



Antonio Vieira e o gênero ensaístico: uma abordagem do “Sermão da Sexagésima”

Antonio Vieira and the essay genre:
a reading of the Sexagesimal Sermon

Tatiana Maria Gandelman de Freitas (UFRJ)

Resumo

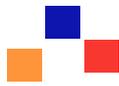
Neste artigo, nosso objetivo é identificar elementos do gênero ensaístico na obra de Antonio Vieira. Para tanto, abordaremos, inicialmente, o funcionamento do sistema retórico como mecanismo de controle no Brasil e em Portugal. Em seguida, trataremos a noção de autoria no século XVII em contraponto ao pensamento contemporâneo para, a partir daí, mostrar como o texto vieiriano é permeado por aspectos do ensaio.

Palavras-Chave: autor, ensaio, sermão

Abstract

In this article we aim to identify elements of the essay genre in the work of Antonio Vieira. Therefore, we will initially approach the operation of the rhetorical system as a control mechanism in Brazil and Portugal. Then we will discuss the notion of authorship in the seventeenth century, as opposed to the contemporary thinking to then show how Vieira's text is permeated by aspects of the essay.

Keywords: author, essay, sermon.



Introdução

Como se sabe, muitas linhas já se escreveram acerca do orador luso-brasileiro Antonio Vieira e de seu imenso acervo, acumulando uma fortuna crítica considerável. De acordo com Alcir Pécora, um de seus analistas mais notáveis, “se Vieira tratou de tudo ou quase, de Vieira já se tratou de tudo ou quase tudo” (PÉCORA, 1994, p. 60).

No entanto, pretendemos, no presente estudo, flagrar em Antonio Vieira aspectos pouco usuais nos estudos do jesuíta: elementos do gênero ensaístico. Deter-nos-emos, essencialmente, em um dos sermões mais analisados da sua obra, o “Sermão da Sexagésima”¹.

É fundamental, entretanto, destacarmos, antes de analisar propriamente o texto vieiriano, que muitas vezes constatamos um certo anacronismo no olhar que se lança sobre o século XVII. De forma geral, tenta-se utilizar matizes pós-iluministas no estudo de obras mergulhadas em padrões artísticos, políticos e sociais anteriores aos atuais.

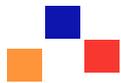
Determinados intérpretes da obra de Vieira costumam apontar uma série de incoerências e contradições nos sermões, esquecendo-se, no entanto, de levar em conta as diferenças entre as situações enunciativas durante aproximadamente 60 anos de produção e o verdadeiro modo condutor da prática letrada da época. Em introdução à coletânea de sermões do padre jesuíta, Alcir Pécora (2001) reitera a tese, postulada em obra anterior (1994), de que, em meio a esses inúmeros fragmentos, é possível destacar uma unidade criativa na sermonística de Vieira; a esse ponto de confluência o estudioso intitula “modelo sacramental”. A partir desse conceito, é possível enquadrarmos-nos melhor na perspectiva do século XVII, cujo imaginário estava inteiramente sob a égide de Deus, pressupondo Sua permanente projeção nas formas existentes no universo.

Fundamentalmente, nesse pensamento católico, estava a noção de “mistério”, que se dava a partir da “mediação” realizada em três aspectos: primeiro, o da representação do povo diante de Deus (função exercida pelos padres e demais clérigos); segundo, o de um conjunto institucional, que organizava e gerenciava a mediação (função da igreja, em si); por último, o da revelação do futuro, já que a Palavra se concretizaria indubitavelmente na história (a devida codificação da história em desígnios da Providência também estava a cargo dos religiosos). Enfim, uma sociedade que se voltava intensamente para a metafísica não poderia ter uma literatura que não seguisse os mesmos preceitos.

Desse modo, os textos seiscentistas se propõem a dar conta desse permanente sacramento² através de interpretações tão inspiradas quanto a própria Escritura. Os antigos oradores deveriam conciliar os recursos persuasivos da retórica à tradicional exegese bíblica, que era a forma pela qual se apreendia a realidade, como um recurso de elucidação da verdade.

1 Sexagésima: pelo calendário litúrgico da igreja católica vigente até o Concílio Vaticano II, o penúltimo domingo anterior à Quaresma, isto é, cerca do sexagésimo dia antes da Páscoa.

2 Leia-se “sacramento” no sentido estritamente católico do termo, como ato que não representa a Divindade, mas traz sua *presença integral* nos objetos consagrados.



[...] Eu vivo, tu estás morto: eu falo. Tu estás mudo; mas assim como eu, sendo homem, porque fui pó e hei de tornar a ser pó, sou pó, assim tu, sendo pó, porque foste homem e hás de tornar a ser homem, és homem (VIEIRA, 2001, p. 65).

A dialética e a lógica aristotélica, tão caras à retórica, são claramente perceptíveis no trecho acima e demonstram como os fatos históricos revelam os desígnios de Deus para os homens. Mais uma vez, é Alcir Pécora que nos possibilita compreender melhor esse processo:

Assim o modelo sacramental da pregação mantém a noção de verdade do sermão figurada em uma dupla instância irreduzível, na qual nem a história pode ser entendida autonomamente (sem constituir-se, ao mesmo tempo, como relato inspirado da incansável atividade divina que a sustenta), nem é possível admitir exclusivamente a realidade dos vestígios divinos na história dos homens (sem admitir também a inteira realidade dela, por mais decaída ou distante que se apresente da perfeição) (PÉCORA, 2001, p. 14).

O contexto sócio-político dos XVII estava ligado aos interesses de uma moral cristã, que tentava converter almas e manter um rígido controle social por meio dos sermões, instrumentos persuasivos que constituíam, como afirma João Adolfo Hansen (1978, p. 175), uma autêntica “máquina de guerra”. Através dos discursos proferidos, Vieira transforma sua enunciação em ato de fala: ao dizer, reifica a Palavra – palavras são coisas nesse universo – transformando-a não na representação de uma verdade, mas na verdade viva, como pragmática. Em outras palavras,

o século XVII conhece o ‘discurso engenhoso’, em que termos se empregam como seres em si, podendo ser trabalhados como matéria de que se derivam outros (HANSEN, 1978, p. 175).

Essa estratégia sermonística funcionava através de uma série de elementos retóricos; dentre esses, podemos destacar a metaforização e a analogia entre o profano e o sagrado, recursos centrais da obra do jesuíta, de acordo, ainda, Adolfo Hansen:

[...] o ‘discurso engenhoso’ cifra-se em alegorias; estas consistem na exposição de significações abstratas, conceituais, através de figurações roubadas ao sensível, numa espécie de criptografia oferecida a um duplo percurso do olho: interior e figural, a alegoria materializa visualmente, falada e escrita, uma interioridade de autor; lida e ouvida, exige um esforço de tradução para que se descubra seu sentido secreto, encoberto pela exterioridade sensível (HANSEN, 1978, p. 175).

Tais métodos utilizados por Vieira tinham como finalidade extasiar os ouvintes. Mas o convencimento não se dava apenas pela fé. Nos códigos vigentes do século XVII, a igreja era a ponte entre céu e Terra, e estar sob seus preceitos significava amar o divino.

Obviamente, para que a igreja católica mantivesse o estado de coisas em ordem era necessário ultrapassar a esfera da enunciação. Todos os aparatos eram cuidadosamente pensados, desde a decoração da igreja até a sua própria arquitetura, passando pela iluminação, teatralizada, com jogos de luz, penumbra e sombra sobre o púlpito. O pregador era o centro das atenções, mensageiro da fé divina e da Providência, para onde convergia o olhar do público.

O uso exagerado dos dêiticos³ revela a prerrogativa da instituição com relação aos fiéis. O discurso do sermônista, a serviço do poder vigente, exerce influência sobre o público. Como bem notou Michel Foucault (2000), a enunciação, desde sempre, regula as relações humanas e define as posições sociais:

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2000, p. 10).

A igreja seiscentista era voltada para a disseminação da Palavra em terras distantes; sua prática, portanto, era intensamente discursiva. O catolicismo usava conscientemente o discurso como uma forma de coerção. Para isso, a retórica, como já vimos, era a ferramenta perfeita; ainda com prestígio e fazendo parte da grade curricular dos colégios, as sutilezas dos argumentos bem fundamentados, e a astúcia da Lógica Clássica, eram bem estudadas e aplicadas nos sermões.

As palavras são coisas, e as coisas funcionam como signo. Portanto, o ambiente era devidamente codificado para a eficiência da enunciação. Tudo conspirava para um único objetivo: o convencimento das almas leigas. Imprescindível, ainda, lembrar que política e religião estavam absolutamente ligadas na sociedade colonial luso-brasileira, o que nos leva a perceber que, além dos objetivos de salvação, os interesses políticos também eram disseminados através das oratórias sacras, como por exemplo no “Sermão Pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal”, em que Vieira solicita o amparo de Deus nos atos militares para que Portugal não perca as terras do Brasil.

Entretanto, no decorrer dos séculos, inúmeras foram as transformações ocorridas até os dias de hoje; e merecem ser devidamente analisadas, especialmente quando tomamos como objeto de estudos materiais que não se encaixam nos modelos sociais e epistemológicos atualmente vigentes.

3 Ao longo do “Sermão da Sexagésima”, encontramos: “neste auditório”, “nesta igreja”, entre outros.

A noção de autor no século XVII

Não podemos falar de Antonio Vieira sem levar em conta a sua época. Um dos modelos que permeiam as leituras modernas e contemporâneas é o da autoria. Mas como ler e analisar uma obra literária produzida no século XVII? Antes de mais nada, torna-se necessário investigar com mais rigor alguns conceitos, arraigados na consciência do homem moderno, e que, por isso mesmo, usualmente não encontram espaço para questionamentos. O que entendemos hoje como *autor* e *autoria* é historicamente datado: consolida-se no século XIX com o Romantismo. De lá para cá, a obra de arte é associada diretamente ao seu autor em um fluxo bidirecional: enquanto o sujeito cria o objeto, simultaneamente um sujeito é criado para a sua obra.

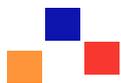
O movimento romântico valorizou o sujeito como uma entidade criativa movida por impressões pessoais, contrapondo-se ao conceito de emulação, preconizado pela retórica do século XVII. Na verdade, o processo de aparecimento do conceito de autoria tal como entendemos hoje tem início no século XVIII, época em que o autor passa a exercer também a função de *artista*, assumindo um compromisso com a originalidade que se funda no eu absoluto, como força-motriz da máxima inspiração.

Entretanto, essa perspectiva não se limitava ao âmbito da arte. Antes, era o pensamento vigente nas várias áreas de saber da época. Na filosofia, por exemplo, o alemão Immanuel Kant já indicava a “morte de Deus”, colocando o homem como única condição de possibilidade para o conhecimento. A atmosfera de valorização do ser humano nos ajuda a compreender a importância que o sujeito vinha adquirindo como produtor de obras originais, sobretudo a partir do século XVIII, como nos esclarece João Adolfo Hansen:

A novidade posta em circulação é o artista como originalidade de autor: levada pela concorrência a ultrapassar-se a si mesma em cada momento, a originalidade fundamenta a noção de autor como ilimitação da experiência, posto em contato com o Espírito, como um augusto, áugere que promove a unificação do mundo dividido e a divisão do mundo unificado, gênio no limiar da loucura, da profecia, herói marginal das altas profundezas (HANSEN, 1992, p. 18).

No século XX, porém, a concepção de autor como artista começa a ser questionada. Nas obras *O que é um autor* (1992) e *A ordem do discurso* (2000), Foucault põe em xeque a autoria como fruto de uma produção individual. Comentando a obra desse filósofo, diz-nos, ainda, Hansen:

Sua noção de autor-função ou função-autor descreve a relação que se produz entre discursos nas práticas de classificação e apropriação dos saberes-poderes: é no nome do autor, como uma objetivação classificatória de práticas discursivas, que se teatralizam e efetivam as convenções institucionais de várias ordens que definem as tipologias discursivas nas quais valores são atribuídos, como hierarquias que submetem os



produtos, os pontos cegos de silêncio, de exclusão, de interdição, de dispêndio supérfluo e anonimato, as técnicas de reprodução e comentário (HANSEN, 1992, p. 13).

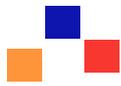
Nesse sentido, podemos denunciar certo “preconceito” existente em determinadas análises literárias em que não se parte do conteúdo da obra em si, mas sim de quem a escreve e de todos os significados que o autor carrega em sua personalidade. Essa noção está presente no interlocutor graças à ideia de uma subjetividade meta-histórica, amplamente criticada por Foucault, cuja teoria nos mostra o sujeito como uma construção discursiva. Com a célebre frase “Je pense, donc je suis”, René Descartes cristalizou a razão humana como verdade. A partir daí, o pensamento se voltou cada vez mais para o homem, tendo seu ápice na Idade das Luzes, que se contrapôs à visão anterior da verdade calcada em Deus. O famoso *cogito* cartesiano vira o símbolo da razão como a força que move o mundo, deixando para trás certas interpretações mítico-religiosas com grande importância até então.

Atualmente, estamos tão enraizados no conceito de subjetividade que, por vezes, ignoramos os fatores históricos que a formaram. A ideia de um sujeito individual como algo que sempre existiu provoca sérios equívocos interpretativos nos teóricos que persistem em focalizar a literatura seiscentista com lentes pós-iluministas. Não podemos esquecer que a literatura é fruto do pensamento caracterizador de um tempo. Portanto, não existe validade argumentativa quando analisamos uma obra literária desconsiderando-se seus contextos de criação e de recepção. Se o devido enquadramento temporal e todas as suas implicações não são levados em conta, incorre-se no perigo de uma interpretação anacrônica.

No século XVII, a sociedade luso-brasileira encontrava-se sob domínio cristão. A igreja católica desempenhava um papel fundamental nesse período, como instância detentora da verdade. Forte politicamente, ditava as regras, fazendo com que os variados segmentos sociais se submetessem a seus desígnios. Sendo assim, também na esfera artística não havia autonomia estética. Ao voltarmos o olhar para as letras ibéricas seiscentistas e tentarmos dar uma dimensão aproximada do que era essa produção, o primeiro – e mais importante – passo é despirmo-nos do conceito de “Barroco” como unidade estilística. As sutilezas presentes em acervos de nomes como Antonio Vieira ultrapassam as definições clássicas do referido período.

O Barroco como um nome que significa uma época não passa de um anacronismo pós-romântico do qual nem sempre é tão fácil nos distanciarmos, conforme ilustra João Adolfo Hansen:

[...] produzem-se anacronismos, pois não se considera a especificidade retórica e teológico-política das práticas de representação do século XVII, nem a determinação romântica da constituição da etiqueta final no século XVII, nem, tampouco, a determinação moderna e pós-moderna dos produtos contemporâneos: na pós-utopia, ‘O Barroco’ é dado como uma evidência supra-histórica (HANSEN, 1994, p. 29).



No desdobramento do mesmo ensaio, o crítico nos esclarece outros pontos capitais acerca desse tema:

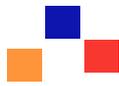
Podem se supor várias razões para a apropriação da noção hoje. As letras do século XVII são, obviamente, anteriores e exteriores ao século XVIII, por isso não podem ter nenhum compromisso com a noção iluminista do tempo como contínuo evolutivo de progresso e de subjetividade liberal – o que, no Brasil, já significou sua exclusão do cânone formativo da nacionalidade (HANSEN, 1994, p. 29).

Cabe, portanto, ressaltar que, no século XVII, o que estava em jogo não era a originalidade dos discursos, carregados das subjetividades de seus autores, e, sim, um *corpus* social altamente codificado que seguia rigidamente um modelo retórico-poético preestabelecido, preconizando elementos como a proporção, a *emulação*, a agudeza do engenho, o decoro, além de um grande apuro formal da escrita e um esmero com o detalhamento.

Era, na verdade, a lógica da persuasão presente na *Arte Retórica* de Aristóteles que regia os seiscentos, cuja preocupação central consistia em despertar no receptor o prazer da leitura, envolvendo-o no texto, fazendo aflorar o seu *pathos*. Era uma época em que ainda não se conhecia a Idade da Razão, do homem elevado à sua máxima potência como criador individual de obras inéditas. Assim, a produção do homem letrado do século XVII obedecia às regras da retórica e era impregnada, em sua escrita, de uma visão cósmica e religiosa. Baseando-se em autores que serviam como modelo, os homens das letras seiscentistas viam o passado como um exemplo a ser seguido, copiando suas obras para então melhorá-las. Este era o princípio da *emulação*.

Portanto, a acusação de plágio perde seu fundamento, já que não leva em consideração o pensamento dominante da época, quando a *emulação* era considerada um artifício retórico. Não há uma relação inversamente proporcional, na cultura do século XVII, entre plágio e originalidade. Essas categorias, com os sentidos que possuem hoje, são posteriores à referida época. Emular significava “produzir, por outras maneiras e outros meios, um prazer semelhante ou superior àquele da obra emulada” (HANSEN, 1994, p. 46). A noção de autoria que conhecemos hoje – em voga desde o século XVIII, conforme afirmamos anteriormente – nada tem de semelhante com a anterior, pois as individualidades pré e pós-iluministas são conceitos distintos.

Distinta da originalidade romântica do “grande eu”, a superação dos mestres no processo de *emulação* não pode ser entendida como um progresso em relação ao emulado. Para essa época, o passado era fundamental como uma espécie de espelhamento para o que iria ser produzido, sem a ideia da emancipação total do sujeito durante o que denominamos hoje de “processo criativo”. A esse respeito, cabe ainda destacar que três conceitos eram fundamentais e imbricavam-se na produção seiscentista: proporção, *emulação* e decoro:



Circunscrita pela instituição, a novidade seiscentista não é livre, assim, mas prescrita como *proporção*; e não é progressista, pois imita como *emulação*, repondo a tradição nos efeitos; e não é informal, porque sempre aplica um *decoro* (HANSEN, 1994, p. 49, grifos nossos).

Além disso, continua Hansen, citando o preceptista italiano seiscentista Emanuele Tesauro,

o fim da nova obra é produzir outra da mesma espécie do imitado, vetando-se a produção do mesmo indivíduo, que seria sua reprodução servil, o que pressupõe os talentos do engenho (TESAURO apud HANSEN, 1994, p. 50).

O teórico Arnaldo Pizzorusso, em *Éléments d'une poétique littéraire au XVIIe siècle*, investiga o que estava implícito na cultura das letras do século XVII e o que o homem daquela época compreendia da palavra "autor", mostrando que, ao longo dos séculos, a história modificou conceitos, como os de "retórica" e "emulação":

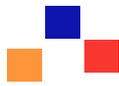
Quais são então as imagens que os 'autores do século XVII' – se nos for permitido adotar por ora essa designação geral – formaram deles mesmos enquanto autores? Como eles conceberam essa atividade e as operações que lhe pertencem e a constituem? (PIZZORUSSO, 1992, p. 39, tradução nossa).⁴

As observações anteriores nos levam a afirmar que o conceito pós-romântico de autor foi de tal forma incutido em nossa formação que, muitas vezes, o pensamos como algo já dado, que ali estava sempre presente. Portanto, até o século XVII, o autor não era a grande estrela da obra; muitas vezes, era um mero instrumento – obviamente sempre dotado de agudeza e percepção – devendo a obra ser sempre mais valorizada do que quem a escreveu.

Elementos do ensaio no “Sermão da Sexagésima”

Uma vez explicitadas as devidas ressalvas, a saber, a engrenagem retórica e a concepção de autor no século XVII, torna-se clara a compreensão do pensamento seiscentista livre dos anacronismos pós-iluministas. Muitas vezes definido como um gênero que se coloca a meio caminho entre literatura e filosofia, o ensaio, por se caracterizar como uma espécie de obra aberta, abarca diferentes períodos da história da literatura. Comumente afirma-se ser o ensaio uma forma já presente na Antiguidade, mais especificamente em Platão. As diversas vozes que aparecem em seus diálogos, que levam para a mediação e para a

4 Quelles sont donc les images que les 'auteurs du xvii siècle' – s'il nous est permis d'adopter pour l'instant cette désignation générale – se sont formées d'eux-mêmes en tant qu'auteurs? Comment ont-ils conçu cette activité et les opérations qui lui appartiennent et qui la constiuent?



ficção, são características do gênero ensaístico. Contudo, o termo “ensaio” surge somente no século XVI com Montaigne, que assim chamou seus escritos, interpretando-os como uma espécie de escritura que vai desenvolvendo-se pelo “tato” do escritor.

Assim, segundo Georg Lukács (1975), se, por um lado, existe uma ciência da arte, por outro, nos é apresentada uma possibilidade totalmente diferente de se manifestar ao se escrever um ensaio. Mesmo sem a pretensão de se fazer crítica literária, as questões vitais são postas igualmente, sem a necessidade de mediação da literatura e da arte:

Desse tipo são precisamente os escritos dos maiores ensaístas: os diálogos de Platão e os escritos dos místicos, os ensaios de Montaigne e as páginas imaginárias de diário e narrações de Kierkegaard (LUKÁCS, 1975, p. 18, tradução nossa).⁵

A teoria de Lukács se ajusta perfeitamente à referência que Alexandre Eulálio faz a Mario Praz, quando este afirma que o ensaio é um colóquio entre dois ou mais interlocutores:

O tom peculiar do ensaio, de desenvoltura e familiaridade com o leitor, lhe vem de fato pela forma epistolar que está nas origens, adotada por Cícero, junto ao diálogo (de origem platônica) por mais cômoda e divulgadora exposição de assuntos filosóficos (PRAZ, apud EULÁLIO, 1992, p. 70, n. 12, tradução nossa).

Nos sermões de Vieira, é patente o desejo que o jesuíta tem de transmitir mensagens aos ouvintes em seus sermões, apesar de a comunicação se estabelecer em nível diverso. A respeito da retórica, esclarece-nos Adorno:

Talvez a retórica tenha sido sempre o pensamento adaptado à linguagem comunicativa. Esse pensamento tinha como objetivo a satisfação imediata, ainda que sucedânea, dos ouvintes. Justamente na autonomia da exposição, que o distingue da comunicação científica, o ensaio conserva vestígios daquele elemento comunicativo dispensado pela ciência (ADORNO, 2008, p. 41).

Em certo momento, as artimanhas da retórica eram incorporadas ao ensaio, de modo que dele se utilizavam para alcançar seus objetivos:

[...] as escandalosas transições da retórica, nas quais as associações livres, a ambiguidade das palavras e a omissão da síntese lógica facilitavam o trabalho do ouvinte, debilitando-o para depois submetê-lo à vontade do orador, acabam se mesclando, no ensaio, ao teor de verdade (ADORNO, 2003, p. 42-43).

5 De este tipo son precisamente los escritos de los más grandes grandes ensayistas: los diálogos de Platón y los escritos de los místicos, los ensayos de Montaigne y las imaginarias páginas de diário y narraciones de Kierkegaard.

Difícil de ser delimitado, mas ao mesmo tempo com marcas que lhe são próprias, o ensaio, como afirma Alexandre Eulálio logo nas primeiras linhas de “O ensaio literário no Brasil”, traz sempre na composição uma escrita que pretende defender um ponto de vista acerca de um objeto qualquer. E, dependendo do conteúdo a ser explorado e dos interesses, faz fronteira com a política e a filosofia, a novela e o documento:

Cercado por quase todos os lados pela atividade interessada, o ensaio literário – enquanto ensaio e enquanto literário – é uma península estética de maré muito variável. Na baixa, a sua superfície caminha em direção das áreas vizinhas, muitas vezes anexando, quase sem o perceber, vastas regiões limítrofes à sua própria (EULÁLIO, 1992, p. 11).

O teórico italiano Alfonso Berardinelli descreve o movimento do ensaio que transita por outros gêneros. Segundo ele,

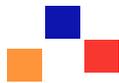
Regula as relações entre os outros gêneros, se insinua entre eles e no interior deles, os alimenta e tira vantagem de seu esplendor, se camufla imitando-lhes ou aspira indicar-lhes a estrada a seguir (BERARDINELLI, 2002, p. 17, tradução nossa).⁶

É nessa perspectiva que analisaremos o “Sermão da Sexagésima”, de Antonio Vieira, pregado em Portugal, na Capela Real, em 1655, e apontaremos elementos do gênero ensaístico presentes no texto em questão. O jesuíta mistura elementos da retórica, da literatura, das sagradas escrituras e da filosofia em seus escritos. Utilizado por Vieira para ensinar como se deve pregar, o “Sermão da Sexagésima” é uma espécie de metassermão, chamado por alguns estudiosos de “o sermão dos sermões”. É também, e por isso mesmo, uma disputa religiosa com os cultistas dominicanos, que se dá no nível da fala. Portanto, além da motivação religiosa, natural a um jesuíta, não podemos menosprezar a motivação política presente na “Sexagésima”.

Logo no início do sermão, Vieira destaca a importância de levar a palavra de Deus aos mais longínquos recantos, ao contrário da Ordem Dominicana, acusada pela Companhia de Jesus de pregar somente para a Corte. Daí a “ação” ser crucial para os jesuítas. No exemplo, percebemos como Vieira constrói, com requintado engenho, o jogo de antíteses “sair a semear”/“semear sem sair” e a homofonia “Paço”/“passo”.

Diz Cristo, que *saiu* o Pregador Evangélico a semear a palavra divina. [...] Não só faz menção do semear, mas faz também caso do *sair*. [...] Entre os semeadores do Evangelho há uns que *saem a semear*, há outros que *semeiam sem sair*. Os que *saem a semear* são os que vão pregar à Índia, à China, ao Japão: os que *semeiam sem sair*, são os que se contentam com pregar na pátria. [...] Ah dia do Juízo! Ah Pregadores! Os de cá, achar-vos-eis com mais *Paço*; os de lá, com mais *passos* (VIEIRA, 2001, p. 29, grifos nossos).

6 Regola i rapporti con gli altri generi, si insinua fra loro e al loro interno, li alimenta e trae vantaggio dal loro splendore, se ne fa schermo imitandoli o pretende di indicare loro la strada da seguire.



No referido texto, Vieira utiliza dois níveis de abstração em seu pensamento: o método, imprescindível para abordar a filosofia que pretendia propagar, e a linguagem poética, ainda que em prosa, levando em conta a sua inspiração e a sua inegável aptidão à forma apurada de escrita.

O jesuíta extrapola o terreno verbal e teatraliza o gênero. Passando do conceito à imagem, e desta retornando ao conceito, o texto do religioso apresenta marcas de “instabilidade” na escrita, encarnando situações quase sempre polêmicas, para, em seguida, buscar a reconciliação. Vieira divaga, desvia e transgredir, mas não perde jamais o prumo, retornando sempre, para fechar o raciocínio, ao assunto principal. Por isso mesmo, usa de forma abundante, na “Sexagésima”, a técnica de “disseminação e recolha”: realiza um pluridesmembramento, para em seguida recolher, pois, espalhar não é proibido, mas é fundamental a recolha como meio de evitar indeterminações semânticas.

Trata-se de uma força, uma espécie de tensão entre um centro que ordena e uma multiplicação de sinonímias e enumerações que se repetem e se superpõem. Nesse contexto, o orador retorna à ideia central, levando em consideração todas as suas faces e acompanhando-a em prolongamentos distantes, como no exemplo abaixo:

Para os semeadores, isto são glórias: mirrados sim, mas por amor de vós mirrados: afogados sim, mas por amor de vós afogados: comidos sim, mas por amor de vós comidos: pisados e perseguidos sim, mas por amor de vós perseguidos e pisados (VIEIRA, 2001, p. 31).

Após explicitar todo o “padecimento” dos trigos – mirrados, afogados, comidos, pisados – faz uma analogia com os semeadores: assim como os trigos, os semeadores também padeceram.

Na “Sexagésima”, além de um cunho político e filosófico, percebemos a preocupação de Antonio Vieira em dividir o sermão didaticamente, como um recurso retórico para facilitar a sua exposição. Sua finalidade era a doutrina da catequese, e para isso era necessário “educar” seus ouvintes no momento da pregação. Ao analisar as cinco circunstâncias do sermão (pessoa, estilo, matéria, ciência, voz), relaciona-as com a parábola bíblica do semeador, “em alegorias que se destacam segundo uma vertigem combinatória cara ao barroco” (HANSEN, 1978, p. 173). Tratando-se de indiscutível talento estilístico, Vieira conjuga, na sua obra, erudição e primor na retórica e na gramática. Ana Lúcia de Oliveira destaca o caráter de dupla movimentação, de contração e expansão, que define o ritmo do Sermão, como “sístole e diástole marcando o sopro divino no mundo”; porém, “tais movimentos não são contrários, mas complementares, bem ao gosto da lógica barroca da *coincidentia oppositorum*” (OLIVEIRA, 1991, p. 294-295), explica a teórica.

Na “Sexagésima”, Vieira tematiza a arte de pregar e questiona o porquê de a palavra divina produzir poucos resultados, pois “se a palavra de Deus é tão eficaz e tão poderosa, como vemos tão pouco fruto da palavra de Deus?” (VIEIRA, 2001, p. 46) e chega à conclusão de que a culpa é do pregador, que não a toma em seu sentido original: “Sabeis (Cristãos) a causa por que faz, hoje, tão pouco fruto com tantas pregações? É porque as palavras dos

pregadores são palavras, mas não são palavras de Deus” (VIEIRA, 2001, p.46). Partindo do provérbio bíblico *Semen est verbum Dei*⁷, Vieira desenvolve todo o sermão, e a partir daí inicia a sua fala inteiramente voltada para o convencimento.

A sentença funciona, para utilizar uma expressão de Walter Benjamin, “como uma espécie de ideograma de uma narrativa” (BENJAMIN, 1996, p. 221). Vieira, padre e jesuíta, fazia ferrenhas críticas aos cultistas dominicanos, acusando-os de manter uma linguagem rebuscada, artificial, obscura e exagerada. Mesmo lançando mão de recursos estilísticos da época ao escrever seus sermões, sua finalidade era fazer com que a mensagem fosse decodificada pelos que assistiam a pregações.

O jesuíta preconizava a retórica em um estilo claro e harmonioso, obtendo efeitos notáveis, em contraste com os exageros de preciosismo e artificialismo dos seguidores do estilo de Gôngora. Seus discursos eram elaborados com engenhosidade, com o objetivo de persuadir o público católico e versaram, entre outros temas, sobre a aproximação dos fiéis a Deus e a exaltação do sofrimento como caminho da salvação:

Opondo-se aos pregadores cultistas, que colocavam em primeiro plano a intenção de seduzir os ouvintes, valorizando os efeitos puramente ornamentais do discurso, Vieira se mostrava partidário de um controle de imaginação para que esta se mantivesse subordinada à verdade teológica, evitando, com isso, qualquer uso intransitivo dos signos verbais (OLIVEIRA, 2003, p. 14).

Vieira se coloca no lugar de orador qualificado, aquele que está autorizado a falar em nome de Deus; daí seu lugar de destaque, numa formulação em que dizível e visível estão juntos. É assim que Vieira “semeia” seu discurso de expansão.

O Diabo tentou a Cristo no deserto, tentou-o no monte, tentou-o no templo: no deserto tentou-o com a gula, no monte tentou-o com a ambição, no templo tentou-o com as Escrituras mal interpretadas, e essa é a tentação de que mais padece hoje a Igreja, e que em muitas partes tem derrubado dela, senão a Cristo, a sua fé (VIEIRA, 2001, p. 47).

Uma das maiores preocupações do pregador é a expansão da fé católica através da catequese jesuítica, para um bom funcionamento da política colonial vigente; daí a importância do maior contingente de fiéis a ser arrebanhado. Luiz Felipe Baeta Neves Flores (1988) nos fala da importância de elementos concretos (auditório, pregador, ouvinte) ligados à palavra de Deus. As pregações são artifícios de alta eficácia que funcionam como elo entre o Céu (abstrato) e a Terra (concreto).

O “Sermão da Sexagésima” apresenta um conjunto de fatores e circunstâncias interdependentes, cujos jogos de palavras são escolhidos com mestria por Vieira, tornando cada ouvinte passível de compreender a palavra de Deus, abrangendo – e

7 Retirado do Evangelho segundo Lucas 8,11: “A palavra é a semente de Deus”.

jamais excluindo – o público. Antonio Vieira cria um modelo para alcançar seus objetivos religiosos, mas, ainda assim, seus escritos se encaixam perfeitamente no *corpus* literário canônico de sua época. É fundamental notarmos que a estética de sua prosa constitui um dos fortes princípios de seus escritos.

Vieira se encaixa no modelo de ensaísta que se utiliza das três categorias estabelecidas por Alexandre Eulálio (1992), a saber, a da “descrição”, a da “narração” e a da “interpretação”, elementos presentes em grande quantidade na “Sexagésima”, como percebemos claramente no trecho a seguir:

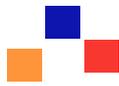
Houve Missionários afogados, porque uns se afogaram na boca do grande rio das Amazonas: houve Missionários comidos, porque a outros comeram os bárbaros na Ilha dos Aruãs: houve Missionários mirrados, porque tais tornaram os da jornada dos Tocantins, mirrados da fome e da doença, onde tal houve, que andando vinte e dois dias perdido nas brenhas, matou somente a sede com o orvalho que lambia das folhas (VIEIRA, 2001, p. 31).

Vieira *narra* a jornada dos missionários que saem a pregar, *descreve* os lugares por onde passam e *interpreta* o acontecido como algo que não merece queixas, já que os missionários devem dar a vida pela pregação e sair pelo mundo a pregar. Trata-se do choque de culturas da metrópole quando o dominador chega à colônia e da força descomunal que deveria ser feita, em todas as instâncias, para tentar neutralizar a violência do “desencontro desse ideal centralizador com a realidade na qual iam esbarrar os portugueses além-mar” (EULÁLIO, 1992, p. 16).

É fundamental notarmos, porém, que nos seiscentos era a literatura cristã que predominava na sociedade, sobretudo nos países ibéricos e nas suas colônias. Portanto, mesmo com um aspecto fortemente moralizante, era o sermão que prevalecia e que acabou se integrando, mais tarde, a uma linha de ensaio ortodoxo, “a do comentário, com mote e glosa, no qual a entonação tem decisiva importância” (EULÁLIO, 1992, p. 23). Talvez por isso mesmo, como explica Eulálio, a passagem do sermão da era dita barroca para o sermão romântico coincida com o nascimento do jornalismo de panfleto, mantendo-se o gosto pela retórica e pela utilização de figuras de linguagem. Vieira, como precursor, e muitos outros pregadores, mais tarde, ligaram-se a questões políticas; daí o gosto pelos discursos inflamados e eruditos. Sobretudo, percebe-se a influência sermonística no jornalismo de ensaio com tom moralizante, presente em muitos ensaios até hoje, como forma de demonstrar agudeza no discurso clássico, que privilegia a arte do bem-dizer.

Até o século XIX, a retórica herdada dos religiosos tem grande valor nos discursos políticos e exerce enorme influência na sociedade, através da oratória parlamentar. Mas o cientificismo que se anunciava com grande força clamava por um estilo mais realista e menos romântico, desferindo o último golpe nos discursos que primavam pela arte da eloquência.

O sermão, como forma oral do ensaio, muito valorizado no seu aspecto cívico, sofrerá uma derradeira metamorfose na ‘conferência literária’ dos 1900, a última encarnação [...] do bem-falar sermonístico (EULÁLIO, 1992, p. 51).



Entre os séculos XVII, XVIII e XIX, os púlpitos ocupados por retóricos religiosos como Antonio Vieira cedem lugar aos palanques empregados por políticos mestres na arte do bem-dizer, como Joaquim Nabuco e Rui Barbosa. Mas a influência religiosa e civil dos oradores parece não mais agradar aos modos de existir de uma sociedade com valores cientificistas e positivistas. A eloquência, que tanto influenciou a ensaística oral luso-brasileira, perde definitivamente seu brilho e prestígio.

Considerações finais

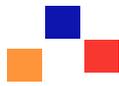
Conforme analisa Lukács (1975), a forma do ensaio é, por si só, uma concepção de mundo, um ponto de vista e uma tomada de posição. Aliada à arte, serve de modelo ao ensaísta que necessita, acima de tudo, dar forma à sua própria vida. O ensaio aspira ao compromisso – ainda que ilusório – de dizer a “verdade” das coisas que o circundam, por meio da corporificação da vida de um homem ou de uma época. Exatamente o que pretendia Vieira ao escrever seus sermões, tamanha a concordância entre seu pensamento e sua obra.

Entretanto, nos setecentos, a retórica – ferramenta crucial dos escritos vieirianos – começa a dar sinais de declínio. A igreja, pouco a pouco, perde supremacia diante do Estado. Com os avanços tecnológicos, com o crescimento do número de escolas – e consequentemente do índice de alfabetização – e com a criação da imprensa, a retórica afundou em um “mar de tinta”, pois a eficácia da “arte de bem dizer” estava diretamente ligada à oralidade. A resposta do público era o termômetro capaz de expressar para o orador os caminhos a serem tomados para um entendimento dirigido; entretanto, a distância imposta pela leitura abre infindáveis caminhos para a imaginação e para a interpretação, o que nos possibilita compreender a perda de prestígio de tal disciplina, ao longo do tempo.

Enquanto a forma do ensaio se mantém vigorosa nos séculos seguintes, até os nossos dias, a retórica, como disciplina, perde força a partir do XVIII, mais notadamente no século XIX, adquirindo um sentido depreciativo do ponto de vista moral e estético. Contrapondo-se ao “pensamento real” do cientificismo que emerge e que demanda “clareza” e “objetividade” – prevalecendo a *res* sobre o *verba* –, não exercerá mais a influência de outrora.

Referências

- ADORNO, T.W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Rio de Janeiro: 34, 2008.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas; v. 1)
- BERARDINELLI, A. **La forma del saggio**. Definizione e attualità di un genere letterario. Venezia: Marsilio, 2002.



EULÁLIO, A. **Escritos**. São Paulo: Unicamp/Unesp, 1992.

FLORES, L. F. B. N. Palavra, mito e história no sermão dos sermões do padre Antônio Vieira. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). **Narrativa-Ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988. (Coleção Tempo e Saber).

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000. (Série Leituras Filosóficas).

_____. **O que é um autor**. Tradução de Anônio Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1992. (Coleção Passagens).

HANSEN, J.A. Autor. In: _____. **Palavras da crítica**. Tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. Pós-moderno e barroco. **Cadernos do mestrado/Literatura**. Rio de Janeiro, Uerj, nº 20, 1994.

_____. Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras. **Revista Discurso**, São Paulo, USP, nº 9, 1978.

LUKÁCS, G. **El alma y las formas y Teoría de la novela**. Tradução de Manuel Sacristán. México, Barcelona, Buenos Aires: Grijalbo, 1975.

OLIVEIRA, A. L. M. **Por quem os signos dobram**. Uma abordagem das letras jesuíticas. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

_____. Por quem os signos dobram. Uma leitura do Sermão da Sexagésima. In: **ANAIS DO II CONGRESSO ABRALIC**, Belo Horizonte, 1991.

PÉCORA, A. **Teatro do sacramento**. A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira. São Paulo: Universidade de São Paulo; Campinas: Universidade de Campinas, 1994.

_____. Sermões: o modelo sacramental. In: VIEIRA, A. **Sermões**. Seleção de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001.

PIZZORUSSO, A. **Éléments d'une poétique littéraire au XVIIe siècle**. Paris: PUF, 1992.

VIEIRA, A. **Sermões**. Tomo I e II. Org. de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001.

Recebido em 30/05/2015

Aceito em 01/09/2015

Tatiana Maria Gandelman de Freitas

Doutora em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCL-UFRJ) (2014), Mestre em Teoria Literária pelo mesmo programa (2009), Graduada e Licenciada em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) (2002), Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) (1997). Desde o mestrado, o objeto de interesse é a Teoria Literária. Pesquisa formas de representação na literatura a partir da Teoria Crítica. E-mail: tatianamgf@gmail.com