
Da primazia dos sentidos: A “eloquência muda” do teatro alegórico do Padre Antônio Vieira

De la primauté des sens : « l'éloquence muette » du théâtre allégorique du père Antônio Vieira

On the Primacy of the Senses: The “Silent Eloquence” of Father Antônio Vieira’s Allegorical Theatre

Felipe Lima da Silva

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/818>

Felipe Lima da Silva, « Da primazia dos sentidos: A “eloquência muda” do teatro alegórico do Padre Antônio Vieira », *Reflexos* [], 3 | 2016, 23 décembre 2025, 01 janvier 2026. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/818>

CC BY

Da primazia dos sentidos: A “eloquência muda” do teatro alegórico do Padre Antônio Vieira

De la primauté des sens : « l'éloquence muette » du théâtre allégorique du père Antônio Vieira

On the Primacy of the Senses: The “Silent Eloquence” of Father Antônio Vieira’s Allegorical Theatre

Felipe Lima da Silva

“La uniformidad limita, la variedad dilata; y tanto és más sublime, cuanto más nobles perfecciones multiplica. No brillan tantos astros em el firmamento, campean flores em el prado, cuantas se alternan sutilezas en una fecunda inteligencia”.

(Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 444, 2011).

- 1 É na introdução do seu grande tratado, *Iconologia*, do início do século XVII, que Cesare Ripa tece uma observação elementar, que se desdobraria ao longo de seu trabalho, para estabelecer toda uma teorização taxionômica das virtudes e dos vícios que acompanham suas alegorias visuais:

As imagens feitas para significar algo diferente daquilo que os olhos vêem têm como regra certa e universal a imitação dos monumentos assentados nos livros e entalhados nas medalhas ou em mármore pela indústria de latinos, gregos e dos mais antigos inventores dessa arte¹.

- 2 A proposta central deste trabalho será examinar um aspecto fulcral das práticas letradas do século XVII: a teorização seiscentista acerca

dos sentidos que se dispõem no círculo da oratória sacra como ferramentas do discurso. Mais especificamente, pretende-se, com a abordagem do “Sermão das lágrimas de São Pedro”, de Antônio Vieira, chegar a uma discussão acerca da potência persuasiva que se dá pelos olhos no âmbito da *ars bene dicendi*, que – em sua realização em ato – configura-os, por meio de anamorfozes alegóricas engendradas pelo orador, como o principal sentido humano que, embora faça parte desse perigoso comércio com o plano do sensível, é um artifício central na eficácia da condução das almas, promovendo um alcance maior do entendimento das doutrinas disseminadas no sermão.

- 3 Importa destacar que as práticas de representação luso-brasileiras do século XVII têm identificadas em suas produções uma demarcada tributação à primazia das formas visíveis que colocaram, com o tempo, a retórica em uma posição difícil e pelo menos paradoxal². No período em questão, o sermonário apresenta-se como um eminente exemplo de gênero demonstrativo que, conduzido por um pregador, articula efeitos sensoriais sintomaticamente, produzindo uma “eloquência silenciosa”³ cuja referência à imagem do orador torna-se uma peça-chave no alcance ao ponto culminante da oratória. Em outras palavras, a veemência dos gestos, o franzir do cenho, lágrimas nos olhos, expressões do rosto, são elementos importantes no momento da pregação, pois, auxiliam no convencimento à medida que penetram pelos olhos do auditório, capturando com maior eficácia os afetos alheios.

- 4 Segundo nos indica Marc Fumaroli, desde o fim da Antiguidade, a Igreja não cessou de debater a questão da legitimidade e do estatuto das imagens pintadas ou esculpidas, chegando a se dividir acerca desta outra forma da *imitatio* que é o teatro, e o seu mediador, o ator. No juízo do referido crítico:

[...] se as imagens plásticas, mesmo sendo imóveis, puderam ser consideradas por Platão e por toda uma tradição teológica como um dos mais graves perigos da alma, os “ídolos” teatrais, dotados de movimento e voz, animados pelo corpo vivo dos atores, têm um efeito bem mais imediato e poderoso sobre os sentidos⁴.

- 5 Tal efeito sensorial⁵ destila dialeticamente duas consequências para a Igreja contrarreformista: por um lado, o poder persuasivo que inte-

ressou ao teatro nos colégios da Companhia de Jesus; enquanto, por outro, a forte ligação com os sentidos mundanos que faziam do homem um ser, cada vez mais, preso à sensibilidade, quando “o ideal ascético exigia que o cristão se *desprendesse*”⁶ deste mundo sensível.

- 6 A esses dados, acrescente-se ainda que a “eloquência muda” é carregada pelos mais variados recursos para garantir o sucesso do discurso e o triunfo do orador. Nesse caso, nos emaranhados da ação com a paixão, “o corpo aparece como a missão cega da filosofia e da linguagem”⁷, que compreende a marca fascinante do visível. Através do corpo, o orador insinua as mais variadas emoções, produzindo sobre o público uma simbiose entre o dizível e o visível, prerrogativa máxima da produção textual do século XVII.
- 7 Paralelas à eloquência corpórea, afinam-se as diversas figuras da representação pictórica que podem esboçar-se progressivamente de acordo com o interesse do orador. Por meio de uma emergente visibilidade, as formas “derivadas” do corpo retórico assumem espaço na prédica, constituindo as significações do corpo alegórico, a figura das representações emblemáticas, a poesia silenciosa das pinturas que, na ação hermenêutica do orador, expõem-se ao público enquanto modelos sensíveis que atendem à pedagogia da época, na qual o pragmatismo didático do sermão devia se submeter ao discurso figurado para colocar diante dos olhos do auditório *um discurso que se convertesse em imagem*.
- 8 Para melhor desdobrar esse tema específico, cabe acentuar o papel das figuras de elocução – especialmente da alegoria – nas produções do século XVII, que funcionam como meios sensíveis produzidos pelo orador para a “palpabilidade” do auditório em relação à doutrina pregada. Partamos da definição de um dos eminentes teóricos da época, *père Bernard Lamy*⁸: “a alegoria é criada quando, ao falar, parecemos dizer algo diferente daquilo que dizemos de fato, como a etimologia dessa palavra assinala. É uma continuação de várias metáforas.”⁹. Analogamente, Paul Zumthor propõe uma definição para o ornato em questão, caracterizando-o como um *modo de leitura*¹⁰, fundado no conjunto de práticas e ideias confusas, contudo, que se destaca por uma concepção centralizada:

[...] se o sentido está nas coisas, a verdade não reside nelas. A verdade permanece paradigmática; o sentido se desenrola sintagmaticamente. A linguagem comunica o segundo, mas vela a primeira. Exige portanto uma dupla inteligência, a fim de manifestar o liame que os une. A inteligência das palavras que dizem as coisas permite empreender seu “sentido literal”; pela via da analogia, a inteligência do sentido literal faz aceder ao sentido “alegórico” [...], relativo a uma verdade concebida como transcendente ou essencial¹¹.

- 9 É, igualmente, relevante articular aqui a definição de Heinrich Lausberg sobre o conceito em foco: “a alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança”¹². Acrescente-se: amplamente recorrida pelos teólogos medievais, a alegoria serviu de instrumento de defesa para plasmar um campo de forças que limitasse as interpretações da Bíblia ao controle de intérpretes eleitos, a fim de superarem todas as dúvidas heréticas¹³.
- 10 Ancorada na preceptiva antiga do aticismo, a alegoria consistia em uma modalidade da elocução, uma espécie de “procedimento construtivo”¹⁴ que a Antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média, denominou “alegoria dos poetas”. Tal conceito é fundado na expressão alegórica, em uma “técnica metafórica de representar e personificar abstrações”¹⁵.
- 11 Nas práticas discursivas da Antiguidade, a oposição retórica entre o *sentido próprio* e o *sentido figurado* é a chave operatória para a esquematização alegórica. Nesse processo, o segundo termo, considerado o ‘desvio’, é posto em lugar do primeiro termo, considerado ‘próprio’ ou ‘literal’, transladando-se a significação de um objeto a outro, para – em uma dinâmica de *transposição*, como assinalou Aristóteles no proêmio do livro terceiro da Retórica – produzir novas significações a partir de eixos semânticos distantes. Sintetizando, sob um breve esquematismo, as linhas anteriores, apreende-se, portanto, que a metáfora é constituída de um tropo de léxico, valendo pelo processo de substituição de um termo isolado¹⁶, na medida em que a alegoria vale pelo seu aspecto enunciativo que, sob o olhar prismático de Erich Auerbach, carrega o sentido de “algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica”¹⁷.

- 12 Sob as lentes do filósofo francês Jean Pépin, a alegoria delimita-se a um novo enquadramento teórico a partir da virada da Antiguidade para a Idade Média, considerada, então, não mais como simples figura retórica, mas como modo de expressão religiosa¹⁸. A rigor, não se trata simplesmente de uma mera conversão conceitual, mas de uma alteração significativa no processo alegórico. Em primeira instância, tem-se uma alegoria construtiva ou retórica – alegoria dos poetas; de outro modo, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica – alegoria dos teólogos, podendo-se afirmar serem ambas simetricamente opostas, mas complementares, pois, “como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar”¹⁹. Genericamente, pode-se compreendê-las pela sua matriz semântica, que, neste caso, sustenta-se por meio de um substrato básico: a alegoria dos poetas é fundamentada na semântica de palavras, enquanto a alegoria dos teólogos é uma “semântica” de realidades reveladas, supostamente, por coisas dispostas no mundo; funciona, portanto, como o meio que o exegeta cristão lança mão para exprimir, sensivelmente, os significados ocultos da própria história²⁰.
- 13 É relevante, para o curso deste trabalho, acentuar que, para a produção das alegorias, coloca-se como ponto-chave o conceito da *mímesis*, cujo título remonta não só a *matriz platônica*²¹ que configura a exemplaridade passada dos procedimentos técnicos e os efeitos de imitação, mas também “a ficção comparativa do presente das suas operações sobre eles, sendo termo auto-referencial e evidenciador da sua alegorização”²². No deslocamento temporal em que se acumulam as mais variadas mutações ideológicas das sociedades, o procedimento figural é interceptado e ressemantizado por outros para fim de se subordinar a novos critérios²³ – analógicos, retóricos, gramaticais, estéticos, sociológicos, hermenêuticos, e rever os seus “processos formadores nos discursos particulares, que exemplificam o processo como composição metaforicamente histórica de ‘realidades miméticas’”²⁴. Em poucas palavras, é uma reconstrução de uma realidade que se reveste de resíduos históricos de um referencial discursivo, ordenada pela verossimilhança que se dirige ao destinatário, equivalendo a uma:

Realidade técnica de convenção discursiva que classifica os textos estilisticamente, incluindo-os no padrão geral de “mais” e “menos” da grande matriz de *sensível/inteligível* aplicada como especificadora dos modos fundamentais de formar²⁵.

- 14 Ainda observando a questão através das lapidadas lentes de Adolfo Hansen, no “clássico” – como assim essas épocas históricas são denominadas pelas gerações, *a posteriori*, – a forma inteligível dos conceitos tem perfeita correspondência na forma sensível da representação²⁶. Toda e qualquer disparidade, para mais ou para menos, no duplo *sensível/inteligível* provoca a decadência na representação e um avanço na perda da beleza. Desse modo, não esqueçamos que o discurso antigo busca a beleza como eficácia no desempenho técnico dos efeitos, preocupando-se com o *delectare* sem, por outro lado, deixar de priorizar a prescrição da máxima ciceroniana na qual a beleza baseia-se na verdade que esta se encarrega de fazer evidente²⁷. E mais: segundo Mario Perniola, a concepção de beleza para os jesuítas, que não é de matriz platônica, apresenta-se sob a ordem de uma aplicação dos sentidos inseparável da indiferença: “el significado de su vínculo paradójico reside em la *disponibilidad* para aceptar, elegir y querer cualquier forma histórica, sin atribuirle un valor absoluto o definitivo”²⁸.
- 15 Deixando de lado esse atraente desvio pelos ornatos retórico-poéticos, reciclados nas mais diversas claves dos pensamentos dogmáticos de cada época específica, assinala-se, em linhas gerais, que o uso das figuras de elocução promove uma beleza que se sintoniza com a militância das letras sacras seiscentistas, subordinadas a um critério de verdade preexistente no âmbito da moral cristã. É ainda Marc Fumaroli, em sua obra magna, *L'age de l'eloquence*, quem nos esclarece que essa prática de produzir imagens sensíveis aos afetos do público condensa-se, segundo o referido crítico, na rubrica de “retórica das pinturas”, em que prevalece a prática metafórica da translação: “roubada do mundo, a evidência sensível é transferida para a Presença real”²⁹. Mais, a “retórica das pinturas” jesuítica demanda do mundo sensível as cores da verossimilhança as quais ela crê dever ornar o mistério da Redenção³⁰.
- 16 Os sentidos humanos, portanto, servem ao pregador enquanto meios que recepcionam o resultado da articulação entre os objetos, as pes-

soas e as imagens cognoscíveis. Ativa-se, assim, a sensibilidade do público para que busquem compreender, *stricto sensu*, as operações analógicas engendradas pelo exegeta. Esse mecanismo de estimular no leitor ou no ouvinte o prazer de resolver uma dificuldade vai ao encontro do preceito estético recomendado pelo jesuíta Baltasar Gracián: “no se contenta El ingenio com sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura”³¹. Tal beleza do discurso produzido no âmago da *actio* engenhosa do pregador é o que possibilita aflorar o prazer do ouvinte que irá saborear as analogias codificadas em chaves dialético-retóricas nos sermões.

- 17 A parenética, por conseguinte, torna-se um *theatrum sacrum* no qual se representam as engenhosas agudezas de um pregador que joga com os sentidos do público, descobrindo os sentidos místicos em pinturas, emblemas, hieróglifos, exemplos, retratos, através de uma gigantesca transferência metafórica que enriquece o espírito³² e faz com que o sensível, o palpável, o admirável aos olhos e aos sentidos interiores se despertem.
- 18 Antes de passarmos ao exame da produção textual de Antônio Vieira é conveniente acrescentar ao mapeamento do solo teórico, que aqui buscamos desenhar, a tese de Alcir Pécora sobre uma técnica básica de leitura dos sermões da época, “útil para reposição verossímil de alguns de seus sentidos no âmbito da liturgia católica, em geral pouco considerada nas análises contemporâneas”³³, que consiste na subordinação dos textos à tríplice articulação semântica do modelo sacramental do século XVII ibérico: as comemorações do ano litúrgico ou eclesiástico, as passagens escriturais do Evangelho do dia e as circunstâncias presentes na enunciação da pregação. Na esteira de tais pistas, busquemos traçar algumas analogias entre as referidas linhas na obra em foco.
- 19 Pregado em 1669, durante a Semana Santa, na Catedral de Lisboa, o “Sermão das lágrimas de São Pedro”, do jesuíta Antônio Vieira, toma como ponto de partida o conceito predicável, retirado das Sagradas Escrituras (Lucas, 22:60), que ilustra a cena em que Pedro nega Jesus três vezes e, após tendo saído do lugar que estava, chora amargamente. No papel de intérprete da cena bíblica, Vieira explicita o seguinte eixo sintagmático que moverá todo o sermão: “Cantou o Galo, olhou Cristo, chorou Pedro”³⁴.

- 20 Em sua argumentação, Antônio Vieira alinha o cantar do Galo com o mirar dos olhos de Cristo em direção a Pedro para afirmar, nas circunstâncias da Semana Santa, que ambos, o *som* do Galo, e os *olhos* de Cristo, foram os responsáveis pela conversão: “Se Cristo põe os olhos, basta a voz irracional de um galo para converter pecadores”³⁵.
- 21 Os olhos – tomados como artifício da providência – configuram-se, alegoricamente, pela origem dicotômica que apresentam: eles são a primeira origem da culpa; eles a primeira fonte da Graça³⁶. Segundo o orador, os olhos são, paradoxalmente, as víboras que a tentação põe seu veneno, são as setas que o Demônio se arma para nos ferir e perder, assim como são os escudos que Deus depois de feridos nos repara para nos salvar³⁷. Além disso, constituem o único sentido do homem que tem mais de um ofício: “o Ouvido ouve, o Gosto gosta, o Olfato cheira, o Tato apalpa, só os olhos têm dois ofícios: Ver e Chorar”³⁸.
- 22 Posicionados na prédica, os sentidos são distinguidos pelo efeito que geram: “o ver é a ação mais alegre; o chorar a mais triste”³⁹. A alegria do *ver* é dada pelo gosto que este proporciona por colocar em contato com as sensações do mundo; a tristeza do *chorar* é produzida pelo estilado da dor, o sangue da alma, a tinta do coração. Para justificar a oposição de emoções que se geram no seio da mesma sensibilidade humana, Vieira arremata assegurando que “ajuntou a Natureza a vista e as lágrimas, porque as lágrimas são as consequências da vida; ajuntou a Providência o chorar com o ver, porque o ver é a causa do chorar”⁴⁰.
- 23 Os sentidos, especialmente associados à visão, são reprimidos devido à ligação que promovem entre o homem e a matéria mundana, enquanto as emoções, aqui, alegoricamente figuradas nas *lágrimas*, caracterizam-se como símbolo de arrependimento e redenção. Herdeira de considerável parcela do pensamento platônico, a tradição seiscentista vai contribuir, em muitos momentos, para alastrar a concepção de que a veneração das imagens é condenável. Embora também tributários da conceitualização aristotélica, que prima pela eficácia do discurso através de imagens postas “diante dos olhos”, os sermonistas seiscentistas, em especial Antônio Vieira, vão remontar essa querela e discuti-la no púlpito em vários sermões oportunos. Com efeito, é irrefutável a presença de Platão na morfologia da razão

metafísica dos Seiscentos que agora advertem como critério fundamental para a existência das práticas de representação que: “o Belo será obrigado a exibir seus atestados de boa conduta moral e metafísica que passa a ser, assim, o único fundamento e garantia de beleza”⁴¹.

- 24 A esse respeito, Didi-Huberman nos esclarece acerca da demanda de uma exigência do visual, que se promoveu pelo desejo de exercitar os sentidos por meio de uma “existência de poderosas teologias da imagem”⁴², na qual a pragmática eclesiástica buscava, antes de mais nada, fundar, no espaço do rito e da crença, sua própria “eficácia visual”⁴³. Assim, o Cristianismo conjugou, enquanto termo essencial a toda economia da conversão, a prática de encontrar no próprio visível, o Outro do visível, a saber, o índice visual sintomaticamente divino⁴⁴.
- 25 Embora sem pretender fechar a questão, é válido destacar que a demanda pelo índice visual que remetesse à figura de Deus – que já havia recebido, pela ala extremista da Reforma, na primeira metade do século XVI, uma expressão enérgica do ponto de vista da iconoclastia religiosa – acentuou-se, ainda mais, no início do século XVII, vestindo-se com os tecidos do dogma tomista do Verbo Encarnado, que supõe precisamente o acesso do divino ao visualismo de um corpo e constitui o mistério central de toda a civilização cristã que será orientada e canalizada pelo discurso autorizado e legitimado do orador-hermeneuta.
- 26 Para que não percamos de vista o fio condutor de nossa análise, retomemos as linhas eloquentes de Vieira no sermão em foco para assinalar que o choro vem através da vista, do contato com a matéria mundana que é corruptora e suscetível de pecados, ao passo que as lágrimas figuram-se, em uma perspectiva anamorfótica, como o instrumento de limpeza da alma. Eis as palavras de Vieira sobre a origem do cristalino afeto líquido:

Todas as lágrimas que se choram, todas as que se têm chorado, todas as que se hão de chorar até o fim do mundo, onde tiveram seu princípio? Em uma vista: *Vidit mulier, quod bonum esset lignum ad vescendum*⁴⁵.

- 27 As lágrimas, assim como os pecados, nascem dos olhos; a primeira lágrima e o primeiro pecado nasceram de uma mulher: “viu Eva o pomo vedado, e assim como aquela vista foi a origem do Pecado Original, assim foi o princípio de todas as lágrimas que choramos os que também então começamos a ser mortais” (Ibidem, 2000, p. 232). Na eloquência do pregador, a *visão* recebe o *status* de catalisadora dos pecados, é nela, e a partir dela, que é possível tomar contato com as tentações que chegam pelos olhos, que se realçam as manifestações da *vanitas*, que se é capaz de perder na persuasão das imagens, e, é na visão que se instala a definição paradoxal da eloquência: “uma arte do discurso que se julga com os olhos, uma palavra cuja apreciação depende exclusivamente do olhar!”⁴⁶.
- 28 Na ação do olhar, o choro é tomado como a consequência e a experiência do ver, “um exercício da crença”⁴⁷. Em síntese, é o preço da vista que se tem, é o castigo do pecado que se comete. Proporcionalmente, os olhos pagam com choro por todos os sentidos, pois eles são a causa de todos os pecados. “em todos os pecados do corpo e da alma, são cúmplices os olhos”⁴⁸. À vista disso, o pregador lança mão de sua eloquência para armar seu espetáculo oratório com meios de convencimento mais persuasivos, que, neste caso, se munem de recursos da pintura e do teatro para traduzir o invisível em imagens.
- 29 Convocar os *olhos* como temática central da prédica, faz com que o orador condense seus interesses, explorando diante do público o sentido responsável pelas próprias emoções. A esse respeito, Ana Lúcia de Oliveira nos convida lembrar que, sob a orientação pragmática da época, a pedagogia jesuítica, recorria, frequentemente, à imagem visual, dado que a incorporação de um elemento plástico a um conceito didático consegue aumentar bastante as possibilidades de assimilação deste último⁴⁹.
- 30 Está bem claro, portanto, que tematizar os olhos como fonte dos pecados e punições é, altamente, persuasivo, pois faz emergir as mais recônditas paixões em ato, no próprio movimento de correção moral que ocorre na parenética. À guisa de ilustração, cabe enfatizar as palavras de Vieira que seriam proferidas em 1674, também em Roma, no “Sermão das lágrimas de Heráclito”, nas quais predominariam a ideia de que “o Pranto é o uso da razão”⁵⁰. Desta forma, chorar é a maneira racional de “imprimir os seus afetos e colher o fruto das suas persua-

sões”⁵¹. Assim que o homem chega e avista o mundo, este chora, fica condenado “a perpétuo pranto, começa a vida e o pranto juntamente, para que saiba, que se vem a este mundo vem para chorar”⁵², uma vez que “o exercício próprio do mesmo racional e o uso da razão é o pranto”⁵³.

- 31 Retornando ao “Sermão das lágrimas de São Pedro”, acentuemos as palavras do pregador que sintetiza a incompatibilidade das ações de *ver* e de *chorar*, afirmando que:

São dois ofícios dos olhos, mas são ofícios incompatíveis no mesmo tempo: enquanto veem não podem chorar; e se querem chorar, hão de deixar de ver. Por isso saiu fora Pedro, não só para chorar, senão para poder chorar; porque para seus olhos exercitarem o ofício de chorar, haviam de cessar do exercício de ver⁵⁴.

- 32 As observações anteriores tornam possível perceber a existência de um aspecto vital no interior do sermão: o jogo que está em questão, apresentando-se como uma autêntica alegoria que se estrutura nas consequências de *ver* e *chorar* para, figurativamente, refletir o *pecar* e o *converter*. No tabuleiro retórico-teológico de Vieira, a incompatibilidade do *ver* e do *chorar*, que não podem ocorrer ao mesmo tempo, figura, por espelhamento, a conversão que deve vir após o pecado. Por baixo da tessitura alegórica que produz, o pregador engendra uma referência à correção da culpa que se dá pelo *ver*, anunciando que o *chorar* só pode surgir quando se deixar de ver. Em outras palavras, o perdão, a redenção e a conversão só podem vir após o pecado e o arrependimento deste.
- 33 Rigidamente regrado segundo a clave do decoro específico à parenética, esse sermão opera um delicado equilíbrio entre a *aguda ornamentação* que se põe em cena por meio da elucidação e o exercício dos sentidos humanos que constroem o arcabouço alegórico de que a obra se reveste bem como o *imperativo moral* pressuposto em todas as produções textuais jesuíticas que, aqui, se mostra segundo a lógica figurativa do *pecar* e do *converter* que são figurados no sermão como *ver* e *chorar*, respectivamente.
- 34 Para melhor compreensão do que aqui está em questão, é digno de nota acentuar que a racionalidade do texto aqui em foco é plenamente figural, permitindo aproximar objetos e conceitos os mais dis-

tantes, assim como tudo através de um princípio substancialista⁵⁵ que fundamenta não só as similitudes retóricas como também os procedimentos alegóricos plasmados nas obras do período em questão. Destaca-se, ainda, que o jogo alegórico que se institui no texto figura-se por meio do que Alexandre Leupin chamou de “uma *mímesis (orthographia)*”⁵⁶, que propõe “constituir para o homem cristão um lugar da bem-feitura, ao mesmo tempo distanciada, mas análoga à Feitura divina, e radicalmente diferenciada da *ficção idólatra da falsigrafia*”⁵⁷.

- 35 As razões anteriormente mencionadas nos levam a compreender o grande coroamento alegórico no sermão em questão, que se desdobra em uma correnteza de outras alegorias por meio de um processo que mais parece uma coesão de dobras, redobras e desdobramentos que se originam do cerne da prédica e se duplicam em referências, exemplos, imagens, metáforas, alegorias que “não se separam em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão”⁵⁸. À guisa de exemplo, destacam-se as palavras do pregador quando duplica as referências bíblicas, centralizando na prédica as vidas de São Pedro e Davi:

Os dois exemplares da penitência, que Deus pôs neste mundo em uma e outra Lei, foi S. Pedro, e Davi. Davi foi o Pedro da Lei Escrita: Pedro foi o Davi da Lei da Graça. E assim como S. Pedro escolheu lugar participar para as suas lágrimas, assim Davi escolheu tempo particular para as suas⁵⁹.

- 36 Adiante, o inaciano interrompe o fluxo da argumentação para anunciar que: “até agora falamos com os olhos de Pedro: agora falem os olhos de Pedro com os nossos”⁶⁰. Encaminhando o público, Vieira cria pontos de liga no discurso que projeta os acontecimentos prefigurativos diante do auditório, disseminando sobre este as verdades que deseja que penetrem nos corações alheios, na Semana Santa. Nesse movimento de fusionismo, Vieira realiza um *shifting out*, ou seja, promove uma abertura histórica, outro universo de discurso e de referências⁶¹. Na orientação de Margarida Vieira Mendes, o pregador estaria substituindo o *exemplum* – arquétipo genérico – pela *imago*, o retrato do público ideal.

- 37 No prosseguimento da argumentação, os *olhos* retornam ao espaço de eixo do discurso eloquente, recebendo a seguinte avaliação:

Com os olhos se há de fazer o concerto; porque o pecado, ou o que há de ser pecado, entra pela vista, da vista passa à imaginação, e da imaginação ao consentimento: logo (para que não chegue ao consentimento) nos olhos, onde está o primeiro perigo, se há de pôr a cautela, nos olhos a resistência, nos olhos o remédio⁶².

- 38 Na elaboração da peroração, o inaciano que busca preparar o terreno para arrematar com o auge de seu *desempenho* eloquente, alude, indiretamente, à sentença edipiana, para afirmar que, na conjuntura da Semana Santa, se os olhos do público apenas servem de escândalo, “se vos fazem cair, *arrancai-os e lançai-os fora*”⁶³. Prendendo o público pelos ouvidos e os olhos na mística de sua eloquência, Vieira desfecha sobre o auditório, encerrando-os na clausura de seus pecados:

[...] que se havemos de fazer esta Semana alguma penitência, se havemos de fazer esta Semana algum ato de Cristandade, seja cerrar os olhos por amor de Cristo. Aquelas pestanas cerradas sejam as sedas de que teçamos um cilício muito apertado a nossos olhos. Não são os olhos aqueles grandes pecadores, que pecam em todos os pecados? Pois tragam esta Semana este cilício⁶⁴.

- 39 Para concluir, o pregador reitera que: “lembremo-nos que esta vida não é lugar de ver, senão de chorar”⁶⁵. Nas linhas que aqui traçamos a sentença do pregador figura, portanto, a ideia de que nesta vida não viemos pelos prazeres sensíveis do mundo, mas pela *conversão* e a *redenção*, dadas pelo choro, imaculadas pelas lágrimas. Nesse caso, deve-se chorar pelos pecados cometidos em busca da salvação, pois se São Pedro sabia de certo que Deus lhe tinha perdoado, e, contudo, não cessava de chorar continuamente; nós, por outro lado, sabemos que temos ofendido a Deus “e com toda esta evidência, nem uns, nem outros choram”⁶⁶.

- 40 O caminho traçado tornou evidente o engenhoso jogo de sentidos no sermão em foco, elaborado para converter, na peroração, as paixões do auditório. Por meio de um racionalizado uso da alegorização, de perspectivas e referências, Vieira projeta sobre o público uma avalia-

ção sobre a fonte do pecado: os olhos. Na condução dos significados das figuras de elocução que acionam a sensibilidade do público, o pregador ajusta o ornamento à conveniência, obedecendo aos limites de um uso regulamentado pelo discurso e sempre submetido aos imperativos da causa a ser defendida. Recorrendo à análise de Jacqueline Liechtenstein⁶⁷, trata-se de manter um balanço entre a cor e a maquiagem na oratória, que não deve se submeter à primazia do prazer em detrimento da iluminação da razão; do contrário, prevalece a sentença moral do pregador: “os olhos que chorarem na terra, verão no Céu: os olhos que quiserem ver na terra, chorarão no Inferno: *Ibi erit fletus*”⁶⁸.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CEIA, Carlos. “Sobre o conceito de alegoria”. In: *Matraga*, n. 10. Rio de Janeiro: UERJ/ Instituto de Letras, out. 1998. p. 20-26.

DELÈGUE, Yves. *La perte des mots. Essai sur la naissance de la “littérature” aux XVIe et XVIIe siècles*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Platon et le simulacre*. In: *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

_____. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas; SP: Papirus, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Diante da imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. In: _____. *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Santos Alonso. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

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

_____. *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et “res literária” de la renaissance au seuil de l'époque classique*. Genebra: Droz, 2009.

HANSEN, João Adolfo. *Mimesis: figura, retórica & imagem*. In: RIEDEL, Dirce Côrtes et alli. *Erich Auerbach: 5º Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas; Editora da Unicamp, 2006.

HATHERLY, Ana. O ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco. Lisboa: Cosmos, 1997.

LAUSBERG, Heinrich. Elementos de retórica literária. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

LEUPIN, Alexandre. Fiction et incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge. Paris: Flammarion, 1993.

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

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

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Aristóteles e a imagem nas letras seiscentistas: deslocamentos e reciclagens. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). Cenas do discurso: deslocamentos e transformações. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

PÉCORA, Alcir. Razões do mistério. In: NOVAES, Adauto (org.). A crise da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. “Para ler Vieira: as três pontas das analogias nos sermões”. In: Floema. Caderno de Teoria e História Literária, ano I, nº1, Vitória da Conquista: UESB, 2005, p. 29-36.

_____. Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora Unicamp 2008.

PÉPIN, Jean. Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes. Paris: Études Agustinienes., 1976.

PERELMAN, Chaïm. Analogie et métaphore. In: L’empire rhétorique: rhétorique et argumentation. Paris: Vrin, 2009.

PERNIOLA, Mario. Íconos, visiones, simulacros. In: _____. La sociedad de los simulacros. 1º ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

QUINTILIANO. Instituições Oratórias. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Edições Cultura, 1994, 2 v.

RIPA, Cesare. Iconologia. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). Pintura: descrição e interpretação. vol. 8. São Paulo: Editora 34, 2005.

VIEIRA, Antônio. Sermões. Org. de Alcir Pécora. v. 1. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. Sermões. Org. de Alcir Pécora. v. 2. São Paulo: Hedra, 2001.

ZUMTHOR, Paul. Allégorie et allégorie. In: Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens. Paris: Seuil, 1978.

1 RIPA, Cesare. Iconologia. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). Pintura: descrição e interpretação. vol. 8. São Paulo: Editora 34, 2005.

2 Cabe destacar que não será o propósito deste trabalho salientar a querela promovida nos textos de Quintiliano sobre a oratória ciceroniana em torno da eloquência que lança mão de um discurso imagético. A esse respeito,

destacam-se os interessantes trabalhos de LICHTENSTEIN (1994) e QUINTILIANO (1944). Ver igualmente o interessante capítulo de Alexander Leupin, “Le parêtre” (1993, p. 19-39).

3 LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 95.

4 FUMAROLI, Marc. *Héros et orateurs*. Genève: Droz, 1996. p. 449.

5 Este efeito sensorial pode, sob alguns prismas, ser identificado como algumas das concepções amplamente refutadas por Tertuliano que foram tematizadas no *De spectaculis* e no *De idolatria*. Segundo nos lembra Alexandre Leupin (1993 p. 41-58), foram amplamente debatidas por Tertuliano, nos referidos tratados, as manifestações de prazer e divertimento que se davam pelo teatro, bem como por qualquer aparente idolatria. Esta última, em especial, era tomada como crime capital do gênero humano, passível de condenações. De acordo com Leupin, a paixão pelas imagens, assim como a idolatria que se estendia à ornamentação (retórica inclusive) era largamente combatida, dado que “a idolatria é o lugar onde o homem reencontra o Diabo” (LEUPIN, 1993, p. 54).

6 HATHERLY, Ana. *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco*. Lisboa: Cosmos, 1997. p. 176.

7 LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 96.

8 Ainda sob a chave da preceptiva sacra da época em questão, cabe mencionar a análise do eminente jesuíta aragonês, Baltasar Gracián, que considera a função retórica da alegoria como uma categoria de “agudeza composta”, em que as coisas espirituais pintam-se sob a figura de coisas materiais e visíveis por meio de uma *inventio* orientada pelo desempenho do orador, cuja finalidade é buscar encenar de forma material e visível conceitos abstratos e morais. Para maiores detalhes, consultar GRACIÁN, 2011.

9 apud DELÈGUE, Yves. *La perte des mots. Essai sur la naissance de la “littérature” aux XVIe et XVIIe siècles*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1990. p. 70

10 Ao lado da alegoria, Paul Zumthor (1978, p. 79) elenca a alegorese, afirmando que esta se configura como um modo de escrita marcante do fim da Antiguidade que complementa o processo de leitura da alegoria. Diametralmente oposta, a alegorese percorre inversamente o plano operatório da alegoria: parte de uma verdade, engendrando dos elementos destas uma littera

que assume as categorias de tempo e espaço, bem como implica uma narrativa.

11 ZUMTHOR, Paul. *Allégorie et allégorèse*. In: *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*. Paris: Seuil, 1978. p. 79.

12 LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. p. 249.

13 CEIA, Carlos. “Sobre o conceito de alegoria”. In: *Matraga*, n. 10. Rio de Janeiro: UERJ/ Instituto de Letras, out. 1998. p. 22.

14 HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 7.

15 *Ibidem*, Op cit, 2006. p. 8

16 Para um detalhado exame da operação metafórica de Aristóteles até os estudos mais contemporâneos, ver o importante capítulo de PERELMAN (2009).

17 AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997. p. 27.

18 PÉPIN, Jean. *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris: Études Agustinienes., 1976. p. 492.

19 HANSEN, João Adolfo. Op cit, 2006, p. 8.

20 Cf. PÉPIN, Jean. Op cit, 1976, p. 492.

21 A esse respeito destacam-se o paradigma dicotômico da representação acerca das noções de cópia e simulacro que se originam no eixo da conceitualização platônica, bem como o deslocamento desqualificativo sofrido pela mimesis ao longo da tradição das artes plásticas e literárias que remontam a teoria platônica. Para maiores esclarecimentos, ver DELEUZE, 1969, p. 292-307; e FERRAZ, 1999.

22 HANSEN, João Adolfo. *Mimesis: figura, retórica & imagem*. In: RIEDEL, Dirce Côrtes et alli. *Erich Auerbach: 5º Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 48.

23 Amplamente debatido por Walter Benjamin (2013), o conceito de alegoria sofreu um corte decisivo na passagem do século XVII para o XVIII, solidificando-se tal ruptura no XIX, que o destituiu do seu valor histórico consagrado pela dogmática católica, passando a exercer, na tradição romântica, o papel de uma relação convencional entre uma imagem significativa e seu significado sem qualquer interseção nos limites de um antagonismo temporal. Portanto, a significação alegórica recebe proporções, na

clave romântica, que a distingue e afasta dos efeitos simbólicos que continua nos períodos antigo e medieval.

24 HANSEN, João Adolfo. Op cit, 1994, p. 49.

25 Ibidem, 1994, p. 49.

26 Idem, p. 50.

27 cf. FUMAROLI, Marc. L'Age de l'eloquence. Rhétorique et “res literária” de la renaissance au seuil de l'époque classique. Genebra: Droz, 2009. p. 689.

28 PERNIOLA, Mario. Íconos, visiones, simulacros. In: _____. La sociedad de los simulacros. 1º ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2011. p. 158.

29 FUMAROLI, Marc. Op cit, 209, p. 680.

30 cf. Idem, p. 690.

31 GRACIÁN, Baltasar. Agudeza y arte de ingenio. In: _____. Obras completas. Edición, introducción y notas de Santos Alonso. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011, p. 442.

32 Ibidem.

33 PÉCORA, Alcir. “Para ler Vieira: as três pontas das analogias nos sermões”. In: Floema. Caderno de Teoria e História Literária, ano I, nº1, Vitória da Conquista: UESB, 2005, p. 30.

34 VIEIRA, Antônio. Sermões. Org. de Alcir Pécora. v. 1. São Paulo: Hedra, 2000. p. 229. Todas as referências de páginas serão relativas a essa edição organizada por Alcir Pécora.

35 Ibidem, p. 230.

36 Ibidem, p. 231.

37 cf. Ibidem, p. 231.

38 Idem, p. 231.

39 Idem, p. 231.

40 Idem, p. 231.

41 LICHTENSTEIN, Jacqueline. Op cit, 1994, p. 48

42 DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 37.

43 Ibidem. Op cit, 2013, p. 38.

44 cf. Ibidem, p. 38.

- 45 VIEIRA, Antônio. Op cit, 2000, p. 232.
- 46 LICHTENSTEIN, Jacqueline. Op cit, 1994, p. 98.
- 47 DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 40.
- 48 VIEIRA, Antônio. Op cit, 2000, p. 234.
- 49 cf. OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Aristóteles e a imagem nas letras seiscen-
tistas: deslocamentos e reciclagens. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias. Cenas
do discurso: deslocamentos e transformações. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.
p. 17.
- 50 VIEIRA, Antonio. Sermões. Org. de Alcir Pécora. v. 2. São Paulo: Hedra,
2001. p. 543
- 51 Ibidem, p. 547.
- 52 Ibidem, p. 550.
- 53 Idem, p. 551.
- 54 VIEIRA, Antônio. Sermões. Org. de Alcir Pécora. v. 1. São Paulo: Hedra,
2000. p. 229. p. 238.
- 55 Para um detalhado exame sobre o tema da matéria transubstancial que
permeia todo o círculo social do século XVII, ver os elementares trabalhos
de Alcir Pécora (1996), (2008).
- 56 LEUPIN, Alexandre. Fiction et incarnation. Littérature et théologie au
Moyen Âge. Paris: Flammarion, 1993. p. 141.
- 57 Ibidem, p. 141; grifos nossos.
- 58 DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o Barroco. Tradução de Luiz B. L.
Orlandi. 6. ed. Campinas; SP: Papirus, 2012. p. 18.
- 59 VIEIRA, Antônio. Op cit, 2000, p. 240.
- 60 Ibidem, p. 241.
- 61 cf. MENDES, Margarida Vieira. A oratória barroca de Vieira. Lisboa: Ed.
Caminho, 1989. p. 225.
- 62 VIEIRA, Antônio. Op cit, 2000, p. 242.
- 63 Ibidem, p. 243; grifos meus.
- 64 Idem, p. 243.
- 65 Idem, p. 243.

66 Idem., p. 245.

67 LICHTENSTEIN, Jacqueline. Op cit, 1994, p. 112.

68 VIEIRA, Antônio. Op cit, 2000, p. 244.

Português

O propósito deste artigo é refletir sobre a teorização dos sentidos no âmbito da parenética seiscentista luso-brasileira. Como eixo da investigação, buscou-se analisar, em especial, o “Sermão das lágrimas de São Pedro”, do padre jesuíta Antonio Vieira, a fim de evidenciar os aspectos ligados aos olhos que o pregador sinaliza como responsáveis pelos principais pecados. À vista de uma preparação de um solo teórico para a discussão do tema, coube discutir as noções de alegoria e imagem, amplamente, operadas pelos oradores da época. Dessa forma, o artigo visa plasmar uma noção acerca da utilização alegórica dos olhos no eixo da parenética vieiriana, delineando, em traços fortes, o jogo de condução dos efeitos sensoriais traçado pelo pregador para atingir o ponto alto da oratória por meio de recursos imagéticos que suscitam a persuasão pelos olhos.

Français

L'objectif de cet article est de réfléchir à la théorisation des sens dans le cadre de la parénétique luso-brésilienne du XVII^e siècle. Comme axe principal de l'enquête, l'étude se concentre plus particulièrement sur le Sermon des larmes de saint Pierre du jésuite Antônio Vieira, afin de mettre en évidence les aspects liés aux yeux que le prédicateur désigne comme responsables des principaux péchés. En vue de préparer un socle théorique à la discussion du thème, l'article examine les notions d'allégorie et d'image, largement mobilisées par les orateurs de l'époque. Il vise ainsi à dégager une conception de l'usage allégorique des yeux dans la parénétique du père Antonio Vieira, en esbossant de manière marquée le jeu de conduite des effets sensoriels mis en œuvre par le prédicateur pour atteindre le point culminant de l'éloquence au moyen de procédés imagés suscitant la persuasion par le regard.

English

The aim of this article is to reflect on the theorisation of the senses within seventeenth-century Luso-Brazilian parenetics. As the main focus of the investigation, the study examines in particular the Sermon of the Tears of Saint Peter by the Jesuit Antônio Vieira, in order to highlight the aspects related to the eyes that the preacher identifies as responsible for the principal sins. As a preliminary step in establishing a theoretical framework for the discussion, the article addresses the notions of allegory and image, which were widely employed by orators of the period. The article thus seeks to articulate an understanding of the allegorical use of the eyes in Vieiran paren-

etics, outlining in bold strokes the preacher’s orchestration of sensory effects designed to reach the climax of oratory through imagistic resources that foster persuasion through sight.

Mots-clés

allégorie, visualisme, oratoire, yeux, Antônio Vieira

Keywords

allegory, visualism, eyes, oratory, Antônio Vieira

Palavras chaves

alegoria, visualismo, olhos, oratória, Antônio Vieira

Felipe Lima da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) Mestrando em Literatura Brasileira Felipe.lima2f@gmail.com