

O “Barroco” e os sermões vieirianos: algumas considerações sobre anacronismos e o fazer história

ERNESTO CERVEIRA DE SENA*

RESUMO: Este artigo pretende demonstrar a insuficiência do termo “Barroco” para a explicação/análise dos sermões de Antônio Vieira, assim como de outras obras do século XVII. Considerando a insuficiência conceitual e o anacronismo do termo “Barroco”, o artigo expõe propostas de caminhos investigativos não somente para os sermões vieirianos, como para outras obras classificadas posteriormente às suas épocas de produção.

PALAVRAS-CHAVE: barroco, metodologia, sermões, Vieira, deleite, utilidade.

Boca de Chafariz, romance de Rui Mourão, escritor brasileiro do século XX, narra, em certa parte, a visita de um restaurador e de um enviado da Unesco, para averiguar os estragos de uma terrível tempestade que desabara em Ouro Preto. Ambos iriam inspecionar os monumentos centenários da cidade. Quando os dois saíram de uma igreja inspecionada (que por sorte não foi danificada), o autor também registra a impressão do impacto: “Retornar ao exterior era como quebrar um encanto, e se entregar de novo à banal realidade cotidiana”¹.

O romance é nosso contemporâneo, é ficção. A igreja é do século XVIII e é a de São Francisco, classificada pelos catalogadores como não sendo *barroca*, mas *rococó*. No entanto, sem medo de incorrer em anacronismos, pode-se dizer que, depois dos fiéis saírem de uma igreja na Bahia, no século XVII, tendo ouvido o espetáculo sermonístico do padre Antônio Vieira, seria também como quebrar um encanto². As pessoas voltariam para casa, para a quinta, para o eito, para o mato, ao fim da liturgia. Mas iriam sabendo que o que viam ao redor não era exatamente o que a sua sensibilidade óptica os deixava ver. A palavra ouvida anteriormente também trazia outros desdobramentos além do significado imediato. Deus estava presente e a voz de Vieira, o mensageiro, reverberava em suas cabeças.

Ou seja, o padre – principalmente pós-Trento – tal qual era Vieira, era o ser privilegiado para traduzir os sinais de Deus na natureza e mesmo nas atitudes das várias pessoas que habitavam o planeta. Daí um sermão não-linear³. Em vez de as mensagens serem dadas imediatamente, eram reveladas aos poucos, depois de ponderações,

engenhos e analogias⁴. As coisas da terra não estavam ali para fácil e vulgarmente serem interpretadas. Somente o padre poderia traduzir os sinais divinos no mundo terreno. Tais sermões, aparentemente ornados em sua forma, elaborados e proferidos por um padre extremamente instruído, acabavam por parecer verdadeiros espetáculos vernaculares.

O espetáculo era característico do século XVII na Europa Ocidental. Mesmo os autos-de-fé eram enormes *festas* populares, durando, às vezes, mais de um dia (dependendo do número de condenados)⁵. O balé e a ópera são criações daquele século. A literatura, a escultura, a arquitetura, a pintura e a música desse período, assim como os sermões de Vieira, são comumente classificados como *barrocos*. No entanto, o termo *barroco* passou a designar estilo ou fenômeno *artístico* somente no século XVIII. No seiscentos, época de interesse deste estudo, o escritor de sermões, o músico, o artífice que fazia esculturas e pinturas não se consideravam, portanto, seguidores do estilo *barroco*. Esse termo era utilizado pelos joalheiros para designar pérolas de esfericidade imperfeita, durante o século XVII. No início do século XVIII, o termo ganhou sentido figurado como definição de uma idéia estranha e chocante. Em 1718, o termo demonstrava ter sido ampliado no *Dicionário da Academia Francesa*; além de pérola irregular e sentido figurado de bizarro e desigual para as idéias, adjetivava “um espírito, uma figura, uma expressão”. A edição de 1762 publicava a mesma definição. Em 1788 já se referia à arquitetura, era “uma gradação do bizarro” um abuso do refinamento, o excesso do ridículo⁶.

Ao fim do século XVIII, mais precisamente em 1797, o termo passou a contar nos dicionários de *belas-artes*. O sentido não poderia ser outro que não fosse de néscio, grosseiro, bizarro, de gosto duvidoso. Esses adjetivos caberiam principalmente às produções arquitetônicas, musicais, literárias e iconográficas do século XVII e parte do XVIII. O termo *barroco* e as produções do século XVII só foram reabilitadas – deixando de ser consideradas de mau gosto – por Heinrich Wölfflin, em 1888, com o livro *Renaissance und Barock*. Foi por uma comparação do *Barroco* com os quadros da época da Renascença que Heinrich Wölfflin pode definir formalmente a arte do seiscentos e resgatar o termo como *movimento artístico* autêntico e não degenerativo, como vinha sendo classificado até então. O Barroco, agora estudado, mostrou-se como o contraponto do Renascimento. A visão pictórica em contraste com a linear do renascimento. A profundidade estava oposta ao meramente superficial. A

multiplicidade, que fazia as partes serem coordenadas, oposta à unicidade que subordinava as diversas partes. A obscuridade à clareza. Wölfflin se ateve principalmente aos aspectos *formais* do Barroco⁷.

De qualquer maneira, o termo continuou sendo aplicado de maneira pejorativa em muitos casos. Benedetto Croce, em 1925, dizia existir uma idade barroca, uma categoria que dizia respeito ao pensamento, à literatura, à poesia, à vida moral. No entanto, denunciava no barroco uma decadência do Renascimento e de seu ideal racional; era uma apelação do mau gosto⁸.

Diferentemente de Benedetto Croce, Eugênio d’Ors não interpretou o barroco como uma arte de decadência; pelo contrário, foi um dos principais pesquisadores e divulgadores do que entendiam por *barroco*. Para Eugenio d’Ors, segundo Tapié, o barroco era a arte em que “as linhas se entrecruzam, se retorcem ou se rompem, em que os volumes, inflados ou vazados, se animam nos efeitos de contraste, em que, sobretudo, o movimento se opõe ao equilíbrio, à harmonia e à estabilidade”.⁹ Se o barroco é dessa maneira, então Victor-Lucien Tapié pergunta: “não o reencontraríamos nas mais diversas épocas da história humana?”¹⁰ Tapié argumenta que existe muita imprecisão no que é chamado de barroco. Também lembra que Eugênio d’Ors *identificou* mais de vinte *espécies* de barroco, desde a *pré-história* até o pós-guerra de 1914. A engenhosidade dos trabalhos de Eugênio d’Ors acabou por inspirar muitos outros estudos sobre o tema. No entanto, lamenta Tapié, as pesquisas cresceram no mesmo ritmo em que a confusão sobre o que era o barroco. Tudo que não fosse fiel ao ideal da razão harmoniosa, perfeitamente proporcional, de regras definidas e coerentes, poderia ser rotulado de barroco¹¹. Assim, a noção de barroco não só poderia ser aplicada a todas as épocas e lugares da história como também em qualquer domínio.¹²

A questão sobre o que é barroco continua em aberto. Se, no século XVII, era palavra aplicada pelos joalheiros a uma pérola irregular, depois passou a ser considerado adjetivo de atitudes, figuras e *espíritos* considerados bizarros e de mau gosto. No século XX, a sonora palavra também não ficou restrita aos meios acadêmicos, preocupados com as *belas-artes*. Mesmo assim, nem a academia obteve consenso sobre o que é o barroco nas suas produções. Mesmo se o conceito for restrito à aplicação somente ao século XVII e na Europa Ocidental, os pareceres algumas vezes são completamente opostos.

Roland Mousnier considera o barroco uma sensibilidade que tem o gosto pela liberdade, o desdém às regras, à medida, e inconveniente. “É irracional e contraditório”, pois não sabe o que pretende, querendo ao mesmo tempo o pró e o contra. “Encerra dentro de si oposições”, alimentando uma multiplicidade de intenções.¹³

Para Helmut Hatzfeld, esse último conceito de barroco é completamente inadequado. O grande estudioso de história da literatura produzida no século XVII argumenta que, para se conhecer o barroco, é importante compreendê-lo como um dos *estilos geracionais* (maneirismo, barroquismo e rococó além do próprio barroco) do Renascimento, e diferenciá-los entre si. Qualquer teoria sobre o barroco só teria sustentação se houvesse o princípio de que sua origem *formal* está no Renascimento italiano e se explicaria pela “evolução das formas e dos motivos e símbolos em cada país”, que acabaria por ser alimentado com sua tradição popular própria¹⁴.

Dessa forma, o barroco não é um desequilíbrio, uma desproporção, uma produção sem regra. A ruptura do equilíbrio, segundo Hatzfeld, “produz o naturalismo” ou o “barroquismo fantástico”¹⁵. Desproporção e falta de regras poderiam ser características de outro estilo, não do barroco. Ou seja, o *estilo seiscentista* não pode de modo algum consistir unicamente em *mau gosto*¹⁶.

O “barroco clássico ou perfeito” é caracterizado por uma tendência ao majestoso, ao elevado, ao sublime, ao perfeito. Quando a *forma* externa do estilo “se vê em conexão com o significado, os pormenores tornam-se muito mais interessantes”. Por trás da fachada sublime, há um latente sentimento religioso, tangendo a virtude e o pecado, as preocupações morais, e a fé no heroísmo e na grandeza¹⁷. Conclusões completamente opostas às daqueles que, mesmo sendo contemporâneos, consideram o barroco pejorativamente.

Comparando as obras literárias mais representativas do século XVI com outras do século XVII, Hatzfeld demonstra uma certa *evolução* entre esses dois períodos. O romance curto, de estrutura linear, foi crescendo até se transformar no extenso romance dramático da Espanha, da França e da Inglaterra. O soneto, por sua vez, acabou dando lugar às amplas perspectivas da ode.

Desta maneira, pesquisando as produções literárias, principalmente do século XVII, Hatzfeld conclui serem perfeitamente aplicáveis as categorias de Wölfflin também à literatura, com as devidas modificações. Sendo a harmonia produzida pela tenção entre o pecador e a virtude, e por expressar “valores mais sérios e espirituais”, a

obra barroca comportaria os princípios definidos por Wölfflin. No entanto, essas categorias somente seriam operantes em literatura que houvesse sido engendrada ou evoluída a partir do Renascimento italiano. Assim, o estilo barroco na Inglaterra e o na Alemanha teriam que ser analisados por outro prisma¹⁸.

De qualquer forma, pode-se perceber que, nos debates, o barroco, que foi considerado por vezes bizarro, por vezes sublime - desde que deixou de ser apenas um adjetivo empregado por joalheiros e entrou para a tentativa de caracterização de uma produção literária, musical, arquitetônica e iconográfica-, passou a ser como uma instância, ou um substantivo, uma coisa existente, viva, que foi engendrada por um *Renascimento*, alimentando-se e morrendo. Ou então, que até hoje se nutre e está presente, e que, em algum lugar, está sendo produzido ou renascido. Se ele for bizarro, temos que fugir dele. Se for sublime, é dever conhecê-lo e apreciá-lo.

Diante dessas definições pouco ajustadas, o professor Hansen apresenta outra abordagem, considerada bastante polêmica: “O barroco não existe.”¹⁹ Percebendo essa afirmação, com a ajuda de Paul Veyne, não consideráramos como mais uma das abordagens, mas como uma das prerrogativas do *método positivista* para procurar entender mais fielmente o que aconteceu no século XVII, e o que é, até então, chamado de *estética barroca*. O método é chamado “positivo” ou “positivista”²⁰ não no sentido pejorativo e verdadeiramente negativo tomou ao longo do século XX - por este ter simplificado os problemas e justificado o domínio de uns sobre outros, baseado na *ciência*. Mas “positivo” no sentido de poder usar um método sem que seja necessário recorrer a metafísicas, a construções de falsos objetos naturais.²¹

Veyne demonstra que não há objetos naturais, na forma como são freqüentemente aplicados, como o Estado, a coletividade, a saúde, a loucura.²² A ilusão do objeto natural, como, por exemplo, “os governantes através da história”, dissimula o caráter heterogêneo das práticas específicas de cada época. A prática em cada época é o que faz os governados serem de um jeito em um determinado tempo e de outro completamente diferente em outro período.²³ “O que é feito” se explica pelo que foi “o fazer” em cada momento da história; enganamo-nos quando pensamos que “o fazer”, isto é, a prática, se explica a partir do que “é feito”, diz-nos Paul Veyne. Como exemplo, o “pão e circo” na Roma antiga. O “pão e circo” passou a vigorar e depois se extinguiu pelos fatores históricos mais diversos e não por causa da visão contemporânea, de despolitização da massa, perdurando até hoje nos mais diversos

sistemas políticos e regiões, e desaparecendo quando não convém mais o divertimento para ocultar os problemas políticos. Ou seja, o “pão e circo” – considerado como o que “é feito”- não explica as práticas (o que foi o fazer). Ao contrário, o “pão e circo” é visto como uma prática de um determinado período, de um determinado lugar, como um “o que foi o fazer”²⁴. Dessa forma, o objeto natural “despolitização através do pão e circo” não existe, o que há está no passado; foi uma certa prática (que pode-se chamar de pão e circo), que o objetivou (o falso objeto natural) em um aspecto datado como ele. A prática em uma determinada época, espetáculos de gladiatura e distribuição de comida, acontecia devido à prática de fornecer espetáculos que tornassem os romanos destemidos e sem medo de sangue, e para que, ao mesmo tempo, não sofressem problemas de nutrição. Era uma sociedade conquistadora com práticas guerreiras.

Assim, o “pão e circo” ou a gladiatura e distribuição de alimentos não são uma instância que engendre as práticas relacionadas a ela; pelo contrário, determinadas práticas, condicionadas historicamente, é que criam o objeto (no caso, o pão e o circo).

Seguindo, então, esse raciocínio, o barroco é um falso objeto natural. Ou então, como diz o professor Hansen, não existe. Já foi dito anteriormente que, no século XVII, o termo era usado para designar uma pérola irregular, no mesmo século em que a maior parte das produções de música, arquitetura, escultura, pintura e literatura ficaram estabelecidas como *barrocas*, ou, em outras palavras, como práticas similares, cujas semelhanças são atribuídas por serem *barrocas*. No entanto, sendo positivo, - no sentido de que o positivo descarta a metafísica -, pode-se considerar que o barroco não significava nada para as pessoas que escreviam poesia, faziam sermão, ornamentavam paredes e desenhavam edificações. Mas essas produções não apresentavam uma certa semelhança, umas com as outras, devido a serem barrocas? Como serem percebidas então?

O *método positivo*, do qual Veyne fala, não encontra franquia para o anacronismo. Se considerarmos um determinado objeto histórico, com o sentido que empregamos hoje, estamos faltando com a verdade. E, ao mesmo tempo, se olharmos bem de perto, veremos que existem numerosas reentrâncias e saliências no objeto analisado, o que o torna difícil de ser encaixarem em uma tipologia (como objeto natural). Existem, sim, múltiplas objetivações correlacionadas e práticas heterogêneas. A relação dessa multiplicidade de práticas (por exemplo, alguns pagam impostos , outros gostam de praticar esportes, outros tantos gostam de beber no final da tarde, e

outros criam galinhas no quintal) com uma unidade (“governados”), só é possível com a ilusão de objeto natural, pois cria a vaga impressão de unidade, tornando a visão embaçada e, conseqüentemente, fazendo tudo ser semelhante²⁵. Considerando o “objeto natural”, as práticas parecem ser reações a esse objeto. Percebendo de modo contrário a esse, as mudanças de práticas é que fazem surgir novo objeto. Assim, não existe a “saúde” através dos tempos, mas “as saúdes”: a saúde no tempo das clínicas, a saúde no tempo de Hipócrates, a saúde no tempo da Contribuição sobre a Movimentação Provisória Financeira (CPMF). Portanto, saúde só tem o nome (saúde) em comum²⁶.

As mudanças históricas fazem aparecer outra “saúde”, outro “Estado”, outros “governados”, que não correspondem a um vetor de progresso. As práticas é que objetivam um Estado, um governado, uma saúde, e poderia ser o “barroco”, se assim pensassem, ou tivessem esse objetivo os artífices, escultores, padres e construtores do século XVII. Dessa forma, o barroco seria uma coisa objetivada pela prática de alguém que a concebe como uma coisa em relação a outras. O que Paul Veyne propõe é a substituição da “filosofia do objeto”, em que tudo está em função de uma instância (progresso da consciência, repressão ou liberdade da sexualidade, o eterno Estado) por uma constatação de medidas²⁷ que não são a explicação das transformações. Ou melhor, percebendo-se a singularidade de cada lugar e época, procurar-se-ia entender essas práticas específicas. Sendo uma prática específica, as coisas não comportariam modelos. Os acontecimentos são individualizados devido a acontecerem num dado momento, em um certo lugar. Se forem desvinculados o onde e o quando, os acontecimentos tornam-se um “modelo” do que aconteceu, servindo apenas para colecionadores de coisas diversas. Daí a história prestar-se mal a uma tipologia, pois é quase impossível, segundo Veyne, de se terem modelos acabados de revoluções ou de culturas da mesma maneira em que é descrito uma variedade de insetos²⁸.

Mas as pessoas do século XVII não produziam de acordo com um modelo?

Sem dúvida. Porém, não era um modelo intitulado “barroco”. Eram modelos, desenhos de algumas pessoas que eram copiados em vários outros lugares, por outras pessoas²⁹. Tinha-se o padrão de composição. No entanto, não era a encarnação de uma entidade chamada “barroco” que produzia as obras. Justamente, a prática, muitas vezes nos séculos XVII e XVIII, era copiar esses modelos e não ao contrário, em que se considera que uma instância ou entidade autônoma chamada “barroco” produziu gravuras e esculturas ou que gravuras e esculturas eram feitas com a denominação de

“barroco”. A prática de pintar seguindo o modelo objetivava a parede pintada dentro das regras que consideravam convenientes ou verdadeiras. Assim, não existia uma instância chamada “barroco” que produzia pinturas ou influenciava em sua feitura, mas pinturas resultantes de uma certa prática, de uma determinada época, de um determinado lugar, em determinadas circunstâncias históricas e historicizáveis.

A obra produzida no seiscentos, ou em qualquer outro período, não existe por si mesma. O que existe é sua relação com cada um dos intérpretes, como diz Paul Veyne. Sem a relação, ela é nada, é só matéria, deixando de ser obra³⁰. Essa obra é susceptível de receber vários sentidos e significações através dos tempos, sendo, portanto, determinada em cada relação. A significação ou representação que teve em seu tempo é objeto de discussões positivas³¹. Do contrário, pode-se facilmente enveredar por metafísicas, fugindo da busca da verdade e do positivo. O fazer positivo, (ou positivismo)³², que exclui os falsos objetos naturais, força e procura fazer a história do que os homens chamaram de verdades e de suas lutas em torno dessas verdades³³. Assim, a verdade não é uma instância em que a evolução do conhecimento e consciência alcançariam por fim, uma teleologia, (como se não estivessem à disposição das pessoas passadas), mas sim como ela era objetivada em cada tempo.

Assim como João Adolfo Hansen, Leon Kossovitch diz que o “barroco não existiu”. De aproximadamente 1580 até a metade do século XVIII, período em que é chamado de “barroco”, nenhum texto ou obra se compreendeu assim. Da mesma forma, o “maneirismo” e o “neoclassicismo” também não existiram. Esses nomes foram dados posteriormente. “Somos nós, enquanto periodizadores, que inventamos essa categoria de pensamento”. Essa operação periodizadora é uma “operação absolutamente nefasta” - afirma Leon Kossovitch - por achatar as diferenças, forçando unificações. Para exemplificar, cita as categorias de Wölfflin. Este foi obrigado a excluir Nicolas Poussin do seu esquema, pois não se encaixava no seu “barroco”³⁴.

Pode-se perceber, então, que os enunciados de Kossovitch convergem com o pensamento de Paul Veyne. Historicamente, é incorreto querer colocar múltiplos como uma unidade. Quando é criado um período artístico chamado “barroco”, a multiplicidade é ignorada em prol de uma unidade. Seria como se essa unidade determinasse as práticas; a unidade seria uma instância pairando sobre os atos e pensamentos, dando-lhes direção, sentido e forma. Pelo contrário, o que Paul Veyne defende é a constatação das práticas sem que estejam em função de uma suposta

instância. Não seria o “objeto natural” que engendraria os fazeres de uma época, mas esses fazeres que seriam historicizados e constatados a despeito de um “objeto natural”. Dessa forma, positivamente, evitar-se-iam anacronismos e instâncias explicadoras do que foram “os fazeres”.

Mesmo considerando as especificidades de cada produtor de obras e de suas obras, como se explicariam as práticas que produziram textos e outras obras no seiscentos, fazendo-as bastante semelhantes entre si, inclusive os sermões de Vieira?

Kossovitch, falando sobre pintores, considera muito interessante, por exemplo, os debates ocorridos na França durante a segunda metade do século XVII, entre os defensores do desenho e da cor. Eram discussões acaloradas a respeito das preceptivas. Intensos conflitos sobre preceptivas também aconteceram nos séculos XVI e XVIII³⁵.

Preceptiva é uma formulação de regras de procedimento, um tratado, uma prescrição de como fazer e/ou agir. Assim, historicizando as práticas, Kossovitch mostra que as preceptivas indicam alguma direção nas artes. O estudo das preceptivas usadas pelos artífices e produtores de textos nos possibilitaria “uma periodização totalmente diferente se nos tivéssemos ao campo em que as artes são pensadas.”³⁶

Dessa forma, os artífices seguiam as preceptivas para executarem o seu trabalho. Isso não quer dizer que a preceptiva fosse uma teorização das artes; era, sim, uma padronização. Como demonstrou o professor Marcos Hill, os artífices de Minas Gerais do século XVIII, por exemplo, tinham figuras como modelos vindos da Europa e as empregavam em seus trabalhos. A prática, no caso mineiro, do século XVIII, era o uso desses modelos para ornamentar as igrejas. O professor Marcos Hill já encontrou vários modelos europeus correspondentes ao que alguns mestres usavam nas Minas Gerais. Isso é trazer à tona uma prática, sem necessitar recorrer a um falso objeto natural, o “barroco”, para explicar o trabalho do artífice, colocando a diversidade em uma unidade. No entanto, é bom lembrar, “entre a preceptiva e a obra há uma distância que sempre devemos considerar.”³⁷ A padronização variava com os artífices, mas isso não quer dizer que desenvolviam uma reflexão em artes.

Um texto do padre Antônio Vieira, portanto, não seria feito tendo em vista o *barroco*, mas as normas de proceder em um sermão. O seu sermão, além de pronunciado, era escrito. No entanto, deveria diferir de outros tipos de textos. Uma das críticas do padre Vieira aos seus colegas era sobre a inconveniência de sermões que

pareciam mais comédias do que a pregação da palavra de Deus³⁸. Deveria haver uma adequação ao pronunciamento do Evangelho.

Essa adequação não se refere somente ao que é pronunciado pelo padre, mas à própria postura e conduta na vida. O padre é exemplo para sua palavra poder ter eficácia. A eficácia não é medida pelo estilo que o padre utiliza no púlpito, mas sim pela persuasão e conversão das pessoas ao reino cristão. No entanto, esse preceito não era de todo seguido, e muitos padres preferiam desenvolver um discurso mais próximo das *belas-letras* do que da missão de ampliação e salvação das almas.

Portanto, o texto sermonístico não era uma *arte pela arte*. Primeiro porque quem escrevia e fazia os sermões não se considerava um artista³⁹ e, segundo, e principalmente, havia regras baseadas na teologia como demonstrou Alcir Pécora. Se o sermão não revelava de imediato o ponto ao qual se queria chegar, assim também era a presença divina na Terra: sinuosa, encoberta, necessitando do padre para se fazer entendida. Pode-se dizer que são preceitos teológicos, mas que não descartavam as regras desenvolvidas por Aristóteles e Quintiliano, como demonstra textualmente o *Sermão da Sexagésima*⁴⁰.

A *Poética de Aristóteles* era largamente difundida no século XVII entre os letrados da Itália, de Espanha e de Portugal. Nos preceitos retóricos de Aristóteles, a disposição das partes e do todo da obra visava à utilidade, o que se conseguia pela consecução lógica das partes e pela clareza⁴¹. Dessa maneira, conseguir-se-ia o convencimento, a persuasão dos ouvintes/ leitores – numa transposição para os clérigos –, para a causa da Igreja. Excluindo os casos de “licença poética” e os que adotavam o gênero ostentatório – o que não era para ser o caso do gênero sermonístico – a elocução não deveria ser autônoma da disposição, ou seja, era intrínseca à utilidade. Não se poderia ornar todo um discurso sem que houvesse um fim para isso, acabando por fazer o deleite mais importante, ou tanto quanto, do que a utilidade do discurso.

O movimento reformista católico adotou a preceptiva genérica de que o deleite estaria subordinado à utilidade. Deveriam ser evitadas as semelhanças óbvias nas analogias, assim como as incompreensíveis. O estilo deveria ser conveniente ao assunto, ao gênero, à ocasião e ao lugar⁴². O sermão, portanto, não poderia ser um exercício das *belas-letras* desvinculado da sua utilidade de converter os infiéis e de ajudar na salvação os já batizados. Também demonstraria a propriedade e correção do padre ao falar em linguagem clara e inteligível. No entanto, não seria um discurso coloquial, mas um

discurso que procurasse estimular a percepção aguda e o entendimento das coisas que estão ao redor e do que é dito. Os preceitos da clareza e da importância do entendimento estão presentes no *metassermão*⁴³ de Vieira. Além das palavras deverem ser claras como as estrelas⁴⁴, um português deveria entender um discurso pronunciado em português (fato que parece óbvio, mas o espanto de Vieira era justamente porque isso não vinha acontecendo)⁴⁵. Assim, a pregação deveria ser entendida pelo ouvinte, pois o entendimento convencia, enquanto a memória era ineficaz:

As razões não hão de ser enxertadas, hão de ser nascidas. O pregar não é recitar. As razões próprias nascem do entendimento, as alheias vão pegadas à memória, e os homens não se convencem pela memória, senão pelo entendimento.⁴⁶

No mesmo sermão, Vieira também fala que o que vai aos olhos tem mais efeito do que o que é somente escutado. Isso implica mostrar imagens para fazer analogias com os dizeres do padre no texto/ pronunciamento sermonístico. Ao argumentar que o sermão deveria abordar somente uma matéria, mesmo que tenha variedade de discursos, Vieira não diz: “Escutai o que vos falarei para exemplificar”, mas sim: “Quereis ver tudo isto com os olhos?”. Em seguida: “Ora vede. Uma árvore tem raízes, tem troncos, tem ramos (...)”⁴⁷. Faz, então, analogia da matéria a ser tratada no sermão com a descrição de uma árvore.

Os conceitos são uma imagem mental do que é percebido pelos sentidos. O discurso é metafórico não só por trazer conceitos em seu bojo mas também pela sua própria representação exterior (oral e escrita): é imagem da imagem. Ou seja, todo discurso está numa relação de semelhança entre o sentido próprio e o figurado pois é representado exteriormente, como fala ou como texto⁴⁸. Mas o que importa desse preceito é perceber que as imagens e analogias tinham tanto o princípio do didatismo como o do deleite. Considerando que o uso de imagens representando um conceito é uma metáfora, assim como a analogia é baseada na semelhança entre dois termos, também sendo uma metáfora, o uso adequado dessas tornam a obra arguta. Sendo arguta, a compreensão e o aprendizado tornam-se mais rápidos⁴⁹. Ou seja, uma obra arguta é didática e útil.

Isso obviamente não era regra geral para o uso de metáforas. Marino, poeta da Itália, por exemplo, via a poesia com a finalidade essencial de agradar, sendo útil só se

for por acidente. A tarefa de ensinar ficaria a cargo dos pregadores.⁵⁰E mesmo assim não era preceito seguido ortodoxamente pelos que faziam sermões, como demonstrou Vieira no já citado *Sermão da Sexagésima*.

Um século antes do seiscentos, houve uma querela entre os que defendiam a preceptiva aristotélica e que entendiam a Retórica como técnica de persuasão e os que defendiam a Dialética como técnica de pesquisa da verdade. Eram *aristotélicos* versus *platônicos* na Florença do século XVI. Nesse mesmo período Sperone Speroni afirmava que a parte primeira de um discurso era a ornamentação “como base para o *delectare*”. Assim, podemos perceber que alguns, os *aristotélicos*, defendiam a disposição do discurso, isto é, sua clareza e utilidade para melhor atingir seu fim o convencimento; já os platônicos queriam substituir o sistema de definições retóricas fixas por possibilidades dialéticas de definição.

No século XVII, preceptistas/autores, como Baltasar Gracian, reciclaram Aristóteles e propuseram uma *lógica da imagem*, considerando que a representação imita as articulações do pensamento. A imagem funcionava como argumento sensível. No ato da invenção o conceito toma forma de uma matéria. Esse procedimento fundaria uma técnica, um saber/fazer, um artifício, mas não uma “estética”, observa o Professor Hansen⁵¹. Esse artifício acabaria por resultar num conceito agudo, porque resulta de um juízo. Ou seja, a preceptiva recomendava o uso de imagens para representar termos ou conceitos que, artificialmente conjugados, chegariam a uma idéia conclusiva. Era a fusão da retórica (metáfora retórica) com a dialética (divisão dialética), a qual os seiscentistas chamavam de “ornato dialético”⁵².

Esse procedimento, em que imagens e conceitos são manipulados, engendrando um entendimento do artifício feito pelo produtor de texto, era também chamado de “engenho”.

O engenho, então, juntaria a utilidade da disposição da obra com o prazer da sua ornamentação, resultando numa agudeza (percepção arguta do artifício). Seria uma “harmônica correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos, expressa por um ato do entendimento”⁵³.

No entanto, como demonstra Aguiar e Silva, a utilização e o entendimento do engenho não eram tão harmônicos, como pressupunha a preceptiva expressa por Baltasar Gracian. A transmutação de um elemento noutra, “numa caleidoscópica sucessão”, a recusa do “real concreto e tangível”, fazendo da metáfora uma “metáfora

conceituosa”, provavelmente acabava por envolver um complicado e sutil jogo cerebral de agudeza, de referências obscuras e imprevistas, de excessos de contrastes, transformando-se muitas vezes numa “técnica virtuosista”, que dificultava em muito a compreensão de um texto⁵⁴.

O uso do engenho difundiu-se notavelmente no século XVII e primeiras décadas do século XVIII. Caracterizaria o “discreto” cortesão o saber usar o engenho. No entanto, a utilidade e o didatismo da retórica não pareciam mais ser imprescindíveis para o discurso. A técnica de aproximação de dois conceitos extremos, para se chegar a uma conclusão aguda, preocupava-se mais em divertir o vulgo do que em sua utilidade social. Como vimos, o padre Antônio Vieira se insurgia contra tal uso no púlpito. Também poderia ser considerado “néscio”, o contrário do “discreto”, quem esbanjasse metáforas na conversação⁵⁵.

Dessa maneira, na edição *princeps*, Vieira já advertia o leitor no prólogo:

Se gostas da affectação das palavras e do estilo que chamam de culto, não me leias. Quando este estilo mais florescia, nasceram as primeiras verduras do meu (que perdoarás, quando as encontrares), mas valeu-me tanto sempre a clareza que só porque me entendiam comecei a ser ouvido, e o começaram também a ser os que reconheciam o seu engano e não se entendiam a si mesmos.⁵⁶

Se as poucas pessoas que queriam, podiam e/ou deveriam recorrer aos volumes que continham os sermões de Vieira fossem com o intuito de se deleitarem com o estilo *culto e afetado* da época., esse jesuíta acreditava que iria decepcioná-los. Se não fosse a clareza do seu estilo, não seria entendido, fazendo, assim, uma dupla utilidade: uma relacionada às pessoas que normalmente deveriam ser atingidas pela palavra de Deus, mediante a pregação do padre; e a segunda, relativa aos que também pregavam e que, por fim, perceberam o engano de se não fazerem entendidos e até mesmo de não se entenderem eles mesmos.

Em uma oratória, ou texto, poder-se-iam desenvolver metáforas e conceitos que se desdobravam em outros, chegando-se a uma ação quase inesgotável. Todas as coisas estavam suscetíveis de significação. No entanto, ao orador sacro, cabia usar de sua inteligência e sua agudeza para evidenciar esse mundo misterioso de correspondência entre as verdades divinas contidas na Bíblia e o mundo que rodeava os mortais comuns. Era justamente essa significação que deveria diferenciar o orador sacro dos outros

oradores e produtores de texto. As palavras deveriam ser empregadas no sentido em que Deus as disse e não no sentido em que o orador achasse por bem entender. Se não fossem as palavras tomadas no sentido de Deus, poderiam ser “palavras do Demônio”, não importando se essas mesmas palavras fossem tiradas do Evangelho⁵⁷.

Assim, o discurso sacro deixaria de ter esse predicativo caso se autonomizasse. O uso de metáforas e desdobramentos de metáforas, a atribuição de conceitos, as analogias, assim como as perguntas e respostas, eram características da maioria dos discursos oratórios (o deleitar). No entanto, o deleitar, o prazer do discurso deveria se sujeitar às duas outras funções do discurso sacro: o *movere* (influenciar o comportamento do auditório, incitar o ouvinte a uma ação) e o *docere* (ensinar, utilidade)⁵⁸. A finalidade de todas essas preceptivas adotadas pelos membros da Igreja era uma só, a persuasão.

Pelo visto acima, pode-se inferir que os textos produzidos no século XVII não podem se enformar no que é chamado “barroco”, apesar das semelhanças entre eles. Primeiro, porque é anacrônico tal termo para designar a “arte” e as “belas-letas”. Segundo, porque eles não se encontravam em uma unidade, apesar das semelhanças. Um texto sermonístico difere radicalmente de um texto produzido para o divertimento, ou para demonstração de colocação social. As preceptivas seguidas por um e por outro tinham finalidades diferentes e, portanto, eram concebidas de maneira distinta. Distintos também eram os sermões entre os próprios padres. Nem todos seguiam a preceptiva ortodoxa adotada pela Igreja, preferindo algumas vezes o deleite, prática dos poetas por excelência, a se conterem em passar a mensagem da Bíblia. As elocuições e textos tinham o seu lugar, momento e tema específicos para cada ocasião. Se o uso de determinadas técnicas, como o engenho, pode ser características de uma época e lugar, como o caso do seiscentos em Espanha, Portugal e suas terras ultramarinas, não caracterizaria uma “estética”, mas as maneiras de procedimento.

Dessa maneira, pode-se acreditar que a pergunta sobre a semelhança entre os textos seiscentistas esteja respondida, sem ter como resposta a instância “barroco” para a explicação do objeto analisado.

NOTAS

* Ernesto Cerveira de Sena é doutorando em História Social e das Idéias.

¹ MOURÃO, Rui. *Boca de Chafariz*. Vila Rica Editoras Reunidas. Belo Horizonte. 2ª edição. 1992, p.137.

² Poder-se-ia quebrar o encanto, devido a saírem de uma igreja onde ouviram um belo sermão. No entanto, o sermão eficaz para Vieira quebraria o encanto não por deixar contentes os ouvintes, mas, pelo contrário, por deixa-los insatisfeitos com eles mesmos. VIEIRA, Antônio. “Sermão da Sexagésima” In: *Obras Completas*. Vol. I. Porto: Lello e Irmão,1951. p. 37.

³ PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento – A unidade teológico-retórico-político dos sermões de Antônio Vieira*. Campinas: editora da Unicamp e Edusp, 1994.

⁴ À frente, “os engenhos” serão abordados mais especificamente.

⁵ NOVINSKY, Anita. *A inquisição*, São Paulo, Brasiliense, 1990. p. 38. No entanto, um rei ou um prelado ficaria ofendido se o cumprimentassem pelo espetáculo, diferentemente de um imperador romano que poderia ficar lisonjeado se o felicitassem pela gladiatura que resultou na morte de vários cristãos. VEYNE, Paul. *Como se escreve a história – Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora Unb, 1995, p. 153.

⁶ TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*, São Paulo, Cultrix, 1983. Ver pp. 3-4.

⁷ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

⁸ CROCE, Benedetto. *Storia della Etá barroca in Italia. Pensamento, poesia, letteratura, vita morale*. Bari: 1925. Apud TAPIÉ, Victor-Lucien. *Op. Cit.* p. 9.

⁹ *Ibidem*. p. 10.

¹⁰ *Ibidem*. P.12.

¹¹ Em comunicação oral o professor João Adolfo Hansen disse haver gente que garante terem sido as pernas de Garrincha barrocas.

¹² TAPIÉ, Victor-Lucien. *op. cit.*, p. 11.

¹³ MOUSNIER, Roland. *Os séculos XVI e XVII – História Geral da Civilizações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1995. p. 300-1.

¹⁴ HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva / Editora Universidade de São Paulo, 1988, p. 43.

¹⁵ *Ibidem*, p.42.

¹⁶ *Ibidem*, p. 20.

¹⁷ Hatzfeld considera que o barroco não seria a harmonia entre o terreno e o eterno se a propaganda religiosa da Igreja não tivesse se chocado com as aspirações *mundanas do artista*. O autor considera a *totalidade das artes* produzidas no chamado período barroco como uma tentativa de substituir o hedonismo renascentista por “valores mais sérios e espirituais”. Em outros termos, o artista não abandonara a “perfeição formal” dos humanistas, mas expressava esses princípios “revisados à nova luz da religião.” Helmut HATZFELD. *Op. cit.* pp. 47 e 74-5.

¹⁸ Hatzfeld afirma que muitos países do Norte europeu não sofreram grande influência do Renascimento italiano, passando a produzir “hiperbólicos e amaneirados”, sem que com isso caracterizasse realmente o barroco. Pois o barroco, segundo o autor, tem como proveniência o Renascimento. HATZFELD, *op. cit.* pp. 43 -4.

¹⁹ HANSEN, João Adolfo. 1º Simpósio Internacional de Arte e Cultura Barroca. Ouro Preto, julho de 1998.

²⁰ Termo ensinado nos cursos de graduação em história que, por si mesma, seria o equivalente a um *palavrão*. Remeteria a uma concepção rasa e simplista de compreender e fazer história. O estudante, desde suas primeiras aulas na graduação, aprenderia que era dever fugir do “positivismo” e de seus representantes (ou supostos representantes) como o diabo foge da cruz.

²¹ VEYNE, Paul. *op. cit.* ver pp. 151 e 174. Observação: Paul Veyne em texto anterior, mas no mesmo livro editado no Brasil, dizia que a história não tinha método, pois ao se produzir uma narrativa histórica, muitas lacunas deixam de ser preenchidas pelo simples motivo de não haver documentação e fonte sobre tudo o que aconteceu. No entanto, não deixa de demonstrar e instruir sobre uma série de procedimentos para a escrita da história. Ver, VEYNE, *Como se escreve a História*, por exemplo, p. 22.

²² VEYNE, Paul. *Foucault revoluciona a história Op. cit.*, p. 158.

²³ *Ibidem*, p.159.

²⁴ *Ibidem*, p. 164.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ver sobre unidade e multiplicidade: Paul VEYNE, *op. cit.*, p.168.

²⁷ E por uma “filosofia da relação”, ou seja; uma coisa só existe em relação à outra(s) coisa(s) e circunstância(S) objetivadas pelas práticas. Veremos mais adiante o exemplo de uma obra literária. *Ibidem*, ver p.177.

²⁸ *Ibidem*, p. 14

²⁹ Agradeço essa observação ao professor Marcos Hill.

³⁰ Veyne exemplifica didaticamente: Se um macaco ficar batendo em uma máquina de escrever, ele não produzirá uma obra literária, e sim um monte de letras aleatórias em um papel. Se uma pessoa que saiba ler pegar esses papéis, não achará aí nenhum sentido (ou mesmo uma negação de sentido) que possa fazer existir uma obra. Uma obra ou texto só existe enquanto “é susceptível de tomar um sentido, é feito para ter um sentido e não é uma algaravia datilografada ao acaso por um macaco.” VEYNE, *op. cit.*, p. 179.

³¹ VEYNE, *op. cit.*, pp. 178 e 179.

³² Não como instância, mas como método de procurar os objetos sem referenciais metafísicos.

³³ VEYNE, *op. cit.*, p. 172.

³⁴ KOSSOVITCH, Leon. *Avessos da Estética*, Revista Registro. Ano 4, n.º 7, 1997. pp. 1 e 2.

³⁵ *Ibidem*, p. 1.

³⁶ *Ibidem*, p. 1-2

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ VIEIRA, Antônio. “Sermão da Sexagésima” *Op. cit.*, p. 33.

³⁹ Nem mesmo os produtores de escultura, pintura, arquitetura, música e textos como poesia se consideravam artistas, pelo menos em Portugal e suas colônias. Uma pessoa só iria ser considerada artista, nesses lugares, a partir do século XVIII.

- ⁴⁰ VIEIRA, Antônio. *Op. cit.*, ver p.23.
- ⁴¹ ARISTÓTELES. *Retórica*, Livro II. Apud, HANSEN, João Adolfo. *Agudezas Seiscentistas*. São Paulo, FFLCH/USP, mimeo, 2002.
- ⁴² *Ibidem*, p.16.
- ⁴³ Assim Beatriz Catão Santos chama o famoso Sermão da Sexagésima. SANTOS, Beatriz Catão Cruz. *O Pináculo do Temp(l)lo – o sermão do Padre Antônio Vieira e o Maranhão do século XVII*. Brasília: Ed. UnB, 1997.
- ⁴⁴ VIEIRA, Antônio. “Sermão da Sexagésima”, *Op. cit.*, p. 19.
- ⁴⁵ *Ibidem*, p.20.
- ⁴⁶ Vale a pena ver como o padre Antônio Vieira mostra a relevância do entendimento em vez da memorização: “As razões não hão de ser enxertadas, hão de ser nascidas. O pregar não é recitar. As razões próprias nascem do entendimento, as alheias vão pegadas à memória, e os homens não se convencem pela memória, senão pelo entendimento.” *Ibidem*. p. 25.
- ⁴⁷ VIEIRA, Antônio. “Sermão da Sexagésima”, *Op. cit.*, pp. 21-22.
- ⁴⁸ ARISTÓTELES, *Retórica III*, apud, HANSEN, João Adolfo. *op. cit.*, p.7.
- ⁴⁹ *Ibidem*. “Argutas, pois, são as expressões do pensamento que permitem um aprendizado rápido”. p. 2.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p.20.
- ⁵¹ *Ibidem*, p.12
- ⁵² “Metáfora retórica e, ao mesmo tempo, divisão dialética. Lógica e ornamento: divide-se a metáfora do tema em questão em várias outras metáforas dispostas por oposições, evidenciando-se a elocução como nuclear ao mesmo tempo em que se evidencia o procedimento técnico. Na divisão aplicam-se as 10 categorias aristotélicas: substância, quantidade, qualidade, relação, paixão, ação, situação, tempo, lugar, hábito”. *Ibidem*.
- ⁵³ Baltasar GRACIAN, *Agudeza y Arte de Ingenio*. 4ª ed, Madrid: Espasa, 1957.
- ⁵⁴ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1990, p.476.
- ⁵⁵ VIEIRA, Antônio. “Sermão da Sexagésima”, *Op. cit.*, p. 21.
- ⁵⁶ SÁ, Maria das Graças Moreira de. *Sermões escolhidos do Padre Antônio Vieira*, Lisboa, Ed. Biblioteca Ulisséia de Autores Portugueses. S/d. 3.ª edição. p. 27.
- ⁵⁷ VIEIRA, Antônio. “Sermão da Sexagésima”, *Op. cit.*, p. 30.
- ⁵⁸ SÁ, Maria das Graças Moreira de, *op. cit.*, ver p. 32.