensidade de adesão, de forma que se desencadeie nos ouvintes a ação pretendida (ação positiva ou abstenção) ou, pelo menos, que se crie neles uma disposição para a ação, que se manifestará em momento oportuno (cf. PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 50). Ou seja, verificou-se que toda argumentação retórica configura-se, portanto, como o controle do verossímil, isto é, da representação da verdade que brota do senso comum e que se corporifica (em

específico, nesta pesquisa, as imagens corporais) nos discursos com o objetivo de propiciar a persuasão.

Cabe agora enunciar mais diretamente nosso objetivo central de análise: a investigação aqui proposta incidiu sobre a obra sermonística do relevante inaciano português Antônio Vieira, buscando examinar que sua atividade de argumentação corresponde, dessa forma, a um esforço de reconstrução dos sentidos de seu auditório, que se dá no domínio da interpretação e que é mediatizado pela linguagem figurativa do jesuíta. Encontramos na prédica do inaciano não um "mundo sensível", ou mesmo um "mundo da verdade", mas um mundo recriado discursivamente através da linguagem, em que se observa a profusão de representações de uma realidade espiritual, as quais não podem, sob hipótese alguma, serem consideradas ideologicamente neutras, visto que podem ser manipuladas para atender a interesses de determinados sujeitos ou dos grupos sociais a que eles se filiam.

Observando, em Vieira, as dimensões abertas pela interpretação de seus sermões (os que foram selecionados em nosso trabalho), assim como a escolha e a qualificação das imagens criadas retoricamente, foi possível perceber que sua elaboração discursivo-argumentativa consistiam em uma empresa de caráter intensamente criativo e essencialmente ideológico, seguindo de perto os postulados da Igreja contra-reformada vigentes na época em foco. Como resultante desse processo, tem-se uma construção retórica, a qual tem por objetivo principal conduzir seu destinatário na direção de uma determinada perspectiva, projetando-lhe o próprio ponto de vista do sermonista, para o qual pretende obter adesão.

Cabe destacar que o jesuíta estava muito bem amparado na Retórica clássica, que nasceu inserida em um contexto de prevalência da linguagem oral, no qual os debates e posteriores deliberações ocorridos na *ágora* geravam diversas decisões de importância capital e que influenciavam diretamente as vidas dos habitantes da *pólis*. No século XVII, foco de nossa pesquisa, o hermetismo não era visto - na maioria das vezes - como um defeito, como hoje, uma vez que se distinguiam os engenhosos capazes de produzir e entender a agudeza.

Já o conceito de alegoria apresentava-se como um relevante artifício de ordem retórico-poética, que funcionava discursivamente como *tropo*, ou seja, em uma alegoria, a construção de significado acontecia como efeito da transferência de traços de significação de signos ausentes "conduzidos" para a elocução dos

sermões (no caso de Vieira). Com isso, foi possível pontuar que, na obra do jesuíta, o embasamento teológico das imagens era imprescindível para a constituição de certa significação em sua sermonística. O artifício retórico da alegoria possuía, portanto, muitos precedentes por comungar com teorias exclusivas da hermenêutica Bíblica.

Mas vale lembrar que, para as retóricas greco-latinas antigas, a alegoria era um ornato dos discursos cujo artifício consistia na *translatio* ou translação de um sentido outro para o lugar de um sentido próprio num enunciado. Apresentava, portanto, o mesmo artifício da metáfora, só que a alegoria expressava certa continuidade enunciativa, enquanto a metáfora podia restringir-se a uma única palavra, embora seu efeito afetasse o domínio enunciativo de forma ampla.

Em Vieira, a alegoria paramentava a "palavra" com níveis de significações independentes. O sentido "evocado" ao sentido próprio pela transferência de significação construía uma figuração de contexto verbal (em Vieira, espiritual), que passava a ter, então, um sentido próprio, contido e mantido sob o procedimento metafórico, e uma ornamentação a serviço da eficácia buscada na prédica. João Adolfo Hansen pontua de forma precisa sobre isso: "a alegoria como procedimento ornamental é, tanto em sua construção quanto em sua interpretação, uma técnica verbal em que o sentido próprio é também discurso e pressuposto do figurado" (HANSEN, 1986, p. 43).

Precisamos deixar claro aqui que o espaço temporal trabalhado é o mesmo em que se insere a ação da Companhia de Jesus. A copiosa produção escrita dessa Ordem foi emblemática na busca de um método e da utilização de fontes, consideradas por eles confiáveis, para escrever suas crônicas, histórias, cartas ou qualquer outro tipo de relato. Contudo, segundo Hansen, é relevante ressaltar que nos textos jesuíticos não se encontra a "História Iluminista que se ocupa daquilo que não se repete" (HANSEN, 1995, p.153).

Os textos da Companhia de Jesus eram retoricamente construídos, no sentido aristotélico, ou seja, visando persuadir pela verdade. Os recursos retóricos eram utilizados para que o discurso jesuítico se tornasse atrativo para as mais variadas audiências: as autoridades portuguesas, os superiores da Ordem, e, logicamente, o público nas igrejas e os fiéis. Através da análise destes textos, percebemos como a relação entre retórica e história se estabeleceu nas narrativas inicianas. Para que esta percepção ocorresse de forma satisfatória em nosso

trabalho, foi necessário que se analisasse o período em que estas narrativas foram construídas, pois “se a retórica é a arte de persuadir pelo discurso, é preciso ter em mente que o discurso não é e nunca foi um acontecimento isolado” (REBOUL, 2004, p. 201). Tendo em vista a busca de maior clareza na conceituação do termo "narrativa", é relevante remeter à seguinte observação de Luiz Costa Lima:

Por narrativa entendemos o estabelecimento de uma organização temporal, através de que o diverso, irregular e acidental entra em uma ordem, ordem que não é anterior ao ato da escrita, mas coincidente com ela, que é, pois constitutiva de seu objeto. (LIMA, 1989, p. 7)

Os inacianos organizavam seus textos de maneira que melhor lhes conviesse. Portanto, Vieira organizava sua argumentação visando a adesão de seu ouvinte aos parâmetros ditados pela Palavra Divina, que era a verdade e continha nela a vontade do próprio Deus para o homem. Ainda segundo Hansen:

A representação colonial propõe que a natureza e a história são simultaneamente efeitos criados por essa Causa [Deus] e signos reflexos dessa Coisa, não se encontrando em nenhum momento as noções iluministas de "progresso", "evolução", "crítica", "revolução", nem as ideias de "estética", "originalidade", "ruptura", "autonomia estética", (...). Então, a postulação da Causa Primeira, Deus, faz ler a natureza e a história como livros onde a Providência escreve a intenção secreta de sua vontade. (HANSEN, 2007, www.folha.uol.com.br)

Importa destacar que os jesuítas não deviam atuar somente sobre ordens diretas de um superior presente, cada qual devia ser capaz de tomar suas próprias decisões. Desse modo, esperava-se que um inaciano fosse apto a agir por conta própria, mas a sua atividade epistolar era tão importante que “diferentemente de outras atividades deixadas à iniciativa individual, esta era regulada por prescrições rígidas, que distinguiram gêneros epistolares conforme os conteúdos e destinatários” (POMPA, 2003, p.81).

Sem dúvida alguma, um dos mais célebres jesuítas do século XVII era o padre Antônio Vieira. Em sua maravilhosa obra sermônica e em textos como *História do Futuro*, por exemplo, encontramos a concepção de história e de temporalidade característica da Companhia de Jesus. Vieira facilmente articulava comparações, como por exemplo, entre o Faraó do Egito e o governador do Maranhão, relacionava regiões separadas geográfica e cronologicamente - como se estas compartilhassem da mesma função histórica, ou da mesma razão da Providencia divina. Sobre tal aspecto, João Adolfo Hansen afirma: "Em Antônio

Vieira, o tempo subordina a natureza e a história a si como figuras ou alegorias do divino porque o tempo é teologicamente qualificado” (HANSEN, 2007, www.folha.uol.com.br). Ainda de acordo com Hansen: "Todos os tempos prefiguram o eterno e, em todos os tempos o eterno é o atual" (HANSEN, 2007, www.folha.uol.com.br).

Soma-se a isso a observação de que, para Vieira, a eloquência:

(...) é hoje uma arte sujeita as mais variadas manifestações da estética, sem que dela procure arrancar-se esse ideal supremo do ofício da palavra - dominar o ânimo alheio. Bem sabemos nós que difícilima é a arte de pregar. Poucos são os que atingem as grandes culminações da eloquência. Depois esta só irrompe solene dos lábios em formas poderosas e irresistíveis (...) (VIEIRA, 1951, v. I, p. 7)

Definitivamente, a narrativa jesuítica era essa arte de persuadir pelo discurso, como diz Olivier Reboul (2004, p. 220), a qual, para os antigos, dividia-se, segundo a sistematização de Chaïm Perelman, em três gêneros oratórios:

O *deliberativo* se refere ao útil e diz respeito aos meios de obter adesão das assembléias políticas; o *judiciário* se refere ao justo e diz respeito à argumentação perante juízes; por fim, o *epidictico*, tal como é representado pelo panegírico dos gregos e pela *laudatio funebris* dos latinos, se refere ao elogio ou à censura, ao belo e ao feio. (PERELMAN, 1997, p. 67)

Os pregadores (especificamente, Antônio Vieira), munidos do recurso retórico-poético da metáfora, buscavam utilizar imagens para que seus discursos fossem mais convenientes para aproximar ao entendimento dos ouvintes as idéias e conceitos apresentados. Por isso, o discurso se tornava mais instigante e alusivo, por sua beleza e significação, pois o conteúdo intencionado era mais eficazmente compreendido e, portanto, mais adequado a comover e excitar a prática da virtude ou à moralização dos ouvintes, direcionada à conversão. Em outras palavras, o sermão vieiriano era incrustado por imagens literárias e tornava-se como uma lente de correção, que pretendia indicar aos homens o foco veraz de leitura interpretativa da realidade espiritual a ser seguida. A esse respeito, importa destacar que, em Vieira, metáfora instruía por duas vias: encaminhando ao entendimento (via sentidos e razão) e exemplificando o modo de conhecer o real (no caso, a vontade de Deus).

Nos estudos de retórica de caráter geral, as conclusões são menos explícitas e mais abrangentes. Isso pode interferir na precisão da interpretação – algo que acontece, por exemplo, em alguns sermões do padre Antônio Vieira, que

supostamente serviriam como instrumento de contestação e/ou lamento contra a escravidão no Brasil - a partir do exame da engenhosa analogia vieiriana entre o sofrimento dos negros e os de Cristo (BOSI, 1992, pp. 119-84).

Assim, uma leitura histórica de um mesmo *corpus* é comumente conduzida a conclusões distintas. O pensamento retórico-político-teológico de Vieira, por exemplo, entende não somente a natureza das questões, mas a aplica na história como expressão da vontade divina - que, supostamente, se materializaria no escravismo implícito e necessário ao projeto expansionista do Império português na América, entendido como projeção do Corpo Místico do Estado Lusitano em suas ramificações pelo mundo. A armadilha aqui seria determinar a hipótese de um Vieira abolicionista, e não o que realmente proporciona o discurso retórico na prédica do padre - uma comparação entre toda a vida dos escravos nos engenhos da Bahia e os últimos momentos da vida de Cristo que seriam, antes, imagens criadas retoricamente para a expressão de um pensamento unitário, segundo o qual os negros não serviam aos senhores “deste mundo” (engenhos), mas sim, a Deus – o Senhor dos senhores.

Não se pode esquecer que, no século XVII, tanto mais nobre é a arte quanto mais nobre é seu fim; e a sermonística vieiriana, em questão, visava a persuasão que integraria todas as ordens do Império no pacto de sujeição, e a sua pregação, de forma a adequar a metáfora certa na imagem a ser formulada pelo engenhoso inaciano, acessível a cada ouvinte. Com efeito, a metáfora vieiriana significava algo que, embora não estivesse explicitamente expresso, encontrava-se subentendido, propondo duas possibilidades interpretativas: a literal, contida nos dicionários; e a figurativa, simbólico-visual e de figuratividade metafísica.

Outro ponto importante verificado na retórica vieiriana: levava habilmente em consideração os *topoi* disponibilizados pelo contexto e pelo tempo litúrgico. A *inventio* dos argumentos persuasivos necessitava estar intimamente vinculada com o calendário litúrgico corrente da pregação. Aliás, o tema do sermão analisado e seu intuito de moralização poderiam ser empregados em outras circunstâncias (entretanto, a escolha do tempo era crucial, pois o convite à modificação dos costumes e pensamentos era incentivado pela liturgia, proporcionada pelo uso dos meios retóricos destinados à persuasão, através de uma argumentação eloquente e eficaz).

É claro que a análise proposta até aqui reduz um pouco o objeto, pois um sermão retoricamente apresentado se dá na prática, em ato discursivo, na *actio*. Entretanto, em virtude de nosso objeto ser o documento impresso e não haver acesso ao momento exato da *actio*, assim como em todo trabalho histórico, nossa pesquisa buscou uma tentativa de simulação da *inventio* sermonística. Tentamos encontrar figuras criadas durante a pregação dos sermões, que melhor se adequam aos argumentos utilizados, assim como os movimentos retóricos, tipos metafóricos e alegóricos, as citações bíblicas e as questões suscitadas. Para as figuras em questão, procuramos quais as características agregadas a elas estão inseridas, quais as paixões principais a serem movidas são por elas direcionadas e quais as possíveis influências que elas teriam na compleição do público.

Em se tratando da ação sacramental da palavra, é importante pontuar que o núcleo da argumentação da oratória dos sermões vieirianos residia na crença de uma correspondência e possível analogia do homem com Deus. Por esse motivo, os vínculos que permitiriam tal relação entre a ordem terrena e a transcendente têm lugares privilegiados na prédica do padre. A esse respeito, Alcir Pécora nos esclarece: "os sacramentos (e, sobre todos, o 'Santíssimo Sacramento', o da Eucaristia), preservam um canal direto com o divino e são preparados para dotar *imediatamente* o mundo da presença real do Ser." (PÉCORA, 1994, p. 98)

Em nossa pesquisa, foi importantíssimo destacar também o lugar de relevo do tema do "mistério" eucarístico - que possuía (e ainda possui) seu fundamento na busca da presença divina "oculta no visível" do mundo. O discurso eucarístico nos sermões do inaciano é proferido segundo normas precisas de enunciação, instituídas nas narrativas evangélicas e outorgadas pela tradição da Igreja romana. Sabe-se, historicamente, que esse processo de aproveitamento moral deu-se nos séculos XVI e XVII muito em função de a Contra Reforma ser uma ação dogmática de fundamentação da autoridade da Igreja, especialmente quanto à interpretação da Bíblia.

Os sermões vieirianos foram selecionados, lidos e observados com minúcia e extremo cuidado para não cair na armadilha de "filtrar" a nossa análise com conceitos literários posteriores aos materiais analisados e, dessa forma, prejudicar uma análise mais precisa das intenções do jesuíta.

Portanto, no primeiro capítulo da nossa dissertação, decidimos partir dos próprios pressupostos retórico-poéticos vigentes na época, fazendo é claro, um

breve panorama de toda a trajetória da arte retórica - de Aristóteles até Vieira. Nessa abordagem, buscaremos demarcar as especificidades da sermonística vieiriana, que tinha como base o paradigma da *ut pictura poesis*, uma formulação cristalizada no modelo pictural dominante nas letras portuguesas do séc. XVII.

No capítulo segundo de nossa pesquisa, buscamos destacar com mais ênfase o antropomorfismo dos conceitos predicáveis do período em questão, ou seja, como as metáforas agudas e a alegoria corpórea (centrais para nossa abordagem em toda a nossa pesquisa) se apresentavam na imagética da pregação proposta pelo inaciano, e de como serviam para instrumento palpável das figurações teológicas e da exegese alegórica exercidas por ele.

1 A CLAVIS RHETORICA VIEIRIANA

É verdade que se trata de maquiagem, mas como seria desejável que todos os quadros que se fazem hoje fossem maquiados dessa maneira. Todos sabem que a pintura não passa de uma maquiagem, que sua essência é iludir, e que nessa arte o maior ilusionista é o melhor pintor. [...] O que se chama de exagero nas cores e nas luzes é fruto de um profundo conhecimento do valor das cores, e uma admirável habilidade que faz os objetos pintados parecerem mais reais (se é que se pode dizer isto) do que os verdadeiros. [...] A finalidade da pintura é antes iludir os olhos do que convencer a razão. (Roger de Piles *apud*. Jaqueline Lichtenstein, 1994, p. 61)

1.1 Veemência metafórica: beleza e eficácia

A análise da produção letrada do século XVII nos mostra que o esquema retórico-poético dominante desse período não “abraça” o sentido artístico de um texto somente como contingência histórica, mas o entende como resultado de operações lógicas de sistemas convencionais, cujo funcionamento pretende conhecer e classificar. Com isso, fica claro que o significado das imagens retoricamente criadas não vem da natureza nem de sistemas fixos e eternos, mas de relações estabelecidas pela cultura (no caso do discurso religioso, a fé e a ortodoxia católica) e por suas instáveis convenções – não só a história, mas também o momento particular de enunciação apresentam-se como os responsáveis pela semantização dos enunciados e de suas respectivas variações.

É importante destacar que um dos primeiros exemplos de uma leitura histórica mais aprofundada das letras na América Portuguesa encontra-se em *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*, obra publicada por João Adolfo Hansen, em 1989. Tanto quanto é possível supor, o passo decisivo dessa postura analítica inicia-se na reconstituição do sistema retórico-teológico-político que constituía a *forma mentis* seiscentista, implícito na base da sátira desse período. A releitura da biografia do licenciado Manuel Pereira Rabelo, *Vida do Excelente Poeta Lírico, o Doutor Gregório de Matos e Guerra*, que circulou em manuscritos na Bahia da primeira metade do século XVIII, tornou possível evidenciar que a tradição romântica entendeu o texto do licenciado como representação “fiel” de uma entidade empírica - o autor -, dela extraíndo um conjunto de propriedades humanas, psicológicas, sociais e literárias, visto que o procedimento hermenêutico empregado supõe que o texto é sempre mediação sígnica entre um simulacro representante e uma essência representada.

Nossa dissertação pretende seguir esse caminho teórico e metodológico aberto por Hansen e desdobrado, no caso específico da análise da obra vieiriana, por Alcir Pécora, em *O Teatro do Sacramento*, de 1994. Buscando "reconstituir" nessa pesquisa os elementos basilares do sistema retórico-teológico-político que constituía a *forma mentis* seiscentista, foi possível constatar que a excelência da pregação do padre Antônio Vieira não se deu exclusivamente por sua formação retórica (no sentido mais restrito do termo). O poder de persuasão das imagens retoricamente construídas em seus sermões está atrelado à sua elevadíssima formação nas Sagradas Escrituras que, associada a uma exegese alegórica e a profundos conhecimentos teológicos e filosóficos, o fizeram um expoente das letras do século XVII.

Mas, antes de uma abordagem mais profunda e acurada de tais imagens em sua retórica que denominamos “pathosformática”, foi imprescindível nos debruçarmos sobre a mesma sacada sobre a qual se debruçou o padre: a divisão dos gêneros retóricos, proposta por Aristóteles, que se choca com as concepções platônicas acerca do mesmo assunto. Para o estagirita, a retórica não é uma mera *kolakéia* (adulação), mas uma *téchne* (arte) com objetivos bem definidos e implicando uma gama infindável de conhecimentos; em outras palavras, trata-se da concepção da retórica como técnica ensinável que irá se dividir em três pontos de persuasão: *éthos*, *páthos* e *lógos*.

Acerca dessas questões, mais precisamente, dos gêneros retóricos no maquinário de Antônio Vieira, para a construção da imagem do orador, de sua reputação prévia, por exemplo, temos o *éthos*, que o auxiliará a ajustar o seu discurso para que este seja convincente aos ouvidos de seu auditório.

Quanto ao *páthos*, esse tem por objetivo atingir o ânimo da audiência. Em sua *Poética*, Aristóteles trata do *páthos*, que consistiria, segundo ele, em uma cena de grande sofrimento, uma ação destrutiva (*phthartiké*) ou dolorosa (*odynerá*); em suma, cenas de agonias expostas, dores e sofrimentos. É justamente na concepção de cenas como estas que Vieira irá firmar sua teologia em muitos de seus sermões e, principalmente, construir imagens para um convencimento acerca do pecado e de tudo que afasta o homem de um “Ideário Divinal”.

Já o *lógos* - nome verbal que significa “falar”, “selecionar”, “coligir”, “atender a”, “considerar”, “enunciar”, sendo traduzido por “palavra”, “fala” ou mesmo “discurso” – é a própria argumentação e, indo além, é o que tornaria visível o invisível, isto é, o que revela. Portanto, *lógos* seria o discurso que revela.

Pudemos contemplar, a cada sermão analisado, o quão impressionante era a forma com que Vieira cingia a sua retórica com tais paramentos, não apenas lançando mão deles, mas o fazendo de forma visceral, metamorfoseando-os segundo suas intenções. Em outras palavras, merece destaque a engenhosa maneira como o jesuíta trabalhava – de forma incisiva – com todos os aparatos retóricos em sua prédica, unindo o *lógos* ao *páthos* de forma extemamente harmoniosa.

Heráclito (cf. BERGE, 1969, p. 294) já pontuava que o *lógos* se apresenta sob várias formas: o *lógos-intelectual* seria a doutrina heraclítica através de aforismos, verdades abstratas, verificadas a partir da observação empírica; o que visaria a compreensão da *phýsis*, ou seja, o *lógos* designado pelo pensamento e revelação. O *lógos-razão-humana* se manifestaria na observação, análise, interpretação e apreensão. O *lógos-sentido* consistiria na verdade ontológica (ser da *phýsis*), em si, inteligível. Já o *lógos-vital-dinâmica* é a potência vital que faz proceder, dirigir tudo (cosmos, política e indivíduo). Portanto, conclui-se que *lógos* é a palavra, o discurso que tornaria visível uma *phýsis* invisível.

Verificamos na pesquisa que esta também era a proposta de Vieira em cada parte de sua prédica (talvez a principal, levando em consideração a intenção religiosa de converter seu ouvinte): tornar a *phýsis* invisível, melhor dizendo, o Divino

e invisível, visível. Para isso, o *lógos* (Palavra Divina, o Verbo Vivo na concepção adotada pelo jesuíta) irá assumir forma corpórea em seus sermões – tal qual *phýsis* metafórica que é revelada através desse mesmo *lógos*, deixando de ser um *pároikos* (estrangeiro, forasteiro) para o auditório.

Outro aspecto digno de consideração é o fato de que, por detrás da figura do grande pregador, estava toda uma formação teológica, filosófica e literária que encontramos descrita na *Ratio Studiorum* (1599) — o regime escolar e curriculum de estudos a que estiveram vinculados todos os colégios dos jesuítas, da Europa à Ásia e ao Brasil, durante cerca de dois séculos. Contudo, o pregador Antônio Vieira não poderia se esquecer da máxima jesuítica: pregar palavras e obras. Sim, o poder persuasivo dos sermões de Vieira também estava "ancorado" ao *éthos* do pregador.

O *topos* "pratica o que pregas", lugar comum da tradição apostólica e também da tradição retórica pagã, era abundantemente ilustrado pela pregação do inaciano. Na tradição ibérica, as instruções de pregadores da segunda metade do século XVI colocavam a tônica na formação espiritual do pregador e na questão da graça ou da iluminação mística do amor divino; para Vieira, a pregação persuasiva era de outra ordem: profundamente racional, confiada na iluminação da graça, sim, mas sem nunca prescindir de uma enorme confiança no poder do *logos* e da codificação retórica (MENDES, 1989, p. 151).

A *Ratio Studiorum* tinha clara consciência desta utilidade política, social, religiosa e científica do discurso, como se pode verificar em suas "Regras para o professor de Retórica". A regra n.º 1 estabelecia o seguinte:

O programa desta classe (Retórica) não pode ser determinado facilmente entre limites precisos. Ela forma o estudante para a eloquência perfeita, que compreende duas matérias fundamentais, a oratória e a poética (devendo-se dar sempre a primazia à oratória). A eloquência tem em vista não apenas a utilidade do discurso, mas também a sua elegância. (cf. *RATIO*, xvi, 1)

É relevante destacar que eram três os componentes principais da *Ratio*: os preceitos de oratória, o estilo e a erudição. Os preceitos poderiam ser estudados e analisados a partir de qualquer autor, mas, exclusivamente nas preleções diárias, não se devia explicar senão as obras retóricas de Cícero e de Aristóteles (a *Retórica* e, eventualmente, a *Poética*), ou seja, educar para a eloquência - particularmente para a eloquência sagrada -, e formar bons oradores e bons pregadores era agora tão ou mais importante como formar um teólogo ou mesmo um filósofo. Por este

motivo, a *inuentio* retórica não podia ser concebida desligada da *elocutio* - a aquisição da eloquência passava por um ritmo incansável de lições, exercícios, leituras e repetições, debates, competições e concursos literários; desse modo, ordem e exercício eram duas palavras-chave que caracterizavam o regime de estudos descrito na *Ratio*.

Ao longo de nosso estudo verificamos que, no pensamento do jesuíta, estava claro que não bastava conhecer todas as matérias e encontrar todos os argumentos de persuasão; ele sabia ser imprescindível exprimí-los de maneira agradável e elegante e distribuí-los de forma conveniente e eficaz em seu discurso (*dispositio*).

Esta era a tônica da prática retórica de António Vieira: a sermonística era para ele uma ferramenta eficaz de intervenção e atuação na vida política, moral e social, uma arma que ele podia manusear de forma aguda e contundente. Vieira não via razão para recusar a imitação dos modelos pagãos, pelo contrário, o principal modelo, teórico e prático, era Cícero, cujo pensamento era imprescindível aos novos humanistas, desde que estabelecera a aliança definitiva entre a retórica e a filosofia e sintetizara (no *De Oratore*) o que parecia ser o essencial das regras da oratória para a pregação cristã²: *docere, mouere, delectare*. Mas cabe destacar que, para o desenvolvimento desta estética oratória cristã, os humanistas continuavam a inspirar-se em Santo Agostinho, cuja nova retórica - definitivamente reconciliada com a cultura pagã, embora dentro de certos limites - nascera da necessidade de aliar a correta exegese bíblica à eficaz transmissão dos ensinamentos das Sagradas Escrituras, mediante a homilética (*De Doctrina christiana*, livro 4).

Para Vieira, o pregador não poderia subestimar o pensamento. Se a retórica ensinava a falar, a filosofia ensinava a pensar. Por isso o pregador não devia limitar-se a possuir as técnicas da retórica, mas devia formar-se na filosofia e desenvolver uma ampla capacidade de raciocinar e de argumentar.

É importante pontuar que, para o inaciano, a maior missão de um religioso era pregar e transmitir aos outros a verdade da palavra de Deus; tal missão deveria ser realizada com o perfeito conhecimento das Sagradas Escrituras, com capacidade para incutir nos ouvintes, da maneira mais oportuna, toda essa verdade. Foi o que fez o padre: partindo de sua sólida preparação retórica — um saber que aprendeu e ensinou durante três anos, enquanto professor no colégio de Olinda e autor de

² Para um estudo mais aprofundado da oratória cristã, nos séculos XVI e XVII, cf. MENDES, 1989; PEREIRA, 1968; OLIVEIRA: 2003, cap. 1.

comentários aos textos dos clássicos, para uso dos seus alunos. Segundo nos informa seu primeiro biógrafo, Vieira foi professor de retórica quando:

(...) desejando ver illustradas as Tragédias de Séneca (de que ainda então não havia no Brasil Commentos) dictou-lhe (naquele) anno hum Commentário sobre ellas, obra que se lhe perdeu na Província, levando a mesma fortuna outro Commentário aos Metamorphoseos de Ovídio, de que elle fazia particular apreço. (BARROS, 1746, p. 13-14)

De fato, uma vez por mês, na aula magna ou na igreja, havia um discurso mais solene ou era feita uma representação declamada (*declamatoria actio*) de um caso, em que duas partes expunham os seus argumentos e, por fim, era declarada uma sentença (*cf. Ratio*, xvi,17). Sim, a representação dramática era uma prática recomendada ao professor de retórica e, algumas vezes, o docente podia propor aos alunos, como argumento da composição, uma breve ação dramática (*brevem aliquam actionem*), como uma écloga, uma cena, ou um diálogo, para que a melhor de todas fosse representada em classe posteriormente, distribuindo os papéis entre os alunos, mas sem qualquer aparato cênico. (*cf. RATIO*, xvi, 19)

Certo de que retórica e teatralidade não se excluía, Vieira aprendera com a *Ratio* que a formação do bom pregador passava por também formar um bom ator³. Em outras palavras, a preparação do pregador para o púlpito não poderia ser completada apenas na sala de aula, mas também e principalmente, em cena, diante dos ouvidos de um atento auditório e sob os olhares de expectativa do público.

Assim como Cícero, Vieira tinha a certeza de que o discurso só se consumava quando proferido a um auditório, transmitindo não apenas os argumentos e raciocínios veiculados pelo verbo, mas ainda comunicando aos sentidos toda a carga patética que só a voz e o rosto (os instrumentos mais eficazes da persuasão) podem comunicar. Para ele, a codificação retórica jesuítica tinha como base o jogo cênico, dramático; destacava-se igualmente a teorização sobre as maneiras de dizer um texto, de modo que o pregador incarnasse, com perfeição, toda a variedade de expressão das paixões, sem gestos desnecessários, dando ao texto (no caso, as Sagradas Escrituras) total prioridade.

Diante disso, percebemos que a retórica utilizada por Vieira tinha por finalidade a persuasão através de uma suposta criação que levava em consideração

³ Para maiores desdobramentos sobre as conexões entre retórica, teatro e jesuítas, ver: OLIVEIRA, 2010.

os pontos de vista de seu auditório - ou seja, por meio dos argumentos utilizados, objetivava promover uma ação positiva do seu ouvinte em relação à tese apresentada por ele (e buscava apresentar a prova da forma mais verossímil), fazendo com que o ouvinte acreditasse estar participando de todo o processo criativo, mas, na verdade, estava apenas sendo conduzido. Para exemplificar tal procedimento, usaremos o *Sermão do Espírito Santo*, pregado pelo padre na cidade de São Luís do Maranhão, na Igreja da Companhia de Jesus. Não por acaso, o evangelho do dia nos traz o texto de São João, capítulo 14, versículo 26, insinuando a temática da luta em defesa da evangelização dos índios e da sua “dignidade”. Em linhas gerais, procura-se nele responder à ideia generalizada, entre os colonos, de que os índios não eram educáveis por serem rudes. Como argumento definitivo contra esta ideia, Vieira lança mão da comparação com o trabalho do escultor, que consiste em transformar a matéria inerte em obra de arte:

Por que vos parece que apareceu o Espírito Santo hoje sobre os apóstolos, não só em línguas, mas em línguas de fogo? Porque as línguas falam, o fogo alumia. Para converter almas, não bastam só palavras: são necessárias palavras e luz. Se quando o pregador fala por fora, o Espírito Santo alumia por dentro, se quando as nossas vozes vão aos ouvidos, os raios da sua luz entram ao coração, logo se converte o mundo. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 403)

Desta forma, começamos a vislumbrar com maior nitidez o intuito de tal argumentação retórica na sermonística vieiriana: identificar o *páthos* de seu auditório e, como uma espécie de dramaturgo que dirige e escreve a trama para os personagens de seu “teatro vivo”, moldá-lo conforme suas intenções. Pode-se, neste aspecto, identificar o jogo cênico que o iniciano consegue explorar com extrema leveza e habilidade, e por esta perspectiva, vislumbrar a metáfora espiritual estabelecida como a temática mais importante da prédica. A cada “ato” encenado, iremos, com clareza, perceber no desdobramento de toda sua prédica que o jesuíta procura - como um de seus primeiros passos - estabelecer analogias a partir de uma referência idêntica à imagem espiritual que pretende explorar, tornando-a tangível ao ouvinte:

Não diz Cristo, o Espírito Santo vos dirá o que eu vos tenho dito: nem diz, o Espírito Santo vos ensinará o que eu vos tenho ensinado: mas diz, o Espírito Santo vos ensinará o que eu vos tenho dito; porque o Pregador, ainda que seja Cristo, diz: o que ensina é o Espírito Santo (...) O mestre na cadeira diz para todos, mas não ensina a todos. Diz para todos, porque

todos ouvem; mas não ensina a todos, porque uns aprendem, outros não. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 402)

Além de prender a atenção de seu alvo, Vieira deveria presumir aqueles a quem queria persuadir e conquistar, a fim de adaptar sua argumentação a eles. Assim, quando proferia um de seus sermões, o inaciano “construía”, mesmo que presumidamente, o seu auditório - ou seja, quem é a sua plateia e quais são os seus valores. Desse modo, ele conseguia adequar seu discurso àquele público específico, pois presumir os valores do auditório e o que lhes é conveniente é ponto determinante para o sucesso persuasivo das imagens criadas retoricamente:

O mesmo acontece a nós. Dizemos, mas não ensinamos, porque dizemos por fora: só o Espírito Santo ensina, porque alumia por dentro (...) Mas a causa é, porque eu falo, e o Espírito Santo, por falta de disposição nossa, não alumia. Divino Espírito, não seja a minha indignidade a que impida a estas almas, por amor das quais descestes do Céu à terra, o fruto de vossa santíssima vinda (...) (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 402)

Pode-se também enfatizar que, para que ocorresse uma argumentação efetiva, era preciso conceber o auditório presumido muito próximo ao auditório real; uma imagem inadequada do público poderia trazer nocivas consequências para a adesão pretendida. Nisso está calcada a genialidade de Vieira: possuir uma extrema capacidade de leitura do outro, de seu estado *pathético*, e conseguir ir fundo na paixão alheia, revolvendo e semeando movimentos que, pacientemente, espera colher de seus ouvintes – pois o conhecimento do auditório, mesmo que presumido, é uma condição prévia essencial para quem visa a persuasão. Leiamos:

E como a primeira missão era para uma nação política, e a segunda para todas as nações bárbaras, por isso foi muito conveniente, que à primeira viesse uma pessoa divina, a quem lhe attribue não o amor, senão a sabedoria; e que à segunda viesse outra pessoa também divina, a quem lhe attribue, não a sabedoria, senão o amor. Para ensinar homens entendidos e políticos, pouco amor é necessário; basta muita sabedoria; mas para ensinar homens bárbaros e incultos, ainda que baste pouca sabedoria, é necessário muito amor. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 405)

Ruth Amossy corrobora essa concepção ao indicar que presumir o auditório a partir dos valores a ele atribuídos guia o orador ao planejamento de sua argumentação. Assim, a concepção, correta ou incorreta, que o orador faz do auditório, guia seu esforço para adaptar-se a ele, segundo nos esclarece a autora:

A eficácia do discurso é tributária da autoridade de que goza o locutor, isto é, da ideia que seus alocutários fazem de sua pessoa. O orador apoia seus

argumentos sobre a *doxa* que toma emprestada de seu público do mesmo modo que modela seu *ethos* com as representações coletivas que assumem, aos olhos dos interlocutores, um valor positivo e são suscetíveis de produzir neles impressão apropriada às circunstâncias. Ao proferir um discurso, alguns valores morais e materiais podem ser utilizados pelos oradores para ganhar a simpatia do auditório. Esses valores podem ser hierarquizados a partir do que o orador presume de seus ouvintes. (AMOSSY, 2008, p.230)

Blaise Pascal também ressaltou a importância do auditório para a argumentação. Para ele (2005, p. 117), “é mister ter em conta a pessoa a quem se quer persuadir; é preciso conhecer seu espírito e seu coração, que princípios ela abraça, que coisas ela ama”. Portanto, qualquer que seja o objeto de persuasão, deve-se levar em consideração o auditório a quem se dirige a argumentação, assim como é preciso utilizar os recursos retóricos apropriados àquele público. Nesse aspecto, o auditório só será persuadido se o orador encontrar argumentos e conselhos razoáveis e apropriados para a situação concreta. Importa destacar que Vieira persuadia seus ouvintes à medida que parecia expor seus argumentos com virtude, isto é, transmitindo a sinceridade e honestidade exigidas de um religioso: “Vinde, Senhor, e mandai-nos do Céu um raio eficaz de vossa luz, não pelos nossos merecimentos, que conhecemos que indignos são; mas pela infinita bondade vossa, e pela intercessão de vossa Esposa santíssima. *Ave Maria*” (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 403).

Com isso, notamos que a grande força de persuasão atribuída à retórica seiscentista de Vieira está sustentada nas imagens criadas a partir do estado patético suscitado em seu auditório - as imagens penetram o ânimo com mais eficácia do que as palavras propriamente, induzindo-os a crer nas verdades não demonstráveis através da razão, pelo apelo às experiências visuais sugeridas por sua retórica imagética. Segundo G. Paleotti (2002, p. 65), “as imagens são úteis para mover os corações, tendo a vantagem sobre a palavra escrita, de alcançar todo homem”. O jesuíta tinha facilidade em criar as suas imagens, como também em inseri-las na mente alheia, segundo se observa no seguinte trecho do sermão em foco:

Há outras nações pelo contrário (e estas são as do Brasil) que recebem tudo o que lhes ensinam, com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta, que em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser matto como d'antes eram. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 413)

Na passagem acima se verifica a operação do paradigma da *ut pictura poesis* em seu mais alto grau, já que a obra pictórica era considerada como um “livro popular” e “capaz de todo assunto”. Com efeito, os conceitos veiculados pelas imagens sensíveis podem ser aprendidos e compartilhados de modo tal a superar as diferenças linguísticas, tendo a possibilidade de, sutilmente, impor-se universalmente. Quanto a isso, João Adolfo Hansen pontua:

Afirma-se, assim, a primazia da imagem conceituosa (a qual sintetiza de maneira eficaz os sentidos escondidos) sobre o raciocínio e a palavra. Nas preceptivas retóricas do século XVII, a agudeza é definida como a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como “belo eficaz” ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade. A agudeza também pode resultar do furor e do exercício. Aqui, vou só falar das engenhosas, citando preceitos e exemplos de seus grandes teóricos seiscentistas, Matteo Peregrini, Sforza Pallavicino, Baltasar Gracián e Emanuele Tesauro. Quando definem suas várias espécies, propõem que a principal é a de *artificio* ou *artificiosa*, que busca a “formosura sutil”. (HANSEN, 1986, p. 117)

Era com esta “formosura sutil” que Vieira pincelava magistralmente sua prédica, conforme se verifica no seguinte trecho do sermão em análise:

Apareceram sobre os apóstolos muitas línguas de fogo, o qual se assentou sobre eles. Não sei se reparais na diferença: diz que apareceram as línguas, e que o fogo se assentou. E por que se não assentaram as línguas, senão o fogo? Porque as línguas não vieram de assento, o fogo sim. Os dons que o Espírito Santo trouxe hoje consigo sobre os apóstolos foram principalmente dois: o dom das línguas e o dom do amor de Deus. ((VIEIRA, 1951, v. 5, p. 421)

As observações anteriores evidenciam que o inaciano lançava mão de uma veemência metafórica no uso das imagens, com a intenção de modificar os afetos, de suscitar imediatamente uma vivência de tristeza, ou de ódio e de repulsa, ou de amor. Uma vez que essas imagens retoricamente criadas e utilizadas por ele eram em grande parte agudas, algumas agudíssimas, é importante destacar que ele talvez considerasse, antes de tudo, se estavam de acordo com os preceitos técnicos da sua arte retórica, ou seja, se estavam adequadas à verossimilhança e ao decoro específicos. Em outras palavras, dependendo do contexto em que se inseria, a mesma agudeza podia ser classificada como inépcia e seu efeito de novidade seria tido como afetação. Em todos os casos, o desempenho apto da agudeza caracteriza

a emulação bem feita. Como sabemos, a emulação é a imitação que supera o modelo imitado. É o que escreve Emanuele Tesauro:

Chamo, pois, imitação uma sagacidade com a qual, quando para ti é proposta uma metáfora ou outra flor do humano engenho, consideras atentamente as suas raízes e, transplantando-a em diferentes categorias como em um solo cultivado e fecundo, propagas outras flores da mesma espécie, mas não os mesmos indivíduos (TESAURO. *Arguzie umane. // Cannocchiale Aristotelico*; 1670, p. 110)

A metáfora é impressa de forma veemente para superar o modelo imitado - esta é uma operação constante na sermonística vieiriana, segundo se constata no exemplo seguinte:

São Jeronymo sobre tanto deserto, sobre tantas penitências, sobre tantos trabalhos em serviço de Deus e da Igreja, estava sempre tremendo da trombeta do dia do Juízo, pela conta que havia de dar da sua alma. A alma de Santo Hilario Abbade, depois de oitenta anos de vida eremítica, e de tantas e tão insignes vitórias contra o demônio, temia tanto da conta, que não se atrevia a sair do corpo, estando o santo para expirar. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 434)

Sem dúvida, podemos afirmar o prévio conhecimento do padre Antônio Vieira acerca do poder argumentativo de figuras metafóricas no discurso, em especial, no que concerne ao domínio do *páthos*, pois ele demonstrava ser um exímio orador, constituindo, portanto, como estratégia argumentativa, o fato de mexer com a emoção do ouvinte em detrimento a sua razão. Leiamos:

Só para fazer de animais homens, não tem poder nem habilidade a arte, mas a natureza sim: e é maravilha, que por ordinário o não parece. Vêde-a. Fostes à caça por esses bosques e campinas, matastes o veado, a anta, o porco montez. Matou o vosso escravo o camaleão, o lagarto, o crocodilo. Como ele com os seus parceiros, comestes vós com os vossos amigos. E que se seguiu? Dali a oito horas, ou menos, a anta, o veado, o porco montez, o camaleão, o lagarto, o crocodilo, todos estão convertidos em homens. Já é carne de homem o que antes era carne de feras. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 429)

Numa visão mais contemporânea a respeito da argumentação retórica, Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (2005, p. 195) afirmam que alguns dos possíveis efeitos de certas figuras na apresentação dos dados seriam “impor ou sugerir uma escolha, aumentar a presença ou realizar a comunhão com o auditório”, atestando que a metáfora pode ser examinada em função da argumentação, pois há diferentes atitudes possíveis diante dela (2005, p. 465). E completam:

O despertar de uma metáfora pode, claro, produzir temas diversos. A convivência entre orador e ouvinte sempre é apenas parcial; nenhum dos dois tem, o mais das vezes, uma ideia precisa da gênese de uma expressão metafórica. A força desta provém ao mesmo tempo da familiaridade com ela e do conhecimento bastante impreciso da analogia que está em sua origem. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 463)

Essa visão dialoga com o fato de Vieira, assim como ocorre com a figura do filósofo, ser um “pesquisador” do pensamento e da linguagem figurativos, destilando o seu discurso repleto de expressões metafóricas que, ora sugerem, ora impõem de forma contundente, segundo se observa na passagem abaixo, em que ele configura a doutrinação como um ato de devoração:

Para uma fera se converter em homem há de deixar de ser o que era e começar a ser o que não era, e tudo isto se faz matando-a e comendo-a: matando-a, deixa de ser o que era, porque, morta, já não é fera; comendo-a, começa a ser o que não era, porque, comida, já é homem. E porque Deus queria que S. Pedro convertesse em homens, e homens fiéis, todas aquelas feras que lhe mostrava, por isso a voz do céu lhe dizia que as matasse e as comesse; *Occide et manduca* — querendo-lhe dizer que as ensinasse e doutrinasse, porque o ensinar e doutrinar havia de fazer nelas os mesmos efeitos que o matar e o comer. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 430)

Perelman nos indica três hipóteses que, se sobrepostas ao discurso seiscentista, nos ajudam a vislumbrar por outro ângulo o esquema persuasivo adotado por Vieira. São elas: as hipóteses de expressabilidade, compactividade e vivacidade. Em suas palavras:

A hipótese da expressabilidade propõe que a metáfora permite veicular ideias que não poderiam ser facilmente expressas por meio da linguagem literal. A hipótese da compactividade sugere que as metáforas possibilitam a comunicação de complexas configurações de informação de maneira econômica. E, por fim, a hipótese da vivacidade veicula a ideia de que, utilizando linguagem metafórica, os falantes podem expressar imagens mais ricas, detalhadas e vívidas de sua experiência fenomenológica e subjetiva, do que se usassem a linguagem literal. (PERELMAN e OLBRECHTSTYTECA, 2005, p. 124)

Quanto a isso, também podemos citar Robert Klein, que demonstrou (quando estudou os livros de empresas italianos do século XVI) que os preceptistas teorizavam as imagens por meio da comparação do intelecto humano com o intelecto angélico (KLEIN, 1998, p.117-140). Da mesma forma, para os preceptistas do século XVII, é a representação que define o homem. Também afirmam, com Aristóteles, que uma inteligência superior se caracteriza pela capacidade de estabelecer relações rápidas e inesperadas entre conceitos. A representação é uma

mediação; e na poesia da agudeza, uma mediação agudamente indireta. Quanto aos gestos, dizia-se no século XVII que as palavras são gestos sem movimento e que os gestos são palavras sem rumor: todo o corpo é uma página escrita com gestos prescritos segundo os gêneros (TESAURO, 1670, p. 24). Vieira explorava e sabia adequar com perfeição tal expressividade imagética. Leiamos:

Concedo-vos que esse índio bárbaro e rude seja uma pedra: vede o que faz em uma pedra a arte. Arranca o estatuário uma pedra dessas montanhas, tosca, bruta, dura, informe, e, depois que desbastou o mais grosso, toma o maço e o cinzel na mão, e começa a formar um homem, primeiro membro a membro, e depois feição por feição, até a mais miúda: ondeia-lhe os cabelos, alisa-lhe a testa, rasga-lhe os olhos, afila-lhe o nariz, abre-lhe a boca, avulta-lhe as faces, torneia-lhe o pescoço, estende-lhe os braços, espalma-lhe as mãos, divide-lhe os dedos, lança-lhe os vestidos; aqui desprega, ali arruga, acolá recama, e fica um homem perfeito, e talvez um santo que se pode pôr no altar. O mesmo será cá, se a vossa indústria não faltar à graça divina. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 428)

Neste passo da investigação, é meritório citar a reflexão de Jacqueline Lichtenstein, a qual destaca que toda metáfora é uma semelhança abreviada. A diferença que há entre uma e outra é que nesta compara-se a coisa de que se fala com a imagem que a representa; e naquela substitui-se a imagem em lugar da coisa mesma (cf. LICHTENSTEIN, 1994, p.113).

Ainda segundo Lichtenstein, tudo depende das condições do espetáculo e não da narrativa, e se deve ao fato de o texto ser encenado, a narrativa ser contada e o drama ser mostrado. Enfim, "todos os meios que servem para por o discurso 'diante dos olhos' e que transformam uma representação dramática – que só existem no imaginário solitário do leitor – em uma representação teatral pública" (1994, p.70). Tal consideração dialoga com a análise de Lakoff e Johnson (2002, p. 45), de que "a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra" e "nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza".

Para esses autores, a metáfora estrutura ações que realizamos, assim como a maneira pela qual compreendemos o que fazemos; ela não está meramente nas palavras que usamos – está em nosso próprio conceito, em nossos processos de pensamento, compondo um sistema cognitivo que, por sua vez, é baseado em nossas experiências de mundo. Em suas palavras:

(...) a metáfora é, para a maioria das pessoas, um recurso da imaginação poética e um ornamento retórico – é mais uma questão de linguagem

extraordinária do que de linguagem ordinária. (...) usualmente vista como uma característica restrita à linguagem, uma questão mais de palavras do que de pensamento ou ação. (...) Nós descobrimos, ao contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza. (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 45)

Todavia, em se tratando da prédica do Padre Antônio Vieira, verificamos que os pensamentos nela configurados não se restringiam a um único tropo significativo. É nisto que se difere a retórica do jesuíta: as relações de pensamento, causa e semelhança não se dão por meio de substituições, mas como pares que são conduzidos numa bela dança que possibilita infindáveis manifestações do pensamento. Não como um conjunto de pedras preciosas, dispostas hermeticamente para uma quantitativa ornamentação discursiva, de pesos e valores hierarquicamente definidos, mas sim um conjunto de pedras preciosas que, acomodadas dentro de seu caleidoscópio retórico, movimentam-se numa bela contradança, com densa leveza e dura suavidade, no intuito de conduzir cada imagem criada na direção certa, que cumprirá o propósito determinado de forma eficaz. Não se tratava simplesmente da expressão de conceitos, mas, sim, da dramatização de conceitos por meio de técnicas retóricas. Com a criação das imagens da elocução passando pelo "filtro" aristotélico, Vieira efetuava a *maravilha* em sua sermonística, pois a aplicação permitia aproximar conceitos de coisas distantes e detalhá-las pela enumeração de suas particularidades - icásticas e fantásticas como substância, lugar, relação, tempo, situação e hábito, qualidade e quantidade.

1.2 Hieroglyphica Corpórea: alegoria e imagens corporais na imagética da pregação

Segundo os dicionários, o termo "pictórico" é relativo ao nome pintura, enquanto o adjetivo "pictural" é sinônimo de pitoresco, pictórico. Estes termos derivam do adjetivo italiano *pittoresco*, que significa "digno de ser pintado", e vem da pintura da paisagem desenvolvida no Renascimento italiano. Em nosso pensamento, este seria o adjetivo certo para ilustrar toda a concepção retórica de Antônio Vieira -

pois tamanho é o apelo imagético com que certos pensamentos são desenvolvidos pelo padre em seus sermões, nos obrigando a recorrer à representação gráfica e, assim, podermos melhor compreender o seu desenvolvimento.

Antes, porém, de contemplarmos toda essa carga imagética na sermonística vieiriana, é imprescindível pontuar que alguns dos principais tratados de retórica, poética e estilo da época em foco abordam as questões da alegoria, da emulação e da engenhosidade. Conforme parece evidente, Vieira as dominava muito bem. Uma alegoria, por exemplo, era aquilo que representava uma coisa para dar a ideia de outra através de uma lição moral. Um bom exemplo em língua portuguesa nos é apresentado pelo próprio Padre Antônio Vieira, em seu mais célebre sermão - o "Sermão da Sexagésima":

Notai uma alegoria própria da nossa língua. O trigo do sementeiro, ainda que caiu quatro vezes, só de três nasceu; para o sermão vir nascendo, há-de ter três modos do cair: há-de cair com queda, há-de cair com cadência, há-de cair com caso. A queda é para as coisas, a cadência para as palavras, o caso para a disposição. A queda é para as coisas, porque não-de vir bem trazidas e em seu lugar não-de ter queda; a cadência é para as palavras, porque não-de ser escabrosas, nem dissonantes, não-de ter cadência; o caso é para a disposição, porque há-de ser tão natural e tão desafectado que pareça caso e não estudo: Cecidit, cecidit, cecidit. (VIEIRA, 1951, v. 1, p. 9)

Etimologicamente, o termo grego *allegoría* significa "dizer o outro", "dizer alguma coisa diferente do sentido literal", e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer "significação oculta" e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero e Hesíodo como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais, método que teve como especialista Aristarco de Samotrácia (c.215-143 a.C.). A alegoria distingue-se do símbolo pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto. Muitas vezes definida como uma metáfora ampliada, ou, como dizia Quintiliano, no *Institutio oratoria*, uma "metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido", a alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos⁴.

A mesma correlação é estabelecida por Cícero na obra *De Oratore*, em que a alegoria é vista como um sistema metafórico. Destaque-se, ainda, a seguinte forma

⁴ Para maiores desdobramentos acerca da alegoria, consultar a obra fundamental de HANSEM (1986).

de distinguir metáfora e alegoria, proposta pelos retóricos antigos: a primeira considera apenas termos isolados; a segunda, amplia-se a expressões ou textos inteiros.

Verificamos que a decifração de uma alegoria dependia de uma leitura intertextual, que permitisse identificar em num sentido abstrato um sentido mais profundo, sempre de caráter moral. Para os estudiosos da retórica, dizer que a alegoria é um desenvolvimento de uma fábula pode não ser suficiente. Um exemplo muito utilizado para comprovar essa ideia é o enigma da Esfinge, no mito de Édipo. De todo modo, a questão central é: uma alegoria necessita de um certo imobilismo do sentido para governar, de alguma forma, certas interpretações de textos clássicos, estando em primeiro lugar a Bíblia.

Dessa forma, fica claro que a alegoria é constituída como ornato retórico. Mas, na Antiguidade cristã, hermeneutas compreendiam que o texto bíblico apresentava também uma dicotomia de sentidos: um sentido literal e outro espiritual. O primeiro, identificado com o referente histórico, "santo"; o segundo, um sentido "figurado", que explicaria o primeiro. Só que, aprofundando mais a pesquisa, notamos que, a partir dessa prerrogativa, modelos interpretativos eram desenvolvidos e, a certa altura da idade cristã, autores comungavam uma "concepção da alegoria retórica" em que este tropo ornamentava e interpretava os sentidos próprios das palavras pela ação da *translatio*, procedimento de ordem metafórica, como dito anteriormente, e uma "concepção cristã da alegoria" próxima à de um *tropo* de interpretação do "sentido figurado" das Sagradas Escrituras.

É importante pontuar que as primeiras exegeses alegóricas concentraram-se nas epístolas de S. Paulo, nas quais se compara a Igreja a uma noiva, por exemplo. Santo Agostinho contribuiu decisivamente para esta interpretação, na sua obra *A Cidade de Deus* (XVII, 20). Vieira tomava como base de suas alegorias todo esse cabedal interpretativo das sagradas escrituras, mas não se limitava a eles - bebia, também, na fonte dos clássicos. E entre os clássicos, temos como grande exemplo de alegoria o mito de Orfeu e Eurídice (como alegorias da redenção e da salvação, que dialoga com o pensamento religioso). Podemos citar também o mito da caverna, na *República* de Platão, que, por um processo alegórico, mostra como a alma passa da ignorância à verdade (embora deva ser notado que Platão sempre se opôs às interpretações alegóricas dos mitos antigos como parte da educação dos jovens,

porque "quem é novo não é capaz de distinguir o que é alegórico do que não é" (*República*, II: 378d).

Não podemos esquecer que, em Vieira, os procedimentos retóricos de figuração ou ornamentação discursiva são aplicados à interpretação de simbologias bíblicas; do mesmo modo que, no domínio da retórica cristianizada, categorias de interpretação textual servem-se da leitura dos níveis de significação do discurso bíblico. Verificamos que a tratadística cristã cuidava de orientar os autores em como articular decorosamente os dois sistemas de signos: a teoria hermenêutica aplicada a discursos comuns e a arte retórica operada em exegeses. A consequência disso foi a criação de uma "retórica das coisas essenciais", concebida como uma "retórica substancialista" - que misturava os dois níveis: o retórico e o hermenêutico (a doutrina cristã atuava como se houvesse uma retórica substancial). A mistura foi determinada pela apropriação teológica da Retórica antiga, ou seja, pela "substancialização dos dispositivos que nela são apenas funcionais" (HANSEN, 1986, p. 55).

O filósofo alemão Walter Benjamin também nos forneceu conceitos muito caros para a análise das alegorias religiosas da sermonística vieiriana. Em seu *Origens do Drama Barroco Alemão*, o pensador leva a alegoria para o campo exclusivo da estética. Da mesma forma ocorre na obra do inaciano que, partindo do sentido etimológico do termo, via na alegoria um instrumento para a revelação de uma verdade oculta. Benjamin distinguiu dois tipos de alegoria: a "cristã", que se atesta no drama barroco e que nos dá a visão da finitude do homem na absurdidade do mundo, e a "moderna", atestada na obra de Baudelaire, colocada ao serviço da representação da degenerescência e da alienação humanas. Para ele, uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pretende, antes, dar-nos uma versão de como foram ou podem ser, se encontrando "entre as ideias como as ruínas estão entre as coisas". Leiamos:

Quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio; quer dizer, o objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda. (BENJAMIN, 1984, p. 204)

Dessa forma, começamos a determinar que as metáforas vieirianas eram claramente de natureza distinta daquelas originárias do pensamento habitual. Em

primeiro lugar, por serem também produtos secundários, oriundas (e remodeladas) do processo de significação retórico-político-teológico; em segundo lugar, porque promovem uma proximidade entre pregador e ouvinte, apresentado, assim, um contorno sedutor – a fim de melhor inculcar uma determinada ideia ao seu público; e em terceiro lugar, essas metáforas encontravam-se permeadas em todo o texto, caracterizando-se como metáforas espirituais.

As metáforas utilizadas nos sermões do jesuíta, por sua vez, apresentavam um *status* diferente daquelas terminológicas, uma vez que sua função primordial não era a estilística. Não podemos deixar de assinalar que elas cumprem um papel didático bastante importante, já que aproximavam o ouvinte de uma realidade espiritual, muitas vezes intangível.

Outros conceitos interessantes a esse respeito foram encontrados, por exemplo, em *The Limits of Erlebniskunst and the Rehabilitation of Allegory*. O autor Hans-Georg Gadamer estabelece as semelhanças entre alegoria e símbolo: "Ambos se referem a algo cujo sentido não consiste na respectiva aparência externa ou imagem acústica, mas numa significação que os supera; em ambos, uma coisa quer dizer outra. E conclui que a principal diferença reside no fato de o símbolo se opor à alegoria da mesma forma que a arte se opõe à não-arte" (GADAMER, 1993, p. 75).

Por sua vez, Paul de Man expõe a diferença entre ambos os termos da seguinte forma: "Enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou identificação, a alegoria designa acima de tudo uma distância em relação à sua própria origem, e, renunciando à nostalgia e ao desejo de coincidência, fixa a sua linguagem no vazio desta diferença temporal" (DE MAN, 1989, p. 207).

A esse respeito, é relevante ressaltar que Vieira buscava justamente preencher esse vazio e aproximar a distância da imagem espiritual com a realidade de seu ouvinte.

Também não podemos deixar de citar a *Nova arte de conceitos*, do licenciado português Francisco Leitão Ferreira, para falar de metáforas engenhosas. O autor compara, de forma genial, a atividade do escritor, que deve selecionar os melhores modelos, com a das abelhas, que buscam o pólen das melhores flores:

Assim como a abelha não tece o doce favo do suco de quaisquer flores, mas procura o pasto das mais fragrantíssimas; da mesma sorte, o bom imitador não se deve servir, para sua imitação, de quaisquer figuras, frases e conceitos, mas, lendo e observando os escritos de melhor nota no gênero de obra que fizer, imitará o mais singular, sutil e engenhoso deles,

reduzindo a tais regras a sua imitação, que não pareça que trasladou ou traduziu, senão que, competindo com o imitado, o igualou ou excedeu. (TEIXEIRA, 2005, p. 58.)

Vieira o sabia muito bem. E, entrando no campo da emulação, citamos como exemplo o poeta seiscentista português D. Francisco Manuel de Melo, que trata do assunto em sua obra *Hospital das letras*, espécie de compêndio de poética e crítica literária. Deixando claro que era um defensor da ideia de que se deve buscar imitar mais de um modelo, reprova todo aquele que segue apenas um, de modo subserviente. Em uma determinada passagem, Justo Lípsio, um dos personagens da obra, declara categoricamente: "A imitação, para louvável, quer-se feita com grande destreza, porque o simples séqüito de um só, que vai diante, pertence aos animais, e não aos homens. Quem imita melhor, acrescenta, diminua e troque; ou, senão, seja tido por bisonho" (MELO, 1959, p. 124.). Os imitadores "bisonhos" (aqui no sentido de inábil) eram duramente condenados em sua crítica:

Todos os que em seus dias e depois deles versificamos temos tomado seu estilo (...) para ver se podíamos escrever, imitando aquela alteza, que juntamente é majestade. Poucos o conseguiram, precipitados, como demônios, do resplendor às trevas; donde disseram muitos mal-intencionados que este engenho viera para maior dano que proveito do mundo, pondo somente os olhos nos desbaratados, e não nos instruídos. (MELO, 1959, p. 109)

A grande dificuldade para nós, hoje em dia, habita no fato de que a intenção didática e a função estética estão submetidas a correntes e a modelos de pensamento próprios do tempo em que as obras são produzidas, tais como nos tratados científicos, mesmo se não tomamos consciência de tais correntes. A esquematização, hoje, acaba por reduzir a ilustração ao essencial. No entanto, as imagens criadas pelo jesuíta abarcam uma linguagem conceitual que lhes é própria. Proporcionando mais do que um simples prazer estético, as imagens possuem uma capacidade de abrir ao seu ouvinte uma compreensão imediata, enquanto o conteúdo teológico oferece uma explicação conceitual de forma mais lenta. Muitos religiosos contemporâneos de Vieira, assim como autores do século XVII, recorreram a este meio. Alcir Pécora discute esse aspecto, chamando o esquema retórico vieiriano de "lugar diferenciado": "Sendo a sua matéria ligada ou não explicitamente à questão retórica, sempre tende a se orientar no sentido de problematizar as relações orador-ouvinte e a instituir um lugar diferenciado para o discurso que profere" (PÉCORA, 1985, p. 20).

E esse "lugar diferenciado" na retórica de Vieira buscava imprimir o verossímil em seu público, ainda que essa verossimilhança partisse das coisas espirituais para as naturais. Mas primeiro era feita a transcodificação da imagem espiritual para a natural, e aí, sim, partia-se para o verossímil. Uma obra verossímil pressupõe a representação de uma lógica da natureza, não sua cópia idêntica. Era o que o jesuíta fazia: apresentava a sua lógica espiritual "vestida" por uma imagem que buscava na lógica natural. Sobre essa questão, Adma Muhana afirma o seguinte:

Se tanto a natureza como o poema são fruto de leis e proporções oriundas da *ratio*, e se a imitação é um processo de fazer como o da natureza, sem ser o mesmo ou cópia dela, a obra do poeta será uma semelhante à que existe na natureza, independentemente de nela existir ou não. É o que significa verossimilhança, conceito que corresponde à autonomia da obra poética em relação às coisas naturais. (MUHANA, 1997, p. 44.)

Tal questão fica ainda mais clara com a explicação de Hansem sobre o ato de representar ideias abstratas valendo-se da agudeza:

Nas doutrinas italianas do século XVI, o *disegno interno* é o *segno di Dio*, teorizado como a iluminação da luz natural da Graça que aconselha o juízo ou desígnio de poetas e artesãos no ato intelectual que produz a representação. No século XVII, em Portugal, o desenho é a base da agudeza. Como forma produzida na mente pela participação da alma na substância metafísica de Deus, a agudeza funde **lógica** (como **anatomia**, **dialética** ou técnica analítica do juízo que opera definições e contradefinições na classificação das matérias da representação) e **retórica** (como técnica das *res*, coisas ou lugares comuns da invenção, e *verba*, palavras da elocução). No caso, a representação é uma mediação. Aparece interposta ou posta entre a percepção dos objetos, os fantasmas produzidos na mente, o ato do juízo silogístico que os analisa e a presença da luz divina que ilumina o ato. (HANSEN, 2006, in: http://www.geocities.ws/ail_br/lerverpressupostos.htm)

Com isso, podemos afirmar que, em Vieira, a ideia de uma "retórica visual" não quer se contrapor ao conceito de "retórica da evidência", mas, sim, transcodificá-lo. Vieira cuida para que as imagens mentais desenvolvidas em comparações e analogias em seus sermões deem apoio para o seu discurso retórico-político-teológico, criando, assim, um turbilhão imagético que tem por objetivo fortalecer a figura retórica da persuasão. Temos, porém, de ter em conta que estas ilustrações tinham por função primordial tornar claro e inteligível o pensamento do jesuíta. A persuasão é lograda pela criação de um alto grau de credibilidade. Os elementos que envolvem a construção de uma alegoria são magistralmente desenvolvidos pelo inaciano, ora como recurso didático, ora como efeito técnico, ora como proposta reveladora de uma determinada consciência

(verdade teológica) que almeja no espectador. Seria a "universalização do espiritual" para torná-lo tangível ao seu ouvinte. Benjamin pontua algo interessantíssimo quanto a essa concepção:

A abordagem didática da alegoria está baseada na universalização do particular e, ao mesmo tempo, da capacidade de desvelar as significações num maior grau possível. A formação e formulação de alegorias devem conseguir transformar experiências individuais concretas em experiência coletivas (...). No mundo primitivo, para que as pessoas pudessem entender as lições de sabedoria e de valores espirituais, a Igreja passou a criar rimas e fábulas de agrado da plebe vulgar, com o objetivo de esconder o que sabiam para que conseguissem, assim, cultuar o temor a Deus, aos bons costumes e à boa conduta. (...) Essas circunstâncias nos conduzem às antinomias do alegórico, cuja discussão dialética é incontornável, se quisermos de fato evocar a imagem do drama barroco. Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo, para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto e mesmo os santifica. (BENJAMIN, 1984, p. 197)

Não podemos afirmar que o público/ouvinte do século XVII manifestasse os mesmos sentimentos ao serem expostos às obras vieirianas que o da atualidade ao observar imagens retóricas na literatura e nos discursos. Atualmente, porém, reconhecemos uma discrepância entre o fator estético e o valor científico em uma obra. Portanto, é importantíssimo mencionarmos as imagens de origem anatômica muito recorrentes na época, e considerar os tratados de anatomia pré-cartesianos que o jesuíta certamente conhecia. São Tomás de Aquino, por exemplo, nos apresentou a imagem de um Cristo onipresente, um messias *atópico* (Cf. *Summa theologica*, IIIa, 31, 4). Ele nos esclarece que Jesus Cristo se tornou visível “para lembrar o homem das coisas espirituais por meio do mistério de seu corpo” (AQUINO, 1985, p. 302). Dessa forma, no que concerne o pensamento teológico, a Encarnação era considerada como um mistério do corpo assim como um mistério espiritual; como efeito imediato disso, essa temática não tinha como deixar de figurar nas representações do inaciano, que são quase sempre representações corporais (Cf. DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 15). Para um aprofundamento maior acerca da configuração de tais imagens na sermonística do inaciano, retomemos a alegoria do missionário como escultor, construída no "Sermão do Espírito Santo":

A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 412)

Lembremos mais uma vez que os sermões foram proferidos em situações muito propícias a sua pregação, pois evidenciavam a dramaticidade da celebração, a ocasião interessante para a sua realização. A partir da proposta de busca de significados, Vieira primava ao considerar a experiência específica ou individual de cada ouvinte no horizonte da visão cristã da condição humana - representada pela liturgia em questão. Com isso, chegamos à conclusão de que tal liturgia pretendia (como era a intenção da sua prédica) realizar alguma mudança em seu praticante, através do entendimento integral da realidade, vinculado a processos, digamos, cognitivos e afetivos. Vieira sabia e dominava muito bem uso da palavra para a orientação, visando o conhecimento, seja de si mesmo, seja da realidade ou de conceitos doutrinários (e predicáveis) - que eram potencializados pela imersão do indivíduo no contexto criado retoricamente por ele.

Pudemos verificar, também, que as imagens corporais eram utilizadas para denotar os hábitos cristãos que levam ao aprendizado através de identificação modelar. Outra metáfora utilizada e ligada ao universo da sabedoria e do conhecimento é a imagem do teatro do mundo e da vida⁵, recorrente no século XVII. Especificamente, o teatro indicava a consciência, pois é para o exame da consciência que o sermão se destina, e nela a batalha entre o bem e o mal tem seu campo delimitado. Vieira colocava no olhar do outro a possibilidade de evocar o afeto (na maioria das vezes, o da vergonha). Com efeito, o homem pode conhecer e reconhecer-se num movimento de sair de si mesmo, para comparar-se com o alheio. Assim, afirma a necessidade da presença do outro para que o conhecimento ocorra.

Não podemos deixar de citar também o que concerne a Encarnação do Verbo, mistério central da religião mais fecunda em imagens, e do anseio pela manifestação definitiva da Presença divina como sentido último da história. Na avaliação de Didi-Huberman (2007, p. 204), o evento absolutamente central – ou

⁵ Para maiores esclarecimentos sobre o assunto, ver: CURTIUS: Literatura Europeia e Idade Média Latina, 1996, cap. IV.

a *invenção* central – do cristianismo é a encarnação do Verbo divino na pessoa “visível” de Jesus Cristo. Trataremos mais detalhadamente deste assunto no capítulo seguinte, mas para uma breve apreciação do tema, leiamos o teórico francês:

Nossa hipótese é a de que o núcleo mesmo da crença religiosa em que se funda o cristianismo teria antecipadamente fornecido a matriz desse “espectro” figurativo, dessa grande extensão – extensão acerca da qual a norma só funciona com a possibilidade de todos os seus excessos, e a ortodoxia, com a possibilidade de todas as suas heresias. (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 204)

Tendo constatado de forma definitiva que no século XVII a alegoria é considerada agudeza por sua capacidade de construir artificialmente oposições semânticas por meio de analogias, Hansen conceitua de forma precisa algo que fortalece ainda mais a nossa análise na obra do jesuíta:

Ornato, a alegoria (...) é tida como expressão de substância ‘própria’ que se revela enigmáticamente ‘figurada’ nas letras. (...) Os poemas são enigmáticos, assim, ou próximos do enigma: evidenciam-se para o leitor como prática retórica letrada e também aguardam decifração, sugerindo que neles se oculta um sentido sagrado ‘misterioso’. (HANSEN, 1986, p. 27)

Em Vieira, temos a analogia de proporção e, principalmente, a analogia de proporcionalidade - tidas como os procedimentos metafísico-lógico-retóricos mais desejáveis para a invenção e a ordenação das imagens no período, pois evidenciam a superioridade do engenho do intelecto agente de quem as produzia, lançando mão do conceito engenhoso. A disposição dos elementos figurativos no espaço da argumentação, assim como a sua qualidade pictural, nos permitiu ver tais imagens com certo deleite estético, mas sem que elas perdessem a sua carga teológica, que era a intenção primaz do jesuíta:

A segunda circunstância que pede grande cabedal de amor de Deus é a dificuldade das línguas. Se o Espírito Santo descera hoje em línguas milagrosas, como antigamente, não tinha tanta dificuldade o pregar aos gentios; mas haverem-se de aprender essas línguas com estudo e com trabalho é uma empresa muito dificultosa, e que só um grande amor de Deus a pode vencer. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 415)

Neste outro trecho do sermão aqui trabalhado, podemos considerar que o intuito do pregador era o de inserir em uma só imagem dois planos de explicação diferentes, unificáveis somente por uma comparação muito complexa. Mas a clareza das imagens intensifica a clareza dos argumentos:

Mas haver de comer os livros folha a folha, haver de levar as ciências bocado a bocado, e às vezes com muito fastio, haver de mastigar as línguas nome por nome, verbo por verbo, sílaba por sílaba, e ainda letra por letra, por certo que é coisa muito dura e muito desabrida, e muito para amargar, e que só o muito amor de Deus a pode fazer doce. Assim o aludiu Deus ao mesmo profeta Ezequiel neste mesmo lugar, com termos bem particulares e bem notáveis. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 416)

Uma característica central encontrada em nossa pesquisa, que diferenciava as inúmeras imagens criadas por Vieira certamente, foi a da relação interpictural existente entre elas. Ou seja, a forma como uma imagem, continuamente, vai se baseando numa outra, sem a qual o argumento retórico não poderia ser compreendido. Este indício vem comprovar a nossa dedução segundo a qual encontramos em Vieira um pensamento imagético, que se evidencia na seguinte passagem:

Por vezes me aconteceu estar com o ouvido aplicado à boca do bárbaro, e ainda do intérprete, sem poder distinguir as sílabas, nem perceber as vogais ou consoantes de que se formavam, equivocando-se a mesma letra com duas e três semelhantes, ou compondo-se — o que é mais certo — com mistura de todas elas: umas tão delgadas e sutis, outras tão duras e escabrosas, outras tão interiores e escuras, e mais afogadas na garganta que pronunciadas na língua; outras tão curtas e subidas, outras tão estendidas e multiplicadas, que não percebem os ouvidos mais que a confusão, sendo certo, em todo rigor, que as tais línguas não se ouvem, pois se não ouve delas mais que o somido, e não palavras desarticuladas e humanas, como diz o profeta: *Quorum non possis audire sermones*. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 417)

O desdobramento dentro da argumentação retórica do padre, assim como o sistema de referências que a formam, denunciava não só uma intenção, mas também um pensamento pictórico. O valor retórico das ilustrações pode até parecer, em um primeiro momento, duvidoso. Mas o critério político-teológico na argumentação não é obtido por uma garantia empírica, pois, desta forma, tais argumentos não seriam comprováveis. O que vemos é uma forte argumentação vieiriana, que tenta convencer o seu ouvinte através de uma persuasão retórico-pictural, articulada por meio de analogias (língua/entendimento e fogo/sentimento), segundo se verifica no seguinte trecho:

Apareceram sobre os apóstolos muitas línguas de fogo, o qual se assentou sobre eles. Não sei se reparais na diferença: diz que apareceram as línguas, e que o fogo se assentou. E por que se não assentaram as línguas, senão o fogo? Porque as línguas não vieram de assento, o fogo sim. Os dons que o Espírito Santo trouxe hoje consigo sobre os apóstolos foram principalmente dois: o dom das línguas e o dom do amor de Deus. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 424)

É claro que seria impossível afirmar, sobre a realização concreta da persuasão, que de forma galante teria conquistado completamente o público presente em favor da argumentação defendida por Vieira. O que podemos afirmar é o fato de que a realização da persuasão faz-se pela criação de um elevado grau de credibilidade por parte das imagens construídas retoricamente, mesmo que, antes de o sermão ter sido pronunciado, elas tivessem apenas um baixo grau de credibilidade. O principal meio para se obter credibilidade era a amplificação. Na amplificação, o orador dirigia-se, ou mais ao intelecto, ou mais aos afetos do seu público:

Aos apóstolos deu-lhes Deus línguas de fogo, aos seus sucessores deu-lhes fogo de línguas. As línguas de fogo acabaram, mas o fogo de línguas não acabou, porque este fogo, esse Espírito, esse amor de Deus faz aprender, estudar e saber essas línguas. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 422)

Embora não seja uma das fontes principais de nossa pesquisa, o filósofo Heidegger estudou a natureza da obra de arte como sendo constitutiva de uma realidade alegórico-simbólica indivisível, e nos forneceu uma observação interessante a esse respeito:

A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é, '*allo agoreuei*'. A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa: ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz-se em grego *symballein*. A obra é símbolo. (HEIDEGGER, 1992, p.13)

Partindo da tal definição, podemos discernir com clareza a proposta dessa "retórica visual". A propósito, as imagens desenvolvidas por Vieira e todo o seu cabedal de significação retoricamente construído servem ao jesuíta para sensibilizar e reforçar uma argumentação analógica, pictoricamente bem engendrada, conforme se evidencia na seguinte passagem do sermão em análise:

(...) mas Thomé, que teve a maior culpa, vá pregar aos gentios do Brasil (...) Bem o mostrou o efeito. Quando os portugueses descobriram o Brasil, acharam as pegadas de São Thomé estampadas em uma pedra que hoje se vê nas praias da Bahia; mas rasto, nem memória de fé que pregou São Thomé, nenhum acharam nos homens. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 409)

Fica cada vez mais claro que a sua argumentação consiste na elaboração de uma persuasão pela força da imagem baseada na autoridade da Palavra de Deus - embora não existindo um critério de verdade para comprová-la, a verdade teológica, para Vieira, era inalienável. O pregador, que na primeira parte do sermão parece

desenvolver uma retórica “anti-retórica”, agora nos aparece neste trecho como um filósofo que tenta libertar-se de uma argumentação empírica, sem, no entanto, o conseguir. A única arma que lhe cabe, então, é a figura retórica da comparação, que ele desenvolve entre graça e ação divina ou entre natureza e ação natural do homem:

Dizei-me, qual é mais poderosa, a graça ou a natureza? A graça, ou a arte? Pois o que faz a arte e a natureza, por que havemos de desconfiar que o faça a graça de Deus, acompanhada da vossa indústria? (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 428)

Essa analogia tipicamente barroca obriga-nos a analisar a importância concedida pelo pregador à analogia e à comparação. A este propósito, ele se refere à sua própria verdade - àquela em que as suas comparações estão baseadas, explicando as coisas espirituais a partir de imagens corporais - não por suas “substâncias” propriamente ditas, mas comparando nome com outros nomes, figuras com outras figuras. Ou seja, as coisas que, devido à sua grande dimensão e à dificuldade de entendimento pelo fato de pertencerem a uma verdade teológica distante, que parecem cair sobre os nossos sentidos, se enquadram de forma natural aos argumentos criados a partir de tais imagens que tocam o “algo comum” da própria natureza humana – e que não poderiam ser explicadas por qualquer tipo de imagem, mas apenas por aquela, que meticulosamente, foi criada e transportada para a “única verdade”. Eis a comparação que de forma magistral é apresentada ao público pela demonstração de sagacidade e engenhosidade do argumento:

É uma pedra, como dizeis, esse índio rude? Pois, trabalhai e continuai com ele — que nada se faz sem trabalho e perseverança — aplicai o cinzel um dia e outro dia, dai uma martelada e outra martelada, e vós vereis como dessa pedra tosca e informe fazeis não só um homem, senão um cristão, e pode ser que um santo. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 428)

Com isso, notamos que o ponto de vista defendido por Vieira é absolutamente irrepreensível em sua construção retórica, no caso da transformação das imagens corporais em verdades teológicas, oferece ao ouvinte uma compreensão imediata destas últimas. Esta proposta do padre pode ser considerada como a amplificação que faz parte da persuasão. Ponderando, por um lado, a questão político-teológica e, por outro lado, a explicação que o pregador alega acerca das comparações que utiliza, vemos que a profundidade da retórica vieriana chega aos confins – e

ultrapassa - do pensamento puramente racional. A retórica que o jesuíta utiliza, sem, porém a delimitar, não é apenas um conjunto de técnicas de persuasão e artifícios para enganar ou seduzir o seu público, mas algo que pretende tornar-se tangível, compreensível ao seu ouvinte:

E para que ninguém falte a esta obrigação e a este cuidado, só vos quero lembrar o grande serviço que fareis a Deus, se o fizerdes, e a grande conta que Deus vos há de pedir, se vos descuidardes. É passo de que me lembro e tremo muitas vezes e que agora vos direi. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 432)

Podemos inferir neste trecho que Antônio Vieira substitui a comparação quantitativa por uma proporção qualitativa. Usa a analogia não como reconhecimento da semelhança parcial entre duas realidades distintas, mas como reconhecimento de uma realidade que estava distante, que nos permitirá ler objetos em si distintos como tendo um funcionamento idêntico ou homólogo. A analogia ou a comparação do pregador (no caso do exemplo a seguir, o convencimento por parte do apóstolo Pedro aos judeus de que os gentios também teriam o direito de participar da liturgia; e isso sendo transportado em analogia aos senhores de engenho e sua relação com os indígenas) nos explica, na medida em que torna visível o invisível, que tais comparações não possuem mera função decorativa, mas alcance retórico-político-teológico. Leiamos:

As palavras não declaravam o enigma, antes o escureciam mais, porque lhe parecia a S. Pedro impossível que Deus, que tinha vedado aqueles animais, lhos mandasse comer. Batem à porta neste mesmo ponto, e era um recado ou embaixada de um senhor gentio, chamado Cornélio, capitão dos presídios romanos de Cesaréia, o qual se mandava oferecer a S. Pedro, para que o instruisse na fé, e o batizasse. Este gentio, como diz Santo Ambrósio, foi o primeiro que pediu e recebeu a fé de Cristo, e por este efeito, e pela declaração de um anjo, entendeu então S. Pedro o que significava a visão. (VIEIRA, 1951, v. 5, p. 430)

Portanto, verificou-se que, nas imagens criadas pelo inaciano, é possível contemplar, também, a representação ou mesmo a presença de um "mecanismo óptico" que evoca as tópicas do *ut pictura poesis* horaciano, no intuito de fazer com que seu ouvinte lembrasse do elenco de ações e da seleção feita pelo juízo do pregador; e da representação calculada - as "distâncias adequadas" para a "observação" das imagens, o número de vezes a serem "vistas" e a maior ou menor "nitidez" correspondente ao estilo aplicado por ele. O mesmo artifício foi encontrado nas anamorfoses da pintura, por exemplo, correspondentes às alegorias enigmáticas

da poesia e da prosa, que iremos abordar no próximo capítulo. Em todos os casos, a representação teatraliza a memória de usos autorizados que a tornam também autorizada. Definitivamente, as paixões são retóricas, decorrendo de uma "racionalidade formalizada" - técnica que objetiva produzir efeitos, não se tratando nunca de exprimir conceitos, mas de teatralizá-los. Ficou claro que os artifícios empregados por Vieira mobilizam vários saberes: teologia, retórica, dialética, lógica, arte combinatória, ética, subordinando-os à noção generalizada de ordem (*ordo*), ou razão (*ratio*), figurada nas representações católicas daquele momento (cf. HANSEN, 2006).

2 TRANSLITERAÇÕES METAFÓRICAS

Dizer que a cor voltou a ser expressiva é narrar sua história. Durante muito tempo ela foi apenas um complemento do desenho. Rafael, Mantegna ou Dürer, como todos os pintores do Renascimento, constroem pelo desenho e depois acrescentam a cor local. Inversamente. Os primitivos italianos e, sobretudo, os orientais, haviam usado a cor como meio de expressão. (...) Desde Delacroix a Van Gogh e principalmente a Gauguin, passando pelos impressionistas, que limpam o terreno, e por Cézanne, que dá o impulso e introduz os vol.s coloridos, pode-se seguir essa reabilitação dos atributos da cor, a restituição de seu poder emotivo. (MATISSE, 1972, p. 223)

2.1 “Metáforas Anamórficas” e a arte do truque “pathosformático”

Nossa pesquisa, portanto, seguiu com uma certeza verificada até então: as letras classificadas atualmente como barrocas reciclaram diversos procedimentos retórico-poéticos clássicos. Com efeito, Severo Sarduy, em sua obra *Ensayos Generales Sobre El Barroco*, afirma que a predileção do poeta barroco pelos termos de ouro e joias, essencialmente, não revela um gosto “profundo” pelos materiais de que eles são feitos (SARDUY, 1987, p. 150). Tal poeta busca na imaginação explorar os segredos e camadas de uma substância escolhida. Esses elementos, esses metais, essas joias não são utilizados senão por sua função mais superficial e abstrata: uma espécie de valência definida por um sistema de oposições descontínuas e que evoca mais as combinações de nossa química atual do que as

transmutações atômicas da antiga alquimia. O crítico ainda pontua que o código da figuração barroca não ousa se colocar sobre objetos inteiramente reais, terrestres, ou eles, por sua densidade de informações, serão resistentes à lei, à representação. Ainda que tal análise neobarroca não seja fiel às bases de nossa pesquisa, daquilo que pretendemos mostrar (que em Vieira o código de figuração barroca é, sim, ousado em se colocar sobre objetos inteiramente reais, terrestres, para expor suas verdades espirituais), quem nos municia com mais um importante exemplo para a continuidade de nossa abordagem é o preceptista seiscentista Tesouro: "Se a imitação feita pela pintura agrada pela maravilha de que um leão fingido seja verdadeiro, a imitação poética produz a maravilha pela qual um leão verdadeiro é um homem forte, como quando se diz 'Aquiles é um leão'" (TESAURO, 1670, p. 16).

No século XVII, os preceptistas afirmavam não só que a agudeza é metáfora, mas, principalmente, que a metáfora é o próprio fundamento da agudeza e, de modo geral, de toda representação. Como se lê no tratado de Tesouro, a metáfora é "grande Mãe de todo engenhoso Conceito: claríssimo lume da Oratória, & Elocução Poética: espírito vital das mortas Páginas: agradabilíssimo condimento da conversação Civil, último esforço do Intelecto: vestígio da Divindade no ânimo Humano" (TESAURO, 1670, p. 24).

Dizia-se também, no século XVII, que é próprio do homem amar o que admira, mas só admirar a verdade vestida, não a verdade nua (TESAURO, 1670, p. 17). Portanto, a predileção pelas imagens, o tal gosto "profundo" pelos materiais com que trabalha o artífice, também é causa eficiente e instrumental das agudezas.

De fato, pudemos verificar em nossa pesquisa que Vieira assume, sim, uma postura pictural e aguda em sua prédica: o incorpóreo torna-se corpóreo, o *logos* (outrora invisível e imaterial) torna-se visível e palpável, tangível ao seu ouvinte; e tudo isso devido à impecável "transliteração metafórica", à "metamorfose" dos aparatos retóricos propostos pelo padre, apresentando como proposta uma *physis* (referindo-se à *phyestai* – ser gerado, nascer, crescer dentro de; também "crescimento espontâneo, de própria força"), na tentativa de fazer brotar no ouvinte a transformação necessária para uma vida de acordo com os preceitos da dominante Igreja Católica – em um período de contra reforma, bastante movediço em se tratando de assuntos religiosos.

É necessário lembrar, contudo, que na doutrina seiscentista da agudeza existiam seis maneiras básicas para representar um conceito agudo: 1) por meio do

conceito mental ou arquétipo; 2) por meio da voz; 3) por meio de caracteres escritos; 4) por meio de gestos; 5) por meio de representação do objeto e, ainda, 6) por meio de uma maneira misturada (cf. TESAURO, 1670; p.15). Esta era a chave mestra utilizada por Vieira que, partindo de sua própria referência – o discurso religioso - e firmado em sua autoridade divina de sacerdote, propiciava o artifício da “sedução pelo discurso” com maior autonomia e segurança, lançando mão da criação de uma ilusão pictórica aguda que desejava durar, impregnar-se na mente de seu auditório. Para obter êxito - atingindo a diversidade de seu público -, Vieira adequava naturalmente sua retórica ao auditório com imagens sugestivas e estruturantes que compunham o seu discurso, o que garantia uma maior aceitação de seus argumentos, conferindo, assim, uma maior perceptibilidade e eficácia para suas estratégias retóricas. Neste caso específico, nos é caro o que Sarduy define como "*arte de la argucia*" (truque): “sua sintaxe visual está organizada em funções e relações inéditas: distorção e hipérbole de um dos termos (...)” (SARDUY, 1987, p. 151).

Contudo, é imprescindível acrescentar as palavras do também iniciano seiscentista Baltasar Gracián, que discorre acerca da relação entre a agudeza e o mistério, em seu tratado *Agudeza y arte de ingenio*: "El artificio desta gran especie de Agudeza en levantar mistério entre la conexión de los extremos". (2010, p. 166)

Gracián afirmava que o objetivo da agudeza consistia em dar vivacidade ao engenho, no intuito de que “acrecentando la dificultad, despierte más la atención y solicite la curiosidad” (2010, p. 170). Nessa perspectiva, ficou claro que cabia a Vieira, munido do arsenal retórico de que dispunha, mover os afetos do auditório por meio do “discurso que se recorta na crença de um mimetismo generalizado” (HANSEN, 1978, p.174).

No século XVII, predomina a noção conciliadora entre as duas ideias contidas na sentença *aut prodesse aut delectare*, que a *Arte Poética* de Horácio afirma como ações próprias aos poetas: “(...) aproveitar, ou deleitar, ou dizer juntamente, assim coisas agradáveis, como coisas proveitosas”. (HORÁCIO, verso 333)

Importa ainda destacar que isso ocorre em função do que, segundo Tomás de Aquino, seria um estilo acumulado das representações decorrentes da teatralização da presença divina nos gêneros, espécies, indivíduos e acidentes hierarquizados dos seres criados. Nas palavras do teólogo:

A proliferação sensível dos seres, metaforizados, opostos, deformados, espelhados, dobrados, alegorizados, acumulados realizaria a presença da Unidade para destinatários incluídos e integrados nos estilos como testemunhos do Fundamento da ordem hierárquica, que difunde, impõe e defende sua Ordem na defesa militar, na exploração econômica e na conquista espiritual do território. (AQUINO, *Summa theol.*, p. I, q. 13, aa. 5, 6, 10. 55 *Ibid.*, pág. 193)

Adolfo Hansens também aponta que a alegoria põe em funcionamento duas operações simultâneas. Como nomeação particularizante de um sensível ou visível, opera por partes encadeadas num contínuo; enquanto referência a um significado *in absentia*, opera por analogia, através da alusão e substituição (cf. HANSEN, 1986, p. 16). Vieira sabia que a agudeza resultante da comparação de conceitos era das mais eficazes, encontrando-se na base da *inventio* retórica. Na comparação dos conceitos predicáveis utilizados, o "juízo teológico" (aqui, no sentido de "veredito") os separava dialeticamente (no sentido dado ao termo "dialética" no século XVII, "anatomia" ou "análise", para estabelecer semelhanças e diferenças entre eles). No caso, o juízo do inaciano era perspicaz, fazendo com que sua prédica explorasse as mais recônditas partes dos conceitos trabalhados por ele. Simultaneamente, a versatilidade do jesuíta em sintetizar as semelhanças e diferenças em uma forma nova e inesperada causava espanto e maravilha. Essa era a forma de o inaciano usar uma metáfora e, quando metáfora continuada, uma alegoria. Visto que a agudeza resulta de uma operação dialética, como análise, e de uma operação retórica, como elocução, tropo ou figura, Vieira lançava mão desse "ornato dialético". E, quando era hermético, como ocorre na magnífica poesia de Góngora, "ornato dialético enigmático". (cf. HANSEN, 1986, p. 318)

Para ilustrar esse pensamento - tendo em vista uma análise mais precisa do processo de "decantação" da prédica de Antônio Vieira e o seu caminho até à impecável "transliteração metafórica" que ele desenvolve em sua sermonística -, uma forma interessante foi através do exame da anamorfose do círculo, plasmada pelo arquiteto seiscentista Francisco Borromini; mais precisamente, o Plano de San Carlino, que Sarduy utiliza para explicar as possibilidades de criação da elipse:

Entre as possibilidades de criação da elipse, uma possível e particular plausibilidade geométrica: o poder de elasticidade dado ao círculo, e ao seu centro - como um núcleo da célula -, a capacidade de dividir. Dilatação do contorno e duplicação de seu centro, ou deslizamento programado do ponto de vista, a partir da posição frontal até à literalidade máxima que permite a constituição de outra figura regular: anamorfose. (SARDUY, 1987, p. 184)

Mas antes de partirmos para o exame das figuras, é importante pontuar que se chama de anamorfose um tipo de dispositivo óptico que foi muito utilizado para corrigir deformações em figuras aplicadas sobre diferentes tipos de superfícies retas ou curvas, no que diz respeito às vistas de imagens construídas sobre planos de quadro oblíquos, em relação ao observador. As anamorfozes enquanto vistas ou perspectivas distintas de um mesmo objeto podiam ser divididas em plana, curva e, quando uma mesma vista correspondia a objetos ou espaços diversos, tinha-se a anamorfose espacial.

No *Codex Atlanticus*, 1483-1518, por meio de esboços e desenhos, Leonardo da Vinci já apresentaria algumas possibilidades anamórficas no século XV. Possibilidades como estas levaram à aplicação de princípios anamórficos à construção da talha religiosa, provavelmente com o objetivo de criar ou ampliar a impressão de monumentalidade dos conjuntos escultóricos por meio de deformações de perspectivas ou de corrigir falhas surgidas de medidas desproporcionais presentes nos ambientes construídos, que pudessem comprometer a composição de retábulos segundo as proporções clássicas embasadas na razão áurea. Consoante determinações geradas no Concílio de Trento, em um período marcado pelo planejamento e pela ofensiva da Igreja de Roma contra o avanço do protestantismo (Contra-Reforma), surgem novas necessidades que ocasionariam uma reformulação dos espaços religiosos católicos, como o culto às relíquias sagradas e às imagens de santos e, para contê-las, ampliar-se-ia o número de retábulos de altares nos interiores dos templos, passando-se à divisão em altar-mor e altares secundários.

Partindo dessa premissa, reformulações se intensificariam, também, no ideal da pregação jesuítica. Para sedimentar o que retrataremos quanto às questões anamórficas da pesquisa, utilizaremos as análises de Jurgis Baltrussaitis. Segundo ele, por meio da perspectiva, é possível representar objetos tão fielmente que venham a parecer autênticos, ou deformá-los de tal modo que não possam ser reconhecidos. Ele pontua o seguinte:

A anamorfose - a palavra surgiu no século XVII, mas em referência a composições previamente conhecidas - procede por uma inversão de elementos e funções. Em vez de uma redução gradual nos seus limites visíveis, é uma dilatação, uma projeção das formas para fora de si mesmas, direcionadas de modo que elas se recuperem em ponto de vista determinado: uma destruição para um restabelecimento, uma fuga, mas que

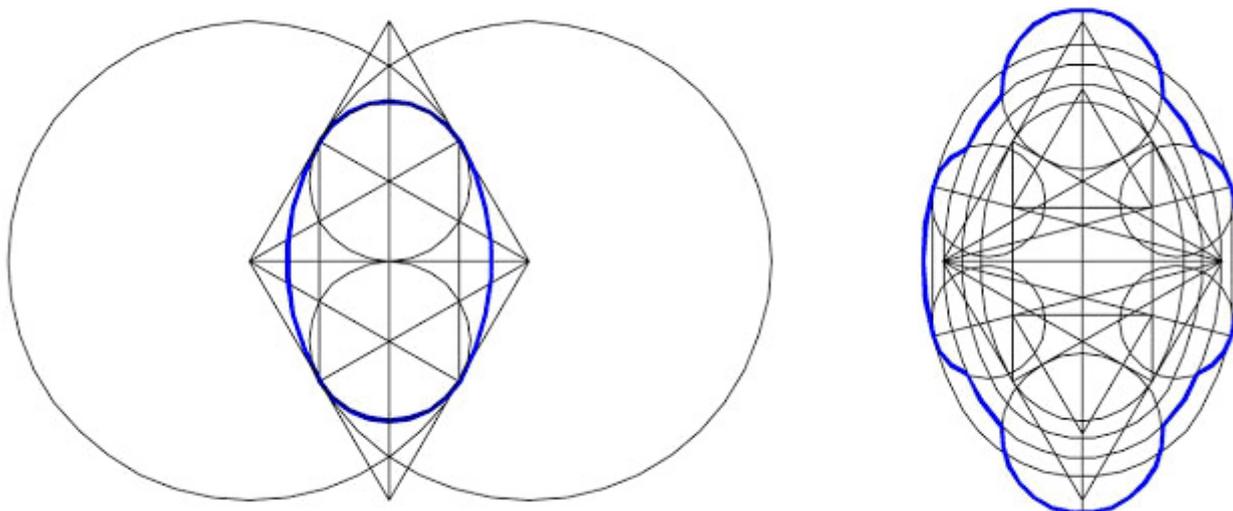
implica um retorno (...) É um truque óptico em que o aparente eclipsa o real. (BALTRUSSAITIS, 1986, p.7)

Outra reflexão desenvolvida por Baltrussaitis foi muito cara no que diz respeito ao desdobramento e ao recolhimento que foram verificados na argumentação retórica vieiriana, e que foram sobrepostos ao anamorfismo de Borromini em nossa análise (uma vez que a anamorfose - aplicada em nossa pesquisa como proliferação do círculo - se encaixa perfeitamente no esquema vieiriano de desdobramento e recolhimento retóricos):

As imagens decompostas e restabelecidas pelas articulações dos raios visuais se difundem no século XVI como uma maravilha da arte cujo segredo é zelosamente guardado (...)

As perspectivas cilíndricas e cônicas são estabelecidas por meio de cálculos científicos e experimentações laboriosas. E é uma infinidade de tramas geométricas que aí se desenvolvem e se renovam. A anamorfose surge na vertigem da abstração, em certa medida, aos raciocínios especulativos e semânticos que também giram em torno das mesmas formas. Brinquedo divertido ou educativo, demonstração da incerteza da visão, revelação de figuras fantásticas da natureza, sua redução ao nada, a anamorfose prossegue imperturbavelmente o seu caminho e se refaz sobre registros diferentes. É um estranho destino o de um capricho de inversão óptica que poderia passar despercebido, mas que se encontrou na origem de desenvolvimentos significativos e múltiplos do século XVII até o XIX e além. (BALTRUSSAITIS, 1986, p. 8)

Passemos agora ao exame da figura de Borromini a ser utilizada em nossa investigação:



Plano de San Carlino, de Borromini, obtido por anamorfose do círculo.

A anamorfose aparece como a perversão da perspectiva e de seu código – a metáfora é a transferência, o artifício retórico por excelência - como alegoria, aparece como a degradação da narrativa natural. Na interpretação de Sarduy:

Como metáfora, a rotação circular é a única tradução dos organismos que garante a sua incorruptibilidade, a invariância da distância entre um centro que os anima e conforma, e este movimento permite no espaço simbólico a produção de sentido: o funcionamento do sistema - Retórica / solar. (SARDUY, 1987, p. 176)

Todas as considerações até aqui analisadas (sobre as metáforas agudas e sobre a figura do círculo - extremamente usada nas figurações barrocas), nos forneceram uma imagem clara de como era construída a retórica do padre Antônio Vieira e de como aprofundar o exame de tal articulação, que mantinha relação com outras artes (neste caso, com a arquitetura seiscentista). Para isso, utilizaremos como exemplo o *Sermão de Nossa Senhora do Ó*, pregado pelo jesuíta na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, na Bahia, em 1640. O tema central desse sermão é explicitado desde o seu exórdio: “O mistério do Evangelho é a Conceição do Verbo no ventre virginal de Maria Santíssima: o título da Festa é a Expectação do parto, e os desejos da mesma Senhora debaixo do nome do O” (VIEIRA, 1951, v. 3, p. 208).

Para isso, Vieira toma como base o Evangelho, as Sagradas Escrituras, que tiram o peso de uma possível atividade pictórica cheia de vaidade e prazer, se desprendendo de toda significação carnal e mundana. O Evangelho do Dia, ponto de partida da prédica, seria a paleta repleta de cores, com a qual o inaciano – nos movimentos vigorosos e precisos de seu “pincel retórico”, que espalha, empasta e funde “matizes eloquentes” em seus sermões - distribui de forma flexível sua pregação e torna possível ajustar a carga imagética no ponto preciso, aplicando detalhes e modelando formas: "Portanto, aqui há mais um círculo que se fecha. Alfa é a primeira letra do alfabeto grego e Ômega, representado pelo O, a última. Enquanto Deus, que é princípio era Alfa; enquanto Homem, que é o fim, era Ômega" (VIEIRA, 1951, v. 3, p. 215).

Para uma análise mais aprofundada desse sermão, será importante destacar, mais uma vez, o conceito postulado por Alcir Pécora, de que:

(...) havia, necessariamente, uma tríplice articulação semântica em um sermão de modelo sacramental no século XVII ibérico: as comemorações do ano litúrgico, as passagens escriturais do Evangelho do dia e as circunstâncias da pregação. Desse modo, verificaremos que no programa discursivo da sua oração, o que o inaciano propõe - a dificultosa

concordância entre dois círculos: o do ventre da “Concepção do Verbo”, tema evangélico próprio do calendário litúrgico, e o da “expectação do Parto”, referente à festa do dia - não se dá de forma fortuita. (PÉCORA, 2005, p. 29)

Isso ratifica a ideia de que Vieira moldava suas metáforas no intuito de criar uma "adequação textual" na medida em que combinava os termos análogos, ou seja, na forma em que aproximava sentidos diversos criando uma imagem. Embora em alguns textos seiscentistas a metáfora funcione no limite da coerência que os recursos alegóricos permitem, a noção de decoro do padre tinha por fim impor os usos previstos pela ortodoxia. Não há no *Sermão de Nossa Senhora do Ó* qualquer elemento que possa indicar a extrapolação do decoro, quer seja pelo teor teológico, quer seja pelas analogias que são construídas - como a que poderia advir de uma eventual fruição pelos sentidos para além da imitação do modelo sacramental proposto na alegoria.

É claro que há certa desmedida quanto à criação de imagens corporais tão próximas às coisas divinas; mas a imagem do útero mariano (ainda que imagem aguda e maravilhosa ao mesmo tempo) parece favorecer a interpretação de que a ação providencial, presente no corpo, não é um ato qualquer, fruto da extravagância divina, mas faz parte de certa proliferação continuada dos signos divinos presentes no homem - presença salvífica prevista pela providência de Deus. Na concepção vieiriana não há, pois, em tal imagem, tentação do desejo de fruição pelo sensível; pelo contrário, o que há é a possibilidade de fruição do deleite espiritual por tamanha dádiva.

Pontuando a respeito da necessidade de restrição do arbítrio e da deteriorização das vontades no contexto específico da oratória sacra, Pécora observa alguns condicionamentos que avaliam o “peso do mundo sensível” nas representações discursivas sacras. Em suas palavras:

(...) para manter o desejo como legítima busca do Ser, Deus *provê* o mundo com os sinais sensíveis de sua presença. O modo sacramental aparece como uma espécie de balizamento e alerta para as ocasiões do arbítrio e a adequada orientação da vontade para o Ser que é causa dela. O modo sacramental significa uma figuração da transcendência com o generoso propósito de insistir-se como objeto possível da comunhão com o humano. Sem tais sinais, compreensíveis nos próprios limites da natureza do homem, o desejo do homem tende a romper os parâmetros da ordem natural que o conduz a Deus (...). (PÉCORA, 1994, p. 119)

Com isso, verificamos que o foco da retórica do inaciano incide, portanto, na expectativa do parto de Maria, cujo útero continha o próprio Deus e cuja invocação (Ó!) expressava o desejo da manifestação desse sagrado conteúdo - base soteriológica da Igreja. Em torno desse núcleo, Vieira tece importantes considerações acerca da articulação entre o plano finito e temporal e o plano infinito e eterno, tópica sempre presente nas diversas encenações do *theatrum sacrum* jesuítico.

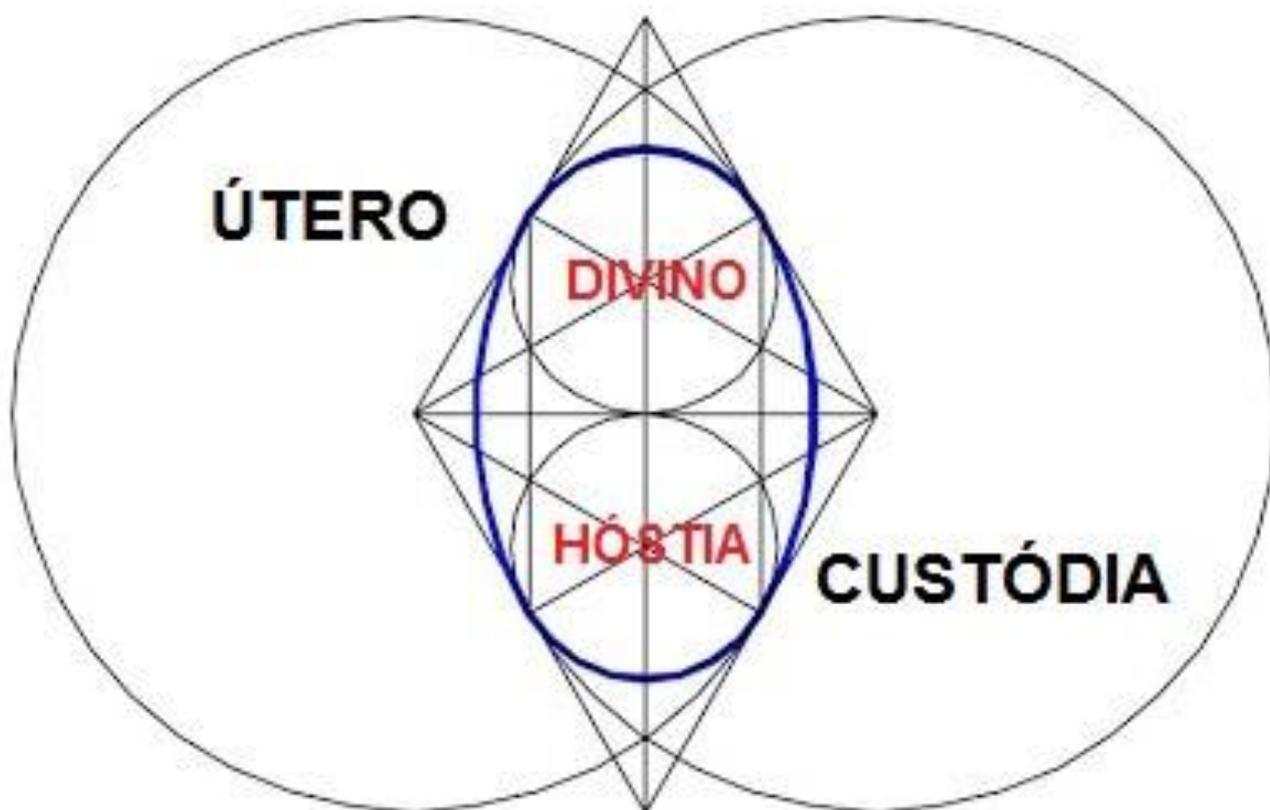
É justamente no início da sua argumentação que Vieira enuncia a questão produtora de impacto: “que esse mesmo Deus, sendo imenso, se houvesse ou pudesse encerrar em um círculo tão breve, como o ventre de uma Virgem” (VIEIRA, 1951, VOL. 3, p. 210). Partindo da imagem de uma Divindade imensurável, o jesuíta, tendo por fim a maravilha para surpreender e afetar seus leitores, postula a superioridade da dimensão do útero de Maria em relação à Deus: "Quando um imenso cerca outro imenso, ambos são imensos; mas o que cerca, maior imenso que o cercado; e por isso, se Deus foi cercado, é imenso, o ventre que o cercou, não só há de ser imenso, senão imensíssimo." (VIEIRA, 1951, v. 3, p. 213)

Recorremos, nesse ponto da argumentação, à análise desenvolvida por Ana Lúcia de Oliveira:

Mantendo seu objetivo de animar o finito (Maria) com o infinito (Deus), ou de destacar a forma material como participação em uma essência divina, Vieira emprega a alegoria da infinitude do ventre que acolheu o Cristo, usando uma linguagem ornada e engenhosa, de grande efeito persuasivo, mas que quase ultrapassa os limites do decoro, que, nesse caso, é dado pela adequação aos princípios da ortodoxia católica. (OLIVEIRA, 2008, p. 23-34)

No sermão em questão, os os dos desejos de Maria refletem a circularidade presente em seu “claustro materno”, o qual remete, em sua motivação imagética, à própria hóstia, corpo transsubstanciado de Cristo para a comunhão dos fiéis, signo e presença da carne crística, sendo ao mesmo tempo corpo e não corpo. Nesse sentido, o útero pode ser denominado de “custódia”, termo que, na religião católica, dá nome ao receptáculo que guarda a hóstia.

Podemos, então, propor o seguinte diagrama para figurar os aspectos centrais da argumentação do jesuíta, a partir do desenho de Borromini anteriormente mostrado



Anamorfose do círculo em consonância com o esquema retórico de Antônio Vieira.

Mergulhando mais fundo no sermão em questão, pode-se verificar:

Trata-se de um texto que desdobra a relação da *littera* com o significado, a partir da junção – tão cara à *forma mentis* seiscentista ibérica – de uma concepção retórica com o essencialismo cristão, que postula a glosa perene da letra. Nele, a letra *o*, um significante gráfico física e visivelmente circular, remete iconicamente a uma realidade – o útero –, a qual remete a um sentido alegórico: não tendo princípio nem fim a figura circular, o *o* e o útero se identificam como representações da eternidade. Desse modo, a argumentação vieiriana desenvolve-se agudamente em torno da seguinte questão paradoxal: como o corpo finito da Virgem pode conter em si o espaço inteiro do mistério e do infinito? (OLIVEIRA, 2008, p. 52)

O jesuíta segue desdobrando sua argumentação, aprofundando ainda mais as referências circulares nas imagens que cria, constituindo, assim, uma das mais recorrentes figuras da totalidade e do sagrado em sua prédica. No intuito de

compreender por que os desejos de Maria constituíram “um círculo que compreendeu o eterno”, Vieira busca estabelecer analogias entre desejo e eternidade - esse é o ponto fulcral do sermão e, a partir daí, cria referências idênticas às imagens espirituais que quer estabelecer. Definitivamente, desejo de eternidade é o que o inacino busca incutir em seu auditório. Para tanto, Vieira apresenta a razão teológica para essa multiplicação infinita do desejo: “a cada desejo da Mãe de Deus correspondia novo aumento da graça” (VIEIRA, 1951, v. 3, p. 217). Leiamos mais esse fragmento:

A eternidade e o desejo são duas coisas tão parecidas, que ambas se retratam com a mesma figura. Os egípcios nos seus hieroglíficos e antes deles os caldeus para representar a eternidade pintaram um O: porque a figura circular não tem princípio, nem fim; e isto é ser eterno. O desejo ainda teve melhor pintor que é a natureza. Todos os que desejam, se o afeto rompeu o silêncio e do coração passou à boca, o que pronunciam naturalmente é O (...). E como a natureza em um O deu ao desejo a figura da eternidade, e a arte em outro O deu à eternidade a figura do desejo; não há desejo, se é grande, que na tardança e na duração não tenha muito de eterno. (VIEIRA, 1951, v. 3, p. 217)

Através de um segundo diagrama a partir do desenho de Borromini, exemplificamos o desdobramento da argumentação retórica desenvolvida por Vieira no sermão em questão:



Anamorfose do círculo em consonância com o desdobramento retórico de Antônio Vieira.

Para seguimento de nossa análise é importantíssimo refletir sobre a questão paradoxal concernente à Encarnação, a qual consiste em que o divino possua a visibilidade de um corpo. O tema foi exaustivamente discutido por alguns teólogos medievais, como, por exemplo, o ilustre pregador São Bernardino de Siena que definiu a questão de forma sucinta: “A eternidade vem no tempo; a imensidade, na medida; o Criador, na criatura; [...] o infigurável, na figura; o inenarrável, no discurso; o inexplicável, na fala; o incircunscritível, no lugar; o invisível, na visão” (apud DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 57). Para responder a essa objeção relacionada ao mistério da Encarnação - como Cristo pode estar ao mesmo tempo “encerrado nos limites de um útero de mulher” e “preencher o céu e a terra na condição de Deus” -, Vieira nos apresenta a seguinte imagem: “A roda do tempo é pequena e breve, a roda da eternidade é grandíssima e amplíssima; e, contudo a roda do tempo encerra e revolve dentro em si a roda da eternidade; porque qual for a vida temporal de cada um, tal será a eterna” (VIEIRA, 1951, v. 3, p. 219).

É o filósofo Didi-Huberman quem nos aponta a solução dessas contradições históricas - que só podem ser contempladas se observarmos o trabalho intenso de superação, realizado pela doutrina cristã em relação às categorias usuais da figura e da visibilidade. Em suas palavras:

Nossa hipótese é a de que o núcleo mesmo da crença religiosa em que se funda o cristianismo teria antecipadamente fornecido a matriz desse “espectro” figurativo, dessa grande extensão – extensão acerca da qual a norma só funciona com a possibilidade de todos os seus excessos, e a ortodoxia, com a possibilidade de todas as suas heresias. (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 204)

E mais:

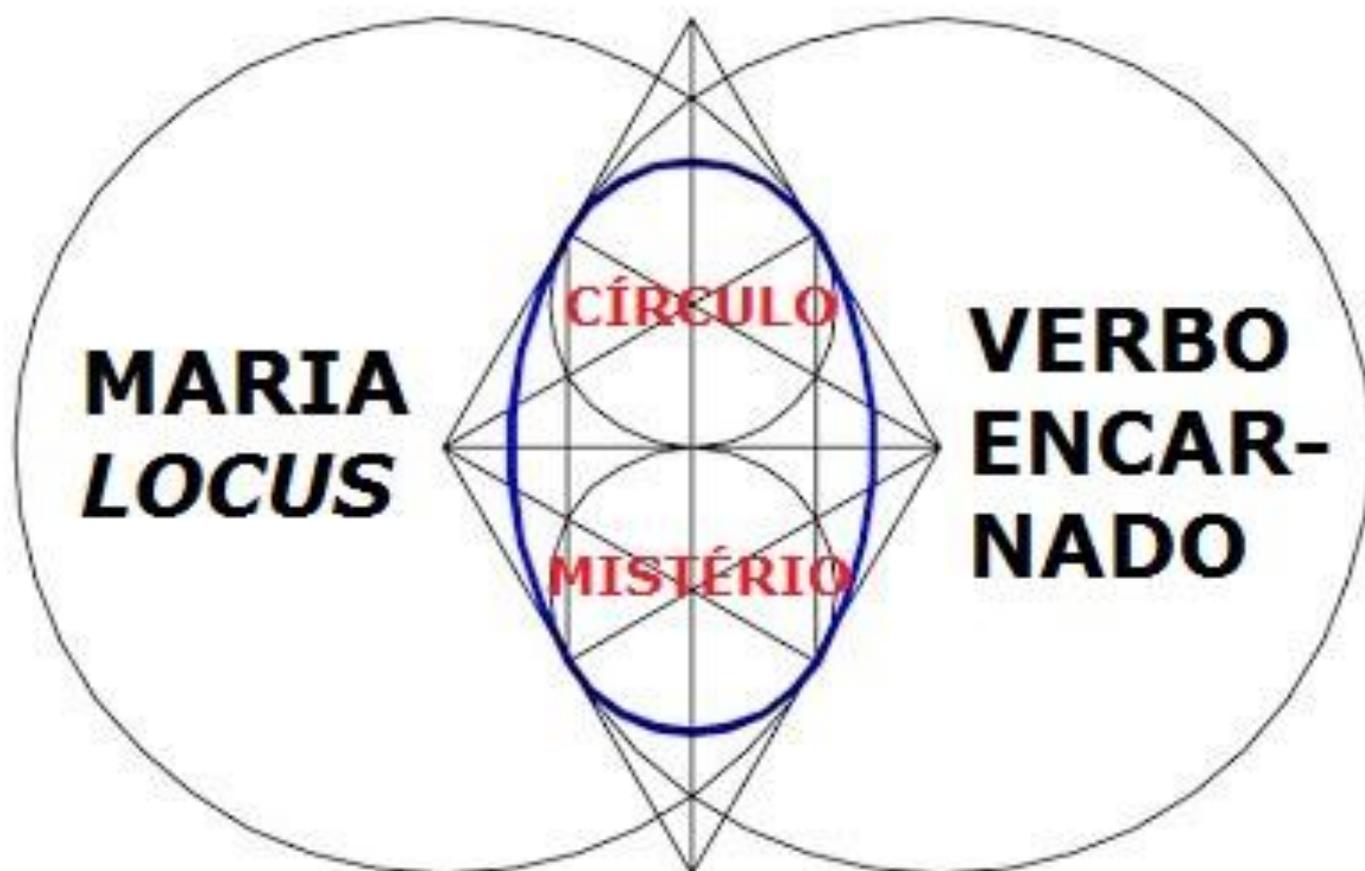
Por postular, segundo São Paulo, que a verdade não se alcança em uma relação direta, mas por intermédio do enigma, a doutrina cristã inventou, portanto, sua própria noção, sua própria prática da figura como a interminável coerção a se perder em um labirinto de relações indiretas. [...] Compreende-se então que tal dialética do caminho e do desvio, da verdade e de suas refrações, tenha podido fundar uma heurística da figuração e fundá-la como um dos motores mais potentes – porque infinitiza o desejo de ver – da crença religiosa. (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 210)

Encerrando o sermão, Vieira parte para a resolução da tensão que existe entre o múltiplo e o uno, fazendo o recolhimento definitivo das imagens circulares espargidas ao longo da prédica. Lançando mão do maquinário místico que revela o estado de êxtase, o padre destaca a figura do círculo como a representação

geométrica de Deus, o que remete à filosofia hermética e à teologia cristã até Giordano Bruno e Pascal. Ao sobrepor o infinito ao finito, no intuito de implicar a multiplicidade antes referida na unidade da doutrina católica, Vieira demonstra toda sua acuidade argumentativa e eficácia retórica, segundo se constata no seguinte fragmento do sermão em foco:

Não provei eu que o ventre virginal da Senhora pela conceição do Verbo encarnado fora a circunferência da imensidade, e um círculo que compreendeu o imenso? Por isso mesmo é que a Onipotência Divina tornou a obrar por nosso amor no mistério altíssimo do Sacramento, encerrando naquele círculo breve de pão toda a imensidade de seu ser divino e humano. (VIEIRA, 1951, v. 3, p. 232)

Também podemos propor, aqui, o nosso "recolho" do sermão em foco - a partir de mais um anagrama:



Anamorfose do círculo em consonância com o desdobramento retórico de Antônio Vieira.

Para aprofundar e fundamentar ainda mais a nossa análise, usaremos também como exemplo o *Sermão do Demônio Mudo*, pregado no Convento de Odivelas, para religiosas do Patriarca S. Bernardo no ano de 1651, em que o padre trata, especificamente, sobre o demônio representado pelo espelho. Ao longo de sua argumentação, o jesuíta explica que o objeto era a representação de um demônio, pois fazia com que as pessoas se contemplassem e se idolatrassem, principalmente as mulheres (em particular, as freiras daquele lugar), para quem o jesuíta afirmava que tal objeto havia sido criado. Para sedimentar de forma mais sólida a nossa interpretação, cabe citar mais uma consideração lapidar de Baltrusaitis: "Um novo instrumento anamórfico, o espelho, surgiu por volta de 1615 - 1625. Não se trata mais de uma visão direta, mas de uma imagem refletida. É um objeto brilhante, evocador de espectros" (BALTRUSSAITIS, 1986, p. 8).

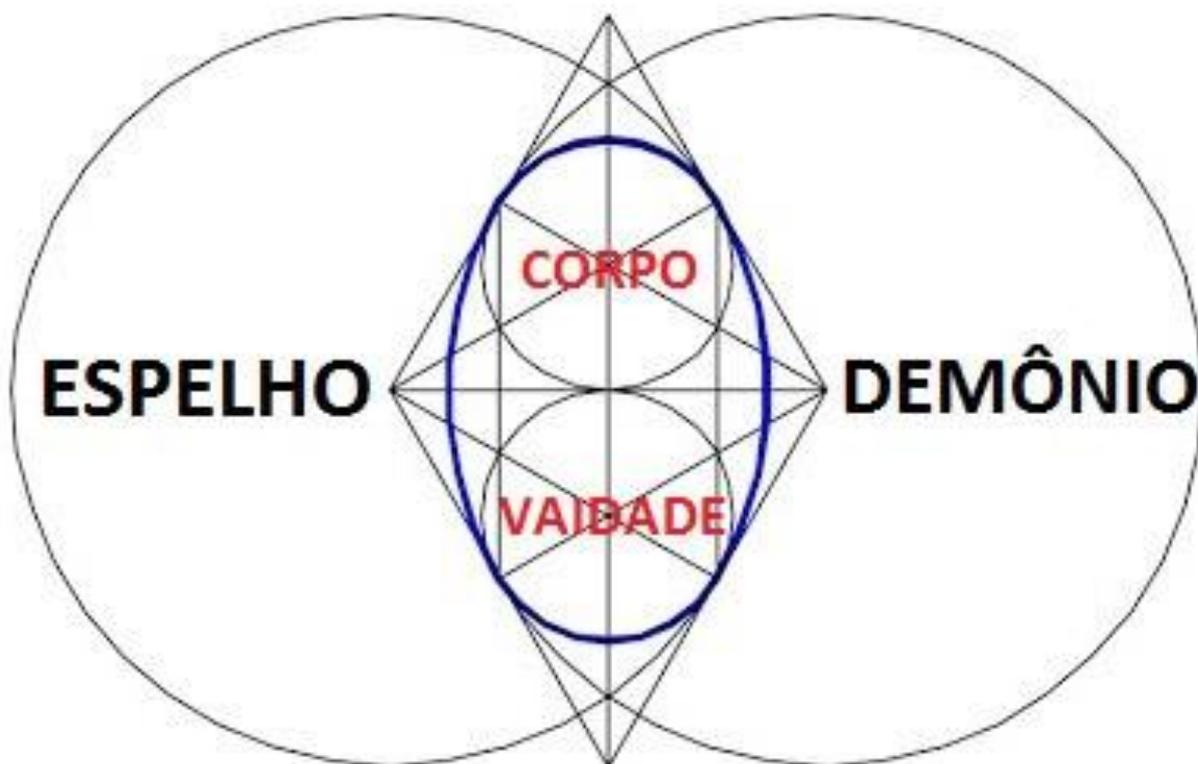
No *Sermão do Demônio Mudo*, o argumento do espelhamento se constitui como um dado interessante para entender o funcionamento da memória e sua relação com outras capacidades da alma. O espelho, como objeto e metáfora, é o *topos* principal do sermão. Vieira argumenta que, através do espelho, o homem contempla a si mesmo, em detrimento de contemplar a Deus. Trata-se de um erro tão natural (do qual os espelhos podem ser cúmplices) que até mesmo "um espírito de tão sublime entendimento", como Lúcifer, nele incorreu: "Foi vendo Lúcifer sua extremada formosura, ficou tão satisfeito dela, que renunciou a vista de Deus, não quis outra mais que a sua" (Vieira, 1993, p. 1.175). Ao arguir sobre a dificuldade de se abrir mão do espelho, o pregador recorre à filosofia para desenvolver seu argumento:

Vê um homem aos outros, e lembra-se claramente das feições do rosto e figura de cada um, e ausente o retrata na imaginação assim como o viu; mas se viu no espelho a si mesmo logo se esquece, nem se pode pintar, ou figurar como é. E donde vem, ou se causa esta diferença tão notável: vem do diferente modo com que vemos as cousas no espelho, ou em si mesmas. Em si mesmas vemo-las por espécies directas, que são mais vivas, e mais fortes; no espelho vemo-las por espécies reflexas, que não têm aquela vida, ou aquela viveza, nem aquela força. E a razão é, porque o reflexo que as rebate no espelho, as enfraquece de tal sorte, que quando chegam à potência, onde se formam as espécies memorativas, por meio das quais nos lembramos, ou estas se não produzem, ou são tão ténues, e quase mortas, que se não pode servir delas a memória, e se segue naturalmente o esquecimento. Logo quem sacrifica o espelho, não só renuncia nele a vista futura, senão também a passada. A futura, porque se não há-de ver, pois não tem espelho: a passada, porque por falta do mesmo espelho não pode renovar na memória, nem suprir no esquecimento o retrato de quando se viu: *Et oblitus est, qualis fuerit.* (VIEIRA, 1951, v. 3, p. 339)

Segundo parece evidente, o inaciano ratificava na sua argumentação a importância da fidelidade à religião Católica como forma de se livrar desse perigo. Para Vieira, o demônio do espelho era silencioso, sorrateiro, portanto, “se o demônio vem mudo, debaixo do mesmo silêncio em que se esconde o perigo tão recorrente, descansa e adormece o cuidado” (VIEIRA, 1907-1909, p. 222). Para reforçar o seu argumento e apresentar sua proposta de solução, Vieira lança mão do “chromata metafísico”, munido de cargas imagéticas extremamente persuasivas:

Naquelas devotas religiosas de Roma, que deram motivo ao nosso discurso, não ouvimos que eram tão contínuas as orações e os jejuns, que foi necessário moderar-lhes o excesso destes santos exercícios? Sim. Pois, se os demônios mudos se lançam com orações e jejuns, as mesmas que tanto oravam e jejuavam, por que repugnavam tanto a que se lhes tirasse da cela o espelho? (VIEIRA, 1951, v. 3, p. 326)

O elemento “circular” – em questão nesse sermão – também é desdobrado em sua argumentação e se encaixa perfeitamente no esquema da anamorfose, que usamos, mais uma vez, a partir do desenho de Borromini:

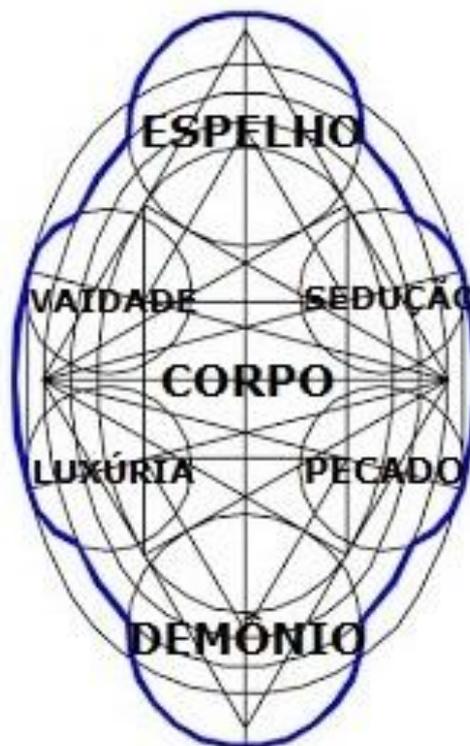


Anamorfose do círculo em consonância com o desdobramento retórico de Antônio Vieira.

A esse respeito, é importante destacar que sabemos que as margens entre esses dois “mundos” (natural e espiritual) nunca são demarcadas, embora estejam sempre marcadas pelo decoro, conceito seiscentista que prevê adequação textual e conveniência de enunciação a todo discurso instruído. Mas, em Vieira, o decoro das agudezas alargava-se na mesma proporção de seus ornatos, sem fiar-se nas coisas, que podem ser todas ou qualquer uma. Tendo ele identificado as semelhanças próprias à transferência de sentido de suas metáforas, a dificuldade do inaciano talvez estivesse na composição decorosa e na junção entre as coisas e as palavras que melhor as representassem. Mas Vieira conseguia realizar tudo isso com extrema técnica, segundo se observa na seguinte passagem:

Daqui se não pode passar, e era justo nesta cláusula acabar de emudecer. Mas, porque o Evangelho diz que, lançado fora o demônio, falou o mudo, o mesmo espelho, que até agora mudo lisonjeava, dirá falando - pois já pode - e descobrirá a verdade dos enganos, que a vista dos mesmos olhos, ou dissimulava, ou fingia. Eu - diz o espelho - como formado de vidro, sou frágil; mas muito mais frágil é, ó filhas de Eva, a que vós chamais formosura. Ouvei ao mesmo compositor da arte, que ensinou como se havia de amar esta enganadora: *Forma bonum fragile est, quantumque accedit ad annos fit minor.* (VIEIRA, 1951, v. 3, p. 353-354)

Desse modo, era com essa técnica extrema que Vieira desdobrava ainda mais suas imagens no sermão. Eis o anagrama que nos ratifica tal operação:



Anamorfose do círculo em consonância com o desdobramento retórico de Antônio Vieira.

Precisamos evidenciar, igualmente, que Vieira ratificava a direção geral do programa pós-tridentino da oratória da Companhia de Jesus, que era o de uma imitação proporcionada de casos da história sacra, oposta frontalmente à afetação das agudezas que se compraziam em evidenciar o seu próprio artifício retórico, tornando-se indecorosas para o púlpito, como ocorria na pregação apostilada de alguns dos religiosos (principalmente os de São Domingos). De todo modo, é útil reiterar que, nos efeitos de agudeza, o discurso de Vieira estabelecia os critérios pelos quais o destinatário deveria relacionar o veículo e o tema, a figuração e a matéria, encenando o ponto de vista para a apreciação adequada. Este é o ponto fixo da prudência, proposta ética e de motivação feita à imagem e semelhança do Bem na regulação predicável da linguagem e do gênero na prédica do jesuíta.

Tais singularidades exerciam um controle da imaginação e a mantinham subordinada à sua verdade teológica, fixando a transitividade dos signos verbais e pontuando de forma decisiva os valores determinantes para as representações corporais exploradas, por exemplo. A feitura de imagens corporais apresentadas ao auditório possuía o intuito de este reconhecer-se naturalmente na heurística figurativa do jesuíta: ele exerce uma retórica palpável, tangível ao ouvinte, fosse ele erudito ou popular. Tudo isso é possível pelo fato de Vieira não tratar sua retórica como uma pura e simples metáfora continuada, alegórica e verbal (como costumava ser categorizado o modelo típico cristão de alegoria), mas se esforça para que seja extremamente substancial para seu público, independentemente do tipo e extrato deste.

A esse respeito, João Adolfo Hansen (1994, p. 28-55) pontua que, tomando como *forma mentis* a retórica aristotélica, o discurso religioso fazia largo uso da proporção decorosa, da emulação e do engenho - e nos remete à análise de Sarduy de que o Barroco é “desvio ou anomalia de uma forma precedente, forma equilibrada e pura, representada pelo Clássico (SARDUY, 1987, p. 150). O crítico acrescenta ainda:

(...) o ‘discurso engenhoso’ cifra-se em alegorias, estas consistem na exposição de significações abstratas, conceituais, através de figurações roubadas ao sensível, numa espécie de criptografia oferecida a um duplo percurso do olho: interior e figural, a alegoria materializa visualmente, falada e escrita, uma interioridade de autor; lida e ouvida, exige um esforço de tradução para que se descubra seu sentido secreto, encoberto pela exterioridade sensível. (HANSEN, 1978, p. 175)

Tais considerações nos reportaram até Robert Klein, que, estudando os livros de empresas italianos do século XVI, pode constatar que os preceptistas teorizavam as imagens por meio da comparação do intelecto humano com o intelecto angélico (KLEIN, 1998, p.117-140). Do mesmo modo, para os preceptistas do século XVII, era a representação que definia o homem. Também afirmavam, como Aristóteles, que uma inteligência superior se caracterizava pela capacidade de estabelecer relações rápidas e inesperadas entre conceitos.

A partir daí, certificamos que a artificiosa rede alegórica tecida pelo padre Antônio Vieira constitui um eficaz instrumento de controle da indeterminação semântica, tão temida pelos defensores da ortodoxia religiosa. Nas palavras de Ana Lúcia Oliveira:

Nas dobras das metáforas agudas, no desdobramento da ponderação misteriosa vieiriana, pode-se visualizar a teatralização das operações intelectuais do juízo seiscentista, que se compraz nesse jogo de simular o afastamento em relação à verdade para destacar o engenhoso artifício de resgatá-la ao final da encenação. (OLIVEIRA, 2008, p. 23-34)

Eis o recolhimento final da argumentação exposta neste capítulo, representado em um último anagrama:



Anamorfose do círculo em consonância com o desdobramento retórico de Antônio Vieira.

Pudemos, assim, verificar que na retórica vieiriana a representação funcionava como uma mediação. E, em sua "sermonística da agudeza", uma mediação agudamente indireta. Isso nos permitiu delimitar o ponto crucial desta exposição, pois com ela observamos, portanto, que a retórica também era modelo para a confecção de círculos do céu, elipses doutrinárias, fruto de uma hábil estratégia "pathosformática", que se apoiava no desdobramento de imagens circulares e na proliferação de sentidos e do sentido em si, que, no entanto, são canalizados para o interior do círculo traçado pela doutrina da então dominante Igreja Católica.

2.2 Representações corpóreo-picturais no labirinto de relações indiretas

Antes de adentrarmos ainda mais neste labirinto retórico vieiriano, precisamos regressar ao mito de Narciso, ao seu olhar de desejo ante o reflexo na água. O que temos é uma figura imóvel, fascinada pela sua própria imagem. E o seu reflexo "antropofágico" não transmitia apenas a narrativa do desejo de um olhar, tratava-se da mais refinada expressão mitológica de um enredo estético imemorial, que perpassa a narrativa do impulso primitivo da arte até uma projeção especular do mundo. Com efeito, na longa história de "duelos" que ocorre na história da literatura em particular, persiste uma contínua expectativa de reflexão fiel do mundo, mas nunca tão fiel que o texto se transforme no próprio mundo, devorando-o. Roland Barthes nos resume tal aporia em breves palavras: "O real não é representável, e é pelo fato dos homens quererem continuamente representá-lo com palavras que existe uma história da literatura" (BARTHES, 2004, p. 22).

Destarte, importante também é mostrar que o mesmo Platão que, em sua *República* "amaldiçoa" a imitação artística, considerando-a imperfeita, jamais consegue resolver esta tensão entre a semelhança e a dessemelhança miméticas, a ponto de, no *Crátilo*, realçar com pertinência que uma imitação demasiado perfeita só pode produzir um duplo do modelo, nunca a sua imagem. Assim como Platão, Vieira sabia, melhor do que ninguém no período, que a essência e o valor da imagem eram pavimentados na habilidade de subverter o seu modelo, sem deixar

que ele perdesse seu valor atrativo (PLATÃO, 2001, p. 113). Sócrates estabelece, no capítulo X da *República*, que existem três artes relativas a cada objeto: a de utilizar o objeto, a de confeccionar e a de imitar esse mesmo objeto. Desconsiderando a terceira, a figura do estrangeiro, de *O Sofista*, desenvolve uma extensa análise da natureza e do valor das artes do artífice e do artista, distinguindo, dentro dos limites da própria imitação, a "mímesis icônica" da "mímesis fantástica", com a conseqüente separação entre "artes icônicas" e "artes fantásticas", para destacar o valor ontológico do "ícone" sobre o "fantasma". Portanto, o que passaria a estar em foco não seria uma hierarquização dos níveis do real, mas o próprio discernimento das técnicas de produção, conforme se lê no trecho a seguir:

O estrangeiro: vamos dividir o mais depressa possível a arte de fazer as imagens. Seguindo o método de divisão que empregamos antes, penso agora perceber duas formas da arte de imitar. Vejo primeiro uma, que é a arte de copiar. A melhor copia é a que reproduz o original nas suas proporções. Os artistas não se inquietam com a verdade e não reproduzem de forma alguma nas suas figuras as proporções reais, mas aquelas que parecerão belas. E, na arte de imitar, a parte que persegue a semelhança, não deveremos chamar-lhe, como o dissemos já, a arte de copiar? E o que parece, porque o vemos de uma posição desfavorável, assemelhar-se ao belo, mas que, se virmos exatamente essas grandes figuras, não se assemelha mesmo nada ao original a que se pretende assemelhar, por que nome o chamaremos? Não lhe daremos, porque parece assemelhar-se, mas não se assemelha realmente, o nome de simulacro (*phantasma*)? E não está aí uma parte considerável da pintura e da arte de imitar em geral? Mas, a arte que produz um simulacro em lugar de uma imagem, não seria muito justo chamar-lhe a arte do simulacro? Eis então as duas espécies de fabricação de imagens de que eu falava, a arte da copia e a arte do simulacro. (PLATÃO, 2005, p. 67)

Com isso, verificaremos que antes, de qualquer distinção entre copias e ilusões, toda a "imitação" é, por definição, "imagem", e Vieira irá obedecer tal código de matriz visual, o que é perfeitamente coerente com o lugar superior atribuído por Platão à visão no sistema sensorial, como de resto assinalaram vários críticos, como Murray Krieger, por exemplo, que vê na figura do filósofo o fundador de uma estética pictórica (KRIEGER, 1992, p. 32). Já Roberto Radice nos lembra que, ao sustentar um caráter visual da ilusão mimética, ou antes, ao vincular o próprio trabalho mimético, em todo o seu conjunto, com a visualidade – é reforçada a escolha do termo "fantasia", que, como lembra Aristóteles, tem a sua raiz na "luz" (*phos*):

Aristóteles recorda que a palavra fantasia acolhe o seu nome da "luz", "pois sem luz é impossível ver". A etimologia e o conceito foram explorados pelos estoicos na sua influente teoria da representação. E Crísipo é quem recuperou a etimologia proposta por Aristóteles: O nome "fantasia" vem da "luz". Tal como, de fato, a luz se revela a si mesma e as coisas que

circunda, assim a representação também se revela a si mesma e ao que a produziu. (RADICE, 1999, p. 320)

O passo mais importante no estabelecimento da vocação imagética da poesia, como podemos verificar, é o próprio Platão quem nos oferece. E aos vindouros - Vieira, em questão - só foi necessário inverter a hierarquia correlativa do par das artes miméticas em função do seu específico valor estético, sobrepondo o papel essencial da autonomia do objeto criado a sua servidão perante um modelo determinado.

Foi a troca determinada por Aristóteles que, estabilizada pela teoria da representação dos estoicos, na qual a *fantasia* passa a designar toda a atividade representativa, induziu, por fim, a conclusão inevitável com que nos afirma Jacopo Mazzoni, em sua súpula quinhentista: "O verdadeiro e perfeito Poeta e aquele que toma a imitação fantástica, pois a imitação fantástica e a mais perfeita imitação, que convém a Poesia" (MAZZONI, p. 562 e 569).

No discurso estóico, o termo "fantasia" é sinônimo de "representação", reservando-se o correlativo "fantástico" para designar a imaginação propriamente dita. O produto da representação é o "fantástico", o da imaginação o "fantasma". Mas o que realmente importa, ainda nos termos de Aristóteles, é pôr diante dos olhos aquilo que representa uma ação. Ora, não podemos nos esquecer que, para Aristóteles, o poeta é poeta pela imitação e imita ações. Assim, facilmente percebemos que, na argumentação vieiriana, imitar é, por definição, pôr diante dos olhos. Portanto, parafraseando Jean-Luc Nancy, pintar ou figurar não é, então, reproduzir e tampouco revelar, mas sim produzir o exposto, conduzi-lo para frente, colocá-lo fora (cf. NANCY, 2006, p. 16).

Ao pavimentarmos a nossa abordagem com esse instrumental teórico, passemos ao segundo fio a ser entremeado em nossa argumentação: breves considerações sobre a criação mimética do teatro jesuítico. Desde seus primórdios, a Cristandade não cessou de debater a questão da legitimidade e do estatuto das imagens, pintadas ou esculpidas, e também dessa outra arte mimética, o teatro. Segundo nos esclarece Marc Fumaroli, tal fato não deve nos surpreender:

Se as imagens plásticas, mesmo sendo imóveis, puderam ser consideradas por Platão e por toda tradição teológica como um dos mais graves perigos da alma, os "ídolos" teatrais, dotados de movimento e de voz, animados pelo corpo vivo dos atores, têm um efeito bem mais imediato e poderoso sobre os sentidos. (FUMAROLI, 1996, p. 449)

Começamos a perceber que, na esquemática retórica seiscentista, a questão crucial passa a ser a de desenvolver a verdadeira estratégia para "trazer à luz" o conhecimento moral dos homens, de suas paixões, de seus vícios e de suas virtudes, que só podem ser apreendidos quando se possui o conhecimento "físico e natural" do corpo - aqui, em específico -, da alma e de todas as suas funções.

Naquela época, o método para se chegar a tal conhecimento consistia, principalmente, em se apoiar nas regras da antiga arte da fisiognomonia – que julgava segundo a aparência física para descobrir as inclinações da alma. Quer se fundisse nos planetas e nos signos zodiacais, nos humores ou na doutrina dos temperamentos, e ainda, nos princípios de observação anatômica, a lógica fisiognomônica supunha sempre um conjunto de princípios teóricos e um método prático próprio para estabelecer uma concepção da natureza humana, que se justificava como uma arte de conjecturas fundada em uma hermenêutica dos signos oferecidos pelo corpo. Acrescente-se ainda que os séculos XVI e XVII apreciaram a voz em suas realizações física e espiritual, aliadas a uma Teologia do Verbo encarnado, desenvolvida após o Concílio de Trento, que caracterizou a voz como sopro divino presente em qualquer criatura. (Conf. OLIVEIRA, 2010).

Com isso, passamos a considerar que talvez a tarefa mais difícil na prédica de Antônio Vieira consistiria em "corporificar" os "pensamentos espirituais (da Divindade)" para o mundo natural. Já que a realidade imediata do pensamento é a linguagem, do mesmo modo que condicionava o pensamento, Vieira tinha de fazer da linguagem um reino soberano. Aí residia o seu segredo retórico: as ideias tinham o seu conteúdo absoluto, enquanto palavras. O problema de saber como "trazer" do céu os "pensamentos espirituais" para o mundo real transforma-se em problema de saber como trazer da linguagem para a vida; o inaciano apenas teria que dissolver a linguagem espiritual em linguagem vulgar para que seu ouvinte reconhecesse as referências, como também se reconhecesse na argumentação proposta pelo padre.

Ao analisarmos essa proposta, é possível reconhecer, simultaneamente, a natureza anacrônica das imagens enquanto justaposição de temporalidades, mitos e memórias diversas, sendo também históricas ao emergir no presente, em outras palavras, a imagem é atemporal, absoluta, eterna, que escapa, por essência à historicidade (cf. DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 29). Portanto, não seguiam a idealização de um "documento visual", objetivamente apreciado sob as

condicionantes únicas de sua produção. Didi-Huberman entendia que as imagens podiam ocorrer como um afloramento, manifestando uma tensão dialética entre a história e a dinâmica própria das imagens com suas temporalidades justapostas, anacrônicas. Vieira compreendia essa relação dialética, assim como a aura de reconhecimento dada no instante de criação das imagens, como tendo um valor de "sintoma". A esse respeito, Didi-Huberman irá pontuar que:

Assim, o paradoxo visual é a aparição: um sintoma aparece, um sintoma sobrevive, interrompe o curso normal de uma coisa segundo uma lei – tão soberana como subterrânea que resiste à observação banal. O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa senão o curso normal da representação. (...) um sintoma jamais emerge em um momento correto, aparece sempre a contrapelo, como uma velha enfermidade que volta a importunar nosso presente. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 44)

Didi-Huberman, então, nos coloca diante do problema de um jogo entre olhares, no qual estamos divididos (“viscondes partidos ao meio” - segundo Ítalo Calvino). Para esses autores, o ato de ver é uma abertura, uma fenda que se imprime num jogo de aparecer e desaparecer, no qual somos aquele que vê o objeto sumir e retornar (sujeito) e somos aquele que é visto, não pelo objeto, mas por aquilo (aquele ou aquela) que o objeto designa, um terceiro termo, abrindo a relação sujeito-objeto para uma compreensão de que “somos vistos pelo que nos olha”.

O jesuíta português tinha conhecimento dos olhares que eram resultado da sedução que outros olhares exerciam sobre eles. Ele sabia que tais olhares tinham a vocação da originalidade, mas eram somente uma repetição; procuravam se apresentar como novos, surpreendentes, e apenas conseguiam dissimular que reiteravam olhares conhecidos. Nosso olhar em questão aqui trabalhado será posto sobre o Sermão de Santo Inácio, homenagem ao fundador da companhia de Jesus, pregado em Lisboa, no Colégio de Santo Antão, no ano de 1669. No sermão em foco, Santo Inácio é o modelo, e assim, imagem e sensação estão intimamente ligadas para oferecerem as condições do surgimento e da permanência da percepção e dos afetos intencionados pelo jesuíta.

Em nossa análise foi importante notar que, entre as percepções e afetos que surgem das imagens criadas, elas assumam frequentemente uma posição exemplar e sintomática. Assim, Vieira produziu o seu sermão através das diversas possibilidades de sua manipulação de imagens corpóreo-picturais. Mas de maneira absolutamente reveladora, ele sustentou o grande momento da reflexão sobre uma

necessária atenção da fenomenologia à arte retórica. A esse respeito, cabe citar Gilles Deleuze:

A fenomenologia encontra a sensação em “a priori materiais”, perceptivos e afetivos, que transcendem as percepções e afeições vividas: o amarelo de Van Gogh, ou as sensações inatas de Cézanne. A fenomenologia deve fazer-se fenomenologia da arte, [...] porque a imanência do vivido a um sujeito transcendental precisa exprimir-se em funções transcendentais que não determinam somente a experiência em geral, mas que atravessam aqui e agora o próprio vivido e se encarnam nele constituindo sensações vivas. (DELEUZE, 1992, p. 230)

Santo Inácio é o "corpo", a figura transcendente que Vieira irá desdobrar em sua prédica, através da criação de "sensações vivas", para estabelecer sua argumentação. Inácio é o homem sem semelhantes, como se lê no seguinte trecho:

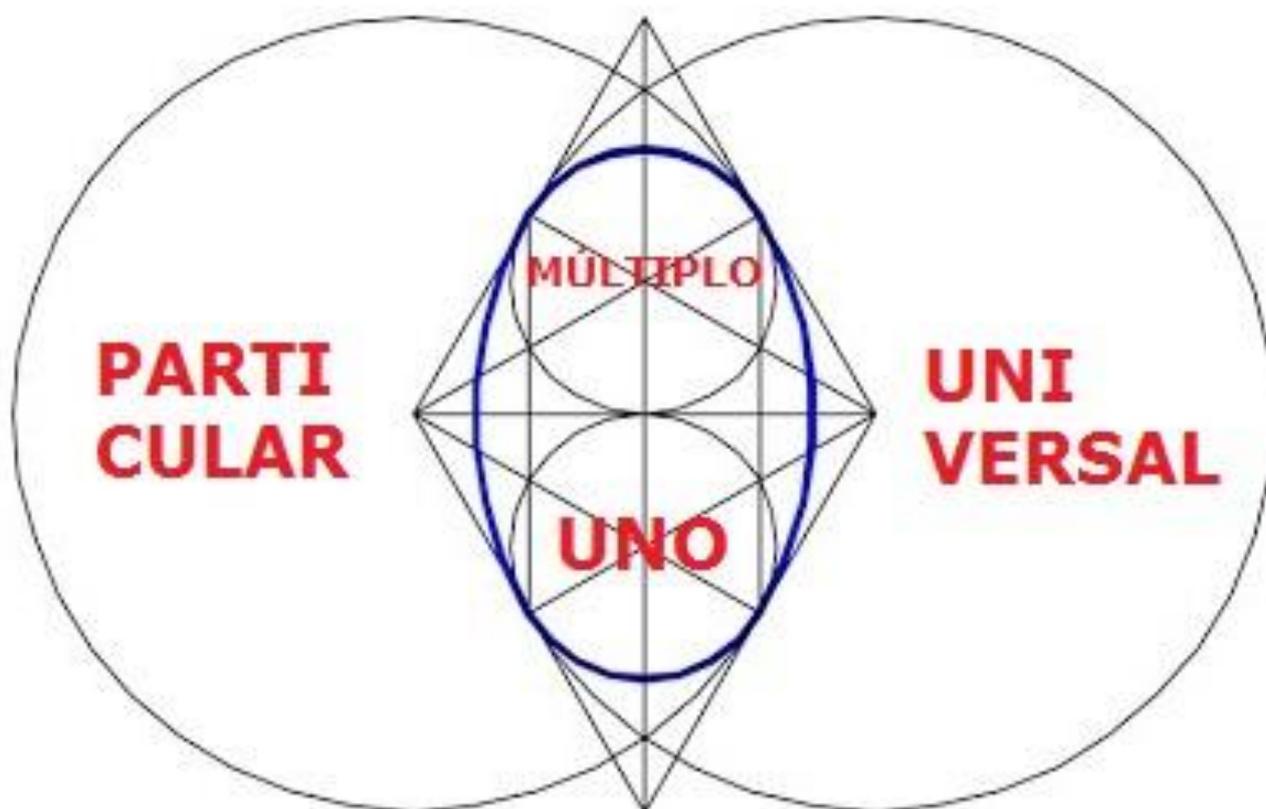
Para satisfazer às obrigações de tamanho dia, nem quero mais matéria, que o caso que propus, nem mais livros, que o mesmo o Livro, nem mais Texto, que as mesmas palavras: *Et vos similes hominibus*. Veremos em dois discursos: Inácio semelhante a homens, e Inácio homem sem semelhante. Mais breve ainda: o Semelhante sem semelhante. (VIEIRA, 1951, v. 7, p. 419-420)

Essa consideração nos levou, mais uma vez, à tese apresentada por Walter Benjamin, acerca do fato de o aspecto do tempo marcar profundamente o modo de ver e narrar a experiência, ou seja, o lugar da narrativa não seria caracterizado no espaço, mas numa temporalidade - a narrativa que se tecia no tempo, e que nele ganhava densidade, teria perdido seu lugar num mundo em que o tempo conta, e o passado não conta mais. Mas as consequências dessa mudança apareciam não só no modo de viver como também no modo de narrar - não mais uma experiência, mas uma vivência, a dimensão temporal do ser humano. ou seja, lógica e discurso não se podiam dissociar na verossimilhança da representação. Em relação ao sermão em análise, Santo Inácio seria o "corpo" denso, que conduziria a temporalidade, o passado e o futuro; a experiência, a espiritualidade e a naturalidade. Assim como Cristo, ele é tudo em todos - múltiplo e uno, conforme se atesta na seguinte passagem:

Mas antes que vá por diante, se a alguém parecerem muitos estes pareceres do mundo, e grande o encontro e variedades de opiniões, para se ajuntarem todas em um homem; lembre-se da multidões dos exemplares, a que Deus o mandou ser semelhante, quando com aquele livro na mão lhe disse: *Et vos similes hominibus*. Em cada página daquele livro se podia ler indecisamente uma nova opinião deste glorioso e numeroso problema. Não uma vez, senão muitas viu Santo Inácio (quanto se pode ver nesta vida)

Essência, os Atributos, as Pessoas, e Processões Divinas (...) Ele foi o diamante da Constância contra o poder dos vícios, e quanto a resistência dos poderosos: e diriam: Este é S. Crisóstomo (...) Mas eram todos parecidos a Inácio; porque era Inácio semelhante a todos: *Et vos similes hominibus*. (VIEIRA, 1951, v. 7, p. 425-426)

Assim, percepção e afeto permanecem no momento da experiência imediata frente à imagem criada. E, ao transbordar ou exceder o conjunto de referências, as percepções ou sentimentos intencionalmente definidos pelo padre, bem como a organização das imagens, não só "aglutinam" para uma significação universal, como também asseguram a independência entre elas - para uma significação particular. Da mesma forma, como no capítulo anterior, usaremos os desenhos de Borromini para ilustrar o desdobramento retórico em Vieira:



Anamorfose do círculo em consonância com o desdobramento retórico de Antônio Vieira.

Para reforçar essa ideia, mais uma vez, recorreremos a Aristóteles, na retomada da concepção elaborada por Empédocles:

Recusando a proposta platônica do olhar que lança um raio em direção às coisas vistas para dizer que as cores emanam dos objetos, que elas sustentam o visível. Visível é a cor, e também o que pode ser designado por palavras, embora se encontra anônimo [...] Pois o visível é a cor, e esta é o que recobre o visível por si mesmo - por si mesmo não quanto à definição, mas porque tem em si a causa de ser visível. (Aristóteles, *De Anima*. Livro II, capítulo 7, 418a 26)

Adaptando o sentido literal das "cores" que utiliza, Vieira cria esse "visível" segundo suas intenções:

Finalmente (se havemos de dar fé a Corásio), este foi o mistério com que as sibilas escreveram aquelas quatro letras S. P. Q. R., as quais os Romanos aplicaram às suas bandeiras, entendendo por elas: *Senatus Populus, Que Romanos*: sendo que verdadeira significação era: *Salva Populum, Quem Redemisti*. Ao nosso ponto agora, e às nossas Letras. Seja o sentido alegórico ou acomodaticio, como mais quiseram os Doutos. Viu Ezequiel o Homem de fogo que ia no alto do carro: quis escrever a semelhança que tinha: *Et medio ignis quasi species*: e o que fez foi deixar somente apontado naquelas Letras misteriosa, não a semelhança que tinha, senão os princípios das semelhanças com que se lhe representara; como se sucedera a Ezequiel com Inácio, o mesmo que ao pintor de Roma. Ide comigo. (VIEIRA, 1951, v. 7, p. 431)

Em sua percuciente reflexão acerca do paralelo entre as artes, Jacqueline Lichtenstein também nos pontua algo muito caro para a sequência de nossa análise:

A analogia – *Ut pictura poesis* - estabelecida pelo poeta romano Horácio na introdução a sua *Ars poética* (18 B.C.), foi um argumento decisivo da grandeza da pintura para seus teóricos do século XVII e que, aos poucos, os dois termos foram invertidos. De “assim a pintura é a poesia”, a expressão passou a ser entendida como “assim a poesia, é a pintura” - para deslocar seu sentido em *Ut rhetórica pictura*, e por fim, Roger de Piles introduziu uma noção que poderia ser expressa como *Ut rhetórica color*. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 161)

Tal como na retomada, pelos coloristas franceses seiscentistas, do paradigma do *ut pictura poesis*, que buscava sustentar a legitimidade da pintura para “uma nova teoria da pintura, definida em termos de autonomia e de especificidade e uma estética original do prazer e da sedução” (Ibidem, p. 162), Vieira também buscava imprimir sustentabilidade ao "corpo" que estava criando em sua argumentação retórica, lançando mão de um exemplo pictural:

Enfermo Inácio, e já nos últimos dias da vida, veio visitá-lo o seu grande devoto o Eminentíssimo Cardeal Pacheco; e trouxe consigo um pintor insigne, o qual da parte donde visse o Santo, e não fosse visto dele, a furto de sua humildade ou retratasse. Põe-se encoberto o pintor; olha para o Santo Inácio; forma idéia; aplica os pincéis ao quadro, e começa delinear-lhe as feições do rosto. Torna a olhar (coisa maravilhosa!) o que agora viu já

não era o mesmo homem; já não era o mesmo rosto, já não era a mesma figura, senão outra muito diferente da primeira. Admirado o pintor, deixa o desenho que tinha começado; lança segundas linhas, começa segundo retrato, e segundo rosto: olha terceira vez (nova maravilha!) o segundo original já tinha desaparecido, e Inácio estava outra vez transformado com novo aspecto, com novas feições, com nova cor, com nova proporção, com nova figura. Já o pintor se pudera desenganar e cansar: mas a mesma maravilha o instigava a insistir. Insta repetidamente; olha, e torna a olhar; desenhar, e torna a desenhar; mas sendo o objeto o mesmo, nunca pode tornar a ver o mesmo que tinha visto; porque quantas vezes aplicava e divertia os olhos, tantos eram os rostos diversos, e tantas as figuras novas em o Santo se lhe representava. Pasmou o pintor, e desistiu do retrato: pasmaram todos, vendo a variedades dos desenhos que tinha começado: e eu também quero pasmar um pouco à vista deste prodígio. (VIEIRA, 1951, v. 7, p. 427)

Não podemos esquecer que, com o advento da Reforma, uma recusa das cores consideradas como "luxuosas e enganadoras" reduziu a paleta religiosa ao preto e branco. Assim, desde o Renascimento, um "cromoclasmo" se instalou no discurso religioso. Mas com o surgimento dos pintores teóricos, humanistas que percorrem o domínio de todas as artes, foi introduzida uma nova teorização dos sistemas cromáticos a serviço da pintura. É a mistura das tintas na paleta do pintor, e não mais a observação dos fenômenos atmosféricos com suas vinculações místicas, que serve de base para definir um sistema das cores. Uma entrada na cor-matéria que corresponde à contradição aparente numa materialização dos meios pictóricos num ambiente neo platônico. Mas as cores de Antônio Vieira, assim como todas as matérias usadas por ele, são as aparências materiais de suas ideias, formas inacabadas que buscam a perfeição em seus "corpos arquetípicos divinos", que constituem os meios que levam da aparência à transcendência pelo uso dos sentidos. Para atestar isso, leiamos a seguinte passagem:

Falando Deus de seu Unigênito Filho por boca de Davi, diz que o gerou nos resplandores de todos os Santos: *In splendoribus Sanctorum genui te*. Estas palavras, ou se podem entender da geração eterna do Verbo antes da Encarnação, ou da Geração Temporal do mesmo Verbo, enquanto Encarnado (...) Diz pois o Eterno padre que quando mandou seu Filho ao mundo, o gerou nos resplandores de todos os Santos (...) Assim como todos os astros recebem a luz do Sol, e cada um dele é juntamente um espelho e retrato resplandecente do mesmo Rei dos planetas, assim todos os Santos recebem de Cristo a Graça, e do mesmo Cristo retratam em si todos os dotes e resplandores da santidade, com que se ilustram(...) Por isso o Anjo, quando anunciou a Encarnação, não disse: *Qui nascetur ex te Sanctus*, senão: *Quod nascetur ex te Sanctum*: porque Cristo não só foi Santo, mas Santo dos Santos. O Santo dos Santos, como fonte de toda santidade por origem, e o Santo dos Santos, como exemplar de toda a santidade para a imitação. (VIEIRA, 1951, v. 7, p. 421)

Mais uma vez, é na imagem da encarnação do Verbo que Vieira irá imprimir o seu matiz mais eloquente. Eis o diagrama correspondente a esse movimento argumentativo do jesuíta:



Anamorfose do círculo em consonância com o desdobramento retórico de Antônio Vieira.

Como pudemos perceber, se as aceitações da cor como motor da pintura introduziram uma nova teoria no campo da arte, essa não deixou de lado a submissão à retórica e a dimensão de uma pintura discursiva, necessariamente decorrente de uma narrativa que passava pela referência ao real, por uma digressão que não deixava de lado os princípios da imitação. No discurso de Vieira, Cristo é o modelo supremo de imitação, como podemos ver no trecho a seguir:

E Santo Inácio foi gerado nos resplandores de todos os Santos, porque todos os Santos foram o exemplar de Santo Inácio. Cristo não só Santo, mas Santo dos Santos porque de sua imitação receberam todos os Santos

a santidade, e Inácio não só Santo, mas Santo dos Santos, porque todos os Santos concorreram a formar a santidade de Santo Inácio (...) Houve-se Deus na formação de Santo Inácio como Zêuxis na pintura de Juno, Deusa das Deusas. Fez vir diante de si aquele famoso pintor todas as formosuras que então havia mais celebradas em Agrigentina, e imitando de cada uma a parte mais excelente de que as dotara a natureza, venceu a mesma natureza com a arte, porque ajuntando o melhor de cada uma, saiu como uma imagem mais perfeita que todas. (VIEIRA, 1951, v. 7, p. 422-423)

Benjamim também nos fala a respeito de um caráter mágico que presidiria ao reencontro da palavra com o pensamento, assim como nos esclarece Maria Beatriz da Rocha Lagoa:

De acordo com o pensamento de Benjamin, que propõe o domínio da idéia sobre a linguagem conforme as questões místicas da tradição judaica, a maneira de escapar da banalização do uso da linguagem seria a associação de um caráter mágico ao nível comunicativo, encarnando o pensamento na linguagem. Esse caráter mágico, em correspondência com a capacidade criativa e crítica, seria responsável pelo restabelecimento da relação entre nomes e coisas. Ainda nas *Monotipias*, a palavra pode encarnar seu significado na materialidade da cor; ou seja, ser pigmento, como no caso de *ROT* (vermelho). A palavra remete à cor que, de fato, está lá. Também pode referir-se a uma sensação - *hot*, calor. No caso, a palavra contém a idéia das coisas, concordando com o pensamento benjaminiano. *ROT* compreende materialmente a cor vermelha, incluindo a idéia de todos os outros vermelhos possíveis.⁶ (LAGÔA, 2005, p. 161-162)

No sermão em exame, Santo Inácio é a "palavra" que encarna significados na materialidade que Vieira deseja criar:

Pôs Deus diante dos olhos a Inácio estampados naquele livro os mais famosos e os mais formosos originais da santidade, não de um reino ou de uma idade, senão de toda as idades e de toda a Igreja; e copiando Inácio em si mesmo, de um a Humildade, de outro a Penitência; de um a Temperança, de outro a Fortaleza; de um a Paciência, de outro a Caridade: e de todos a cada um aquela virtude e graça em que foram mais eminentes, saiu Inácio; com que? Com um Santo Inácio: com uma imagem da mais heróica virtude: com uma imagem da mais consumada perfeição: com uma imagem da mais prodigiosa Santidade: enfim, com um Santo, não semelhante e parecido a um só Santo, senão semelhante e parecido a todos: *Et vos similes hominibus*(...) Pois se Cristo era um só homem; como se parecia com tantos homens? Porque não só no natural, senão também no moral (como logo veremos) era feito a semelhança de muitos: *In similitudinem hominum factus, et habitu inventus ut homo*. (VIEIRA, 1951, v. 7, p. 423)

Chegamos ao ponto crucial do sermão: estabelecer, através da figura de Santo Inácio, seu fundador, a Companhia de Jesus como maior autoridade espiritual entre as religiões; e Vieira irá reforçar a questão do "ir viver ou morrer em qualquer

⁶ A autora cita aqui o texto de Walter Benjamin intitulado: Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: *Sobre arte técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

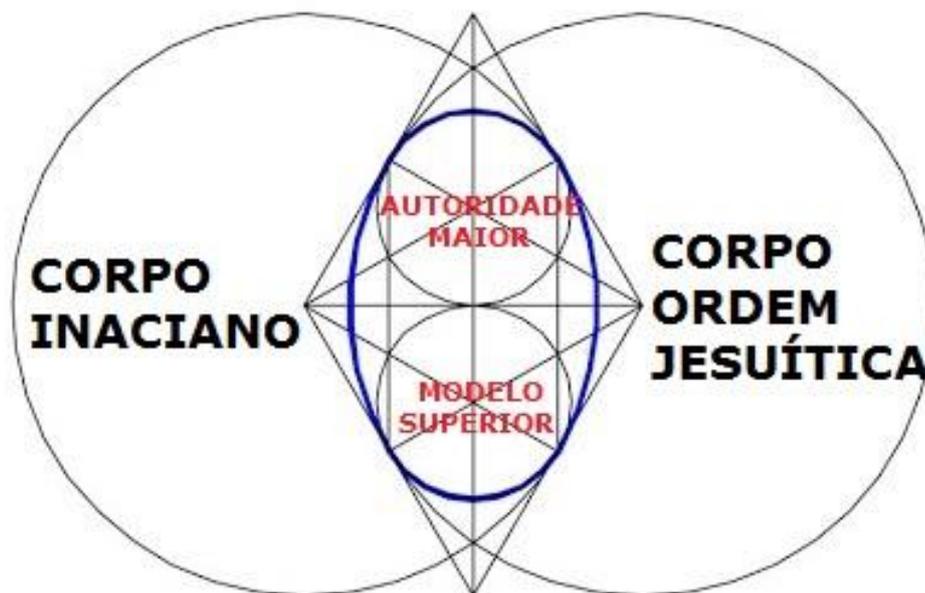
parte do mundo", algo já muito bem trabalhado no sermão da Sexagésima. A forma de fazer isso é evidenciar - através das imagens trabalhadas - que as demais religiões possuem apenas "três figuras", mas a Companhia de Jesus apresenta "quatro figuras" - faz-se associação, também, ao termo "quatro cantos do mundo" - o ideal missionário da ordem:

Mas não me detenho na acomodação, porque estou vendo, que aconteceu a Ezequiel com o retrato de Santo Inácio, o mesmo que ao pintor de Roma. Viu Ezequiel um carro misterioso, que se movia sobre quatro rodas vivas, e tinha por nome o carro da Glória de Deus. Tiravam por este carro quatro animais enigmático, cada um com quatro rostos: de Homem, de Águia, de Leão, de Boi, com que olhavam para as quatro partes do mundo. Em cima sobre trono de safiras, aparecia um Homem todo abrasado em fogo, ou vestido de labaredas. (VIEIRA, 1951, v. 7, p. 429)

Tendo Vieira retratado Santo Inácio como a síntese de todos os patriarcas das demais ordens religiosas, superior a todos - e conseqüentemente, elevando a Companhia de Jesus ao maior patamar no que concerne o propósito Divino de evangelização do mundo, deixa claro que ela, a Companhia, é a resposta salvífica a todos os homens, como também resposta política a todos as demais "ordens" ou "estados" sociais do reino. Dessa forma, podemos propor o nosso recolhimento, retomando o seguinte fragmento:

A primeira imagem de Deus é o Verbo Gerado; a segunda o Verbo Escrito. O Verbo Gerado é retrato de Deus *Ad intra*: O Verbo Escrito é retrato de Deus *Ad extra*. E assim como Deus se retratou no Livro das suas Escrituras, a si Inácio se retratou no Livro das suas. Retratou-se Inácio por um livro em outro livro. O Livro das vidas dos Santos foi o original de que Inácio é a cópia: O Livro do Instituto da Companhia é a cópia de que Santo Inácio é original. (VIEIRA, 1951, v. 7, p. 439-440)

Também podemos propor o recolhimento através da apresentação de um último anagrama:



Anamorfose do círculo em consonância com o desdobramento retórico de Antônio Vieira

Vieira sabia que no "olhar" do outro é que se daria a entrega, a rendição. Não se trata apenas de realizar uma consideração particular, mas de uma oferta atenta em prol de uma "transubstanciação", operação consciente. Por isso, traremos aqui a noção de atenção tal como descrita por Maurice Merleau-Ponty (2006), por ser uma atitude, um ato, que permite "reencontrar o corpo operante e atual", que permite atravessar o plano "logicoeidético" para entrar no espaço fluido do livre jogo de significação, "trançado de visão e de movimento". Mas ao mesmo tempo, a atenção é uma atitude que transtorna, que inverte as certezas elaboradas, para estabelecer na consciência novas certezas a serem desiludidas. Assim, a imagem, já nomeada em sua aparição, na contemplação atenta, transborda e se desfaz da palavra que a assinala à procura de sua autonomia ou de seu refúgio encarnado pela experiência (transubstanciação). Nas palavras do filósofo:

O milagre da consciência é fazer aparecer pela atenção fenômenos que restabelecem a unidade do objeto em uma dimensão nova, no momento em que eles a destroem. Assim, a atenção não é nem uma associação de imagens, nem o retorno a si de um pensamento já senhor de seus objetos, mas a constituição ativa de um objeto novo que explicita e tematiza aquilo que até então só se oferecera como horizonte indeterminado. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 59)

Assim, podemos dizer que Antônio Vieira estabelece em seu sermão uma experiência que se coloca em destaque, que transcende - e a partir dessa passagem e fixação, ele instaura sua referência própria, impõe sua formulação sobre as possíveis possibilidades e contribui, assim, de forma definitiva na construção do engenhoso desempenho de seu discurso. O ser da sensação, o "corpo da percepção" e do afeto, aparecerá como a unidade ou a multiplicidade daquele que sente, e também dos sentidos. Seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam, é a carne que vai se libertar (se desprender) ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência – enquanto a carne nos dá o ser da sensação, e carrega a opinião originária, distinta do juízo de experiência. E em se tratando de Vieira, a experiência espiritual.

CONCLUSÃO

Diante de tudo que vimos, vale começar destacando que com o advento da filosofia racionalista e da ciência moderna, a racionalidade "abstrata" e "pura" desprezou tais formas de conhecimento que abarcavam o sensível e o sentimento, "o pensamento patético", desagregando razão de imaginação e de afetos. Em Descartes, a postura intelectual que caracterizava como ser crítico duvidar de tudo, principalmente, do conhecimento sensorial, o qual não sustentaria a verdade - pois segundo ele, os conceitos não brotariam do sensorial, pelo contrário, o sensível e o patético implicariam a aquisição de um conhecimento da verdade. O questionamento da importância do âmbito sensível, acarretou também o surgimento do subjetivismo que faz tudo se tornar polissêmico: cada indivíduo possuiria sua própria visão da realidade, interpretada segundo critérios subjetivos.

Vimos, então, que o resgate da teoria do conhecimento e da retomada da retórica clássica estabelecida na sermônica de Vieira e pelos demais pregadores jesuítas, seguidores da visão aristotélico-tomista-inaciana, mostra que o conhecimento sensorial pode, sim, auxiliar a chegar à verdade, proporcionando possibilidades pedagógicas e terapêuticas (cf. ZANLONGHI, 2003, p. 61-85).

Ficou claro em nossa pesquisa que, conforme Alcir Pécora destaca (1994, 2001), para os jesuítas, a realidade possui valor sacramental. Sinaliza a presença oculta do Sagrado, do Ser no visível do mundo, pois portam algo que transcende a materialidade do real. Assim, é necessário uma leitura hermenêutica cristã da realidade, ver nela o oculto revelado. O fato de o transcendente deixar-se emanar nas coisas visíveis tem poder salvífico e é instigador do desejo de busca e união com o Ser. Alienado deste aspecto a vontade do homem enfraquece-se, tornando-o mais suscetível ao engano, que consiste na ilusória suficiência, perpetuidade e autonomia da matéria.

Pudemos verificar em sermões como o de Santo Inácio, por exemplo, que a Companhia de Jesus entendia o grupo social como o "um organismo", um composto análogo ao organismo do homem, já que este é um microcosmo, uma versão mínima do universo, com toda a sua complexidade e dotado de todas as suas substâncias.

É importante também destacar o uso de mnemotécnicas por parte do jesuíta. Isso nos remete a São Tomás de Aquino (trad. 1980), que chamava a memória de parte sensitiva da alma, assim radica a doutrina aristotélica. À memória é dada a formação de "*phantasmatas*" ou "*imágenes*". A Companhia cartilhava que na memória ficam guardadas e é a potência que mais pode ajudar o cristão em suas orações e meditações. Santo Inácio, por exemplo, quando se referia à faculdade memória, lhe dava a capacidade de recordar para o exercício de exame de consciência e como depósito das recordações quando atua como *locus* em que caem armazenadas as imagens sagradas que hierarquizadas e fixas em uma rigidez magistral, constituindo os pilares plásticos da meditação.

Vale ressaltar que a retórica vieiriana mantinha ênfase na imagem e se fundamentava em várias influências. por um lado, na doutrina de Agostinho de Hipona, o qual na obra *O Mestre* afirma que cada homem retém em sua memória as imagens das coisas experimentadas pelos sentidos e contempladas pelo espírito, de modo que ao ouvir as palavras, pode reconhecer as coisas referidas, por meio das imagens que traz consigo. Em específico, na sua obra teológica *A Trindade*, analisa a eficácia da imagem no dinamismo psíquico: "o que representa para o sentido corporal algum objeto localizado, representa para o olhar da alma a imagem de um corpo presente na memória" (1994, p.346). Outra grande influência era São Tomás de Aquino:

Convém à Sagrada Escritura nos transmitir as coisas divinas e espirituais, mediante imagens corporais. Deus provê a todos os seres de acordo com a natureza de cada um. Ora, é natural ao homem elevar-se ao inteligível pelo sensível, porque todo o nosso conhecimento se origina a partir dos sentidos. É então conveniente que na Escritura Sagrada as realidades espirituais nos sejam transmitidas por meio de metáforas corporais. (AQUINO, 1980, p. 70)

Constatamos que metáforas comuns e cotidianas aparecem nos sermões pregados por Vieira, muito em virtude de seu ouvinte e da intenção de proximidade e de apropriação por parte deles: o mármore, a murta, a carne (como corpo e alimento), o útero e o espelho, por exemplo, são usados para explicar conceitos teológicos de difícil assimilação e ilustrar os mais comuns, deixando a marca em relevo da impressão na memória e a impressão de veracidade no intelecto. Isso, muitas vezes, sem fazer referência direta às analogias bíblicas, obviamente, sempre presentes nas prédicas.

Mas o inaciano "agraciava" seus sermões com metáforas veementes, e o recurso das imagens passava a ser, de algum modo, "sinestésico". Vieira deveria sempre ter em mente a importância e a predominância do visual, tanto em relação à atenção, quanto ao entendimento. O "por diante dos olhos" remete ao ver para crer: a clareza das imagens sensoriais certamente convenceriam de modo mais contundente que pela argumentação lógica. Mas vale destacar que, sem o campo sensorial, uma hermenêutica inerente apenas ao plano racional não teria condição de pautar-se nos vestígios divinos deixados providencialmente para a salvação, e Vieira o sabia muito bem: caso o sensorial não fosse necessário ou caso os sentidos fossem fontes fraudulentas de informação, o plano divino não poderia utilizá-los.

Verificamos que a escolha das metáforas por parte do inaciano devia-se também ao fato delas serem figuras típicas do período Barroco, estabelecidas como representativas da capacidade do engenho humano, pois ligavam ideias inicialmente estranhas umas às outras, e possuíam alto grau de credibilidade. As metáforas escolhidas eram diretamente vinculadas aos argumentos escolhidos pelo padre - para serem explanados, convindo perfeitamente à matéria a que se destinava o sermão em questão. Contudo, é imprescindível fazer referência, principalmente, ao uso retórico da categoria de exemplos por sua relação intrinsecamente veiculada à teologia católica e a Companhia de Jesus. O exemplo não é exato, mas confirma como modelo. Nos sermões aqui analisados encontramos, como se pode ver, a alegoria de cunho corporal - e as comparações ocorriam a todo o momento. E quando Vieira "ativava" o processo de metamorfose em suas representações, quer seja pela espiritualidade da *imitatio Christi*, quer seja pelos artifícios retóricos dos tropos substitutivos e analógicos (metáfora, alegoria, hipérbole, antonomásia...) - isso ficava mais nítido, e era justamente quando a referência à pintura e à figura do pintor ficavam mais evidentes (*ut pictura poesis/rethórica*), eloquentes e ilustrativas.

A partir daí, uma outra arte foi elencada: a arquitetura - arte hegemônica barroca por excelência. Isso nos permitiu verificar a consonância entre o Plano de San Carlino, de Borromini, e o *topos* da arquitetura, encontrado na retórica vieiriana. Com isso, as questões anamórficas permitiram uma visualização, um "mapeamento topográfico" dos sermões vieirianos trabalhados. Somaram-se a isso as presentes categorias da metafísica aristotélica que se prestavam ao encarecimento e ao hiperbólico, e desta forma acabaram por "fertilizar" o texto - com hieróglifos, enigmas e emblemas -, depositados e repertoriados na memória do jesuíta.

Constatamos que, para Vieira, ninguém mais apto a ler e transmitir os sinais divinos na realidade que os mais empenhados no trabalho de conversão e os mais zelosos com a salvação dos homens, os pregadores (PÉCORA, 1994, p. 171), visto que, Deus enuncia-se na matéria através do mistério com a finalidade da glória providencial da salvação. Conforme a leitura de Pécora sobre a concepção de universo providencial de Antônio Vieira, a sua prédica fazia parte dos planos divinos de conversão e de salvação, e era utilizada como imprescindível instrumento providencial. Ou seja, a imagem figurativa era recurso providencial que conferia e confirmava um atalho em duas vias - sensorial e intelectual.

Quanto à utilidade das figuras criadas retoricamente por Vieira, Hansen (2001, p. 14) lembra-nos a frase de Aristóteles: "dar ao estilo um aspecto estrangeiro, pois o que vem de longe suscita a admiração". Vieira lançava mão desse estranhamento e surpresa causados pelo diferente, pelo misterioso, no intuito de que tais instrumentos prendessem a atenção do seu ouvinte, retirando-o de seu estado apático à realidade que o atingia, ao ativar um mecanismo de confronto e comparação na alma.

Partindo para o nosso recolhimento definitivo, dissecar, portanto, uma imagem alegórica utilizada por Antônio Vieira significa abordá-la não pela forma como ela é olhada, mas considerá-la também pelo ponto de vista de como ela olha o mundo em questão - e o projeta, podendo assim se debruçar na sua verdadeira vocação que é ir além de sua visibilidade evidente e transcodificar o ensinamento espiritual que deseja estabelecer. Trata-se de entendê-la a partir das suas reverberações e rebatimentos. Portanto, o ensinamento pretendido pelo jesuíta com as imagens alegóricas vai além da mera exposição ou do ato explicativo das coisas. Vale ratificar que o ensinamento contido na alegoria surge como uma charada, como algo a ser desvelado.

Pudemos evidenciar que nos sermões estudados o ensinamento alegórico está na didática da descoberta, no método indutivo aplicado pelo jesuíta. Os recursos técnicos de apropriação de outras imagens, a colagem, a justaposição, a montagem e a fragmentação possibilitavam ao iniciano criar o seu jogo dialético de descobertas a serem realizadas pelo ouvinte de tal discurso. Nesse sentido, o objetivo da contemplação não era o de harmonização entre o espectador e a imagem alegórica, mas de sua consciência. A proposta era desestabilizar o observador, tirá-lo do estado de reverência para o estado de arrebatamento total.

É importante pontuar o quanto a alegoria dos teólogos foi extremamente importante em épocas cujo discurso se caracterizava de forma mais subjetiva, menos literal. Sua presença foi fundamental na estruturação das obras religiosas, mitológicas e históricas, uma vez que enfatizava preceitos morais, cívicos e sociais almeçados pelo cristianismo. A concepção alegórica ocidental tem sua origem na alegoria dos teólogos e está baseada no contraste entre a culpa, instituída pelo Cristianismo, e outra de natureza pagã, demoníaca. Benjamin nos traz algo interessante a esse respeito. Eis o que diz:

A abordagem didática da alegoria está baseada na universalização do particular e, ao mesmo tempo, da capacidade de desvelar as significações num maior grau possível. A formação e formulação de alegorias devem conseguir transformar experiências individuais concretas em experiência coletivas. (BENJAMIN, 1984)

A ação contemplativa da alegoria vieiriana estava na estupefação, ou seja, na subordinação presente na reverência. A contemplação se convertia na chave para um saber oculto. Nela residia a possibilidade de leitura escritural da imagem. Estabelecido estava, então, o plano pedagógico da Igreja ao utilizar a alegoria como ensinamento.

Mas o que realmente impressionou no exame da obra de Antônio Vieira é a multiplicidade das imagens que seu cabedal retórico permite - assim como a existência de tantos esquemas e figuras retóricas fundamentais para a manipulação do *páthos* -, e de como se organizam e se desdobram dentro da argumentação retoricamente bem construída. E tal argumentação vieiriana era furiosa corredeira, era tempestade que transbordava persuasão.

Em síntese, durante todo o processo foi possível observar que a substancialização dos dispositivos da retórica antiga (em específico, na obra de Vieira) traz o espiritual em forma corpórea para os sermões, sem que este seja um *pároikos* (do grego *πάροικος*, estrangeiro, forasteiro) ou mesmo algo distante para seu auditório; ao contrário, sugeria que era algo permeando tudo em redor - e na encruzilhada de sentidos Vieira adquiria seus lances contundentes, aplicados neste “xadrez de estrelas” que era o seu discurso retórico. Mais do que buscar uma beleza poética que causasse um efeito surpresa e evidenciasse a destreza e o virtuosismo de seu autor, o jesuíta imprimia aos sentidos e transportava a todos para a sua realidade retoricamente construída - sua metafísica ornada e brilhante

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. *A doutrina cristã*. Trad. de A. de Oliveira. São Paulo, Paulinas, 1991.
- _____. *Trindade*. Ed. e trad. A. Belmonte. São Paulo: Paulus, 1994.
- _____. *O Mestre*. Ed. e trad. A. S. Pinheiro. São Paulo: Landy, 2002.
- ALMEIDA, Manuel Pires de; MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2002.
- ANÔNIMO. *Rhétorique a Hérennius*. Trad. Henri Bornecque. Paris: Garnier, s/d.
- AQUINO, Tomás de. *Suma teológica*: v. 3, 1ª parte da 2ª parte, questões 1-70. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia, 1980.
- _____. *Compendium theologiae*. Paris: N.E.L, 1985.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.
- _____. *Poétique*. Trad. de J. Hardy. Paris: Belles Lettres, 1952.
- _____. *Organon. I – Catégories. II – De l'interprétation*. Trad. J. Tricot. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1936.
- _____. *Éthique a Nicomaque*. Trad. J. Tricot. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1967.
- ANDRÉ DE BARROS S.J. (1746). *Vida do Apostólico Padre António Vieyra da Companhia de Jesus, chamado por Antonomásia o Grande: aclamado no mundo por Príncipe dos Oradores Evangélicos, Pregador Incomparável dos Augustíssimos Reis de Portugal*. Lisboa (Exemplar pertencente à Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, CF-D-9-10. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas60/17_Miranda.pdf> Acesso em: 15/02/2016
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama Barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CALVINO, Italo. *Cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASSIN, Barbara. O efeito sofístico. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CÍCERO, M. T. *De l' orateur*. Trad. François Richard. Paris: Garnier, s/d.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996. (Clássicos, 2).

DELEUZE, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit, 1988.

_____.; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr e Alberto Afonso Muñoz São Paulo: Editora 34, 1992.

DE MAN, Paul de. Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust (1979) e "The Rhetoric of Temporality". In: BLINDNESS and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (2. ed., 1983).

DESCARTES, René. *Les Météores*. (1632). Disponível em: <<http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/meteores/meteores.pdf>>. Acesso em: 12/02/2016

DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *L'image ouvert. motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007.

_____. *Fra Angelico, dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995.

FUMAROLI, M. *Héros et orateurs*. Genève: Droz, 1996.

GADAMER, Hans-Georg. The limits of erlebniskunst and the rehabilitation of allegory. In: TRUTH and method. 2. rev. ed. Continuum Publishing Group, 1993.

_____. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio P. Meurer. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. *Verdade e método II: complementos e índices*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

GRACIÁN, B. *Agudeza y arte de ingenio. Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1960.

HANSEN, João Adolfo. *Ler e ver: pressupostos da representação colonial*. 2006. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/lerverpressupostos.htm>. Acesso em: 17/01/2016

_____. Para uma História dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII, e XVIII, In: FARES JR, João ; JASMIN, Marcelo (Org.). *História dos conceitos: diálogos transatlânticos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Loyola/UPERJ, 2007.

_____. Práticas letradas seiscentistas. *Discurso*, n. 25, p.153-183, 1995.

HANSEN, João Adolfo. Metafísica contra-reformada do teólogo subordina a história ao tempo: O Profeta da Luz. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/histpadre8.htm>>. Acesso em: 21/01/2016

_____. "Autor". In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras. *Revista Discurso*, n. 9. 1978. Universidade de São Paulo.

_____. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. Pós-moderno e barroco. *Cadernos do Mestrado / Literatura*, Rio de Janeiro, n.8, p. 28-55, 1994. UERJ.

_____. A constituição do corpus da correspondência de Vieira. In: VIEIRA, Antônio, *Cartas do Brasil*. (1626-1697) Estado do Brasil e Estado do Maranhão e Grão-Pará. São Paulo: Hedra, 2003.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1992.

HORÁCIO. [Arte Poética]. *Entendimento literal, e construção portuguesa de todas as obras de Horacio...* Com index copioso das historias, & fabulas conteudas nellas. Lisboa: Na officina de Henrique Valente de Oliveira, 1657.

KLEIN, R. A Teoria da Expressão Figurada nos Tratados Italianos sobre as *Imprese*, 1555-1612. In: *A FORMA e o Inteligível: escritos sobre o renascimento e a arte moderna*. Trad. Cely Arena. Revisão técnica de Leon Kossovitch e Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 117-140.

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1992.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. Tradução Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

LAKOFF, G. ; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Coordenação de tradução: Mara Sophia Zanotto. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: *A AGUARRÁS do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata [Introdução e comentário de Jackie Pigeaud]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MATISSE, Henri. Atributos e modalidades da cor. In: _____. *Matisse, escritos e reflexões sobre a arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1972.

MELO, D. Francisco Manuel de. Hospital das letras. In: _____. *Apólogos dialogais*. Lisboa: Sá da Costa, 1959. v. 2.

MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O olho e o espírito*. Trad. de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

_____. Sobre o cratilismo em alguns sermões de António Vieira. In: DIAS, Rosa. M; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana L. (Org.). *Arte brasileira e filosofia*. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

_____. À roda da eternidade: deslocamentos figurais do *Uterus Mariae* na sermonística vieiriana. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 23-34, jul.-dez. 2008.

_____. A retórica dos efeitos e dos afetos no *theatrum sacrum* de Antônio Vieira. In: PEREIRA, B.; VARZEAS, M. (Org.). *Retórica e teatro: a palavra em ação*. Porto: Universidade do Porto, 2010.

PASCAL, Blaise. *Da arte de persuadir*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2005.

PÉCORA, Alcir; CARDOZO, Alirio. Da língua à escrita: a epistolografia jesuítica na Amazônia (séc. XVII-XVIII). In: FIGUEREDO, Aldri. *Enciclopédia Cultural da Amazônia*. v. 1. São Paulo: Fundação da Amazônia. 2008.

PÉCORA, Alcir. Lugar retórico do mistério em Vieira. In: MENDES, M. V. et al. *Vieira escritor*. Lisboa: Cosmos, 1977.

_____. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de António Vieira*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora Unicamp, 1994.

_____. O desejado. In: NOVAES, Aduauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. Para ler Vieira: as três pontas das analogias nos sermões. *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*, Vitória da Conquista, v.1, n.1, p. 29-36, 2005.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. 2. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLATÃO, *Cratilo*, Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

_____. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

_____. *O Sofista*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1980.

_____. *O Sofista*. Trad. Sebastião Paz. São Paulo: DPL, 2005.

_____. 'Sofista'. Trad. e Notas de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. In: _____. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 126-195. (Os Pensadores).

POMPA, Cristina. *Religião como tradução: missionários, Tupi, e Tapuias no Brasil colonial*. São Paulo: EDUSP 2003.

QUINTILIANO, M. F. *Institution oratoire*. Trad. Henri Bornecque. Paris: Garnier, 1933, 4 v.

RABELO, Licenciado Manuel Pereira. Vida do Excelente Poeta Lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra. In: AMADO, James (Org.). *Obras Completas de Gregório de Mattos: crônica do viver baiano seiscentista*. Salvador: Janaína, 1968, 7 v.

RADICE, Roberto. *Stoici Antichi: Tutti i Frammenti Raccolti da Hans von Arnim*, Milão, Rusconi, 1999.

RATIO STUDÍORUM DA COMPANHIA DE JESUS (1599). *Regime escolar e curriculum de estudos (2008)*. Edição bilingue latim-português. Introdução, versão e notas por Margarida Miranda; *Ratio Studíorum*, um modelo pedagógico por José Manuel Martins Lopes S.J.

ROCHA LAGÔA, Maria Beatriz da. *Forma transitiva: poética de Paul Klee e Mira Schendel*. 2005. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em História da PUC-Rio. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.pucRio>>.

SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. México/Buenos Aires: FCE, 1987.

SCHIAPPA, Edward. *The beginnings of rhetorical theory in classical greece*. New Haven; London: Yale University Press, 1999.

TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Cotia. Ateliê Editorial, 2005. Edição fac-similar.

TESAURO, E. *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve à tutta l' arte oratoria, lapidaria; et simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele*. 5. impr. Torino: Bartolomeo Zavatta, 1670. Texto reeditado por Ezio Raimondi. *Scelta*. Torino: Einaudi, 1978.

VERNEY, Luiz Antônio. Verdadeiro método de estudar. Tomo I. Coimbra, 1746. Digitalizado pela Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/118/3/sc-50679-v/sc-50679-v_item3/sc-50679-v_PDF/sc-50679-v_PDF_08-G-R0072/sc-50679-v_0000_capa-guardas2_t08-G-R0072.pdf>. Acesso em: 14/01/2016

VIEIRA, António. *Sermões*. 15 v. Porto: Lello e Irmão, 1951.

_____. *História do futuro*. Introdução, atualização do texto e notas por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1992.

ZANLONGHI, G. La psicologia e il teatro nella riflessione gesuitica europea del Cinque-Seicento. *Memorandum*, 4, 61-85. Disponível em: <<http://fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos04/zanlonghi.htm>>. Acesso em: 07/01/2016