

Vieira e os estilos cultos: "ut theologia rhetorica"

Antonio Vieira and the cultivated styles: "ut theologia rhetorica"

João Adolfo Hansen

Universidade de São Paulo

Resumo: O estudo trata de adaptações que a ação contrarreformista fez de pressupostos da *Poética* e da *Retórica* aristotélicas e outros textos preceptísticos para constituir uma *retórica* ordenada pela ideia de um *ut theologia rhetorica*, ou seja, uma retórica definida como instrumento para a transmissão das verdades teológicas, em particular a *verdade* bíblica. Essa adaptação pressupôs a atenção às questões relacionadas à *fantasia* e ao campo metafórico das obras. A Contrarreforma não via a maravilha como essencial ao discurso sacro, mas como licença poética. Essa ordenação não pressupunha, contudo, a anulação total da fantasia, mas sua submissão à transmissão da verdade bíblica, o que pressupunha uma concepção particular da *metáfora* e da *figura* aqui analisada. Seguindo a concepção aristotélica pela qual todo discurso é por natureza metafórico, permitindo o rápido aprendizado, a questão do *engenho* foi fundamental para conceituar a representação icástica ou fantástica. Nos processos de centralização monárquica, a metáfora é o fundamento da agudeza que, como categoria, é um modo retórico-poético de pensar do Antigo Regime. O uso das imagens não é, então, pura fantasia de uma elocução dissociada dos lugares comuns teológicos, mas ordenação de imagens que os figuram em suas espécies históricas e naturais sensíveis. O estudo desenvolve conceitualmente e em detalhe essas questões, em particular no programa discursivo de Antônio Vieira, que propõe a invenção oratória como desenho de lugares teológicos adequados retoricamente à matéria sacra, censurando lugares arbitrários e coloridamente confusos, que define como o *delectare* fantástico dos seus rivais dominicanos.

Palavras-chave: Vieira. Teologia. Retórica. Contrarreforma. Metáfora. Figura.

Abstract: Among the many redefinitions Counter-Reformist action and practices effected during the 16th and 17th centuries, the reinterpretation of Aristotle's *Poetics* and *Rhetorics* pose some crucial questions. The first and most important of all is related to the necessity of postulating an equivalent to Horace's *ut pictura poesis* that could determine the necessary and desirable relation between theological dogma and sacred discourse, an *ut theologia rhetorica*, a rhetorical system that could be a device for the transmission of theological truths, particularly the biblical truth. These practical adjustments and accommodations required a vivid awareness to issues like the use of fantastical figures and metaphors. Counter-Reformation did not consider wonder and fantasy as essential to sacred discourse, but rather as poetic license. However, this configuration did not entail a complete invalidation of fantasy, but rather its conformity to the good transmission of biblical truth. This function implied a peculiar notion of metaphor and figure, which is here analyzed. Following Aristotle's conception that every discourse is by nature metaphorical, allowing quick learning, the question of *wit* was crucial for the definition of fantastic and icastic representation. In centralized monarchies, metaphor is the basic substance for the so-called 'agudeza', a category that circumscribes the thought system during the Ancient Regime. The use of images, even fantastical, is not an act of pure fantasy that dissociates itself from theological common places, but the ordering of images that configure them in their sensible species, historical and natural. This study investigates these questions conceptually and in detail. It concentrates on Antônio Vieira's discursive program, in which oratory invention stands as the designing of theological places, rhetorically adjusted to sacred matters. His program must then include also the censoring and control of arbitrary and colorful confusing *topoi*, defined by Vieira as the fantastical *delectare* of his Dominican rivals.

Keywords: Vieira. Theology. Counter-Reformation. Rhetoric. Metaphor. Figure.

Na ação contrarreformista dos séculos XVI e XVII, foi reciclada a afirmação da *Poética*¹ de que pela poesia se introduziram no mundo coisas que, não sendo nem verdadeiras nem verossímeis, são mistas ou fantásticas, como os monstros. Figurações fabulosas, agradam, mas, por não terem a ponderação útil do *docere*, nada ensinam. Nesse tempo, nos usos católicos de Aristóteles e do *ut pictura poesis* horaciano, principalmente os usos da Companhia de Jesus na doutrina do sermão sacro, retomou-se, para o controle da maravilha fantástica, a prescrição que veta os hibridismos estilísticos, observando-se homologia com o caso da pintura inventada segundo a fantasia caprichosa e intelectualista da *maniera* do “terrível” Michelangelo e seus imitadores. Na *Arte Poética*, Horácio prescreveu aos poetas a observação da ordem da natureza; a apropriação contrarreformada do preceito determinou que, na pintura de tema sacro e em gêneros oratórios populares, como o sermão, a maravilha só deveria ser produzida como licença poética – e apenas quando houvesse uma finalidade teológica para a figuração, demonstrando-se esta como um milagre da natureza para fundamento da fantasia. Neste sentido piedoso, adaptou-se catolicamente o *prépon* aristotélico ou o *decorum* latino como adequação das imagens à qualidade dos lugares-comuns retóricos reinterpretados pela teologia como um *ut theologia rhetorica*².

O contrarreformista Giovanni Andrea Gilio escreve então em seu *Due dialogi*, de 1564, que, assim como plantas e animais da África não podem ser aplicados à pintura de um lugar da Rússia, erram também os que fazem um Cristo pregado numa cruz de ouro ou florida de violetas, uma vez que tais tópicos e ornatos não ocorrem na História Sagrada. Para afirmá-lo, Gilio inverte o conhecido enunciado aristotélico sobre a superioridade da poesia, que trata do universal, sobre a história, uma arte das particularidades, afirmando que a história é superior, porque sempre é História Sacra, entendida conforme o providencialismo da doutrina da luz da Graça inata reconfirmada no Concílio de Trento contra a tese luterana da *lex peccati*. A prescrição de um “pintor historiador”, artífice contrarreformado que imita casos narrativos da História Sacra, substituindo o “pintor poeta”, adepto da *maniera* michelangesca

¹ *Poética* 1460 b.

² A prescrição inclui elementos da discussão feita por Platão no *Sofista*, principalmente os passos em que o Estrangeiro eleata analisa a *mimesis* (234 bc), fazendo distinção entre duas espécies de imagens, imagem *icástica*, proporcional ao paradigma, e imagem *fantástica*, deformação ou desproporção da imagem *icástica* (235 b; 236 c).

que pintaria coisas que não são nem podem ser, tinha por referência a fala de um papa, Gregório Magno: “A pintura é a história do ignorante”. Aplicada aos discursos, regula a adequação das tópicas retóricas às verdades teológicas do dogma na *propaganda fidei*. Assim, quando distingue o que é essencial do que é acidental na Bíblia, propondo seus casos históricos à imitação dos pintores, Gilio afirma que a inépcia de muitos artífices nasce da ignorância técnica da aritmética, da geometria e da óptica, da mesma maneira que o desconhecimento da História Sacra concorre para as incongruências fantásticas de suas tópicas. Fazendo a equivalência de procedimentos matemáticos e históricos, de técnica e matéria, defende a ideia de uma proporção retórica teologicamente controlada. Certamente havia fariseus no pretório de Pilatos; no entanto, como a *Escritura* não especifica quantos, não importa que o pintor faça três ou trinta, desde que não se tornem, pela quantidade ou pelo tratamento, o tema principal em telas que figuram o julgamento de Cristo. A mesma *Bíblia*, contudo, não informa que os anjos estavam nus naquela ocasião; logo, ainda que a figuração da nudez dos anjos possa ser engenhosíssima, está vetada.

Obviamente, continuou-se a emular a *auctoritas* das obras retórico-poéticas antigas, mas reinterpretadas pela teologia. A retórica, como ocorre no sermão jesuítico, passou a servir a mesma teologia como um instrumento de adequações ortodoxas: *rhetorica ancilla theologiae* e, logo, *ut theologia rhetorica*. Contra as teses luteranas constituídas como “anátema” e heresia, a Companhia de Jesus concebeu a oratória como *theatrum sacrum* e traçou-lhe uma diretiva genérica, prescrevendo que a principal finalidade do sermão eram o ensino das matérias sagradas e a persuasão do público sobre a verdade delas. Neste sentido, críticas como a de Vitelleschi aos discursos enigmáticos de Baltasar Gracián ou a diatribe de Vieira contra o estilo culto dos dominicanos do Rossio fundamentam-se nas prescrições da ortodoxia. Esta é exemplarmente representada no texto publicado pelo cardeal Sforza Pallavicino em 1647, *Arte Dello Stile, ove nel cercarsi l’Ideal dello scrivere insegnativo*. Nele, Pallavicino escreve que os efeitos fantásticos são adequados em poetas, porque o fim deles é o prazer, não o ensino, pois escrevem para a multidão, que não distingue o que é sutil e inusitado como verdade daquilo que se assemelha ao verdadeiro pelo artifício do escritor. No filósofo ou no orador sacro, contudo, os mesmos efeitos seriam defeitos ou do entendimento em conhecer, ou da sinceridade em ensinar, “[...]venden-

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

27

do non già una gioia falsa per vera, mà un zaffiro ordinario per un diamante segnalato”. O “verdadeiro orador sacro” de Pallavicino mistura o fácil com o difícil, o muito ornado com o nenhum ornamento, compondo o destinatário como tipo de um público onde se misturam doutos e ignorantes, discretos e vulgares, de modo que nem os doutos sentem tédio por entenderem tudo, nem os néscios por nada entender. Como toda regra, a prescrição é genérica e certamente seria redutor supor que a censura e a restrição contrarreformistas da fantasia de pintores e de oradores “poetas” tenham significado a extinção ou o controle absoluto do fantástico; ao contrário, mesmo nos gêneros sacros – e não só nos sermões epidícticos, que pressupõem a ostentação verbal – as mesclas fantásticas continuaram a ser produzidas segundo o método escolástico de pregar e procedimentos técnicos de análise dialética e ornamentação das matérias da História Sagrada. No caso do sermão sacro, as agudezas tornaram-se agudezas teológicas.

Nesse tempo, a doutrina e a prática das agudezas reciclam, em geral, a *Retórica* aristotélica (principalmente o *Livro III*, 1450, que trata da elocução) e a *Poética* XXI, além de inumeráveis autores latinos. Basicamente, a dicção aguda retoma o pressuposto aristotélico, exposto no *De anima* III, de que qualquer discurso é por natureza metafórico, pois os *noeta*, conceitos, são imagens mentais que substituem os *aistheta*, os objetos da percepção. Assim, os signos verbais, orais e escritos, são entendidos como imagens das imagens mentais. Aristóteles também diz que são próprias do orador e do poeta as metáforas que tornam o discurso eficaz: “Agudas, pois, são as expressões do pensamento que permitem um aprendizado rápido” (*Ret.* 1410 b). Produzida proporcionalmente pelo engenho, a agudeza convém ao discurso civil: aristotelicamente, é *astéion*, termo traduzido pelo latim *urbanitas*. O Anônimo da *Retórica para Herênio* (IV, 19) e Cícero (*Partitiones oratoriae* VI,18,22; *De oratore* III) escrevem que o discurso ilustre ou brilhante é obtido pelo uso de palavras escolhidas (*delecta*), de metáforas (*traslata*), de hipérbolos (*supralata*) e de sinônimos (*duplicata*). Tais palavras produzem a *evidentia* ou a visualização imaginosa da matéria tratada no discurso. De novo, Aristóteles: para estimular o *pathos* em si mesmo e nos ouvintes, o orador que pretende qualificar determinado assunto produz representações chamadas *phantasiai* (*Retórica*, I,3,1358 b). Retomando Aristóteles e Cícero, Quintiliano escreve, na *Institutio oratoria* 6,2,29, que as imagens da fantasia são produzidas pelo engenho e que este é cultivado com o

exercício da imitação das *auctoritates* dos vários gêneros. A figura das fantasias é a *evidentia*, como foi dito, efetuada como descrição detalhada de um objeto por meio da enumeração ornada de suas particularidades icásticas ou fantásticas.

Nos séculos XVI e XVII, os processos de centralização monárquica transformam a antiga nobreza de armas, orgulhosa do sangue, da força guerreira e da ignorância, em uma nobreza de letras civilizada e erudita, subordinada mais e mais ao rei em uma corte. Na sociedade de corte, o poder guerreiro dá lugar ao império da escrita e da lei que, por sua vez, recebem sua força do monopólio da violência legítima do soberano. Então, a agudeza define a civilidade ou o estilo urbano do cortesão discreto. Nesse tempo, os preceptistas afirmam não só que a agudeza é metáfora, mas, principalmente, que a metáfora é o fundamento da agudeza e, de modo geral, de toda representação. Como se lê no grande 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.

As doutrinas italianas e ibéricas da agudeza que então circulam nas colônias espanholas e portuguesas da América, principalmente por meio das ordens religiosas, como a Companhia de Jesus - lembrem-se, entre outros, os tratados de Matteo Peregrini, Sforza Pallavicino, Emanuele Tesouro, Baltasar Gracián, Francisco Leitão Ferreira - são uma interpretação neoescolástica de Aristóteles e de latinos, além de textos gregos levados para a Itália no século XV, como os de Longino e de Hermógenes, principalmente este último, fundamental na constituição do estilo sublime do gongorismo atacado por Vieira. Como foi dito, as doutrinas do conceito engenhoso incluem-se, então, na racionalidade de corte das monarquias absolutistas, devendo-se entender a agudeza como uma categoria histórica ou uma concepção de história, um modo entimemático de pensar e uma forma retórico-poética específicos do Antigo Regime.

A agudeza é uma das principais figuras da analogia metafísica, lógica e retórica que articula a oposição complementar de *finito/infinito* das práticas de representação luso-brasileiras do século XVII. Ela ensina ao destinatário dos discursos engenhosos que a representação

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

é infinita e que sua Causa Primeira é o inexpresso inefável do divino, difuso no meio material da linguagem como o sublime indeterminado da Presença. Toda suposta incongruência do discurso de Vieira, que no Brasil o positivismo ainda classifica como cratilismo, superstição pré-iluminista, futilidade e jogo de palavras, é *theatrum sacrum*, pois mimetiza a racionalidade eterna nos análogos distantes que aproxima e funde na cena do discurso, evidenciando nas semelhanças e diferenças dos conceitos que seu juízo é orientado pela luz natural e que, mais uma vez, encontrou um reflexo adequado no destinatário discreto ou vulgar.

Acredita-se então que o intelecto humano é como um espelho que, sempre idêntico a si mesmo, é simultaneamente sempre vário, exprimindo as imagens dos pensamentos das coisas postas à sua frente. Assim, o discurso interior do pensamento é entendido como um contexto ordenado de imagens, ou *fantasmas*, que existem na mente antes da representação exterior. Quando são exteriorizados, o discurso e outras formas simbólicas são definidos como uma ordem de signos sensíveis copiados das imagens mentais como tipos do arquétipo³. Nas doutrinas seiscentistas do conceito, são meios *agudamente* indiretos de representação e, definidos como agudeza prudencial ou discreta, atualizam na prática a assimilação ramista feita no século XVI de *lógica* (como dialética) e *arte* (como retórica): então, o conceito expresso nas obras é classificado como “ornato dialético”, entendendo-se a atividade artística como *técnica* de efetuar um modelo interior achado ou emulado pelo engenho. O intelectualismo artificioso das obras seiscentistas decorre, por isso, não de afetação ou ludismo gratuito, como rotineiramente se escreve no Brasil, mas de o modelo emulado ser sempre definido como um conceito análogo da Substância divina que é refigurado por conceitos distantes.

A concepção de signo é evidentemente outra, não-cartesiana, pois não distingue “conceito” de “imagem”, por isso também é anacrônico aplicar às representações desse tempo o par *significante/significado* da linguística saussureana e pós-saussureana. A representação é por assim dizer uma estrutura quádrupla, pois também a substância da expressão e a substância do conteúdo, classificações da linguística contemporânea do que não é distintivo na definição da estruturalidade

³ “Arquétipo” é o nome que os preceptistas do século XVII dão ao conceito na mente, antes de sua representação exterior.

das línguas, significam, uma vez que a substância sonora das línguas e a substância espiritual da alma são signos e efeitos reflexos da sua Causa Primeira. Na substância sonora das línguas então se lêem os índices da língua adâmica e de Babel, o que autoriza enunciados como o da falta de Fé, de Lei e de Rei dos tupis do litoral brasileiro, quando se observa, no século XVI, que sua língua não tem os fonemas /f/, /l/, /r/. Ou as etimologias das *claves universales* estudadas por Paolo Rossi, que se tornaram fósseis intelectuais fantasiosos nas interpretações iluministas feitas depois da segunda metade do século XVIII. Do mesmo modo, a substância da alma, definida como unidade de memória, vontade e inteligência, é iluminada pela Graça, que a predispõe ao Bem. Aqui, as apropriações neoescolásticas da *mimesis* aristotélica compõem os efeitos das representações como semelhança e diferença por participação analógica da linguagem na substância metafísica de Deus. Segundo as representações, Deus, Causa Primeira e Final da natureza e da história, ilumina o juízo dos autores no ato da invenção, que estabelece relações simpáticas e antipáticas, agudas e vulgares, prazerosas e desprazerosas, eficazes e afetadas, mas sempre regradas segundo os verossímeis dos gêneros e os decoros específicos das ocasiões da hierarquia. Sendo escolástica e não-cartesiana, essa jurisprudência de bons usos autorizados não subordina a representação a uma razão suficiente, como *cogito*, mas aos *fantasmas* ou imagens da fantasia. Diferentemente do cartesianismo, não distingue *ideia* de *imagem*, como conceito *inteligível* e imagem *sensível*, mas define a imagem como formulação e visualização simultaneamente intelectuais e sensíveis da ideia como a “definição ilustrada” legível no prefácio do *Iconologia* (1593), de Cesare Ripa. Antes de sua representação exterior, as imagens mentais são conceitos intelectualmente visíveis como entimemas ou silogismos retóricos produzidos dialeticamente pelo juízo. A forma-matriz de qualquer imagem é a metáfora, pois a imagem-conceito é inventada associativamente pela fantasia aconselhada do juízo, que aproxima e condensa outras imagens-conceito fornecidas pela memória dos bons usos, estabelecendo novas associações imaginárias com elas por meio das semelhanças e diferenças que as especificam. Definida como presença da Luz divina na consciência, segundo as analogias de atribuição, proporção e proporcionalidade, a imagem *faz ver*, quando é representada exteriormente, a Causa que orienta a operação lógico-dialético-retórica que a inventa. No caso, afirma-se que o atributo do Ser aplica-se a todas as coisas da

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

31

natureza e eventos da história, fazendo-os convenientes entre si; por isso mesmo, diversos e diferentes. Todos os seres são semelhantes *per ordinem ad unum* ou *ad maximum*, como doutrina Santo Tomás de Aquino, repetido pelos preceptistas do século XVII. E em todos os análogos, enquanto são análogos, sempre se põe o Um como definição de todos os outros⁴. O estilo acumulado das representações decorre não de irracionalismo “barroco”, mas da teatralização da presença divina nos gêneros, espécies, indivíduos e acidentes hierarquizados dos seres criados. A proliferação sensível dos seres, metaforizados, opostos, deformados, espelhados, dobrados, alegorizados, acumulados etc. realiza 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.

Discutindo o desenho num texto de 1595, *Tractatio de Poësi et Pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*, Antonio Possevino cita os versos 180-182 da *Arte Poética*, de Horácio:

Segnius irritant animos demissa per aures,
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator⁵.

Também nesses, Horácio valoriza a visão em detrimento da audição; confirmando-o, Possevino afirma que a poesia, arte de imitação como a pintura, é *imagem*: assim como o pincel imita os *topoi* narrativos das autoridades poéticas, também a pena deve imitar o pincel dos pintores, produzindo metáforas visualizantes de efeitos maravilhosos, simultaneamente adequados à utilidade e ao prazer. Possevino lembra, neste sentido, que os gregos chamavam de *graphein* o verbo relativo à faculdade do desenho, significando com ele tanto o figurado pela mão na forma de letras e linhas quanto o expresso pela voz em palavras. Como católico contrarreformado, Possevino entende “desenho”, no caso, como o resultado exterior do *desenho interno* ou *conceito*. Na dou-

4 [...] “in analogis omnibus, in quantum analogia sunt, semper unum ponitur in definitione aliorum”. Sto. Tomás de Aquino, *Summa theol.*, p. I, q. 13, aa. 5, 6, 10.

5 “As coisas que entram pelo ouvido impressionam os ânimos mais debilmente que as oferecidas ao fiel testemunho dos olhos e que o espectador percebe diretamente” (POSSEVINO, 1972).

trina contrarreformista do engenho seiscentista que atua na invenção do desenho, a tópica de Possevino é intensificada, propondo-se que o discurso é metáfora ou alegoria visualizantes, ordenadas por operações dialético-retóricas do juízo. Como metaforização que efetiva a *virtù visiva* dos italianos do século XVI, a arte exterior do desenho lança mão de letras, sons, linhas, volumes e cores, e sua finalidade é o “belo eficaz”.

Fruto do engenho, “terceira faculdade” a um tempo dialética e retórica, o “belo eficaz” do desenho exterior do conceito evidencia-se como *desígnio* ou resultado da deliberação de um juízo, de modo que a justeza do decoro retórico do estilo demonstra a justiça da operação ética ou a prudência do autor. Por isso, diz Possevino, assim como a pintura lança mão da aritmética, da geometria e da óptica, como *proportio* ou *commensuratio*, para produzir seus efeitos ou o fingimento de sombras, cores e volumes, enganando a agudeza da vista pela perspectiva, que faz com que coisas distantes pareçam menores e vice-versa, também a poesia deve calcular com proporção seus efeitos maravilhosos que movem os afetos. Como um pintor, o poeta e o orador devem observar no estilo a maior ou menor distância da relação *imagem/olho* em suas metáforas; a maior ou menor aplicação dos ornatos que especificam as clarezas adequadas a cada gênero; o maior ou menor número de vezes que os efeitos deverão ser examinados para serem entendidos.

Aristotelicamente, as imagens devem ser definidas como uma figuração sensível produzida racionalmente como um entimema. A retomada dessa definição nas práticas contrarreformadas de representação também significa que, por mais patética ou “sensível” que seja a imagem exterior, é sempre regrada como proporção inteligível de “imagem interna” que, nos discursos, figura o conceito através de particularidades dos conceitos da matéria tratada. Dito doutro modo, as imagens da elocução são sinédoques argumentativas, que desdobram sensivelmente, visualmente, a lógica da argumentação. Como na poesia metafísica inglesa de John Donne, que segue a preceptiva aristotélica, como Rosemond Tuve já demonstrou para o “Anthea”, de Herrick, mesmo quando a matéria do poema é uma experiência sensorial, a sua causa – como causa final aristotélica – nunca é a representação da mesma por meios empiristas ou realistas, mas uma *aplicação técnica* de imagem. Como um silogismo retórico ou um entimema, a imagem demonstra um conceito da experiência poética de casos retóricos do costume, ou seja, não expressa nem representa a experiência empírica filtrada nas impressões

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

33

de uma subjetividade autonomizada. Logo, é imagem sempre regrada como produção de efeitos verossímeis, segundo preceitos da *enargéia* ou *evidentia*, com que a beleza é mimeticamente eficaz.

Catolicamente, a metáfora aguda evidencia para o destinatário do discurso a excelência do juízo do autor iluminado pela luz da Graça no estabelecimento de relações inesperadas entre coisas (as *res* da invenção) e palavras (os *verba* da elocução). Na recepção, o destinatário refaz o processo de sua construção, revelando-se tão engenhoso, perspicaz e versátil como o autor. Assim, nas sociedades de corte dos séculos XVI e XVII, a agudeza também é um dispositivo político, pois confere distinção. Na agudeza, a representação exterior imita as articulações do pensamento, que são as das *coisas*, as *res* da *inventio*; por isso, as artes que operam com ela pressupõem uma *lógica da imagem*, sempre definida como imagem retórica, que funciona nas obras como um argumento sensível aplicado ao desenvolvimento das tópicas. No ato da invenção da oratória, quando o orador improvisa oralmente ou escreve o que vai falar, a forma do conceito interior da sua mente é recortada em uma matéria, som da voz ou letra escrita com pluma de ganso. A forma também poderia ser recortada em uma substância pictórica ou plástica, como pintura ou escultura, desde que obedecesse aos mesmos critérios miméticos do seu gênero. Os processos da *inventio* e da *elocutio* fundamentam não uma “estética”, que pressupõe a definição psicológica do estilo como expressão de uma subjetividade individualizada, além de implicar a autonomia e a livre-concorrência da obra no mercado como a mercadoria “originalidade” apropriada por públicos dotados de autonomia crítica, mas uma *técnica*, um saber-fazer ou uma ciência retórica dos preceitos, procedimentos técnicos e efeitos verossímeis e decorosos específica da racionalidade não-psicológica da redefinição neoescolástica da *mimesis* aristotélica.

Como o conceito representado exteriormente é o resultado de um juízo que atua no engenho como causa eficiente da imagem mental, é a dialética, como aplicação das dez categorias aristotélicas a um tema determinado, que permite à perspicácia do autor inventar dez definições ilustradas ou conceitos básicos; ao mesmo tempo, retoricamente, sua versatilidade encontra, para cada um dos conceitos obtidos, uma metáfora adequada, a cada vez mais semanticamente distante, para produzir o espanto. Este pode ser intensificado, pois a combinação das categorias, que traduz cada uma das dez metáforas iniciais por outras semantica-

mente mais distantes, produz formulações agudíssimas. Por exemplo, com o índice categórico de Tesouro, imaginemos que vamos compor um poema de gênero baixo e que resolvemos aplicar o termo *anão* para caracterizar o personagem como tipo ridículo. Quando examinamos o termo repassando-o pelas categorias – por exemplo, a categoria *quantidade*, que é a primeira das acidentais – podemos achar inúmeras metáforas de coisas pequenas em coisas elementares, como “átomo”, “grão de areia”; em coisas humanas, como “pigmeu” e “unha”; em animais, como “formiga”, “pulga”, “mosca”, “ácaro”, “escama de peixe”; em vegetais, como “grão de trigo”, e, ainda, em objetos, como os militares, “umbigo do escudo” etc. Por meio da categoria *quantidade*, podemos dizer “Esse umbigo do escudo” para significar “Esse anão”. A formulação aproxima conceitos análogos muito distantes e por isso é aguda, mas também bastante hermética. Por isso, corre o risco de ser apenas incompreensível como *mala affectatio*, afetação. Lembre-se, no entanto, que, numa sociedade como a portuguesa do século XVII, em que a posição social se ordena *como representação e pela representação*, o hermetismo não era sempre um defeito, pois também distinguia os tipos engenhosos capazes de produzir e entender sua agudeza. Góngora foi acusado por seus inimigos, Jáuregui, Quevedo e Lope de Vega, de ser obscuro e incongruente nas *Soledades*, pois tratou um assunto humilde em estilo sublime. Respondeu às críticas afirmando ter desejado escrever escuríssimo, em grego, evidenciando a concepção tipicamente aristocrática do “*escribo no para muchos*”, segundo a qual o engenho inventa coisas agudas próprias para agudos, não para vulgares.

Como se sabe, no sermão da Sexagésima (1655), Vieira ataca a agudeza gongórica dos “estilos cultos” dos sermões de seus rivais dominicanos como *mala affectatio*, propondo nuclearmente que tomam a matéria sacra para inventar metáforas distanciadíssimas que tornam o sermão escuro, obscuro, impedindo a comunicação imediata da Palavra para todos. A crítica alegoriza os sucessos dos conflitos entre jesuítas e coloniais escravistas na missão do Maranhão e Grão-Pará e pressupõe, na oposição aguda de pregadores “com passos”, as obras dos jesuítas que saem para as missões, e “com paço”, as palavras dos dominicanos do Santo Ofício que ficam na Corte, a íntima fusão de justeza elocutiva e justiça da ação. Interessa reter, aqui, para especificar historicamente essa crítica audaciosa que desqualifica politicamente a legitimidade da ação inquisitorial dos religiosos do Rossio, pressupondo que palavras sem obras são tiros sem balas, o modo como propõe os graus ou os inter-

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

35

valos da aplicação das agudezas como um *ut theologia rhetorica*. O pressuposto da crítica aos “estilos cultos” é ortodoxamente teológico e retoma as diretivas do Concílio de Trento. O que está em jogo, no caso, é o limite dos usos das argúcias em matérias sagradas, além do qual a ortodoxia passa a heterodoxia. Discuti-lo pode ser útil para dissolver um anacronismo corrente que, afirmando a “contradição” de Vieira, propõe que ele faria em sua prática o mesmo que ataca nos rivais.

Em 17 de junho de 1546, tratando da pregação, o Concílio de Trento emitiu o decreto *Super lectione et praedicatione*, determinando que a transmissão da verdade da *tradição* (e da *Escritura*) seria feita pela palavra oral divulgada no púlpito por pregadores inspirados do Espírito Santo. O pregador inspirado da luz da Graça mantém-se animado do sentido de justiça revelado nas *Escrituras* e na *traditio*, a tradição dos ritos e cerimônias visíveis, como vontade de Deus. Na XXIV sessão, em 1563, o Concílio aprovou o *Canon IV do Decretum de reformatione*. Determinou-se então que todos os sacerdotes que tinham cura das almas deveriam conhecer suas ovelhas e com elas celebrar o sacrifício, alimentando-as com a palavra de Deus na administração dos sacramentos e nas boas obras. Neste sentido piedoso e polêmico, o decoro dos estilos oratórios foi moralizado, sendo proposto como adequação das imagens à qualidade sagrada das matérias formalizadas em lugares-comuns interpretados pela teologia. Vieira segue o mesmo preceito quando fala sobre o teatro, no sermão da Sexagésima. Conhece o teatro e o aplaude, mas não admite que seja evidenciado no púlpito, onde se torna teatro obsceno, substituindo a verdadeira representação. O púlpito é, conforme Vieira, o lugar de um *theatrum sacrum* onde se encenam as agudezas divinas.

Tais agudezas divinas, legíveis nas *Escrituras* e nos textos canônicos, são o fundamento dos conceitos predicáveis aplicados pelo jesuíta nos sermões. Como se sabe, o conceito predicável é uma expressão extraída da *Bíblia* que relaciona duas coisas, a matéria sacra, fundada no engenho divino, e a forma aguda, baseada no engenho humano do orador. Com o conceito predicável, Vieira imita os casos da história sacra e constitui o sentido tropológico, o alegórico e o anagógico, complicando-os com agudezas sempre teologicamente fundadas, para ser, como diz o conde Emanuele Tesauro, um *scolastico insegnatore*, um mestre escolástico⁶, que toma por fundamento do que diz a autoridade do próprio Engenho divino.

⁶ “Altro dunque non è il CONCETTO PREDICABILE, che un’ Argutia leggermente acennata dall’ingegno Divino; leggiadramente svelata dall’ingegno umano: & rifermata con l’autorità di alcun Sacro Scrittore”. TESAURO, E. Il Cannocchiale aristotelico, ed. cit. p. 65.

Tratando desse estilo, Tesouro escreve que os preceitos necessários à salvação foram ditados nas *Escrituras* em estilo chão e claro. Deus é para todos e *Não matarás* soa universalmente, tanto para a orelha rústica quanto para o intelecto agudo. Este é o *sentido literal* do preceito. Na História Sacra, porém, o estilo divino também produz a maravilha e a veneração. Isso ocorre porque os enigmas da Bíblia pintam as coisas sublimes em claro-escuro, com três maneiras de *Símbolos figurados*, ou *sentido tropológico, alegórico e anagógico*. Metáforas *tropológicas* ensinam verdades morais. Por exemplo, *Quicquid obtuleris sacrificii sale condies*⁷, onde Deus indica que ainda na liberalidade é necessária a prudência, figurada no *sal*. Metáforas *alegóricas* representam mistérios da Fé relativos a coisas terrenas. Como esta: *Egredietur virga de radice Iesse: et flos de radice eius ascendet*⁸. Metáforas *anagógicas* elevam as almas ao Céu, pois figuram algum segredo das Coisas eternas. Por exemplo: *Beati qui lavant stolas suas in sanguine agni; ut fiat potestas eorum in ligno vitae*⁹.

No sentido literal das palavras das *Escrituras*, oculta-se a agudeza tropológica; abaixo dela, a alegórica e, mais abaixo, a anagógica. No verbo revelado de Deus, cada palavra tem simultaneamente três conceitos e cada conceito é figurado simultaneamente por três metáforas. Deus é o próprio Engenho, enfim, mas também usa palavras de outros, fazendo de uma blasfêmia uma agudeza santa. Como em *Expedit ut unus homo moriatur, ne tota gens pereat*, fala com que Caifás se refere a Cristo para aquietar o tumulto da plebe de Jerusalém. Segundo Tesouro, Caifás quis dizer: “*EXPEDIT*: assim requer a razão de Estado. *UT UNUS HOMO*: que um homem plebeu. *MORIATUR*: seja entregue à força. *NE TOTA GENS PEREAT*: para que não haja um massacre dos Cidadãos”. Deus traduz metaforicamente a mesma fala em sentido profético: “*EXPEDIT*: assim requer a Divina Justiça. *UT UNUS HOMO*: que Cristo, o único que se pode chamar Homem, havendo todos os outros degenerado em ferozes animais. *MORIATUR*: seja sacrificado na Cruz. *NE TOTA GENS PEREAT*: para que não seja danado todo o gênero humano”¹⁰. Para Deus, é simbólico o mesmo mote que foi literal para Caifás: a blasfêmia é um oráculo e o sacerdote profetiza, quando delira. Na “Carta Apologética”, enviada da Bahia em 30 de abril de 1686 ao Pe. Iquazafigo, Vieira também propõe que “Caifás

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

37

7 Tudo quanto retirares do sacrifício condimentarás com sal.

8 Nascerá uma vara da raiz de Jessé; e a flor dessa vara florirá.

9 Beatos os que lavam suas túnicas no sangue do cordeiro; para que se faça o poder deles no lenho da vida.

10 TESAURO, E. Op.cit. p. 62.

sacrílego” é profeta, explicando que a graça da verdadeira profecia – como as outras, chamadas de *gratis datas* pelos teólogos – não supõe necessariamente santidade ou virtude. Ela pode manifestar-se também em um sapateiro, como Bandarra.

Como a cenografia do “pintor histórico” prescrita por Gilio, o teatro sacro de Vieira é simultaneamente metafísico e prático, substancialista e útil. Nele, o conceito retórico-poético de *ordo* é composto como análogo da *ordo* teológico-política da hierarquia absolutista que espelha a *Ordo* da Razão divina dada a ver e a crer na encenação. Sendo um jesuíta neoescolástico embebido de latinidade e Patrística, Vieira pensa a verdade do que afirma como *adaequatio rei ad intellectum*, pressupondo que a essência e a existência das coisas, seres singulares como seres criados, correspondem à Ideia delas concebida no intelecto de Deus, segundo uma concordância que as faz verdadeiras. Como o intelecto humano também é *ens creatum*, devendo adequar-se à Ideia, realiza adequações do pensamento com as coisas que, por sua vez, são conformes à Ideia.

Emulando a *auctoritas* de Santo Agostinho, Vieira pensa que é da visão interior do que se sabe que nasce a visão do que se pensa e, logo, do que se expressa, segundo as ideias copresentes da Ideia no espírito. Logo, em seu discurso, a substância espiritual da alma participa do Verbo pela luz natural da Graça, onde acha o fundamento das ideias como “verbo interior” visto reminiscentemente. No som e no significado da língua, delinea-se a expressão do “verbo interior” como desenho interno, o *disegno interno* dos italianos dos séculos XV e XVI, entendido como *segno di Dio* ou a forma da *sindérese* com que o Bem imprime na consciência o desígnio da sua Luz aconselhando o juízo nos atos livres. Uma vez que, quando se diz algo verdadeiro, o verbo nasce da memória que conserva o saber e é essencialmente da mesma natureza do saber donde nasce, é politicamente imperioso evidenciar nas boas formas retóricas do verbo exterior a semelhança do “verbo interior” com o Verbo eterno. Os signos convencionais devem ser proporcionados, enfim, como *mímesis* verossímil da imagem do Bem impressa na substância espiritual da alma. Dirigidos espetacularmente à audição e à visão, atualizam a memória do pensamento justo da Verdade.

Segundo a concepção, falar de modo justo significa evidenciar externamente (*in foro externo*) a presença da luz divina acesa na consciência (*in foro interno*) como a *sindérese* doutrinada por Santo Tomás de Aquino, a centelha da consciência que orienta o livre-arbítrio. Como

foro interno, a consciência humana é simplesmente o “foro de Deus”. Segundo Suárez, “foro” significa o lugar onde se executa o juízo; assim, tudo quanto o Estado solicita ou concede deve ser examinado à luz da razão desse foro, que contém como permanentemente escrita a lei natural de Deus. Se o juízo conclui que está de acordo com a luz natural e tem validade em sua consciência ou foro de Deus, acata o que é solicitado ou concedido, como se o próprio Deus o mandasse; mas se a diretiva discrepa da lei natural ou se opõe a ela, conclui que é injusto e que tem de fazer tudo quanto for necessário para corrigi-lo: “A injustiça não pode encontrar-se senão nas leis dadas pelos homens...; logo, não podem ser guardadas tais leis contra a obediência de Deus” (SUÁREZ, 1918). Assim, quando um indivíduo obedece a uma lei justa, é como se o próprio Deus o ordenasse, pois sua justiça espelha a luz natural.

A possibilidade de enunciar verdadeiramente decorre de as coisas e as proposições serem conformes com a Ideia, sendo ligadas e fundamentadas pela unidade divina segundo o projeto da Criação. É a *conveniência*, principalmente, que define as operações intelectuais de Vieira e sua crítica aos “estilos cultos”: falar com justeza e com justiça é demonstrar as conveniências explícitas e implícitas, próximas e distantes, simpáticas e antipáticas, segundo graus hierárquicos de participação da coisa, do intelecto e da linguagem na unidade de Deus. É o pressuposto da participação do *ens creatum* e da proposição na divindade, enfim, segundo as analogias de atribuição, de proporção e de proporcionalidade, que o faz entender a tumultuada história e a vária natureza como efeitos criados pela Causa Primeira e como signos de Deus, que participam analogicamente na sua substância metafísica incriada.

Como seres criados, a natureza e a história têm existência e autonomia próprias, pois a tese contrarreformada afirma que há luz natural e livre-arbítrio. Mas, como seres análogos, enquanto seres criados, também são signos ou figuras na ordem da revelação, que Vieira interpreta aplicando-lhes os métodos da *allegoria in factis*, a alegoria factual dos teólogos patrísticos e medievais. Como se sabe, a alegoria factual estabelece relação entre dois seres ou dois eventos distanciados temporalmente, para demonstrar que há concordância ou especularidade entre eles e que a concordância evidencia sua participação em Deus, que os orienta providencialmente na história.

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

39

Nas preceptivas do século XVII, há várias maneiras de representar exteriormente, numa agudeza, o ato do juízo que interpreta a história alegoricamente, espelhando a luz natural. Interessa-me, aqui, pensando no ataque de Vieira aos “estilos cultos”, a primeira delas, a representação exterior pela fala. A fala aguda é dirigida ao ouvido, que goza com sua pintura, que tem, como diz Tesouro, o som por cor e a língua por pincel. A agudeza vocal deve ser elíptica e cheia de subentendidos, porque, nos ditos muito claros, perde o brilho, assim como as estrelas, que necessitam da escuridão para brilhar. Pressupõe-se a sua condensação sutil e tendencialmente hermética pois, segundo os seiscentistas, há um duplo gozo nas agudezas vocais: quem as emite tem o prazer de dar vida no intelecto de outro a um efeito do seu e, o ouvinte, o prazer de encontrar o que estava oculto. Aqui novamente aparece a pragmática cortesã típica da monarquia absolutista do século XVII, que define os inventores de agudezas como tipos urbanos dotados de instrumentos dialéticos e retóricos proporcionados pelo juízo prudente nas ocasiões em que a elegância discreta é a primeira norma da etiqueta. Por isso mesmo, o que especifica o sentido da agudeza vocal é o decoro, que considera a circunstância hierárquica: a mesma metáfora aguda pode ser fineza, brincadeira, jogo, ironia, obscenidade, sarcasmo ou agressão, conforme a ocasião e as pessoas circunstantes, o que implica seu regramento por um sistema de adequações externas que especificam as ocasiões do uso conveniente e o sentido adequado em cada uma delas.

No sermão da Sexagésima, quando diz, por exemplo, que o estilo dominicano é “negro boçal”, Vieira extrai essa metáfora dos discursos do escravismo, que no Brasil então classificam o negro como “ladino” ou “boçal” conforme fale ou não o Português. A metáfora compõe a recepção do destinatário, remetendo-o à experiência contemporânea das imagens e prescrições da codificação jurídica da escravidão, como “gentilidade”, “idolatria” e “servidão natural” dos descendentes de Cam. Simultaneamente, a metáfora traça para o destinatário uma perspectiva avaliativa, que amplifica pejorativamente a ação dos rivais do Rossio, pois “negro boçal” encena os valores católicos da luz natural que, no caso, determinam teologicamente os “estilos cultos” como falta pecaminosa do Bem jesuítico, identificando-os com a “boçalidade” – barbárie, vulgaridade, necidade e idolatria – pressuposta no africano não-batizado. A metáfora classifica e desautoriza os “estilos cultos” dos

religiosos dominicanos como gentildade, por isso também lhes desautoriza a ação frente ao Santo Ofício da Inquisição, mandando-os audaciosamente para o Inferno. Ao aplicá-la, Vieira ratifica a direção geral do programa pós-tridentino da oratória da Companhia de Jesus, que é o de uma imitação proporcionada de casos da História Sacra dirigida a todos os homens, discretos e vulgares, em oposição ao intelectualismo “maneirista” dos rivais, que se comprazem na evidenciação do artifício retórico no púlpito, elegendo para tanto um destinatário único, discreto ou cortesão, semelhante ao orador agudo que fica com “mais paço”. Não seria necessário dizê-lo, mas nossa compreensão dos valores encenados nessas metáforas é forçosamente lacunar, pois falta-nos imediatamente a experiência avaliativa do seu campo semântico geral partilhado assimetricamente pelos destinatários discretos e vulgares efetuados na representação. De todo modo, é útil afirmar que a substancialização da linguagem por Vieira é tanto um processo poético datado quanto uma perspectiva datada da história: não é uma estrutura “(neo)barroca” transistórica; não é uma “ruptura estética” da linguagem que se possa autonomizar da sua função contemporânea de propaganda católica do Estado absolutista; não é aplicação beletrista, estilística ou original de “bom” ou “mau-gosto”; nem um irracionalismo pré-iluminista ainda acusado de fantasia sem fundamento em retrospectões hegelianas unilaterais, que concebem o passado evolutivamente como etapa para a barbárie neoliberal do presente.

Para especificar o sentido de sua censura do estilo culto, pode ser útil também considerar alguns condicionamentos institucionais de sua *forma mentis*. Para seus contemporâneos do século XVII, o nome “Vieira” indicava um tipo que, sendo jesuíta, mestre de retórica, amigo de reis, inimigo da Inquisição, confessor da Capela Real, chefe de missão catequética, diplomata, orador sacro etc., não era, obviamente, uma subjetividade burguesa entendida como unicidade de sujeito psicológico dotado dos direitos liberais decorrentes da livre-concorrência, mas nome de um tipo *do* poder real e tipo *de* poder local, em que convergiam a generalidade dos interesses da Coroa e a particularidade dos interesses da Companhia de Jesus, ou seja, tipo de uma ordem religiosa do padroado subordinado à Coroa, com certo caráter e decoro constantes, como a gravidade e a prudência que controlam seu humor colérico, fazendo-o discreto e especificando sua situação social, *como representação*, e os limites de seus privilégios como posição social exercida *pela representação*

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

41

em contato, tensão e conflito com outras situações e posições exercidas também como representações por meio de representações. Ou seja, tipo socialmente hierarquizado e sem a autonomia pressuposta nos direitos da subjetividade concorrencial do indivíduo autor nas sociedades contemporâneas¹¹.

É fundamental lembrar, no caso, que Vieira atualiza em sua prática a formação recebida no seminário da Companhia de Jesus, cujo programa de ensino, formalizado no *Ratio studiorum*, implica a educação por assim dizer homogênea de todos os sacerdotes por meio da reciclagem maciça das autoridades canônicas da Igreja e das autoridades lógicas, dialéticas, gramaticais, poéticas, retóricas, históricas e oratórias antigas. As várias disciplinas do *Ratio studiorum* implicam o treinamento da memória, da vontade e da inteligência do noviço com essas autoridades, para formar o padre como total aptidão para desempenhar os interesses da Companhia, da Igreja e da Coroa nas coisas do mundo. Assim, para Vieira seria não só impensável como impossível a pregação autonomizada da sua educação e da disciplina de sua Ordem, que formam e conformam sua prática de orador, impondo e delimitando o “dever ser” de sua ação como jesuíta imiscuído nos negócios temporais. Como pregador, Vieira é um *tipo social* totalmente previsto pelas *Constituições e Regras* da Companhia de Jesus: realiza publicamente o vínculo de obediência à sua Ordem¹², executando com mestria inigualável os mesmos padrões retórico-doutrinários recebidos na educação por todos os seus irmãos em Cristo que também fizeram o seminário, Teologia e os votos e que, como ele, receberam a mesma instrução que os torna aptos para

11 “O funcionalismo, que, nos seus escalões superiores pelo menos chegara a constituir uma ordem separada- a dos letrados-, integra-se em boa parte no braço nobiliárquico ou sua antecâmara: a carreira leva a receber o título de escudeiro, e depois o de cavaleiro, atingindo-se o grau de cavaleiro fidalgo ou mesmo acima. Tal simbiose, parcial embora, introduz necessariamente a ambiguidade na condição e mentalidade do funcionalismo”. (GODINHO, 1977)

12 (LOYOLA, 1975). Veja-se, por exemplo, [77]: “Se as pregações e ministérios se exerceram noutras partes distantes do lugar e da casa, deverá trazer um atestado dos sítios onde tiver passado um tempo notável, ou das autoridades públicas (tendo grande conta de todos os Ordinários), que dê plena garantia de que semeou a palavra divina e cumpriu o ofício de Confessor com sã doutrina, bom exemplo de vida, e sem ofensa de ninguém”; [109]: “Para exercer o ofício de sementeiro e ministro da palavra divina e se dedicar à ajuda espiritual do próximo, convém ter suficiente cópia de conhecimentos intelectuais” (p. 63); [111]: “Para maior humildade e perfeição dos homens de letras, Coadjuutores espirituais e Escolásticos, se houver dúvidas sobre a suficiente aptidão de algum dos candidatos à Companhia para nela ser Professo, Coadjuutor espiritual ou Escolástico, deverá ter-se em conta que é muito melhor e mais perfeito para ele deixar-se julgar e governar por ela. Esta saberá, tão bem como ele, o que se requer para viver nela; e o súbdito mostrará maior humildade e perfeição, e dará provas de maior amor e confiança naqueles que o devem governar” (p. 64). Cf. [404], [405], que prescrevem como formar excelentes pregadores.

também pregar. É como tipo social que atualiza na prática oratória uma formação comum rigidamente regrada como autoridades canônicas e retórico-dialéticas que Vieira é um *autor*¹³. Seu nome significa a autoridade do exercício de um gênero popular contrarreformista - o sermão sacro - no sentido latino de *auctoritas* ou modelo da excelência de um desempenho verossímil e decoroso do gênero emulado por outros oradores sacros. Como *tipo* subordinado de uma ordem religiosa subordinada à Coroa e a Roma; como *tipo* especificado por um caráter e um decoro constantes de padre jesuíta; como *autoridade* de um gênero sacro, Vieira tem a *posse* dos discursos que inventa: são seus, pode mesmo lamentar o mau uso deles e do seu nome, como o faz, acusando a deturpação da *auctoritas*. Não tem, porém, a *propriedade* deles, que correm publicados em cópias manuscritas e editados em letra impressa como “sermões de Vieira” atribuídos à sua *auctoritas*; seus discursos também não têm *originalidade*, no sentido romântico da mercadoria-originalidade concorrendo com outras originalidades no mercado de bens culturais, porque aplicam e transformam matérias, formas e preceitos do todo social objetivo do corpo místico do Império que não são seus, mas propriedade comunitária da Companhia de Jesus e do “bem comum”, como as disciplinas e as matérias do ensino ministrado por sua Ordem em sua formação e reproduzidas por ele na pregação que repõe as mesmas *auctoritates* comunitárias da oratória, como Cícero, Crisóstomo, Paravicino; nem são dotados de *autonomia estética*, porque, num tempo orientado providencialmente por Deus, sua *auctoritas* não conhece a individuação e a divisão do trabalho intelectual e o trabalho intelectual da divisão iluministas e pós-iluministas que tornam os regimes discursivos especializados; sua *auctoritas* também não dissocia sua prática de orador da metafísica neoescolástica que a motiva como a palavra de Deus difundida como testemunho de um tipo da *devotio moderna* da Companhia de Jesus imediatamente empenhada nos assuntos temporais do Império, como os capitais judaicos, o tráfico negreiro, a escravidão de índios, a competição comercial com a Holanda, a luta contra Espanha etc. Vieira é um *letrado*, no sentido de fazer parte da “gente de letras” de seu tempo, podendo-se dizer que o termo *letrado* então é entendido mais como um *caráter*, ou um *éthos*, que propriamente como uma individu-

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

43

13 Cf. idem, *ibid.* [814]: “Assim, devem-se cultivar cuidadosamente os meios humanos ou os adquiridos com o próprio esforço, especialmente uma doutrina fundada e sólida, e a maneira de a apresentar ao povo em sermões e lições sacras, e de tratar e conversar com as pessoas”.

ação autoral no sentido contemporâneo da função-autor definida pela livre-concorrência burguesa. Em outras palavras, pelo termo *letrado* significa-se então um tipo dotado de certas qualificações técnico-profissionais que o situam na intersecção de uma forma de atividade religiosa ou econômica com outra, simbólica: é alguém que exercita as “letras” – entendidas genericamente, aqui, como as várias *auctoritates* do costume antigo recicladas na imitação, não em termos “literários” de autonomia estética, contemplação desinteressada, originalidade, psicologia e direitos autorais – recebendo, com isso, certa qualificação produtiva (por exemplo, mestre de retórica) e, por vezes, certa distinção nobilitante (por exemplo, orador da Capela Real). No caso, distinção grande, pois a excelência discreta do seu método escolástico de pregar o torna modelo ou *auctoritas* do método jesuítico e português de pregar. Para defini-lo como letrado é útil, enfim, determinar o valor ou os valores de sua *representação* numa sociedade de ordens em que, como se evidencia na fórmula portuguesa “gente de representação”, a pessoa e sua posição se definem *como representação e pela representação* da subordinação ao “bem comum” do Império, mais que por seus atributos individuais, no sentido da livre-iniciativa burguesa. Ou seja, posição determinada pelas categorias da pertença ao corpo místico do Estado, mais que pela autonomia autoral, originalidade estética e invenção literária.

A representação que Vieira produz sobre o Brasil e o Maranhão e Grão Pará, incluindo-os no seu projeto profético, é mimética, feita como aplicação de técnicas retóricas anônimas e coletivizadas, que prescrevem a emulação de modelos de autoridades que adapta as referências institucionais e informais desses lugares a interesses específicos da Companhia de Jesus, da Igreja e da Coroa portuguesa. As adaptações produzem deformações de vários graus e valores, que repetem sistemicamente as prescrições técnicas dos esquemas imitados e os critérios contemporâneos de julgamento do seu valor. As deformações são diferenças materiais, formais, institucionais e pessoais, decorrendo da intervenção particular do padre, que reproduz o padrão coletivo em novas circunstâncias. A representação efetuada não conhece, evidentemente, a divisão dos regimes discursivos produzida a partir do Iluminismo: não é “literária”, objeto de uma estética que teorize sua contemplação desinteressada. Como deve ser óbvio, seu fundamento é o substancialismo da metafísica neoescolástica, de que é útil considerar outros aspectos para definir os pressupostos e fins hierárquicos e

últimos dos seus usos retoricamente prescritos¹⁴ quando Vieira ataca os “estilos cultos”.

Conforme a tripartição da doutrina escolástica – *corpo, alma (imaginação) e razão* – as metáforas de Vieira articulam-se no plano dos fantasmas da fantasia como um “pensamento-imagem” que visualiza o conceito. Por isso, o funcionamento do seu discurso como um todo não difere substancialmente do funcionamento da metáfora. O *conceito* forma-se na sua mente por processos de hibridação e condensação de conceitos análogos e estes sempre pressupõem o recurso a imagens pre-existentes – os discursos bíblicos e canônicos – como matéria do processo. Vieira produz metáforas como que ratificando o que Hobbes escreve no capítulo 8 do *Leviathan*¹⁵: a agudeza não é o produto de uma imaginação livre, fantástica ou autonomizada. Sendo imagem, a agudeza decorre de representações já armazenadas na memória coletiva dos usos autorizados do signo. A imaginação de Vieira é, no caso, uma espécie de memória enfraquecida que faz um rearranjo inesperado de imagens sacras já sabidas. No *corpus phantasticum* da linguagem, as configurações mentais apresentam-se intercambiáveis ou permeáveis umas às outras, sem separação nítida de *signo/ideia* ou de *conceito/imagem*. Logo, as metáforas são uma cenografia, uma teatralização, aparecendo para a audiência como o correlato sensível do inteligível do conceito orientado pela luz natural.

Como na passagem célebre de Péguy lembrada por Deleuze, em que não é a Festa da Federação que comemora a queda da Bastilha, mas a queda da Bastilha que festeja e repete todas as festas da Federação¹⁶, Vieira compõe o discurso como um ornato do infinito ou glosa da *auctoritas* da Identidade divina revelada nas Escrituras e reatualizada nos textos doutrinários de Padres e Doutores da Igreja. Sua pregação e sua escrita são realizadas como um ato de leitura hermenêutica que, ao comentar, glosar e repetir as autoridades canônicas, inclui-se nelas como um de seus casos autorizados. Em consequência, o destinatário é constituído como um sinônimo da enunciação; como sinônimo, ocupa o lugar da sua *auctoritas*, atualizando-a e adaptando-a às circunstâncias particulares do Império

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

45

14 Refiro-me às artes luso-brasileiras determinadas teologicamente pela neoescolástica; evidentemente, no século XVII, existem artes ordenadas por prescrições apenas retórico-poéticas.

15 Hobbes, Thomas. *Leviathan*. London, Everyman's Library, 1973, Cap. VIII.

16 Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, PUF, 1968, p.337-349.

Português. Em todos os casos comentados, a mesma repetição das autoridades é interpretada como um predicado da Identidade divina ou da sua Palavra que torna o discurso verossímil.

A verossimilhança decorre, no caso, da aplicação dos métodos da alegoria factual em três níveis básicos. O primeiro deles é o das *matérias*: para construir o objeto textual que comunica e simultaneamente interpreta, Vieira tem necessidade de dar como evidente a univocidade do Ser e a *auctoritas* canônica da Bíblia e da hermenêutica de Padres e Doutores da Igreja que fazem o comentário do Ser como verdade ortodoxa. Por exemplo, em *Clavis Prophetarum*. Quando lembramos que a Inquisição portuguesa leu sua carta particular, escrita em 1659 para o padre André Fernandes, depois Bispo do Japão, como epístola teórica e pública, declarando não-ortodoxa sua interpretação das trovas do Bandarra, deve-se notar o cuidado que Vieira demonstra na seleção de testemunhos, pois afirma que só usará os textos e as interpretações autorizadas na sessão de 8 de abril de 1548 do Concílio de Trento: por exemplo, Paulo, Santo Agostinho, Crisóstomo, Remígio, Roberto, Bernardo “[...] e aproximadamente todos os intérpretes dos Salmos e do divino Paulo” (*Clavis*, I, 3). Em segundo lugar, tem-se a *técnica*. Sabemos que a verossimilhança é um efeito obtido pela adequação do que se diz ao que a *auctoritas* do gênero prescreve que se diga. O discurso de Vieira constitui o destinatário como receptor de um *constructo* deliberativo ou epidítico tecnicamente verossímil porque a verdade canônica não é apenas matéria do seu comentário, mas é, ela mesma, como verdade substancial que fundamenta as matérias tratadas por ele, o fundamento das operações técnicas, distributivas e hierarquizadoras, da sua enunciação. Assim, os discursos canônicos e suas interpretações antigas são usados como motivação ou fornecimento de código, por meio de exemplos, explicação, causalidade e orientação temporal do sentido da pregação e da escrita; simultaneamente, as verdades metafísicas do método hermenêutico fornecem ao seu juízo os gêneros, as espécies, os indivíduos, as categorias, as semelhanças e as oposições para interpretar as matérias sagradas distributivamente, segundo a analogia de proporcionalidade, pela qual “Deus é comum para todos os seres”, e hierarquicamente, segundo a analogia de proporção, pela qual “Deus é a Causa Primeira de tudo”. O terceiro nível de operação do discurso é *doutrinário*: a própria interpretação aplicada é objeto do comentário que por assim dizer duplica o discurso,

quando faz a doutrina da doutrina aplicada. Seu comentário propõe a doutrina como evidência incontestável da fé cristã ou declara o interesse de fundamentá-la e reiterá-la com os exemplos dos textos canônicos na ocasião particular da sua pregação ou da sua escrita.

Em todos os casos – como matéria, como técnica e como doutrina – a interpretação é orientada temporalmente como meio de evidenciar que, na realização de um sentido histórico por agentes históricos numa situação histórica, o Sentido do Ser divino e do advento do Reino de Cristo proporciona-se distributiva e hierarquizadamente, aconselhando com a luz natural da Graça o livre-arbítrio dos homens envolvidos. Por exemplo, no capítulo I de *Clavis Prophetarum*, é o que ocorre com os *homens* (não as palavras) Adão, Melquisedec, Davi e Salomão, de modo que a interpretação opera passagens entre tempos históricos diversos, estabelecendo concordâncias analógicas que pressupõem os valores do imaginário infinitista na determinação do sentido dos eventos passados e contemporâneos postos em correlação. Na composição desse sentido, Vieira aplica lugares-comuns de uma argumentação deliberativa, propondo com eles a *recta ratio agibilium*, a reta razão das coisas agíveis, para as três potências neoescolásticas que constituem o destinatário, a memória, a vontade e a inteligência, persuadindo-o de que o Reino de Cristo, consumado no eterno, também se há-de consumir no tempo português como um mistério da fé ortodoxa já anunciado em vários momentos passados. A enunciação de Vieira sempre regride ao pressuposto metafísico da invenção para fundamentar sua verossimilhança. Para fazê-lo, como ocorre exemplarmente no primeiro capítulo de *Clavis Prophetarum*, propõe que é necessária a “discussão da verdade do Reino em si”. Considera, inicialmente, que o infinito e a eternidade não se dão diretamente aos sentidos humanos e que, por isso, o “fundamento sólido” do “em si” do mistério é a “Palavra de Deus”, que simultaneamente é matéria da sua operação e fundamento do seu juízo. A escrita funciona, no caso, como um predicado profético da identidade divina. Assim, quando interpreta a Bíblia por meio da alegoria factual, Vieira lê e interpreta os homens, as ações e os eventos – não as palavras que os representam – como figuras do sentido que está completado no eterno. Tome-se por exemplo um trecho do capítulo 1 de *Clavis*:

Logo, assim como no teatro vemos Agatamuel e Catarina, donzelas puríssimas, representadas por uma jovem torpe, mas bem eloquente, e escrevemos luz com o dourado, sangue com

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

47

o zarcão, mas a própria neve com o preto, sem desrespeitar-se a brancura, assim Deus, sem prejudicar-se a inocência e a majestade, delineou o santo no pecador, o filho no mau servo, o melhor rei no pior, enfim, Cristo em Salomão¹⁷.

João Adolfo
Hansen

48

No caso, o discurso é composto como a interpretação que decifra uma “semântica de realidades” proféticas: assim como se escreve a palavra “neve” com a tinta preta, sem prejuízo da brancura, Cristo está anunciado em Salomão, apesar dos pecados de Salomão. Como se sabe, na “Carta apologética”, que enviou para o Pe. Iquazafigo¹⁸, em 1686, Vieira afirma que a profecia pode ser feita por qualquer homem, mesmo pecadores sacrílegos, como é o caso de Caifás no pretório de Pilatos. Com o argumento, que é rigorosamente ortodoxo, continua afirmando a autoridade das profecias do Bandarra contestada pelo Santo Ofício. Ele pode fazê-lo porque, ao aplicar a alegoria factual, pressupõe que o tempo é análogo de Deus como semelhança e oposição dos eventos, segundo duas operações hermenêuticas complementares. Por uma delas, inclui todas as diferenças temporais dos eventos e seres que extrai da Bíblia, como as vidas de profetas, reis de Israel e Cristo, na identidade do conceito indeterminado de Deus, propondo que são conceitos reflexos ou predicados do mesmo. Pela outra operação, afirma que a única coisa que se repete no tempo, Deus, é identidade absolutamente indeterminada, fora de todo tempo e de todo conceito; logo, que Deus é exterior a qualquer representação, porque eterno e infinito; mas, simultaneamente, que é sempre um conceito idêntico a si mesmo nos eventos e seres. Desta maneira, no espaço e no tempo, os eventos, as coisas e os homens se distinguem em número e passam, porque são finitos; o conceito que os funda, contudo, é absolutamente o Mesmo quando se repete participativamente em todos eles, infinito.

Na representação dos sermões, da *História do futuro*, da carta para o Bispo do Japão, da “Carta apologética” e de *Clavis Prophetarum*, a história nunca se repete; o que se repete nela é o seu fundamento, Deus, que retorna sempre Idêntico nas diferenças temporais que participam Nele e que O espelham segundo as espécies de analogia e seus vários graus,

¹⁷ *Clavis Prophetarum* I, 8. Ms. 359, Biblioteca Gregoriana.

¹⁸ Na “Carta apologética” (Bahia, 30/4/1686), endereçada ao Pe. Iquazafigo, Vieira cita autoridades que justificam a tipologia alegórica dos futuros contingentes. Por exemplo, *Orígenes*, lib. 2, *contra Celsum: Futurorum veritas judicatur ex eventibus*. (D'AZEVEDO, 1928).

atribuição, proporção, proporcionalidade. O tempo histórico assim figurado na representação de Vieira é o da ortodoxia: uma progressão linear de eventos que se espelham entre si. Não há identidade entre o evento que ocorre agora, por exemplo, com o evento que ocorreu antes, assim como não há identidade entre o calvinismo dos holandeses que invadiram a Bahia em 1624 e o politeísmo dos egípcios de Faraó que perseguiram os hebreus, mas é o princípio comum de identidade, Deus, que, sendo Causa analógica deles, revela-se neles, fazendo com que sejam semelhantes entre si pela proporcionalidade e diferentes entre si pela proporção. A repetição que os une não é a da semelhança deles como eventos e seres temporais, pois a semelhança é somente um predicado da sua proporcionalidade a Deus, como eventos ou como espécies criadas¹⁹.

Vieira pode estabelecer tais relações especulares entre os eventos e os homens da Bíblia e as pessoas e os acontecimentos do Império Português principalmente porque pensa teologicamente a diferença deles por meio da analogia. Cada um dos acontecimentos e cada um dos homens das narrativas da Bíblia, assim como as pessoas e os acontecimentos do Império Português, são eventos próprios e pessoas próprias, com pleno sentido histórico em si mesmos. Mas os acontecimentos, como a criação de Eva e a criação da Igreja, e as pessoas, ações e circunstâncias, como os pecados de Salomão com as mulheres estrangeiras e a pregação de Cristo para as nações gentias, convêm analogicamente entre si por meio da outra Coisa, a Identidade divina, que os orienta providencialmente no tempo. Ao recuperar a diferença histórica dos eventos e pessoas do texto bíblico, inscrevendo-a no conceito de Identidade indeterminada do divino da qual derivam como um reflexo, Vieira afirma a historicidade das diferenças tem-

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

49

19 Repetindo a autoridade antiga, Vieira escreve que a primeira monarquia do mundo, que é a primeira figura do Reino de Cristo, é revelada na seguinte passagem do livro do *Gênesis*: "Façamos o homem à nossa imagem e semelhança, e presida ele aos peixes do mar e às aves do céu e aos animais e a toda a terra" (*Gn 1: 26*). Assim, quando o apóstolo Paulo escreve "Coroaste-o de glória e honra e estabeleceste-o sobre as obras de tuas mãos" (*Coríntios*, 15: 27) e, de novo, "Prostaste tudo sob seus pés: as ovelhas e os bois todos e ainda os animais do campo" (*Hebreus*, 2:8), suas palavras parecem referir-se a Adão, mas referem-se efetivamente a Cristo e ao Império dele sobre todas as coisas: *Adão é o tipo, Cristo é o protótipo*. O que Vieira corrobora com Tertuliano: "Assim como, pois, na argila de Adão está esboçada a natureza humana de Cristo, no sopro a natureza divina, no sono a morte, na costela o ferimento na ilharga, em Eva a Igreja, assim no principado e na monarquia do universo o estão o Reino e o Império de Cristo" (*Tert., Ressurreição da Carne*, 5).

porais e simultaneamente as subordina como diferenças de reflexos, de oposições, de semelhanças e de analogia da Identidade. Para ele, o acontecimento histórico é um reflexo da Identidade cujo conceito se dá ao seu juízo como diferença reflexiva ou diferença objeto de sua reflexão. As diferenças dos acontecimentos tornam-se, por consequência, também predicados na compreensão da Identidade divina. E é isso o que caracteriza nuclearmente seu método ou sua *forma mentis*: revelar como os textos bíblicos são o veículo de acontecimentos proféticos que, ao serem interpretados, ocorrem como predicados da Identidade indeterminada de Deus, pressuposta metafísica e logicamente como Primeira na orientação da história do seu tempo.

O pensamento da analogia fundamenta as operações engenhosas e agudas do seu juízo. A repetição que relaciona os eventos surge no seu discurso como resultado de um ato do seu juízo, que estabelece a proporção de uma medida analógica comum a eles, como participação de vários graus. A participação dos seres e eventos é análoga porque o juízo da sua enunciação apresenta as duas funções essenciais da analogia: *distribuição*, que opera dialeticamente, fazendo a *divisão*, a *classificação* e a *anatomia* do conceito segundo as espécies que vão do mineral ao anjo, quando propõe “Deus para todos”; e *hierarquização*, que opera retoricamente, estabelecendo as *metáforas*, as *alegorias* ou as *figuras* obtidas pela divisão como *medida* dos assuntos e propondo “Deus Causa Primeira de tudo”²⁰.

Depois desse excursus hermenêutico, feito para evidenciar alguns dos critérios teológicos da censura de Vieira às agudezas dominicanas, voltemos a elas, lembrando que ele não vitupera seu artifício, mas a afetação delas. No caso, não se deve ler Vieira romanticamente, pois nele não há oposição ou exclusão mútua de *natural* e *artificial*. Ao contrário, *artificial* e *natural* implicam-se um ao outro. Porque é totalmente artificial – como *ars* ou técnica socialmente partilhada para se produzir um efeito persuasivo específico – o discurso do conceito engenhoso de Vieira tem a naturalidade de uma convenção social quando pressupõe que o juízo orientado pela luz natural estabelece adequações do discurso à matéria sacra. O efeito bem conseguido sempre oculta o artifício e, se por vezes a arte é evidenciada numa declarada inverossimilhança, isso só pode ocorrer como licença, que se torna verossímil e natural

20 DELEUZE, op.cit., p. 337-349.

para a recepção culta conhecedora da prescrição técnica. Não-natural é a ausência de artifício e, principalmente, seu uso inepto, afetado, indecoroso e vulgar. Conforme Vieira, é o que acontece no sermão dominicano. Artificiosíssimo a ponto de evidenciar o próprio artifício quando faz a elocução vir por assim dizer para a frente do discurso, é hermético, transformando a utilidade da clareza ponderada da pregação para todos em enigma próprio para a diversão de agudos: “pregam palavras de Deus, mas não pregam a palavra de Deus”.

No caso, deve-se lembrar que uma atividade produtiva ou poética – como *poiesis*, *techné*, *ars*, *artificium* – e outra atividade diretiva ou prudencial – como *ética*, *etiqueta*, *profecia*, *virtude* – especificam a representação de Vieira, quando adapta agudamente os discursos das autoridades bíblicas aos discursos do seu tempo em defesa dos interesses modernos da “razão de Estado” absolutista. A consideração dessas atividades é útil para se especificar a questão da verossimilhança em sua prática, em termos técnicos ou retórico-poéticos de estilo, e em termos práticos, de conveniência ou adequação ético-política da representação. Nas duas atividades – efetivamente simultâneas na sua prática oratória e aqui separadas como artifício expositivo – sempre se repõe a questão da *proporção* que subordina o que diz a prescrições hierárquicas do decoro teologicamente determinado.

Consumado em todo gênero de boas letras segundo tais prescrições, Vieira constitui a enunciação como discurso próprio de um tipo dotado dos cinco hábitos: *intelecto*, *sapiência*, *ciência*, *agível* e *factível*. Eles constituem o sujeito de enunciação como discreto que se dirige a destinatários discretos e vulgares, formalizando-os como aptos para reconhecer a maravilha de suas agudezas como um efeito teologicamente proporcionado do desempenho do artifício retórico. A rápida descrição do modo como Vieira usa o conceito predicável talvez possa tornar mais específico o que foi dito. Extraído do *Velho* e do *Novo Testamento*, o conceito predicável é enunciado primeiramente por ele em latim e imediatamente traduzido e adaptado à circunstância da matéria do sermão, de modo que tem adequação ao decoro externo, como ensinamento e persuasão de um destinatário constituído como discreto, entendedor de latim, e de outro vulgar, que entende as traduções que são aplicadas aos assuntos dos discursos contemporâneos. Simultaneamente, os conceitos têm também adequação ao decoro interno de um gênero sacro, fundamentado na verdade de discursos teológicos dignificados pela sa-

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

credibilidade da *auctoritas* do latim. Fica implícita, no caso, a comunidade da fé católica universalizada e o conhecimento coletivamente partilhado de seus dogmas, tratando-se de confirmar ou sacramentar os sacramentos. Por outras palavras, Vieira não recusa o conceito engenhoso, mas sim o conceito engenhoso aplicado sem proporção teológica, que se torna enigmático e autonomizado do sentido contrarreformista da pregação. Ainda que o conceito engenhoso enigmático dos dominicanos seja aplicado a conceitos predicáveis extraídos da Escritura, não considera, segundo seu juízo, o decoro interno específico do sermão contrarreformista: a combinatória das leis dialéticas de definição e contradefinição da matéria sacra é incongruente e distantíssima da verdade revelada.

Como foi dito, Vieira acredita que o discurso eficaz teatraliza para o destinatário as operações intelectuais de um engenho cujo juízo é aconselhado pela luz da Graça inata ao produzir agudezas. Mesmo quando, aparentemente, os efeitos são simulacros deformantes da imagem icástica. Segundo Vieira, a agudeza resulta da sindérese, luz divina acesa na consciência nos atos perceptivos e no ato intelectual do juízo. A agudeza tem a forma de silogismo retórico ou entimema e desdobra sensivelmente, para o destinatário, a qualidade ético-teológica da participação da linguagem do pregador na Luz. Dito doutro modo, o decoro retórico dos estilos agudos visualiza, como *evidentia*, o decoro ético do seu juízo pautado pela luz natural reflexo da Luz eterna. A representação se faz como atualização ou produção da Presença da Luz divina nas instituições políticas dramatizadas nela como participação providencial da “política católica” do Império em Deus.

Retomando o início deste para comparar os preceitos teológico-políticos da oratória de Vieira com os preceitos para a pintura estabelecidos nos séculos XVI e XVII em bases contrarreformadas, pode-se propor *desenho* e *cor* como termos análogos de *icástico* e *fantástico* que regulam a crítica aos “estilos cultos” da Sexagésima. Genericamente, as críticas contrarreformistas aos estilos adeptos da elocução sublime hoje unificados como “gongorismo” defendem o desenho nítido e recusam a cor indefinida, entendendo-a como desproporção e apelo inverossímil da fantasia sem juízo. Como articulação icástica da verdade teológica, o desenho é proporcionado ao fim do sermão sacro, pois este é gênero popular que deve, antes de tudo, ensinar e mover, *docere et movere*. Segundo o juízo de Vieira, a cor não é catártica quando é aplicada sem proporção; é inverossímil, pois desvia o entendimento

para as manifestações sensíveis e confusas do gosto momentâneo, que especifica tipos vulgares ou néscios iludidos por aparências. O que deve significar que de modo algum Vieira é contrário à cor, mas sim contra determinados graus e circunstâncias da sua aplicação que a fazem indiscreta ou indecorosa. Em sua crítica dos “estilos cultos”, afirma que não aplicam os *topoi* da invenção consagrados pela hermenêutica bíblica; ou que, se os aplicam, fazem-no de maneira arbitrária, não mantendo na invenção o nexu icástico de *res* e *verba* e, na elocução, de *verba* e *verba*: os conceitos predicáveis são aplicados, enfim, sem desenho teológico, como uma matéria a partir da qual se produzem outros discursos, ostentados no púlpito como desempenho de acrobacias dialéticas ou figuração “livre”: “pregam palavras de Deus mas não pregam a palavra de Deus”. Nesta sentença, condensa-se a noção de uma necessária clareza comunicativa da palavra sagrada, evidenciando-se também a questão seiscentista do “ornato dialético”, que Vieira utiliza sempre e que, sem nenhuma contradição, condena, pois rejeita sua inconveniência prática como “ornato dialético enigmático”, que hermeticamente aproxima e funde análogos distanciadíssimos num gênero popular que deve ser claro para todos.

Em um e outro caso, está implicada a conceituação do engenho como faculdade natural da invenção formada de duas faculdades básicas, a perspicácia dialética e a versatilidade retórica, segundo as três convenções então correntes: engenho como *juízo sem fantasia*; como *juízo com fantasia*; como *fantasia sem juízo*. No caso específico da oratória, considerando-se que Vieira a formula como *allegoria in factis* ou interpretação tipológica da Bíblia e dos textos canônicos de Doutores da Igreja, postula-se que a *inventio*, assim como a disposição, a elocução, a memória e a ação do sermão, devem ser regradas pelo desenho icástico do juízo com uma fantasia não-autonomizada da prudência, mas informada da luz natural emanada da Palavra eterna que fundamenta e ilumina seu ato intelectual. Vieira toma partido de uma cenografia histórica, acusando os dominicanos de fazerem uma cenografia poética, no mesmo sentido de Gilio.

A prescrição do desenho icástico constitui sua *auctoritas* ortodoxamente e, ao mesmo tempo, constitui os sermões “cultos” como vulgaridade da fantasia colorida sem juízo – logo, vulgaridade da fantasia que, mesmo dramatizando a Palavra, não tem sua proporção: “pregam palavras de Deus, mas não pregam a palavra de Deus”. A preceptiva

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

53

estabelecida pelo Concílio de Trento como uma estratégia genérica de controle ortodoxo da representação torna-se, nessa crítica, a tática extremamente precisa com que Vieira intervém alegórica e politicamente contra o Santo Ofício na questão judaica que divide o Reino.

O critério nuclear da sua crítica aos “estilos cultos” é, como foi dito, o da *proportio* ou *commensuratio* retórica interpretada em termos teológicos, que ele aplica à formulação do discurso icástico e, ainda, como regulação icástica dos efeitos fantásticos. Trata-se, no caso, de uma especificação dos graus da proporção. Como um *ut theologia rhetorica*, implicam horacianamente a maior ou a menor distância do destinatário para a recepção adequada da imagem; a maior (ou menor) congruência das metáforas; o maior (ou menor) hermetismo do que é dito; o número de vezes necessárias para ouvir e receber o sermão. No caso, a agudeza dominicana, efetuada como tropo de uma elocução que desdobra a disposição do discurso como ornato dialético enigmático, é o objeto da crítica retórico-política de Vieira. Esta não pode ser reduzida a mera crítica do ornato, como ocorre hoje, quando se define “cultismo” neoclassicamente, como “jogo de palavras”, não se levando em conta que no mais abusado gongorismo sempre opera a anatomia dialética do conceito, evidência do intelectualismo substancialista generalizado em todas as práticas de representação luso-brasileiras do século XVII. Ora, Vieira ocupa-se do pressuposto teológico dos discursos em geral, sendo ele mesmo “culto”, no sentido seiscentista da *eruditio*. Desdobrando a “imagem interna” dos argumentos em sinédoques adequadas à *evidentia* de casos retóricos, sua elocução também é aguda. Além disso, Vieira aplica o *ut pictura* não só à invenção, mas também à disposição, à memória e à ação dos sermões, regulando os preceitos horacianos segundo pressupostos neoescolásticos.

O que se evidencia, por exemplo, no conhecido trecho do sermão da Sexagésima:

Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte está branco, da outra há-de estar noite; se de uma parte dizem luz, da outra hão-de dizer sombra; se de uma parte dizem desceu, da outra hão-de dizer subiu. Basta que não havemos de ver num sermão duas palavras em paz? Todas hão-de estar sempre em fronteira com o seu contrário? Aprendamos do Céu o estilo da

disposição, e também o das palavras. Como hão-de ser as palavras? Como as estrelas. As estrelas são muito distintas e muito claras. Assim há-de ser o estilo da pregação, muito distinto e muito claro. E nem por isso temais que pareça o estilo baixo; as estrelas são muito distintas, e muito claras, e altíssimas²¹.

Aqui, a *Arte Poética* é apropriada como critério retórico ordenador do decoro, principalmente os versos 361-365, que fazem o paralelo de pintura e poesia:

[...] ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit²²

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

55

Como doutrina da proporção decorosa dos efeitos das obras, o *ut pictura poesis* fundamenta-lhes a apreciação como ponderação do juízo. Quando fazem a comparação de pintura e poesia, os versos propõem que há um modo específico de formulação para cada gênero e, logo, da sua apreciação, o que imediatamente implica que o *ut pictura poesis* é uma doutrina genérica da verossimilhança necessária em cada obra, segundo sua invenção, disposição e elocução, para que possa cumprir as três grandes funções retóricas de *docere, delectare e movere* representadas nos versos citados. É útil lembrar, como demonstra Wesley Trimpi, que podem ser distribuídos segundo 3 pares de oposições: a- *distância*: nos termos de *perto/longe* (*si propius stes/si longius abstes*); b- *clareza*: nos termos de *clareza/obscuridade* (*obscurum/sub luce*); c- *número*: nos termos de *uma vez/várias vezes* (*semel/repetita*)²³. Desta maneira, se a categoria *distância*, dos versos 361-362, parece referir-se ao *movere*, evidenciado

21 VIEIRA, Pe. A. *Sermão da Sexagésima*. In: Sermões. Porto: Lello & Irmão, 1959, I, p. 19-20.

22 "Como a pintura, a poesia: haverá aquela que, se estiveres mais perto, te moverá mais, e outra, se estiveres mais longe; esta ama o obscuro, quer esta sob a luz ser vista, do juiz esta não teme o agudo juízo; esta agradou uma vez, esta dez vezes repetida agradar". Apud Horácio. (HORATI, 1959).

23 TRIMPI, Wesley. Horace's *Ut pictura poesis*: the argument for stylistic decorum. In: *Traditio* (Studies in ancient and medieval history, thought and religion). New York: Fordham University Press, 1978, v. XXXIV.

pelo verbo indicativo de *pathos* (*te capiat magis*), a categoria *claridade* implica o *docere*, explicitado no verso 364, que figura a avaliação do juízo (*iudicis argutum quae non formidat acumen*), enquanto a categoria *número*, do verso 365, articula o *delectare*, óbvio em verbo especificador do afeto agradável (*placuit; placebit*)²⁴. As categorias delineiam a generalidade das grandes funções retóricas. Em termos absolutos, lembrando-se o modo como Horácio valoriza a clareza e recusa os hibridismos, os critérios *perto*, *clareza* e *uma vez* podem especificar a sua própria produção poética – e, por exemplo, o estilo icástico defendido por Vieira – enquanto *longe*, *obscuridade* e *várias vezes* seriam critérios rejeitados (assim como Vieira rejeita os dois últimos no sermão dominicano). As três oposições são operadores da generalidade do *aptum* retórico, contudo, e, neste sentido, são aplicáveis diferencialmente, como critérios de adequações estilísticas das partes ao todo da obra, como decoro interno, e também como decoro externo, na adequação dela à circunstância convencional de recepção. Os termos rejeitados ou supostamente rejeitáveis numa concepção unívoca de clareza só o são de modo relativo ou diferencial, uma vez que, supondo-se os efeitos retórico-poéticos de persuasão, às vezes o “pior” é efetivamente o “melhor”, como licença poética. Lembre-se também que Horácio e a instituição retórica, em geral, propõem uma definição negativa da virtude do estilo, especificando-a como falta de erro ou *fugere vitium*, de modo que obra bem realizada é sempre aquela em que nada pode ser acrescentado e de que nada pode ser extraído, impondo-se justamente o sistema dos gêneros e suas correções diferenciais, com suas clarezas e obscuridades específicas, que por vezes implicam os critérios *longe*, *obscuridade* e *várias vezes*.

Pensando-se o sermão cenograficamente, a relação de *proporcional/desproporcional* (*icástico/fantástico*) implica não qualquer proximidade ou qualquer distanciamento para a recepção, mas, sempre, a *correta distância*, a distância exata, matematizada no estilo como *commensuratio* ou *proportio*. A ideia de correta distância prescreve nem o muito longe, nem o muito perto, de um ponto fixo adequado. É a partir desse ponto fixo de observação encenado no estilo que os dois eixos, *perto/longe*, se interceptam e normalizam, produzindo-se a recepção adequada. Em Vieira, tal ponto fixo é o da prudência do juízo do orador iluminado pela luz natural

24 Estas relações foram-me indicadas pela Profa. Dra. Angélica Chiappetta, da área de Língua e Literatura Latinas, do DLCV-FFLCH-USP.

da Graça com que constitui a posição do destinatário. Nos sermões dominicanos, como propõe, o mesmo ponto fixo está encoberto ou apagado pela afetação que leva ao extremo limite o estilo cenográfico, fazendo com que o discurso seja equivalente a uma anamorfose da pintura. Ou seja, nos “estilos cultos”, o equivalente da deformação plástica da pintura é o acúmulo de ornatos, que produzem a obscuridade ou efetuam uma representação estilisticamente não-unitária, como misto, ou uma disposição analítica, dividida e subdividida geometricamente por quiasmas. Transposto ao extremo verbal como ornamentação e divisão, o estilo é enigma ou alegoria fechada, *tota allegoria*, que exige uma hermenêutica tão aguda quanto suas imagens. O fechamento semântico do discurso é excludente ao exigí-lo: produz um destinatário discreto, apto talvez para decifrar a alegorização hermética, mas exclui totalmente o destinatário vulgar, impedindo com isso a eficácia universal da pregação.

Assim, os “estilos cultos” afetam a afetação ou desnudam o procedimento pelo exagero da sua aplicação. Segundo Vieira, deve-se afetar sem que a afetação se evidencie, pois o artifício só convence quando é natural. Veja-se rapidamente como doutrina os passos retóricos do sermão. Defende a invenção com tópicos prefixadas teologicamente e sua tradução, no púlpito, como discurso para ser visto horacianamente “de longe”, “claramente” e “uma vez só”. Uma vez que as tópicas sacras são a palavra de Deus, nelas se espelha a nitidez da ordem racional eterna como luz da Graça refletida como desenho interno na mente do orador. Para bem falar, proporcionando o discurso como representação icástica ou desenho, deve repeti-las com a justa proporção do seu juízo fundado de direito na luz natural. O que também deve ocorrer na *dispositio*. Como se sabe, a ordem lógica da argumentação visa a utilidade do *docere*. Como a direção prática da *devotio moderna* da Companhia de Jesus exige um decoro icástico, porque o sermão também é a história do ignorante, impõe-se a ordenação sequencial das matérias, visando-se a clareza. Se o *delectare* está previsto, só o está, contudo, de modo acessório. Assim, quando o sermão culto dispõe o argumento em xadrez de palavras ou em ladrilho e azulejo, como diz Vieira, faz com que a disposição fique evidente como enorme antítese ou grande quiasma, devido à geometrização contínua da sua ordem distribuída por membros sintáticos simétricos e opostos. A ordem sintática torna-se hiperacumulada devido à reiteração contínua das divisões dialéticas dos argumentos. Por isso, no sermão culto o discurso avança como enunciação, mas simultaneamente parece estar sempre no

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

57

mesmo lugar, devido à projeção, em todos os segmentos do enunciado, da mesma operação dialética visualizada nos termos contrapostos. O procedimento dialético passa para a frente da fala, enquanto as matérias sacras dos argumentos vão para o fundo, como se a evidenciação continuada das divisões muito engenhosas paradoxalmente apagasse a própria ordem lógica dos argumentos. Fica explícito, na crítica dessa disposição “maneirista” em quiasma, que Vieira a interpreta pelo avesso do seu brilho e elegância mundanos. Pelo jogo geométrico da disposição cruzada e recruzada, o sermão culto evidencia claramente o artifício; no entanto, segundo Vieira, é obscuríssimo esse efeito, pois o excesso de desenho que afeta o engenho do orador efetivamente evidencia a ausência do desenho teologicamente proporcionado. A disposição culta não visa a argumentar, provar, confirmar e persuadir, mas a afetar as combinatórias dialéticas da argumentação. Por isso, mais uma vez, distancia-se da Luz da sua Causa. No caso, Vieira pressupõe antigo preceito, legível em Aristóteles, Quintiliano, Sêneca, Pallavicino e Tesouro: a evidenciação do artifício da disposição faz com que o ouvinte se maravilhe com a engenhosidade, mas, ao mesmo tempo, com que comece a desconfiar do efeito, não sabendo se decorre da sua própria inteligência ou do fingimento do orador. No intervalo da dúvida, a persuasão diminui e evapora-se a verdade da fé, insinuando-se no ato o perigo da heresia, o livre-exame, donde a defesa jesuítica de uma *dispositio* clara, de começo-meio-fim. Em outras palavras, a representação dominicana é proposta como um teatro obsceno também porque dá a ver o que devia ficar sempre invisível e fora da cena, o artifício. Quanto à elocução, diga-se muito brevemente Vieira sempre reconhece a eficácia da aplicação de efeitos de “cor”, principalmente os de imagens visualizantes, como *enargéia* ou *evidentia*; mas também reconhece que as paixões coloridas sem medida teológica são perigosas para a unidade do corpo místico do Império. Logo, embora seu sermão sempre aplique afetos patéticos na elocução, a Sexagésima torna explícita a norma de um patetismo naturalmente proporcionado ao seu fim didático e persuasivo. No caso, a ideia de um ornamento natural ou de uma retórica sem retórica é certamente o máximo do artifício retórico.

Referindo a memória evidenciada pelo orador no ato da pregação, Vieira também postula a aplicação de lugares que dramatizam a hermenêutica escolástica, quando o pregador toma um a um os lugares e, em cada um deles, levanta potencialidades figurais do sentido sagrado para o tempo, produzindo novas significações para o público a partir

de uma referência comum ou coletiva. De novo, aqui, a visão: propostos como objetos de visualização, quando o orador busca em cada um deles o sentido divino, os lugares tornam-se momentos da *evidentia*, quando os comunica ao público através da técnica que funde descrição e narração. Na crítica à agudeza enigmática, Vieira defende a agudeza que figura as passagens de uma visualização sensível e finita da memória dos casos da História Sacra e do seu tempo para outra, inteligível e infinita, memória da Ideia. Simultaneamente, prevê a eficácia sacramental²⁵ das transformações operadas no público, quando este ouve o discurso de sua memória intelectual, garantida pela lei natural, catolicamente presentificada como a Presença do Verbo. Deve-se lembrar rapidamente que não se trata apenas de uma memória “leiga” dos usos do signo, mas de uma memória agostiniana, que pressupõe o “verbo interior” como padrão para o discurso feito como reminiscência do Bem. Por isso, Vieira defende o sentido do sermão como reposição do sentido dado na *Escritura*, que cabe ao padre-orador lembrar com proporção e luz. E também critica, assim, a agudeza dominicana da *actio*, a ação, como *ut pictura poesis*, propondo a gestualidade do corpo e da voz como dramatização da maior ou menor distância que vai da enunciação ao tema, nos termos de uma arte cenográfica adequada à produção de afetos proporcionados no destinatário. Em outras palavras, como encenação do juízo que os controla. Assim como não é contrário ao teatro, que aprecia e pratica no púlpito, Vieira também não é contrário à agudeza do gesto e da voz. Critica, contudo, um teatro deslocado fantásticamente para o púlpito; por isso, também critica as agudezas deslocadas teatralmente para o sermão. Em outras palavras, é inverossímil e indecorosa no púlpito a técnica da voz e do corpo que é apta para outro lugar onde se representam farsas: a transferência do teatro para o púlpito explicita justamente a convenção da representação do sermão. Levado pela evidência do artifício, o público pode esquecer-se de que está na Igreja e mesmo pôr em dúvida a naturalidade do artifício de falar do sagrado. O púlpito pode tornar-se um lugar profano, enfim, o que desestabiliza as hierarquias. Neste sentido, uma *actio* conveniente ao púlpito exige também gestos proporcionados à circunstância e voz proporcionada à dignidade do lugar, das matérias e do fundamento sagrado.

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

59

²⁵ No sentido dado ao termo “sacramento” no livro admirável de Alcir Pécora, *Teatro do Sacramento*; a unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antônio Vieira. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

João Adolfo
Hansen

60

Enfim, o programa discursivo de Vieira propõe a invenção como desenho de lugares teológicos adequados retoricamente à matéria sacra, criticando os lugares arbitrários e coloridamente confusos; assim, sua disposição visa o *docere*, o *prodesse*, enquanto a dos dominicanos visa o *delectare* do próprio desempenho técnico do discurso; a elocução que propõe metaforiza, como um espelho, a ordem do Verbo refletida como luz da lei natural na mente, nos eventos e na linguagem, enquanto a elocução dominicana metaforiza metáforas, como uma combinatória embaçada e escura, em que a lei natural não aparece evidenciada. Neste sentido, Vieira defende o desenho como critério ordenador da proporção ou congruência de toda imagem, contra a cor que se autonomiza quando a elocução passa para o primeiro plano do discurso, tornando obscura a sua disposição. É neste sentido que, no exórdio da Sexagésima, diz que o público vem enganado com o pregador, supondo novidades da invenção, e que espera saia desenganado da mesma, pois sua fala vai reiterar a verdade católica: finitude e culpa, ou seja, obediência, arrependimento e morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. De anima III, III, em que a phantasia não é mera aisthesis, mas resultado da deliberação do juízo silogístico. Ver, a propósito, CAMASSA, Giorgio. Phantasia da Platone ai Neoplatonici. In: PHANTASIA-IMAGINATIO. V COLLOQUIO INTERNAZIONALE. Roma 9-11 gennaio 1986. Atti a cura di M.Fattori e M. Bianchi. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1988. (Lessico Intellettuale Europeo).

D'AZEVEDO, João Lúcio. **Cartas ao Padre António Vieira**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928, 3 t., t. III, p. 752-754.

DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. Paris: PUF, 1968. p. 337-349.

GILIO, Giovanni Andrea. Due dialogi. In: ARROCHI, Paola (A cura di). **Scritti d'Arte del Cinquecento**. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, v. 32, 3 t., T. I, p. 303-325. (La Letteratura Italiana. Storia e Testi).

GODINHO, Vitorino M. **Estrutura da antiga sociedade portuguesa**. 3. ed. Lisboa: Arcádia, 1977. p.102-1.030.

HOBBS, Thomas. **Leviathan**. London: Everyman's Library, 1973. Cap. VIII.

HORÁCIO, Q. **Horati Flacci opera**. Leipzig: F. Klingner, 1959. p. 307.

LOYOLA, Santo Inácio de. **Constituições da Companhia de Jesus**. Trad. e notas de Joaquim Mendes Abranches, S.J. Lisboa: Província Portuguesa da Companhia de Jesus, 1975.

PALLAVICINO, Sforza. **Arte Dello Stile, ove nel cercarsi l' Ideal dello scrivere insegnativo**. Bologna: Giacomo Monti, 1647. Cap. XVII, p. 135.

POSSEVINO, Antonio. *Pictura similis Poesi*. In: *Tractatio de Poësi et Pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra* (Lugduni, 1595); BAROCCHI, Paola (A cura di). **Scritti d'arte del Cinquecento**. Milano-Napoli, Riccardo-Ricciardi Editori, 1972. v. 32, t. I, p.455-459.

ROSSI, Paolo. **Clavis universalis**: arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz. Traduit de l'italien par Patrick Vighetti. Grenoble: Jerome Millon, 1993.

SUÁREZ, Francisco. **De legibus**. Madri: Torrubiano, 1918. III, XXI, I.

TESAURO, Emanuele. **Il cannochiale aristotelico**. 5. ed. Torino: Zavatta, 1670.

TRIMPI, Wesley. *Horace's Ut pictura poesis: the argument for stylistic decorum*. In: **Traditio** (Studies in ancient and medieval history, thought and religion). New York: Fordham University Press, 1978. v. XXXIV.

TUVE, Rosemond. **Elizabethan and metaphysical imagery**: renaissance Poetic and Twentieth-Century Criticism. 7. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1965. p. 27-44.

Vieira e os
estilos cultos:
"ut theologia
rhetorica"

61

VARELA, Julia. **Modos de educación en la España de la Contrar-reforma**. Madri: Las Ediciones de La Piqueta, 1983. p. 120.

VIEIRA, Pe. A. Sermão da Sexagésima. In: **Sermões**. Porto: Lello & Irmão, 1959. I, p. 19-20.

VIEIRA, Pe. Antônio. Carta apologética. In: D'AZEVEDO, João Lúcio. **Cartas do Padre António Vieira**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928. 3 t., t. III, p. 755.

*João Adolfo
Hansen*

62