
Das agudezas dobradas: Pragmática e metafísica na iconologia(grafia) seiscentista

Felipe Lima da Silva (mestrando, UERJ)

*“Y pues ló caduco no
puede comprehender ló eterno
y es necessário que para
venir em conocimiento
suyo, haya um médio visible...”¹*

(Sueños Hay que Verdad son – Calderón).

Resumo: *Este artigo propõe examinar a recorrência do paralelo entre imagem e discurso nas letras luso-brasileiras do século XVII, que, como se sabe, foram amplamente tributárias da eloquência pictórica, especialmente, nos sermões sacros. A partir do mecanismo da Ekphrasis, o pregador expõe as descrições como se pintasse um quadro diante do público. Esse emprego das palavras, enquanto “cores” do quadro do discurso, serviu para que a sociedade do espetáculo apresentasse suas práticas artísticas, fundamentando-as nas teorias dos mais renomados preceptistas da tradição clássica. No curso da análise, caberá discutir as (noções de visualismo, alegoria e linguagem que se entrelaçam no campo das teorias pictóricas que ancoram o pensamento seiscentista.*

Palavras-chave: Imagem, retórica, sermão, século XVII, visualismo.

Abstract: *This article intends to examine the recurrence of the parallel between image and discours in Luso-Brazilian letters in the seventeenth century which, as it known, were widely contributors of the pictoric eloquence, specially, in sacred sermons. From the Ekphrasis' mechanism, the preacher exposes the descriptions as if the painted a picture in front of the audience. The use of the words, as the 'colors' of the discourse picture, has served in order to the show society presented theirs artistic practicals, basing them in the theories of the most known preceptists of Classical tradition. During the analysis, the concepts of visualism, allegory and language will be discussed and how they twine themselves in the field of pictoric theories which ground the sixteenth century thought.*

Keywords: Image, Rhetoric, Sermon, XVII century, Visualism.

1. Considerações iniciais

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

¹ “O transitório não pode compreender o eterno, e, para que possa fazê-lo, é preciso haver um meio visível...”.

entalhados nas medalhas ou em mármore pela indústria de latinos, gregos e dos mais antigos inventores dessa arte (RIPA, 2005, p. 23).

Tomando como ponto de partida as linhas de força da Introdução do renomado tratado, do início do século XVII, de Cesare Ripa, o *Iconologia*, esta investigação propõe examinar uma das práticas recorrentes das manifestações artísticas e culturais do século XVII: a primazia seiscentista em torno do paralelo entre imagem e retórica na construção dos discursos de ordem sacra, cuja preponderância no uso e na invenção de imagens flutuantes podia ser controlada segundo as regras de um discurso legitimado por uma hermenêutica canalizada. Examinando-se mais de perto as manifestações artísticas e culturais do século XVII, torna-se patente o lugar de honra reservado a discussão da potência persuasiva concentrada no uso das sensações visuais a fim de desencadear o prazer do auditório e, prioritariamente, disseminar o ensinamento das doutrinas em uma sociedade na qual se desenvolve uma cultura massiva – como é o caso da cultura barroca – de caráter dirigido a apelar, frequentemente, para uma eficácia da imagem visual no âmbito das práticas de liturgias apologéticas.

2. (Re)mapeando alguns paradigmas e (re)conduzindo algumas discussões

Sem pretender, nestas linhas, mapear o solo teórico da história do paralelo entre retórica e pintura, acentuemos que no pensamento platônico é notável a condenação da retórica e da pintura em detrimento de emulações de um conhecimento e de aparências tomados por falsos, cuja produção, como se pode ver nos eminentes diálogos do *Górgias* e do *Fedro*, constitui um corpo de práticas “feias” que visam ao agradável sem preocupação com o melhor, designando-se, portanto, por “ vaidades” ou “adulações”. Nessa esteira, a retórica será sempre pensada em paralelo com a pintura e a pintura em termos de retórica, como se a definição de cada uma enunciasse a metáfora da outra, como nos recorda Jaqueline Lichtenstein (1999).

No prisma da morfologia de tal raciocínio, a condenação dos exercícios de ambas as práticas se justifica no fortalecimento da musculatura da lógica que constitui a razão metafísica do pensamento platônico. Evidentemente, não se pode afirmar que Platão condenou todas as práticas que visassem ao “agradável”, mas apenas aquelas que, segundo sua visão, se preocupavam unicamente com o prazer em detrimento de uma finalidade primeva referente ao bom e o justo. Acerca desse ponto, Jaqueline Lichtenstein (1999, p. 48) observa que “toda a tradição tenaz, iconoclasta, multiforme

em sua monotonia, fará dessa definição o objeto paradigmático de um puritanismo moral e estético”. A esse respeito Gilles Deleuze constata que “o platonismo funda assim todo o domínio que a filosofia reconhecerá como seu: o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones e definido não em uma relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ao modelo fundamento” (1969, p. 298-9).

Sob a égide da filosofia platônica, o caráter da retórica é de instrumento que não está vinculado ao bom e ao justo, sendo considerada uma ferramenta que corrompe as virtudes por estar associada às sensações mundanas que nos afastam do campo das ideias – em síntese: é uma arma *sofista*. No extremo oposto, *le bouclier d’ Aristote* – para falar com Jacqueline Lichtenstein – garantirá à retórica o espaço de “uma técnica rigorosa do argumentar” (PLEBE, 1968, p. 38), centralizando-a no campo das artes neutras ao atestar que seu “papel não é persuadir, mas de discernir os meios de persuadir sobre cada questão [...] de distinguir o que é verdadeiramente suscetível de persuasão” (ARISTÓTELES, I, cap. I, 1944). Além disso, o estagirita esvazia a retórica de todos os valores pejorativos atribuídos a ela no momento em que centraliza a figura de eminência do *éthos* do orador, declarando, a contrapelo de outros autores de artes retóricas que não viam claramente a importância da figura do orador na *actio*, que “o caráter moral deste [do orador] constitui, por assim dizer, a prova determinante por excelência” (ARISTÓTELES, I, cap. II, 3, 1944).

Se efetivamente tudo inicia com Platão em termos da querela entre retórica e pintura, é só com Aristóteles que se oficializa aquilo que podemos nos referir pelo signo de um conflito, ao qual a oposição Platão/Aristóteles serve, ao mesmo tempo, de ponto de partida e de paradigma para a questão em foco. Mas o recuo a Aristóteles nos obriga a acentuar que foi este que, reivindicando um espaço ao lado do terreno da *doxa* do platonismo, reposicionou a conduta moralizante da *téchne rhetorike*, transportando-a para a figura do orador que agora é o responsável pelas consequências boas ou ruins que podem ser geradas a partir do uso da técnica dos discursos.

Antes de passarmos ao terreno das letras ibéricas dos Seiscentos, é relevante destacar que ambos os filósofos aqui mencionados contribuíram para a formação do pensamento da ortodoxia católica. Enquanto Aristóteles será reciclado para assumir o lugar de um dos pilares da arte retórica nos discursos sacros, junto aos eminentes tratadistas Cícero e Quintiliano, formando uma trindade da eloquência, só para não destacar a extensiva corrente de preceptistas que serviram também de lastros para a sapiência erudita do século XVII, dentre alguns deles *A Retórica para Herênio*, do Anônimo romano, por volta de 80 a. C, o tratado de Tácito sobre os oradores, no séc. I

d.C e por muitos textos de autores conhecidos como *rhetoires latini minores* etc..(cf. HANSEN, 2013, p. 19). Paralelamente, a importância de Platão é marcante quando analisamos o substrato da metafísica ocidental forjada no âmago do Cristianismo, cuja primazia, durante séculos, foi coroar com devoção e ilustríssimo labor a matéria do essencialismo que proporciona lógica ao Mistério presente na dialética de ordem teológico-política da Igreja Católica do século XVII.

A respeito do campo da imagem, Platão nos legou o olhar atento para seu aspecto sedutor, fazendo-nos imprimir sobre as práticas ligadas ao ornamento e ao prazer um critério fundamental para que estas possam existir enquanto práticas de representação: desde então “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” (LICHTENSTEIN, 1999, p. 48).

Fazendo um corte transversal no vastíssimo *corpus* da história e das polêmicas que gravitaram na órbita do paradigma entre retórica e pintura, para abreviar nosso percurso, importa agora tecer algumas considerações acerca dos efeitos de tal discussão e suas implicações nas letras ibéricas luso-brasileiras. Sabe-se que as práticas de representação dessa época têm identificadas em suas produções um demarcado gosto pelas formas visíveis que colocaram, com o tempo, a retórica em uma posição difícil e pelo menos paradoxal². No século em questão, o sermonário ocupa o lugar de eminência enquanto exemplo de gênero demonstrativo que, conduzido por um pregador, articula efeitos sensoriais sintomaticamente, produzindo uma “eloquência silenciosa” (LICHTENSTEIN, 1999, p. 103) cuja menção à imagem do orador torna-se uma peça-chave no alcance ao ponto culminante da oratória. Em síntese, a veemência dos gestos, o franzir do cenho, lágrimas nos olhos, expressões do rosto, são elementos importantes da *actio*, que constitui a quarta parte da retórica, pois auxiliam no convencimento à medida que facilitam na captação das paixões. E nesse caso, como determina Cícero, em seu tratado sobre o *Orador*, a eloquência age sobre as almas do auditório para acalmar e mover os ânimos (cf. 1957, p. 13).

Não se pode abordar a *forma mentis* pós-tridentina, que privilegiou o uso das imagens em seus atos interlocutórios de ordem religiosa, sem antes chamar a atenção para a configuração do conceito de linguagem do cenário ibérico. Conforme se sabe, a

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 importantes trabalhos de LICHTENSTEIN (1994) e QUINTILIANO (1944). Ver igualmente o interessante capítulo de Alexandre Leupin, “Le parêtre” (1993, p. 19-39).

linguagem foi operada como o agente, fundamentalmente, mediador da produção de relações entre os significados e os significantes. Analisando essas operações e as relações de similitude produzidas no século XVI, Michel Foucault esclarece, de certa forma, a concepção de linguagem do século XVII, negando sobre esta a natureza de um conjunto de signos independentes e uniformes que se refletem em um espelho para anunciar sua verdade autônoma e singular. Afirma, por conseguinte, tratar-se de “uma massa fragmentada e totalmente enigmática, que se mistura aqui e ali às figuras do mundo, e com elas se confunde” (FOUCAULT, 2005, p. 90). Isto posto, sublinha-se ainda que tal questão, que já se encontrava encorpada nas discussões mais remotas da Igreja, apresenta-se concentrada e representada pela dialética do signo ambivalente: “todo signo é signo de uma dualidade constitutiva, instaurada pelo sistema da dupla Escritura” (DELEGUE, 1990, p. 24).

Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault acentua, ainda, que a linguagem age como a distribuidora das *similitudes* (as articulações de semelhanças que ocorrem entre os signos e as coisas, seja por: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *simpatia*) e das *marcas* – abertura que permite perceber as figuras visíveis que se ajustam no jogo das semelhanças entre as coisas. Em termos deleuzianos seriam as aberturas que facultariam as pregas para o entrelaçamento das dobras, criando uma cadeia de correspondências de seres, coisas, imagens etc.. Faz bem lembrar, neste ponto, da relevante obra de Wölfflin, *Renascimento e Barroco*, quando o filósofo propõe o estilo seiscentista em termos de sua função operatória primordial: fazer dobras. Evidentemente que estas não são invenções do referido período: há toda uma cadeia de pregas advindas do Oriente, gregas, romanas, góticas, clássicas (WÖLFFLIN, 1985, p. 43), inclusive dobras egípcias que já se encontram traçadas, na medida do possível, na obra ilustrativa do pensamento de Mario Perniola (2009). Essas ideias fortalecem nossa concepção de *dobra*, presente na morfologia do pensamento deleuziano, se é que podemos propor uma forma para a filosofia de Deleuze, ao sincronizarem-se com a concepção de que “a metáfora da dobra significa exatamente essa plenitude: tal é o mundo barroco, em que todas as coisas são dobradas para ocupar menos espaço possível” (PERNIOLA, 2009, p. 28).

Não podemos perder de vista o fato de que a noção de linguagem para as épocas subordinadas aos preceitos católicos é, extremamente, alegórica, pois ela já não possibilitava a ligação direta com a essência da própria coisa, o que promove é uma “sombra” do sentido que remeta à coisa “original”, impossível de ser atingida após o advento do pecado Original. A respeito da referida elucidação, destacamos a síntese incontestável de Ana Lúcia de Oliveira (2003, p. 23), em seu estudo acerca dos signos

que se dobram pela agudeza dos intérpretes eleitos: “o signo não garante mais o sentido de que é portador: eis seu aspecto “arbitrário”; substituto da coisa, ele pode apenas lembrá-la à distância”. Para concluir tal raciocínio, postula-se que “o saber das similitudes funda-se no levantamento destas marcas e na sua decifração” (FOUCAULT, 2005, p. 82). A linguagem, conseqüentemente, singulariza-se pelo seu elementar valor para a natureza, como ferramenta que se propõe aos homens a decifrar as coisas do mundo (cf. *Ibidem*, 2005, p. 90).

A partir de tal enquadramento e sua proeminência inerente à esfera oratória da Península ibérica, o sermão, que é produto de um conjunto de intertextualidades e mediações textuais, servir-se-á da linguagem com fins de “solidificação de uma ideologia e de uma opinião massificadas” (MENDES, 1989, p. 212), privilegiando os preceitos teológicos.

Por ora, deixando de lado esse atraente desvio pelo (re)mapeamento do solo teórico da concepção de linguagem para o século em foco, retomemos o fio de nossa questão central. 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 formas imagéticas pintadas ou esculpidas, chegando a se dividir acerca desta outra forma da *imitatio* que é o teatro, e o seu mediador, o ator. Nas palavras 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 sentidos (FUMAROLI, 1996, p. 449).

Esse efeito sensorial³ apresenta dialeticamente duas conseqüências para a Igreja contrarreformista: por um lado, o poder persuasivo que interessou 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

³ 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).

ascético exigia que o cristão se *desprendesse*” (HATHERLY, 1997, p. 176) deste mundo sensível.

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. No cruzamento das linhas da ação com a paixão, “o corpo aparece como a missão cega da filosofia e da linguagem” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 96), 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, para convencer sua massa de fiéis por meio dos sentidos. Segundo nos indica o importante historiador da cultura da sociedade do espetáculo:

Os olhos são os mais diretos e eficazes meios de nos podemos valer em matéria de afetos. Eles estão ligados, e inversamente, ao sentimento. Para pôr em movimento a vontade, como já vimos que pretende o Barroco, nada comparável em eficácia à possibilidade de entrar pelos olhos (MARAVALL, 2009, p. 392).

Junto à eloquência corpórea, articulam-se as diversas figuras da representação pictórica que podem esboçar-se progressivamente de acordo com o interesse do orador. Por meio de uma iminente visibilidade, as formas “derivadas” do corpo retórico assumem espaço na prédica, constituindo, por sua vez, 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*, pautando-se, para isso, no proceder da *Ekphrasis*, cujo primado é a descrição de elementos como eixo do exercício retórico, ou seja, por meio de palavras que reflitam imagens.

Nesse ponto não se pode deixar de destacar o eixo da problemática que a filosofia platônica tanto se dedicou, posto que, para o filósofo, a analogia entre pintura e retórica se justificava, exatamente, nessa cumplicidade profunda que havia entre os dois modos de representação que buscavam os mesmos efeitos. Dedicando-se a um ponto que tende a nos levar a enxergar a questão dessas práticas como ornamentos que não são apenas suplementos, mas excessos que deveriam ter seu uso controlado, Platão plasmou um paradigma que perdurou ao longo da tradição das artes plástica e retórica: “pintores e oradores terão sempre de se defender da acusação de serem sofistas” (LICHTENSTEIN, 1999, p. 59). Por outro lado, analisando os diálogos platônicos e a

“conversação” de temas, conceitos e retomadas argumentativas que ocorrem no cerne destes, Ana Lúcia de Oliveira propõe uma questão na qual a própria definição de sofista cunhada por Platão é ambígua a ponto de capturar até a figura do protagonista filosófico de seus diálogos: Sócrates (cf. OLIVEIRA, 2002, p. 22).

Mas retomemos nosso foco central de atenção, aludindo ao âmbito da sermonística, por sua vez, por meio do juízo sintético de José Antônio Maravall que destaca, acerca do ponto em questão, um valioso dado na estrutura histórico-massiva da época que se convencionou chamar de Barroco:

[...] Nos sermões chega a ser comum servir-se de hieróglifos impressos ou estampados, de pinturas dadas à decifração, que reforçam o apelo dirigido ao espectador ou ao público que escuta, abrindo uma brecha em sua atenção para penetrá-la de uma doutrina ou de um sentimento admirativo, de suspensão, de estupor etc., que facilitarão a captação desse público (MARAVALL, 2009, p. 390).

Cabe destacar, ainda sobre a questão da imagem no âmbito da ortodoxia católica, o pensamento de Didi-Huberman, que nos esclarece acerca da demanda de uma exigência do visual, promovida pelo desejo de exercitar os sentidos por meio de uma “existência de poderosas teologias da imagem” (2013, p. 37), na qual a pragmática eclesiástica buscava, antes de qualquer coisa, fundar, no espaço do rito e da crença, sua própria “eficácia visual” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38). Assim, o Cristianismo conjugou como termo essencial a toda economia da conversão, a prática de encontrar no próprio visível, o Outro do visível, a saber, o índice visual sintomaticamente divino (cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38).

Sem pretender fechar a questão, importa 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.

Entre os principais elementos dessa peregrinação pela essência da Providência que se guarda de modo codificado nas mais variadas formas presentes no mundo, destacam-se a leitura da História e os grandes homens que nela existiram como ponto fulcral da recorrência da imagem, visto que agora esses elementos serão tomados como paradigmas prefigurativos que servirão de modelos para o próprio sermonista ilustrar

um pensamento ou uma doutrina. É, mais uma vez, Marc Fumaroli quem ilumina nosso caminho anunciando que a retórica é mais do que a arte de bem dizer, como se compreendia até o século XVII: “em seu movimento profundo, ela é um ato de partilha e de amor” (FUMAROLI, 1998, p. 9). Além disso, “tudo está no texto” (DELEGUE, 1990, p. 24), mas de maneira não esclarecida, exigindo, portanto, uma interpretação que teça sentidos por meio de analogias, fazendo das palavras das Escrituras fios que sirvam para tecer imagens que saltem aos olhos daqueles que ouvem o hermeneuta em seu apogeu pregatório.

Assim sendo, ajustado às técnicas retóricas e ao contexto da época, o sermão funciona como uma “imperial máquina de guerra que captura com os arquétipos do direito natural, tritura com os conceitos predicáveis e refina com as agudezas dos conceitos” (HANSEN, 2008, p. 10), plasmando-se como um “jogo ou drama” que mobiliza a sensibilidade dos ouvintes, além de se constituir como uma arquitetônica e decorosa estrutura estilístico-conceitual pautado, muitas vezes, pela organização de uma série de imagens figurativas que ilustram o pensamento do próprio orador a fim de, por espelhamento, ilustrar uma dada doutrina.

Desse modo, pode-se considerar que, em linhas gerais, a pregação seiscentista ao se configurar na ordem do discurso imagético obedece a uma lógica regida, *a priori*, pelo próprio pregador. Podemos dizer que o pensamento religioso da época, que fundamenta a produção dos sermões, ao lançar mão de imagens, obedece à coesão de dobras, redobras e desdobramentos que se originam do cerne da prédica, isto é, todo arsenal retórico é utilizado como dispositivo para construir imagens que, por sua vez, se duplicam em outras imagens que representam eminentes referências bíblicas, exemplos, 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” (DELEUZE, 2012, p. 18).

Para melhor desdobrar esse tema específico, cabe posicionar, no mapeamento do período em questão, o papel das figuras de elocução – especialmente da alegoria – nas produções do século XVII, que funciona como meio sensível produzido pelo orador para a “palpabilidade” do auditório em relação à doutrina pregada. Conforme nos indica Michel de Certeau, de fato “para tratar das relações entre a produção de sentido e o desdobramento histórico ou cosmológico dos eventos ou das coisas, o Cristianismo antigo estende e aplica as ‘figuras’ da retórica clássica a economia da salvação” (1982, p. 122).

Nessa proposta, partamos da definição de um dos eminentes teóricos da época, *père* Bernard Lamy⁴: “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.” (*apud* DELÈGUE, 1990, p. 70). Nessa mesma esteira, Paul Zumthor propõe uma definição para a figura em questão, caracterizando-a como um *modo de leitura*⁵, fundado no eixo 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 intelecção, 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 essencial (ZUMTHOR, 1978, p. 79).

Digna de nota se afigura a definição plasmada por 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, a que está ligado, numa relação de semelhança”. (1982, p. 249). Acrescente-se: amplamente recorrida pelos teólogos medievais, a alegoria serviu de instrumento de defesa para circunscrever um campo de forças que limitasse as interpretações da Bíblia ao controle de intérpretes eleitos, a fim de superarem todas as dúvidas heréticas (cf. CEIA, 1998, p. 22).

Ancorada na preceptiva antiga do aticismo, a figura em questão consistia em uma modalidade da elocução, uma espécie de “procedimento construtivo” (HANSEN, 2006, p. 7) 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” (Ibidem, 2006, p. 8).

Nas práticas discursivas da Antiguidade, a oposição retórica entre o *sentido próprio* e o *sentido figurado* é a chave operatória para a esquematização alegórica.

⁴ Ainda sob a clave 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 que busca encenar de forma material e visível conceitos abstratos e morais. Para maiores detalhes, consultar GRACIÁN, 2011.

⁵ Ao lado da alegoria, Paul Zumthor (1978) 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.

Nesse processo, o segundo termo, considerado o ‘desvio’, é posto em lugar do primeiro termo, considerado ‘próprio’ ou ‘literal’, trasladando-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. Recolhendo, sob um breve esquematismo, as informações anteriores, apreende-se, portanto, que a metáfora é constituída de um tropo de léxico, valendo pelo processo de substituição de um termo isolado, na medida em que a alegoria vale pelo seu aspecto enunciativo que, nas prismáticas lentes de Erich Auerbach, carrega o sentido de “algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica” (1994, p. 27).

À guisa de síntese acerca do que estava em questão na passagem anterior, examinemos, agora com as lentes de Jean Pépin, a conceitualização da alegoria, que, então, se determina sob um novo enquadramento teórico a partir da virada da Antiguidade para a Idade Média, considerada, nesse momento, não mais como simples figura retórica, mas como modo de expressão religiosa (1976, p. 492). A rigor, não se trata simplesmente de uma mera conversão conceitual que ocorre no xadrez dos ornatos retórico-poéticos, 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.” (HANSEN, 2006, p. 8). Em termos gerais, pode-se compreendê-las pela sua matriz semântica, que, neste caso, se sustenta 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 o qual o exegeta cristão lança mão para exprimir, sensivelmente, os significados ocultos da própria história (cf. PÉPIN, 1976, p. 492).

Mas não passemos em silêncio sobre as motivações que regem a produção das alegorias, que colocam como ponto importante o conceito da *mimesis*, cujo título remete não só à *morfologia do pensamento platônico*⁶ que configura a exemplaridade passada

⁶ 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,

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” (HANSEN, 1994, p. 48). 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 critérios⁷ – 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’” (HANSEN, 1994 p. 49). Em uma palavra, 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 formar” (HANSEN, 1994, p. 49).

Ainda observando a questão através das lapidadas lentes de Adolfo Hansen (1994; 2006), 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 representação (cf. 1994, p. 50). 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 evidente (cf. FUMAROLI, 2009, p. 689). 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” (PERNIOLA, 2011, p. 158).

1969, p. 292-307 e FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume-Dumar, 1999.

⁷ 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 continha nos períodos antigo e medieval.

Focalizando-se, sobretudo, na clave da discussão dos ornatos retórico-poéticos, reciclados pelas mais diversas matrizes de 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. Não cabe, nestas linhas, problematizar a discussão promovida por Gerárd Gennete (1972) em torno da noção de *figura* no âmbito da retórica e da língua corrente que se ampara em concepções cunhadas, em sua maioria, *a posteriori*, ao período que aqui nos debruçamos. Em contrapartida, acentua-se, porém, que é ainda Marc Fumaroli, em sua obra magna *L'Age de l'eloquence*, quem nos esclarece sobre essa recorrência do discurso pictórico cuja 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” (FUMAROLI, 2009, p. 680). Ainda segundo o acadêmico francês, a “retórica das pinturas” jesuítica demanda do mundo sensível às cores da verossimilhança as quais ela crê dever ornar o mistério da Redenção (cf. FUMAROLI, 2009, p. 690).

Para que não se perca de vista o objetivo traçado aqui, torna-se oportuno retomar um tema já enunciado e que diz respeito aos sentidos humanos, que servem ao pregador enquanto meios que recepcionam o resultado da articulação entre os objetos, as pessoas e as imagens cognoscíveis; assim, ativa-se 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” (2011, p. 442). 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.

A parenética, por consequência, torna-se um *theatrum sacrum* no qual se representam as engenhosas agudezas de um pregador que joga com os sentidos do público, revelando uma cadeia de sentidos ocultos em pinturas, emblemas, hieróglifos, exemplos e retratos, através de uma gigantesca transferência metafórica que enriquece o espírito (cf. FUMAROLI, 2009, p. 680) e faz com que o sensível, o palpável, o admirável aos olhos e aos sentidos interiores se despertem. Registra-se, ainda, que a constância pelas metáforas em cadeias – que, segundo Chaïm Perelman, servem

frequentemente à argumentação de forma positiva (cf. 2009, p. 150) – são amplamente presentes nos sermões seiscentistas.

Rigidamente regado segundo a clave do decoro específico à parenética, o sermão deve operar sob 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 pregação se reveste, bem como o *imperativo moral* pressuposto em todas as produções textuais jesuíticas.

3. Considerações finais: concluindo sem fechar

Para melhor compreensão do que aqui está em questão, importa lembrar que a racionalidade do sermão sacro, muitas vezes, é plenamente figural, permitindo aproximar objetos e conceitos os mais distantes, assim como tudo através de um princípio substancialista que fundamenta não só as similitudes retóricas como também os procedimentos alegóricos plasmados nas obras do período em questão. A esse respeito, cabe considerar que o domínio do engenho ordenado pelo desempenho e pela dramaticidade concretiza-se diante do público, expondo aos fiéis à imanência do Mistério com o mundo terreno, preservando o pensamento da época que se ancora no finito intrinsecamente ligado à infinitude. O que está em jogo na passagem anterior é a matéria bruta - porém, paradoxalmente, refinada - que sustenta a lógica do pensamento neoescolástico do século XVII e todas as práticas letradas que nele são produzidas: trata-se da elocução engenhosa, aguda, difícil que se acomoda perfeitamente à hermenêutica, cuja tarefa é descobrir nos objetos sinais de Deus. Em síntese, a agudeza é a busca de relações ocultas entre objetos extremos, repondo no discurso o mesmo processo alegórico-misterioso que está posto nas coisas criadas e que necessariamente assinalam o seu Criador.

Até então, observamos brevemente a extrema contaminação entre o visível e o dizível – uma constante da produção letrada dos Seiscentos, considerando-a nessas formas híbridas, tais como os emblemas, que se propõe a unir a imagem e a linguagem. Impõe-se sublinhar, por sua vez, que os jogos alegóricos que se instituem no texto figuram-se por meio do que Alexandre Leupin chamou de “uma *mimesis (orthographia)*” (1993, p. 141), que consiste em “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*” (LEUPIN, 1993, p. 141; grifos nossos).

Para concluir, consideremos que uso da alegorização, de perspectivas e referências projetadas sobre o público tem em vista a realização de uma transferência de ensinamentos nos sermões sacros, a partir do paralelo entre pintura e retórica que se articula para ilustrar o pensamento do pregador. Dada a sentença, no século XVII: “pensar é pintar” (LIECHTENSTEIN, 1999, p. 143). 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. Trata-se, como buscamos mostrar aqui, 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 no campo das práticas de agudeza que se dobram como artifícios cunhados em chave dialética na ordem do Mistério que ampara toda a razão seiscentista.

Referências bibliográficas

- ARISTOTE. *Art rhétorique et art poétique*. Paris: Garnier Frères, 1944.
- 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.
- CERTEAU, Michel de. *La fable mystique, 1. XVI^e-XVII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1982.
- CÍCERO. *De l’orateur*. Paris: Les Belles Lettres, 1957, 1 vol.
- DELÈGUE, Yves. *La perte des mots. Essai sur la naissance de la “littérature” aux XVI^e et XVII^e 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: Papyrus, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições70, 2005.
- FUMAROLI, Marc. *Héros et orateurs*. Genève: Droz, 1996.
- _____. *L’école Du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris: Flammarion, 1998
- _____. *L’Age de l’éloquence. Rhétorique et “res literaria” de la renaissance au seuil de l’époque classique*. Genebra: Droz, 2009.
- GENNETTE, Gérard. “Figuras”. In: _____. *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- GRACIÁN, Baltasar. “Agudeza y arte de ingenio”. In: _____. *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Santos Alonso. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- 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.
- _____. “Prefácio”. In: PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento*. São Paulo: EdUSP, 2008.
- _____. “Instituição retórica, técnica retórica, discurso”. In: *Matraga*, n.33. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Letras, 2013. p. 11-46.
- 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. *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion: 1999.
- MARAVALL, José Antônio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Ed. Caminho, 1989.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia de. Ut pictura poesis: o paradigma pictural nos diálogos platônicos. In: CHIARA, Ana Cristina (Org.). *Forçando os limites do texto: estudos sobre representação*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- _____. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- PÉPIN, Jean. *Mythe et allégorie. Les origenes grecques et les constestations judéo-chrétiennes*. Paris: Études Agustiniennes, 1976.
- PERELMAN, Chaïm. “Analogie et métaphore”. In: *L’empire rhétorique: rhétorique et argumentation*. Paris: Vrin, 2009.
- PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Tradução de Carolina Pizzalo Torquato. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. “Íconos, visiones, simulacros”. In: _____. *La sociedad de los simulacros*. 1º ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- PLEBE, Armando. *Breve história da retórica antiga*. Tradução e notas de Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: EPU, 1978.
- 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.
- WÖLFFLIN, Henrich. *Renaissance et baroque*. Brionne: Gérard Monfort, 1985.
- ZUMTHOR, Paul. Allégorie et allégorèse. In: *Le masque et la lumière. La poétique des grans rhétoriciens*. Paris: Seuil, 1978.