

Entre o palco e o púlpito: Antônio Vieira e a cena do mistério

Between the stage and the pulpit: Antônio Vieira and the scene of the mystery

Felipe Lima da Silva

Doutorando em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Literatura Brasileira (2017) e graduado em Letras Português (2015) pela mesma Universidade. É Professor Substituto de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e leciona Literatura Brasileira na Escola Parque e no Colégio e Curso Ao Cubo.

Resumo: O presente artigo investiga a eminente base do pensamento seiscentista da Península Ibérica que ampara as práticas de pregação e interpretação dos textos religiosos como teatro das maravilhas jesuítico. Centralizando-se nas noções de hermenêutica, oratória e agudeza, buscou-se usar como ponto de liga para estes três elementares temas a conceituação do “Mistério”, matéria que fundamenta a lógica das representações textuais do século XVII ibérico.

Palavras-Chave: Hermenêutica; Mistério; Teatro.

Abstract: The present article investigates the eminent basis of the sixteenth century's thought in Iberian Peninsula, which embraces the preaching practices and religious texts' interpretation in Jesuitic theater of wonders. While it is centralizing in some hermeneutic notions, rhetoric and sharpness, it has searched using, as focus to these three elementary themes, the concept of “Mystery”, subject which bases the logic of the textual representations of Iberian sixteenth century.

Keywords: Hermeneutics; Mystery; Theater.

Para criar as condições possíveis para abordar o desempenho sermônístico e a teatralidade sacra dos jesuítas na colônia luso-brasileira seiscentista, buscaremos tomar como metonímia desse universo da encenação um sermão do padre Antônio Vieira, considerado, no dizer de Fernando Pessoa em seu poema *Mensagem*, o “Imperador da Língua Portuguesa”.

Procurando reconstituir, historicamente, algumas questões relevantes para o encaminhamento de nosso propósito, recortaremos a cena de um representativo sermão do pregador para situar a sermônística jesuítica como um exemplo de dramaticidade fundamental para todo o processo de colonização na América portuguesa.

Nossa senha de entrada nesse campo é por via do dizer de Hervé Martin (2015: 56) no qual destaca que, desde a Idade Média, “os preparativos para os sermões-espetáculos podiam ser comparados aos dos teatros erguidos em praça pública para representar os autos dos mistérios”, outro meio importantíssimo no ensino religioso. Nossa proposta é pensar o sermão como uma derivação dos exercícios teatrais jesuíticos, isto é, como uma ferramenta fundamental que exigia uma laboriosa formação baseada em exercícios constantes de cena, que não cessavam, provocando, em nossa perspectiva, deslocamento do campo do profano para se preservar na ampla hermenêutica dos mistérios da fé. Assim, assegurava-se a difusão para o maior proveito possível da *máquina de pregar*.

Desde a Idade Média, cabe ressaltar, numa sociedade de *illetterati*, homens não letrados, os sermões eram o meio básico de instrução dos leigos e forma privilegiada para uma verdadeira “aculturação cristã” (BEAULIEU, 2017: 410). No âmbito da parenética da Sociedade de Jesus do século XVII – inclusive da prédica vieiriana – as tópicas defendidas ampliam-se assumindo contornos quase sem precedentes. Tal efeito da pregação, evidentemente, é razão de uma particular encenação que se realiza para, ao mesmo tempo, deleitar o auditório e transmitir os saberes que cabem à Igreja. A seleção de um sermão justifica-se, aqui, pela acentuada presença das estratégias hermenêuticas do inaciano; estratégias que são reconhecidas por remontar aos tratados de retores e aos de Doutores da Igreja e recordar técnicas de encenação as quais, hoje, se confundem com os preceitos da eloquência rigorosamente divulgados nos manuais da época.

Para nós, ainda, a leitura particularizante do evangelho realizada por Vieira nos sermões, constantemente, afina-se à concepção do “controle do imaginário” – já amplamente discutida por seu maior teórico, Luiz Costa Lima (2007) –, uma vez que demonstra consistir numa parenética não apenas de afirmação de uma unicidade absoluta do sentido, mas também assegura a tendência de controlar e restringir

a semântica plural da qual signos participam da matéria aludindo à essência das coisas sempre. Em poucas palavras, o sermão, que é pluridiscursivo, metalinguístico e inteiramente baseado em intertextualidades e interlocução, é uma ferramenta de censura e de cerceamento de sentidos, que orienta o pensamento dos fiéis da fé católica, por ser um meio encontrado pela Igreja para instituir uma parenética centrada na condução das almas e na atualização dos valores cristãos.

Para o historiador francês das mentalidades, Jean Delumeau (2003), desde o Concílio de Trento, o púlpito seria o lugar por excelência de catequese e apologética. A cerimônia da pregação passou a desempenhar uma função de destaque, como elemento catalisador de atitudes coletivas, transformando-se em um verdadeiro aparelho de combate pela perduração do poder efetivo da Igreja entre as massas. Máquina que se organiza pela palavra em ato, o sermão confunde-se com o teatro, pois é movido pelo mesmo desejo de uma mestria da encenação por parte do pregador. Nesse sentido, as constantes referências ao ator, àquele que se desloca com desenvoltura na cena do mundo, confundem-se com o corpo do orador, *persona* que não cessa de evocar o espetáculo, especialmente, o teatro.

Para tanto, recorramos à análise de Marc Fumaroli (1996) na qual aponta que 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. Em suas palavras:

[...] 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 sentidos (FUMAROLI, 1996: 449).

A tópica do efeito sensorial tornou-se recorrente nos debates eclesiásticos. Determinada por certa rejeição da Igreja em relação ao teatro, ela esteve presente já nas querelas dos santos Padres, como Tertuliano (cf. *De spectaculis* e *De idolatria*) que, segundo nos indica Alexandre Leupin (cf. 1993: 41-58), foi combatente, nos referidos tratados, das manifestações de prazer e de divertimento que se davam pelo teatro, bem como por qualquer aparente idolatria. Essa última, em especial, era tomada como crime capital do gênero humano, passível de condenações. Nessa perspectiva, a paixão pelas imagens, assim como a idolatria que se estendia à ornamentação (retórica, inclusive), era largamente combatida, porquanto “a idolatria é o lugar onde o homem reencontra o Diabo” (LEUPIN, 1993: 54).

Se, por um lado, havia um interesse em combater a idolatria, por outro, ressaltava-se a potência de persuasão que se concentrava nessa forma da *mimesis* que é o teatro, e que capturou a atenção dos jesuítas, fazendo com que, em torno de 1656, criassem em Roma encenações de cunho competitivo para o entretenimento dos alunos dos colégios da Companhia. Desse modo, surgia a oportunidade de usarem o teatro como ferramenta de exposição das suas habilidades com a expressão dos valores religiosos e morais apreendidos, bem como servia de exercício para o autocontrole diante do público e para o aperfeiçoamento de uma dicção clara; fator, esse último, importantíssimo para a carreira de pregador. Assim, vários teatros jesuítas foram criados na Europa, proporcionando um esquematizado exercício para a formação do pregador nos colégios da Ordem. Em toda parte, “nos colégios da *Societas Jesu*, a arte da retórica, a *disputatio* na eloquência, era posta à prova no palco” (BERTHOLD, 2014: 338).

Compreendida por Inácio de Loyola como uma ferramenta elementar para a eficácia dos valores cristãos, a fantasia devia ser, contudo, conduzida habilmente pela inteligência jesuítica para nunca se autonomizar, nem desperder em beletrismo e no vácuo da moral. Desde os *Exercícios Espirituais* (1548), o fundador da Companhia demonstrava que todo o conhecimento, uma vez adquirido pelo raciocínio, é revestido iminentemente pela forma de ideias plásticas de modo a se cunhar indelevelmente na consciência.

No contexto específico da colônia luso-brasileira, é digno de nota destacar que esse saber transmitido por Inácio não foi infrutífero. Sabe-se que cabe aos jesuítas o mérito de introduzir o teatro na colônia cerca de 50 anos após a chegada nessas terras. Assim, enquanto os colonos portugueses preocupavam-se com a fortificação e a ocupação da costa, os missionários dedicavam-se à catequização dos índios. Para tanto, o teatro catequético foi a ferramenta mais poderosa e utilizada. O historiador René Fülöp-Miller (1935: 452) chega a mencionar que o teatro pareceu ser verdadeiramente a única possibilidade que havia de atrair povos de culturas diferentes para o seio da religião cristã.

Quanto à formação, ao lado do ensino de retórica, os jesuítas recebiam conhecimentos de técnicas teatrais que no fim aperfeiçoavam a educação religiosa. Iam de costumes ao uso de máscaras, passando por pinturas e elementos do cotidiano, que transmitiam de modo espetacular aos índios. O emprego desses elementos resultava nos palcos uma combinação de anjos e flores nativas, santos e bichos, demônios e guerreiros da terra.

Combinando elementos peculiares da cultura de outros povos, os jesuítas imprimiam o cunho cristão. René Fülöp-Miller (1935, p. 453) nos explica que o tea-

tro missionário jesuítico não estava destinado propriamente a uma grande evolução posterior: quando chegavam a terras estrangeiras os padres buscavam descobrir a melhor forma dramática de modo a se adaptar e arrematar o povo da terra.

Todas as encenações, inicialmente, baseavam-se em autos e peças religiosas importadas da tradição portuguesa, mas depois se assumiu fórum independente, passando a ser criada produção dramatúrgica local. A esse respeito, convém destacar as palavras de Margarida Vieira Mendes sobre o teatro jesuítico:

Os autores e ‘encenadores’ de tais tragédias [como assim eram chamadas as peças encenadas pelos jesuítas: ‘tragicomédia de santo’] eram os professores de retórica, o que veio favorecer ainda mais o contágio das duas artes, a teatral e a oratória. E os alunos, muitos deles futuros oradores, eram os atores (MENDES, 1989, p. 47).

Como nosso interesse é a contribuição do teatro para a arte de pregar, muito realizada na colônia portuguesa ao lado das peças teatrais, importa destacar, brevemente, que a *actio* é a quarta parte da retórica, que compreende elementos importantes na condução das almas, dentre eles: a veemência dos gestos, o franzir do cenho, as lágrimas nos olhos, as expressões do rosto, a potência da voz. Esses aspectos são elementares uma vez que auxiliam no momento da pregação, dado o preceito ciceroniano de que a efetividade da persuasão do discurso está concentrada também “no movimento do corpo e dos gestos, na expressão dos olhos e nas inflexões da voz” (*De L’Orateur*, I, IV-16). Desse modo, recorrer aos movimentos sem exageros é um ponto fulcral na constituição do teatro eloquente e, conseqüentemente, da figura do orador perfeito, que, facilmente já podemos depreender, não deixa de ser um ator.

Os jesuítas do período colonial luso-brasileiro não deixaram de lançar mão da ação, como meio que ampliava o efeito do discurso, o que permitiu produzir um “teatro de doutrinação”. Além disso, o gosto pela cena era tamanho que os religiosos mantinham uma atividade dramática paralela em latim, praticada por estudantes. Nessas peças, que eram sempre muito moralizantes, as personagens (frequentemente as santas) eram interpretadas por homens travestidos, uma vez que eram proibidas as participações de mulheres nas encenações a fim de evitar possível descontrole dos jovens. Ainda sobre esse ponto, a falta de espaços destinados às encenações permitiu que essas peças fossem representadas em diversos locais da colônia: ruas, praças, igrejas, colégios e até nas praias, tendo por cenário a própria natureza.

O sucesso das encenações era estrondoso entre os jesuítas. Por essa razão, registra-se que o Bispo Sardinha teria se declarado espantado com os “excessos teatrais” dos religiosos que, além de escrever textos e confeccionar todo o espetáculo, ainda dançavam, cantavam e representavam.

Dado que as questões profanas circundam o teatro, é fundamental não deixar de perceber o principal valor dessas encenações para os religiosos aos quais aqui nos referimos. Para isso, é preciso destacar o elemento amiúde trabalhado e que se tornava central para que toda a espetacularização fosse eficaz. À voz já se atribuía grande importância desde os diálogos platônicos. Considerada por sua natureza como algo vivo e flexível, sensível e adaptável às circunstâncias, a eminência da voz é representada no seu valor capital em termos de condução das almas (psicagogia) e como elemento responsável pela organização e pela centralização das partes do discurso. Acentuando a importância da coerência mórfica do discurso, Sócrates dizia que

Todo discurso, como um ser vivo, tem que ser organizado, possuindo um corpo próprio, por assim dizer para não ser acéfalo nem desprovido de pés, e contar com um centro e uma parte superior que se ajustem tanto entre si quanto com o todo (*Fedro*, 246c).

Sob a antitética forma de apresentação do discurso – oral e escrito –, Platão centraliza a questão da memória em função da voz no campo dos estudos retóricos, cuja importância se concretiza no âmago do *kairós* – o tempo oportuno – em detrimento de um discurso sofístico, escrito, unicamente a fim de alcançar a conveniência propícia do exibicionismo, que inibe a verdadeira sabedoria em vista de um saber de aparências:

O fato é que essa invenção [a escrita] irá gerar esquecimento nas mentes dos que farão o seu aprendizado, visto que deixarão de praticar sua memória. A confiança que passarão a depositar na escrita, produzida por esses caracteres externos que não fazem parte deles próprios, os desestimulará quanto ao uso de sua própria memória, que lhes é interior. O que descobriste não é uma poção para a memória, mas sim para a evocação; proporcionarás aos teus discípulos a aparência da sabedoria, mas não a verdadeira sabedoria (*Fedro*, 275a).

O discurso falado, direta e impulsivamente, tem uma alma e por isso é vivo, oposto à *letra morta* que perde sua energia quando não proferida pela voz autorizada. Aos jesuítas, cabia ler e decifrar a alma para com sua voz conduzir ao caminho da Verdade. A voz é uma metonímia do corpo, o limite entre ele e as paixões da alma. Como é sabido, Aristóteles, no livro terceiro da *Retórica*, dedica-se a tratar da voz como um fator preponderante para imitação dentre todos os órgãos humanos, por essa razão tão fundamental às representações teatrais.

Adeptos do pensamento clássico, os jesuítas recuperam não apenas as pres-

crições de Aristóteles, mas também as de Cícero e de Quintiliano a fim de demonstrar que pela voz é possível ao pregador dominar as paixões do auditório. O pregador tridentino está autorizado a falar em nome da Igreja por meio do *theatrum sacrum*, desde 1546, quando na sessão *Super lectione et praedicatione*, do Concílio de Trento, decretou-se que a doutrina seria transmitida pela pregação oral, conforme sintetiza Dominique Julia “aos padres cabe a pregação à totalidade dos fiéis, a relação individual da direção espiritual” 1999: 79).

Sigamos destacando que o fascinante tema da dupla morfologia de apresentação do discurso afirma-se com o florescimento dos estudos retóricos ao longo do século XVI, aventando novas discussões em torno da estreita relação entre os procedimentos da *oratio* de ordem clássica e de seu emprego no âmbito da eloquência sacra. Luís de Granada, por exemplo, esclarece, em prefácio de sua obra, que buscou conciliar a *mimesis* da alocação patrística com as regras dos grandes tratados de retórica profana e judiciária do aticismo clássico (cf. MENDES, 1989: 65).

Pensando nos limites da representação, à vista de atenuar os escrúpulos dos adeptos do *modus scholasticus* em relação à concessão da teologia e, paralelamente, aos atos públicos de manifestação da palavra divina, lançou-se mão de táticas eficazes muito próximas das empregadas pelo *modus operandi* catequético dos jesuítas. Assim sendo, configurado o modelo das representações de ordem espetaculares, os santos Padres puderam afirmar-se duplamente como apóstolos eloquentes e peritos da arte oratória (cf. FUMAROLI, 1994: 146).

A união dos dois exercícios – o teatro e a retórica – tornou possível a existência da figura pública do hermeneuta, responsável por difundir a mensagem das *Escrituras* que se guarda codificada na cadeia de ornatos e técnicas dialéticas de ordem retórico-poéticas. Uma vez sendo “o pregador uma espécie de subtipo do protótipo de Santo” (MENDES, 1989, p. 53), este passou a exercer o papel, concomitantemente, de homem letrado ideal, cuja missão nos planos da Providência confere-lhe o antigo estatuto de “mestre da verdade” (cf. DETIENNE, 1981) e de instaurador da ordem divina no teatro do mundo.

Em síntese, a cerimônia da pregação desempenha a função de destaque, transformando-se em teatro de combate do poder efetivo da Igreja contrarreformada, a qual, por sua vez, joga com a força da *unio mystica*, proporcionando aos homens o contato com uma extraordinária apologia do discurso da Verdade cercado pela matéria que fermenta o sagrado. Segundo Alcir Pécora em seu trabalho decisivo acerca do *Teatro do Sacramento* de Antônio Vieira:

A mística, aí, na verdade, torna-se lugar privilegiado da invenção retórica comprometida com o convencimento e a persuasão, e não afirmação da prática espiritual

contemplativa que a constitui enquanto “mística” (2008: 79).

As observações anteriores nos permitem vislumbrar a tendência que se oficializou pelo culto da Igreja contrarreformada em relação aos espetáculos e ritos religiosos como forma de obter a adesão do público. Acerca desse tema, Lucie Desjardins (2000) nos esclarece esse ideal oratório por excelência que põe em cena o corpo eloquente do orador, enfatizando o papel da teatralidade. Nesse sentido, o discurso ortodoxo torna-se matéria para o espetáculo e o pregador deve disputar com o ator, utilizando-se do aparelho retórico a fim de mobilizar o coração dos fiéis e proporcionar a correção moral.

As pregações jesuítas aliadas às técnicas do teatro e da oratória, em poucas palavras, foram uma peça fundamental no tabuleiro das representações do corpo no século XVII, visto que combateram, diretamente, os espetáculos profanos. Mais uma vez é Marc Fumaroli quem lança luz sobre essa importante questão:

Os jesuítas são os melhores adversários do teatro profano e dos atores, não apenas porque opõem a estes [...] a doutrina da Igreja que os condena, mas apenas porque eles próprios fazem um teatro cristão, contraveneno calculado exatamente para diminuir os efeitos do outro (1996: 468).

No cerne do desdobramento do impulso de cristianização motivado pelo Concílio de Trento, o púlpito, por sua vez, transformou-se no lugar primordial de catequese e apologética, o que possibilita compreender o paradigmático *status* do pregador no mundo pós-tridentino.

Restituindo brevemente o lugar da parenética no cenário luso-brasileiro, João Lúcio de Azevedo, considerado o maior biógrafo de Antônio Vieira, tece a seguinte observação: “o púlpito se revestira então de um caráter de tribuna política, com a conseqüente transformação do orador sacro em porta-voz de grupos ou de correntes de opinião, assemelhando-se as pregações vieirianas a autênticos comícios, com grande afluência de público” (cf. 1931, I: 75-76).

Igualmente se destaca o exemplo de Aníbal Pinto de Castro (1973: 85), no qual ilustra bem a passagem anterior, sublinhando, em traços fortes, que, em 1664, em carta de D. Francisco de Melo, a prédica vieiriana tem pontuada uma marcante popularidade, que já era irrefutável. Eis como se inscrevia a fama do pregador nas linhas da carta: “mandar lançar tapete de madrugada em São Roque para ouvir o padre Vieira”.

Na sermonística do padre Antônio Vieira, acentuam-se os aspectos que configurariam a autorreferência como estratégia da pregação, de modo a plasmar a fi-

gura do “eu” como um protótipo do *eu* retórico que fala Roland Barthes, que, por vezes, se deixa, sutil e engenhosamente, entrever como autorretrato. Esse reflexo, contudo, não deve recair em hipervalorização da subjetividade. Iniciemos tal discussão recorrendo às palavras da crítica portuguesa que aqui nos acompanha, buscando reposicionar o caráter do orador no tabuleiro sermonístico:

[...] na obra de Antônio Vieira tanto o *pathos* como o *logos* derivam de uma energia especial própria do *éthos* do pregador. A conhecida hipertrofia da sua personalidade, entendida, note-se bem, como uma espécie de *temperamento discursivo* e não como fenômeno meramente psicológico, absorve grande parte quer do domínio emocional (*pathos*) quer da componente simbólica e verbal (*logos*) (MENDES, 1989: 30).

No “Sermão da Sexagésima” (1655), centraliza-se a querela sobre as técnicas retórico-poéticas de modo a se opor claramente àqueles religiosos que esvaziavam o púlpito do valor da evangelização para centralizar apenas o beletismo e a autoexibição. Por essa razão, esses religiosos eram criticados por se distanciar do estilo da pregação legitimado pela tradição, bem como do pragmatismo sacro, pois se configuravam como agentes que semeiam sem sair do Paço, isto é, não se afastavam dos salões da corte e, por esse motivo, não levavam a palavra de Deus – como missionários jesuítas – para terras além de Portugal.

Esclareçamos que não nos interessa aqui uma análise pormenorizada do sermão citado, mas apenas um recorte de aspectos que são fundamentais para se entender o a contribuição do teatro para o campo da sermonística católica que, para Vieira, não podia ser dissociado de sua missão de catequese. Desse modo, cumpre destacar que o sermonista em foco toma como tema o versículo de São Lucas *A semente é a palavra de Deus* para usar como mote da construção da prédica. Funciona como um conceito predicável que resulta em um desdobramento a partir de uma cena ou circunstância registrada nas linhas das Escrituras Sagradas, estabelecendo uma ligação entre o momento da pregação – ou assunto pregado – com algum recorte bíblico.

Sabemos, através do Sermão, que na lógica de Vieira esse hábito de pregar somente para a Corte apenas suscitaria complicações futuras. Por isso, a partir de um quiasmo semântico que tangencia um interessante jogo de homofonia, o jesuíta elucida a realidade que será encontrada no dia do Juízo Final devido a tais costumes: “Ah dia do Juízo! Ah pregadores! Os de cá, achar-vos-eis com mais Paço, os de lá, com mais passos”.

Nas linhas de força do pensamento de Vieira, quando o pregador trata de si,

menciona-se em primeira pessoa, ele, de alguma forma, está reforçando os traços da figura pública a qual representa, isto é, àquela de “pregador”, não a do homem Vieira. Em outras palavras, ele está delineando a fisionomia do éthos do pregador perfeito. Assim, devemos entender que quando diz que quer começar “pregando-me a mim” (VIEIRA, 2015: 49), logo responde “a mim será, e também a vós: a mim, para *aprender a pregar*; a vós, para que aprendais a ouvir” (VIEIRA, 2015: 49). A fala do jesuíta acentua um traço importante da peça oratória ao elucidar a quem a pregação se dirige. Sua fala demonstra que o discurso não centralizaria a figura particular de Vieira, mas antes, e, sobretudo, a do próprio público, que, na prescrição retórica, representa a figura mais importante, dado que a ele se almeja persuadir.

Se o teatro profano é feito para o público, o *Theatrum Sacrum* tem dupla função em relação ao auditório: deleita e catequiza. Além disso, ao se colocar em cena pela forma pronominal “mim”, Vieira está posicionando em seu sermão todos os pregadores que devem, repetindo, *aprender a pregar*. A centralidade do éthos é assinalada para ilustrar a estratégia argumentativa do pregador que chama atenção do seu público majoritariamente formado por oradores.

Para oficializar o discurso, ele se concentra na busca pelas imagens das autoridades da pregação, isto é, resgata os oradores da história bíblica reconhecidos pelo seu exercício parenético e, principalmente, pelo éthos – figuras exemplares de vida, catálogo de personagens ilustres – para utilizá-los como potência imagética, oferecendo aos seus ouvintes o caminho mais seguro para o entendimento da pregação e de seu próprio percurso de *aemulatio* do comportamento moral. À frente de sua cadeia de exemplos, Cristo e João Batista representam modelos de pregadores a serem emulados. Este último é um exemplo ainda mais elucidativo por se tratar de um homem cujos feitos realizados, em alguns momentos, confundem-se com os do próprio pregador português. À guisa de ilustração, destaca-se a passagem em que se justifica o sucesso das conversões realizadas por João Batista, acentuando que a força da apologia deve estar na pregação do Verbo e na figura pública de quem prega:

Porque convertia o Batista tantos pecadores? Porque assim como as suas palavras pregavam aos ouvidos, o seu exemplo pregava aos olhos. As palavras pregavam penitência [...] e o exemplo clamava: *Ecce Homo*: eis aqui está o homem que é o retrato da penitência, e da aspereza. As palavras do Batista pregavam jejum, e reprendiam os regalos, e demasias da gula; e o exemplo clamava: *Ecce Homo*: eis aqui está o homem que se sustenta de gafanhotos, e mel silvestre. (VIEIRA, 2015: 55).

É relevante considerar, nas circunstâncias do sermão, o forte apelo ao público que, durante toda a pregação, funciona como o grande interlocutor de Vieira. O con-

texto do momento da enunciação, nas suas implicações entre emissor e receptor, são determinantes para alcançar o ponto culminante da parenética – o convencimento –, assim como para proporcionar a compreensão da mesma. Luiz Felipe Baêta Neves menciona a relevância da “presença mesma do auditório’ na sermonística vieiriana, que se caracteriza, em primeira instância, como ‘prática interacional’” (FLORES, 1988: 171). É de se pressupor que a intensidade do discurso é sintomaticamente direcionada. O sermão funciona como uma máquina de combate armada de valores e de conduta moral, cujo primado é alcançar a persuasão de um público, ainda que por meio de agudas críticas. Salientando as linhas do juízo crítico de João Adolfo Hansen sobre a querela de gosto e estilo que se duplica, aqui, a partir de uma querela teológica e política, assinalemos que: “É um poder que está em jogo no “Sermão da Sexagésima”; ele impõe saberes, dividindo o campo social em práticas contraditórias, evidenciadas no discurso como oposição ou propaganda.” (1978: 191).

Restituindo um ponto já mencionado, cumpre reiterar que o delineamento do éthos em Vieira é o eixo que move toda a parenética, quando conjuga suas palavras na ordem da primeira pessoa. Através da ambiguidade referencial, o orador transita por um espaço que contém múltiplas cenas eloquentemente combinadas que ora se encobrem, ora se desvelam. Consciente de que para obter o fruto da palavra de Deus entre os fiéis, o orador necessita, antes de tudo, ter uma figura exemplar diante dos mesmos, Vieira ao posicionar, no sermão em foco, a presença da primeira pessoa faz isso a partir do lugar-comum da retórica, reconhecendo que a ineficácia da palavra divina é da alçada dos pregadores que pregam a palavra de Deus, mas não pregam a Palavra de Deus. Ora, o *theatrum sacrum* está montado no mundo, mas às coisas profanas nunca pode ceder. Evitando o desnível do púlpito em palco do qual fala Hernani Cidade (1975: 483), Vieira combate os pregadores que confundem os cenários e vestem-se antes de pregadores que atuam, esquecendo que devem ser antes atores, no palco do mundo, que pregam:

Uma das felicidades que se contava entre as do tempo presente era acabarem-se as comédias em Portugal; mas não foi assim. Não se acabaram, mudaram-se: passaram do teatro ao púlpito. [...] Grande miséria por certo que se achem maiores documentos para a vida nos versos de um poeta profano, e gentio, que nas pregações de um orador cristão, e muitas vezes, sobre cristão, religioso! (VIEIRA, 2015: 70).

Dado o preceito retórico, a afetação de modéstia marcada pela presença do *eu*, que simboliza a figura de Vieira no conjunto daqueles que não pregam com eficiência, é evidente no fragmento acima, corroborando para que, na fala do orador, os outros pregadores acabem se reconhecendo pelo laço que os une: a vida apos-

tólica e missionária. Resultado das obras realizadas pelo pregador, o *éthos* sempre funciona como espelho para a eficácia de sua pregação.

Reforçando uma concepção recorrente na época de que se provoca uma comovção maior quando existe, além da representação verbal, a visual – “nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos” (VIEIRA, 2015: 54) –, Vieira nos encaminha a refletir acerca da figura do *Ecce Homo*, traduzida pela figura de Cristo, no Calvário. Nesse ponto, o pregador argumenta que o poder da descrição não alcança a força da exposição da própria imagem, logo a figura do *Ecce Homo* é muito mais impactante quando contemplada diante dos olhos:

Era *Ecce Homo* ouvido, e agora é *Ecce Homo* visto: a relação do pregador entrava pelos ouvidos; a representação daquela figura entra pelos olhos. Sabem, Padres Pregadores, porque fazem pouco abalo os *nostros* sermões? Porque não *pregamos* aos olhos, *pregamos* só aos ouvidos (VIEIRA, 2015: 55; grifos meus).

Na política do teatro sagrado dos jesuítas organiza-se uma consciência de que os efeitos plásticos corroboram as ações, fixando na memória e no coração os saberes apreendidos no *Logos*. Desde Aristóteles, a premissa do discurso é fazer-se imagem constante que permite, por seu turno, a maior translucidez da verdade. No campo das letras jesuíticas, o Verbo divino é transmitido por um discurso vivo e plástico, nunca autônomo por ter seu valor no fundamento teológico-político que se impõe contra o “mundo do espetáculo gratuito” (SARAIVA; LOPES, 1989: 558).

Notemos, brevemente, com Margarida Vieira Mendes, que o sermão em foco tem centralizado a figura do pregador exemplar – Cristo –, configurado como o *exemplum* a ser seguido; há, porém, paralelamente, na cena da pregação, um orador anônimo cujas obras espelham um *éthos* exemplar. Esse pregador sem nome por vezes é aproximado da figura exemplar do próprio Vieira. Além disso, esse pregador só se impõe e é visto quando se reveste de uma exterioridade, de uma máscara: a da imagem do próprio Cristo (cf. MENDES, 1989: 221).

A palavra em Vieira é eivada de força e capacidade sobre o real, o discurso é o resultado de um “complexo de apoteose” (MENDES, 1989: 403) em que a autoridade do pregador chega a ser confundida com o valor dos profetas e santos. Tomando essa perspectiva, quem fala ou diz mostra-se juntamente com aquele sobre quem fala. Em Vieira, nada é cartesiano e por isso seu discurso não se configura como expressão de ideias unívocas, claras e individuais. Em seu sermão, funciona uma calculada aplicação de conceitos expressos, ou seja, os conceitos postos em cena tecnicamente e sua escrita corresponde, estritamente, às clarezas específicas nas matérias dos gêneros. É teatro de ação e proeza: é encenação em que “a presença

do orador se evidencia e se amplia, uma vez que o performativo só existe na primeira pessoa, no tempo presente e em circunstâncias únicas, centradas na pessoa do locutor” (OLIVEIRA, 2014: 67).

A fusão de imagens de pregadores na peça oratória não insinua uma autor-representação psicológica, mas condensa na ocupação de um só espaço textual, tal como em alguns quadros da época, um mosaico de representações todas entre si (Cristo, o pregador sem nome, o Baptista) que coroam, imageticamente, o primado do éthos do orador sacro:

Ter nome de pregador, ou ser pregador de nome, não importa nada: as ações, a vida, o exemplo, as obras, são as que convertem o mundo. O melhor conceito, que o pregador leva ao púlpito, qual cuidas que é? É o conceito que de sua vida têm os ouvintes (VIEIRA, 2015: 52).

Para João Adolfo Hansen, em seu decisivo trabalho sobre a *persona* satírica presente na poesia atribuída a Gregório de Matos, pode-se igualmente afirmar que a voz em primeira pessoa manifesta nos sermões, antes, encena os princípios que a regulam como voz autorizada do que propriamente se expressa nesses textos (cf. HANSEN, 2004: 227). Transpondo essa categoria para a prédica vieiriana, pode-se inferir que as encenações do *eu* nos sermões jogam com a ambiguidade que aqui vimos, canalizando ora o sentido que pretende que seja apreendido pelo público, ora acentuando a crítica que dirige incisivamente aos pregadores cortesãos em detrimento de seus “estilos modernos”, contrapondo-os ao estilo do Céu, que além de grandioso se destaca pela organização e clareza, pois “não fez Deus o Céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras” (VIEIRA, 2015, p. 58).

Recorramos às considerações finais. A rubrica da *persona dramatis*, que opera as encenações e as múltiplas fases da pregação para se colocar em cena apenas nos momentos específicos, deve ser considerada sempre em consonância com os cânones da época sobre a abnegação e a humildade. Não caberia afirmarmos que o fato de Antônio Vieira empregar a primeira pessoa faça dele um autoexibicionista.

Todo o sistema retórico de ações elocutórias assimilado pelas práticas teatrais dos jesuítas para fins didáticos e expositivos ou ostensivo e performativo nunca impede a representação pessoal de se abrir como modelo baseado em outros modelos anteriores. Sem qualquer traço psicologizante, a atuação sermonística de Antônio Vieira é um exemplo da operação do teatro jesuítico que tanto serviu na conversão de índios, na consolação da vida de negros do Rosário, bem como na repreensão dos costumes da Corte.

Na *ratio* do sermônista e de seu tempo, é sempre imprescindível relevar que “o pregar é entrar em batalha com os vícios; e armas alheias, ainda que sejam as de Aquiles, [que] a ninguém deram vitória” (VIEIRA, 2015, p. 63). Nessa concepção, a palavra como “acontecimento vivo” torna-se a ferramenta de um teatro de resultados, em que o auditório se não sair convertido, ao menos deve fazer da catarse o impulso da reflexão moral. Nessa utopia pedagógica, a cultura dos jesuítas mostra-se como uma aposta na natureza humana, de modo a restaurar a ponte entre o *Logos* e o mundo profano pela via da plasticidade, que, desde a Criação, encanta os olhos dos homens, modelando suas vidas.

Para a eloquência sacra do século XVII, a maravilha do mistério que nunca abandona o cerne do palco, nem da cena que é a vida humana, é a razão da combinação de gestos e voz que devem alcançar e transformar o mundo. Sem abandonar a cena, o próprio orador, ator principal do sermão, arquétipo divino que religa olhos e ouvidos com a encarnação do Verbo o qual, em sua voz, realiza-se sobre a Terra, estabelece a aliança dramática da moral do céu transmitida pelo *theatrum sacrum* para a vida profana, esta que é o enredo do *theatrum mundi*.

Referências

AZEVEDO, João Lúcio de. *História de Antônio Vieira*. Lisboa: Livraria Clássica, 1931, v. 2

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BEAULIEU, Marie-Anne Polo de. “Pregação”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *Dicionário analítico do Ocidente medieval*: São Paulo: Editora UNESP, 2017, p. 410-422, v. 2.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.

CÍCERON. *De L'Orateur*. Paris: Les Belles Lettres, Livro I, 1950.

CIDADE, Hernani. *Padre Antônio Vieira*. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. 3º ed. Rio de Janeiro, 2007.

DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant: savoir et representation dès passions au XVIIe siècle*. Québec: Les Presses de l'Université Laval; Paris: L'Harmattan, 2000.

DETIENNE, Marcel. *Les maîtres de verité dans la Grèce archaïque*. Paris: Maspero, 1981.

FLORES, Luiz Felipe Baêta Neves. “Palavra, mito e história no sermão dos sermões do Padre Antônio Vieira”. In: RIEDEL, Dirce Côrtes et alli. *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 170-190.

FUMAROLI, Marc. *L'Age de l'éloquence*. Réthorique et “res literária” de la Renaissance au seuil de l'époque classique. 2° ed. Paris: Albin Michel, 1994.

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

HANSEN, João Adolfo. “Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras”. *Discurso*. São Paulo: Lech, n. 9, 1978, p. 173-192.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. 2° ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

JULIA, Dominique. “Leituras e contrarreforma”. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1999, vol. 2, 79-116.

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

MARTIN, Hervé. “A tribuna, a pregação e a construção do público cristão na Idade Média”. In: COURTINE, Jean-Jacques; PIOVEZANI, Carlos (Orgs.). *História da fala pública: uma arqueologia dos poderes do discurso*.

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

MILLER, Rene Fülöp. *Os jesuítas e o segredo de seu poder*. Porto Alegre: Globo, 1935.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de. “Encenações do corpo eloquente no *Theatrum Sacrum* de Antônio Vieira”. *Revista Trama Interdisciplinar*. São Paulo, v. 5, n. 2, p. 58-69, 2014.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: EDUSP, Campinas: Editora Unicamp 2008.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Edipro, 2008.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. Padre Antônio Vieira. In: *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1989. p. 549-565.

VIEIRA, Antônio. *Obra completa Padre Antônio Vieira: Sermão da Sexagésima e Sermões da Quaresma*. 1° ed. Vol. II. 15 vol. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

Artigo enviado em 30/05/2019, aprovado em 15/07/2019.