



ENCENAÇÕES DO CORPO ELOQUENTE NO *THEATRUM SACRUM* DE ANTÔNIO VIEIRA

Ana Lúcia M. de Oliveira*

Resumo – Este trabalho parte da consideração do lugar de destaque ocupado pela tematização do corpo humano nas práticas letradas seiscentistas, em diferentes campos de saber. Seu objetivo central é o exame dos múltiplos laços que uniam, no século XVII, a investigação sobre o corpo, o teatro e os jesuítas. O elo entre esses diferentes pontos será a discussão dos sermões do célebre jesuíta luso-brasileiro Antônio Vieira.

Palavras-chave: Corpo. Retórica. Teatro. Jesuítas. Antônio Vieira.

No âmbito do "IV Colóquio Filosofia e Ficção: corpo e *performance*", marcado por discussões de temas e apresentações relativas a uma estética bem contemporânea, meu trabalho, em descompasso, pretende abordar velharias, fragmentos e ruínas de um passado distante. Propondo uma longa viagem no tempo, retrocederei até o século XVII, para observar os vários laços que, naquela época, uniam a reflexão sobre o corpo, o teatro e os jesuítas. O elo desses temas será a sermonística do célebre inaciano luso-brasileiro Antônio Vieira.

Mesmo em um breve exame das práticas letradas seiscentistas, constata-se o lugar de destaque da tematização do corpo, que ocupa o centro das mais diversas especulações, quer se trate de interrogações metafísicas, quer se trate de investigações e descobertas mais especificamente científicas, por exemplo, a da circulação sanguínea e a prática da anatomia. Além disso, do orador sacro ao cortesão discreto, é frequente a preocupação com o conhecimento e o perfeito domínio dos movimentos de um corpo que se oferece como espetáculo na cena do mundo¹.

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora associada de Literatura Brasileira na Uerj, pesquisadora no programa Prociência da Uerj/Faperj e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. É autora de *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuítas* (Eduerj, 2003), organizadora dos livros *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais* (7Letras, 2004) e *Antônio Vieira: 400 anos* (Eduerj, 2011) e tradutora de obras filosóficas. E-mail: analuciamachado54@terra.com.br

1 - Para um exame detalhado da tematização do corpo no contexto ibérico, consultar a obra coletiva *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles* (1992).

O interessante trabalho desenvolvido por Lucie Desjardins (2000), em seu exame de diferentes tratados de leitura do corpo do século XVII, permite-nos mensurar toda a importância que essa época atribuiu à análise fisiológica das paixões. Nos diferentes textos investigados, a autora evidenciou a presença constante de um mesmo postulado: as paixões acarretam necessariamente uma transformação do rosto e do corpo, da voz e do discurso; consequentemente, torna-se necessário esquadrihar essas marcas visíveis na superfície corporal e codificá-las para que se possa lê-las.

A ênfase dada à descrição e ao exame dos diferentes signos que registram os movimentos interiores de uma pessoa dominada por paixões é perfeitamente compreensível no âmbito das práticas sociais de corte, cuja rígida etiqueta pressupõe um controle permanente das emoções e dos comportamentos, devido à instabilidade que rege a hierarquia no âmbito desse modelo de sociedade (cf. ELIAS, 2001). Para os propósitos deste trabalho, importa reiterar que tal linguagem da paixão que passa pelos movimentos do corpo vem assinalar uma presença escondida: os movimentos da alma que se desvelam na superfície do corpo, na medida em que cobrem, principalmente, o rosto com signos oferecidos aos olhares dos outros.

No jogo social seiscentista, portanto, a questão crucial passa a ser a de desenvolver uma verdadeira estratégia do conhecimento moral dos homens, de suas paixões, de seus vícios e de suas virtudes, que só podem ser apreendidos quando se possui o conhecimento "físico e natural" do corpo, da alma e de suas funções. Naquela época, o método para chegar a tal conhecimento consistia principalmente em se apoiar nas regras da antiga arte da fisiognomonia – que julga segundo a aparência física – para descobrir as inclinações da alma. Quer se funde nos planetas e nos signos zodiacais, nos humores e na doutrina dos temperamentos ou, ainda, nos princípios de observação anatômica, a lógica fisiognomônica supõe sempre um conjunto de princípios teóricos e um método prático próprio para estabelecer uma concepção da natureza humana que se justifica com uma arte de conjecturas fundada em uma hermenêutica dos signos oferecidos pelo corpo².

Por uma seleção ora comparativa, reunindo similitudes, ora contraditória, opondo dissimilaridades, determinam-se os índices a favor de certas marcas físicas cuja significação moral é paralelamente fixada, quer se trate de um caráter, quer se trate de uma paixão. Assim, os tratados das paixões se apresentam sempre à maneira de uma tipologia: definições, tipos, classes, listas de signos, quadros e ilustrações tornam-se os agentes e os instrumentos de um olhar sobre o corpo que permitiria ler a alma. No entanto, da serenidade às "tempestades da alma", a paixão, de fato, pode percorrer vários estados, estando sempre ligada a uma alma em movimento, e é esse movimento mesmo que cada um deverá aprender a ler e a decifrar.

2 - Para uma interessante análise da relação entre fisiognomonia e pintura de caracteres, consultar Van Delft (1986, p. 43-52).

Entre os diversos elementos corporais que contribuem para tornar um corpo eloquente, deve-se destacar a voz, um signo que, do mesmo modo que o rubor ou a palidez da face, é suscetível de ser observado, decodificado e de remeter a uma paixão precisa. Nesse ponto de vista, *a voz é uma sínédoque do corpo*, um liame entre ele e as paixões da alma, e também pode ser considerada uma pura superfície de inscrição de signos, passíveis de exprimir e representar as paixões da alma.

Acrescente-se ainda que os séculos XVI e XVII apreciaram a voz em suas realizações física e espiritual, aliadas a uma Teologia do Verbo encarnado, desenvolvida após o Concílio de Trento, que caracterizou a voz como sopro divino presente em qualquer criatura. São vários os tratados do período que reiteraram esse viés teológico, o qual foi articulado a uma reciclagem da teoria retórica greco-latina. Como se sabe, Aristóteles destaca o caráter mimético da voz no 3º Livro da *Retórica*, quando trata da expressão oral (*hipokrisis*), ou seja, a forma como o discurso deve ser convenientemente pronunciado quanto à clareza, à força e à solenidade. Para ele, as palavras são imitações e, de todos os órgãos humanos, a voz é o mais apropriado à imitação, bem realizada nas rapsódias e nas representações teatrais. Tais preceitos serão destacados posteriormente por Cícero e Quintiliano, ao enfatizar o papel da ação oratória, uma vez que suas teorizações retóricas são destinadas, principalmente, ao fórum, lugar onde os debates civis e jurídicos eram preponderantes. Para os retores romanos, a voz é o meio pelo qual o orador poderá dominar as paixões, entrar nos corações e mover os espíritos, por isso o tom vocal corresponderá aos afetos que se desejam suscitar na audiência.

Essas observações evidenciam que o corpo constitui o objeto essencial de uma reflexão teórica sobre as paixões. O interesse de tal saber, portanto, é duplo: por um lado, ele permite conhecer o outro e compreender seus movimentos mais íntimos em favor de uma leitura dos signos oferecidos pelo corpo; por outro – seguindo um movimento inverso, no qual se passa do que está escondido ao que é manifesto –, ele é indissociável de uma arte de fingir em que se trata de simular as paixões, reproduzindo no discurso, no corpo de personagens pintados em um quadro e até mesmo em seu próprio corpo as marcas que essas mesmas paixões habitualmente imprimem.

Se tal pensamento é movido pelo desejo de uma mestria da encenação conveniente do corpo, são compreensíveis suas constantes referências à imagem do ator, daquele que se desloca com desenvoltura na cena do mundo. Tornado eloquente, o corpo do orador, do cortesão, do personagem pintado na tela não cessa de evocar o espetáculo e, especialmente, o teatro. Acrescente-se ainda que, se o século XVII leva tão longe o imperativo de controlar os signos das paixões emitidos pelo corpo e recorre de bom grado à metáfora do ator, isso ocorre, enfim, porque se concebe a existência nos termos da metáfora do *theatrum mundi*, já estudada por Curtius (1973, p. 138-144). Se o mundo não é mais que uma comédia, vê-se, a toda hora, mudanças de cena e de atores, o que obriga o cortesão discreto a saber

representar bem o seu personagem, mostrando e dissimulando seus movimentos mais íntimos, segundo a necessidade de cada situação que se lhe apresenta.

Mais especificamente no âmbito da oratória sacra, importa sublinhar como o pregador utiliza seu próprio corpo como um imenso repertório de signos. Por meio de uma encenação organizada, o corpo pode se tornar eloquente pelo gesto, pela voz e pelo silêncio, bem como mostrar que é animado por uma alma, ela mesma dominada por paixões, quer essa aparência seja verdadeira, quer não. Desse ponto de vista, os signos corporais das paixões que o orador pretende mostrar devem ser regulados pelos princípios de uma *actio* retórica, tomados frequentemente de Cícero e de Quintiliano, e que concernem a uma poderosa eloquência do corpo, compreendendo todas as inflexões da voz que devem exprimir as paixões e implicando, em seguida, o gesto, suas conveniências, suas proporções. Todas as artes retóricas antigas insistem nessa potência semântica da ação oratória que *traduz* e *move*, sem a qual o mais hábil discurso permanece *letra morta* ou – nas palavras de Antônio Vieira (1907-1909, v. I, p. 5), referindo-se à forma impressa de seus sermões – “borrões, que sem a voz que os animava, ainda ressuscitados, são cadáveres”. Em tal viés, o conhecimento dos efeitos das paixões vem se colocar ao serviço de um empreendimento de encenação de um corpo que não é mais considerado o simples reflexo exterior da alma, mas um instrumento que contribui para a persuasão.

Codificada ou não, artificial ou natural, dissimulada ou fingida, a paixão se desdobra em acordo com a aparência e com uma representação indissociável de uma prática em que ela se oferece ao olhar. Em poucas palavras, para condensar o cerne do pensamento da época acerca desse tema, convém citar a arguta lição do jesuíta Baltasar Gracián (1986, p. 292): “O que não se vê é como se não existisse”.

Passemos ao segundo fio aqui entremeado: breves considerações sobre o teatro jesuítico. Desde seus primórdios, a Cristandade não cessou de debater a questão da legitimidade e do estatuto das imagens, pintadas ou esculpidas, e também dessa outra arte mimética, o teatro. Segundo nos esclarece Marc Fumaroli (1996, p. 449), tal fato não deve nos surpreender:

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

Esse efeito sensorial talvez explique, por um lado, certa má vontade da Igreja em relação ao teatro, que remonta aos santos padres, como Tertuliano; por outro, o reconhecimento de tal poder persuasivo nos ajuda a compreender o interesse pelo teatro nos colégios dos jesuítas, de cujo currículo essa atividade passou a fazer parte desde muito cedo. É notório que as primeiras encenações jesuíticas em Roma, em 1565, foram criadas para competir com os

entretenimentos que a cidade oferecia durante o Carnaval; no entanto, rapidamente as peças adquiriram vida própria, como meio de instrução em retórica e valores religiosos. Com propósito didático direcionado à educação dos estudantes no palco e na plateia, o teatro era uma oportunidade para que seus praticantes expusessem suas habilidades em expressar os valores religiosos e morais aprendidos, exercitassem o autocontrole diante do público, desenvolvessem a memória e ampliassem seu vocabulário.

Com o tempo, essas realizações teatrais alcançaram popularidade notável em diferentes partes do mundo. No Brasil, por exemplo, o teatro teve início com os jesuítas, cerca de 50 anos após o descobrimento do país. Enquanto a população portuguesa dedicava-se à construção de fortificações e à ocupação da costa, os missionários se preocupavam em catequizar os indígenas. Como, em sua ordem, os inacianos recebiam ensinamentos de técnicas teatrais, mais eficazes para a educação religiosa, começaram a misturar costumes, máscaras, pinturas e elementos do cotidiano indígena aos seus apólogos educativos, o que resultava em espetáculos litúrgicos, de cunho eminentemente apostolar, nos quais se juntavam anjos e flores nativas, santos e bichos, demônios e guerreiros.

Aos poucos, desenvolveu-se uma incessante atividade teatral, praticada não só pelos jesuítas e pelos indígenas, mas também pelos colonos. De início, encenavam-se autos e peças religiosas trazidas de Portugal, mas logo se criou uma produção dramatúrgica local. Em cartas do padre Fernão Cardim, encontramos surpreendentes descrições dessas apresentações teatrais, extremamente sofisticadas para a época e as condições em que aconteciam, envolvendo grande número de participantes, cenários, instrumentos musicais e até fogos de artifício.

Paralelamente a esse teatro de doutrinação, os jesuítas mantinham uma atividade dramática em latim, praticada pelos estudantes. Nas peças encenadas, sempre revestidas de valores morais, as personagens femininas (geralmente as santas) eram interpretadas por homens travestidos, já que se proibia a participação de mulheres nas encenações, para evitar possível descontrole nos jovens. Como não existiam locais destinados às representações teatrais, estas aconteciam nas praças, nas ruas, dentro de colégios e igrejas, e até mesmo nas praias, tendo por cenário a própria natureza. É curioso destacar que o envolvimento dos inacianos com o teatro era tamanho que o bispo Sardinha declarou-se assustado com os "excessos teatrais" dos missionários, os quais, além de escrever os textos e coordenar as montagens, não hesitavam em representar, cantar e até dançar.

Para abordar o terceiro fio de nossa trama, a sermônística de Antônio Vieira, início com breves observações acerca do universo retórico jesuítico. Seguindo deliberações do Concílio de Trento, as retóricas eclesásticas legitimaram a arte oratória cristã como modo privilegiado de transmissão das verdades da fé e celebraram o orador cristão como agente primordial da história da Salvação. À luz dessa grande valorização, deve-se pensar o lugar de destaque que assume a formação retórica dos pregadores, o que se evidencia na diversidade das

práticas pedagógicas jesuíticas centradas no desempenho retórico: sabatinas, disputas, exibições de memória, comentários públicos de textos, exercícios poéticos e declamatórios, e todo tipo de certames beletristas.

Na medida em que o catolicismo contrarreformista pretendia reconquistar as multidões, a exploração de recursos mobilizadores dos afetos lhe era indispensável. Assim, como desdobramento do impulso catequético motivado pelo Concílio de Trento e pela preocupação de defender o dogma católico, o púlpito transformou-se no meio quase exclusivo de catequese e apologética, o que nos possibilita compreender o "papel paradigmático do pregador no mundo pós-tridentino" (MORÁN; ANDRÉS-GALLEGO, 1995, p. 126 seq.). Desse modo, no âmbito da Igreja *visível* contrarreformista, a cerimônia da pregação – considerada por Jean Delumeau (1983, p. 128) um *mass media* da época – passou a desempenhar função de destaque, como elemento catalisador de atitudes coletivas, transformando-se em um aparelho de combate pela perduração do poder efetivo da Igreja. Além disso, as proibições relativas aos espetáculos teatrais profanos em Portugal, para as quais muito colaboraram os jesuítas, e a ausência de teatro na corte aumentaram a influência da pregação, além de a predispor a uma teatralidade bastante acentuada. Na avaliação de Marc Fumaroli (1996, p. 468, grifo nosso), "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 porque eles próprios fazem um *teatro cristão, contraveneno* calculado exatamente para diminuir os efeitos do outro".

Ei-nos diante da tendência, tão cultuada pela Igreja contrarreformada, à espetacularização das práticas religiosas como forma de obter a adesão do público. Esse ideal oratório que põe em cena o corpo eloquente do orador enfatiza o papel crucial da voz e do gesto, elementos igualmente centrais na teatralidade; nesse sentido, o discurso cristão se torna espetáculo e o pregador deve concorrer com o ator, a fim de tocar o coração dos fiéis. Compreende-se, por conseguinte, a grande frequência com que, na época, se inoculava o referido *contraveneno* e se "desnivelava o púlpito em palco" (CIDADE, 1975, p. 483), procedimento corrente nas pregações cultistas, segundo a crítica de Antônio Vieira (1907-1909, t. I, p. 28-29, grifo nosso):

São fingimento, porque são sutilezas e pensamentos aéreos sem fundamento de verdade; são comédia, porque os ouvintes vêm à pregação como à comédia; e há pregadores que vêm ao púlpito como comediantes. 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-se do teatro ao púlpito*³.

3 - Todas as referências de volumes e de páginas ao longo deste trabalho são relativas a essa edição.

Para restituir o lugar da atividade parenética no contexto seiscentista, mencione-se outro aspecto decisivo destacado por João Lúcio de Azevedo (1931, p. 75-76): o púlpito se revestira, então, de um caráter de tribuna pública, com a conseqüente transformação do orador sacro em porta-voz de grupos ou correntes de opinião, assemelhando-se as pregações vieirianas a autênticos comícios, com grande afluência de público. Pinto de Castro (1973, p. 85) nos oferece um exemplo patente da popularidade do jesuíta com a referência de D. Francisco de Melo, em carta de 1664, ao costume de "mandar lançar tapete de madrugada em São Roque para ouvir o padre Vieira", garantindo, assim, um lugar na plateia das concorridas prédicas realizadas no citado templo.

Desde quando começou a pregar oficialmente na então colônia portuguesa, Vieira manifestou o sentido transcendente e providencial, de caráter político, cívico e apostólico, que atribuía à sua prática. Alcir Pécora (1985, p. 20) avança a hipótese de que a argumentação do jesuíta, "sendo a sua matéria ligada ou não explicitamente à questão retórica, sempre tende a se orientar no sentido de problematizar as relações orador-ouvinte e, a partir daí, a instituir um lugar diferenciado para o discurso que profere". Desse modo, a definição do *lugar* da fala do orador sacro e daquilo que se poderia chamar de *eixo da interlocução* ocupa uma posição nuclear na elaboração da sua sermônica.

No famoso "Sermão da Sexagésima"⁴, Vieira critica a pouca eficácia dos *estilos modernos* dos pregadores cultistas, adeptos de uma parenética que busca apenas deleitar a imaginação do público, explorando os recursos persuasivos e emotivos da linguagem. Eis como o jesuíta engenhosamente os satiriza, mimetizando o seu estilo:

Vemos sair da boca daquele homem, assim naqueles trajes, uma voz muito afetada e muito polida, e logo começar, com muito desgarro, a quê? A motivar desvelos, a acreditar empenhos, a requintar finezas, a lisonjear precipícios, a brilhar auroras, a derreter cristais, a desmaiar jasmims, a tocar primaveras, e outras mil indignidades destas (t. I, p. 29).

Saliente-se que o fato de criticar o "estilo moderno" de pregação não implica, em Vieira, incompatibilidade com o estilo barroco: ele opera com os mesmos princípios retóricos seiscentistas e a discordância em relação aos "cultos modos" é apenas quanto ao *grau de utilização* dessa elocução enigmática e quanto ao seu *fundamento teológico-político*, visto que tal elocução, quando levada ao extremo, autonomiza o discurso de seu fundamento sagrado, impondo-se como "mundo do espetáculo gratuito" (SARAIVA; LOPES, 1989, p. 558).

4 - Não é de nosso propósito aqui desenvolver uma análise detalhada desse sermão, que, aliás, já foi extensa e competentemente examinado por Adolfo Hansen (1978, p. 173-192), Margarida Mendes (1989, p. 143-20), Luis Felipe Flores (1988, p. 170-190), Sônia Salomão (1997), Alcir Pécora (1994, cap. IV), entre outros. Trata-se apenas de destacar os aspectos desse texto que contribuem para um melhor delineamento do campo problemático aqui construído.

Defrontando-se com tais simulacros, Vieira escandaliza-se pelo fato de "um pregador se vestir como religioso e falar, como... não o quero dizer por reverência do lugar" (t. I, p. 30), aludindo, indiretamente, ao ator que representava papéis femininos. Outro lugar-comum na época: a crítica aos excessivos fingimentos do orador sacro provinha da eloquência latina e do tema da depravação dos costumes e da decadência do gênero oratório. Como corolário desse tema, destaca-se a constatação da perversão do gosto tanto em relação ao público quanto aos oradores que respondem à sua demanda. Assim, os ouvintes são considerados cúmplices dos pregadores, atuando como uma espécie de espelho: aos "entendimentos agudos" (t. I, p. 10) dos primeiros correspondem os "conceitos" e as "agudezas" inventados pelos segundos, a fim de brilhar e de agradar no púlpito. Desse modo, a censura vieirina apresenta dupla destinação: "Verdadeiramente não sei de que mais me espante, se dos nossos conceitos, se dos vossos aplausos" (t. I, p. 32). Claro está, portanto, que, entremeada à crítica ao estilo culto, encontra-se a censura ao pregador que se comporta como comediante, ou seja, como ator de um discurso artificial, que visa somente ao deleite do auditório.

O caminho traçado deixa entrever a importância de considerar a determinação histórica do referido sermão, o contexto do seu momento de enunciação, especialmente os receptores aos quais se destinava. Luiz Felipe Flores (1988, p. 171) apontou o lugar de relevo da "presença mesma do auditório" na sermonística vieirina, que se caracterizaria, em primeira instância, como "prática interacional". Portanto, é de se pressupor a intensidade dos efeitos produzidos pela referida prédica.

Outro ponto a destacar é o pouco apreço do jesuíta pela forma impressa de seu sermonário, como se observa no "Prólogo" da primeira edição dos sermões: "começo a tirar da sepultura estes meus borrões, que, sem a voz que os animava, ainda ressuscitados são cadáveres" (t. I, p. LXXI). Todas as artes retóricas antigas insistem nessa potência semântica da ação oratória que "traduz" e "move", sem a qual o mais hábil discurso permanece *letra morta*. Desse modo, evidencia-se que Vieira partilha da concepção medieval de que o "texto" é sempre performativo, necessita de uma presença viva para ser realizado, conforme ele mesmo enuncia no "Sermão da Sexagésima", apontando o papel capital da voz e da gestualidade do pregador na eficácia da atividade parenética. Convém lembrar que, no âmbito das práticas jesuíticas, é bastante evidente a preferência pelos sistemas simbólicos *in praesentia*, isto é, ostensivos; conseqüentemente, a produção de palavra não admite privacidade, configurando-se em um acontecimento público, oral e teatral.

Assim, Vieira produz o sermão como *theatrum sacrum*, revelando a participação da graça divina em todo signo e determinando, com base nisso, o ornamento decoroso compatível com o púlpito, para que seu discurso possa *mover, ensinar e deleitar* os ouvintes, sem, contudo, deixar brechas para a autonomização dos procedimentos formais.

A imbricação de ambas as artes, a oratória e a cênica, pode ser evidenciada em diferentes sermões de Antônio Vieira, sobretudo naqueles do primeiro período brasileiro (1633-1641) e

naqueles do período português restauracionista (1642-1652), o que se justifica pelas circunstâncias históricas: a guerra contra holandeses e, depois, contra espanhóis, os sucessos, as catástrofes da história de uma nação que considerava escolhida, seu papel de oráculo e representante do povo cristão na Bahia, e de profeta ou conselheiro de D. João IV em Lisboa, a verberação dos pecados do povo e dos seus governantes, bem como a premonição do respectivo castigo divino, os pedidos e as ações de graças a Deus pelos eventos políticos.

Entre todos os sermões de configuração dramática, sobressai o *Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda*, de 1640, já minuciosamente analisado por Antonio Saraiva (1980), no qual se representa um patético diálogo entre duas personagens: Deus, ali presente em pessoa ("com o santíssimo sacramento exposto", segundo informação da rubrica que acompanha o texto impresso) e o pregador que o interpela. No exórdio, Vieira estabelece um contrato enunciativo que transforma o auditório brasileiro em espectador de uma função teatral (um auto) e o discurso do orador na série de falas de uma personagem no púlpito-palco: a *persona* do pregador. A cena é a do tribunal, o pregador é o advogado de um povo e Deus é o juiz. Essa ação judiciária posta em cena, uma enfática deprecação-defesa dirigida a Deus, vem anunciada, bem ao gosto barroco, como algo prodigioso: "Querer argumentar com Deus, e convencê-lo com razões, não só dificultoso assunto parece, mas empresa declaradamente impossível, sobre arrojada temeridade" (t. III, p. 472). Vieira desempenha, ainda, ao longo do sermão, os papéis bíblicos de Davi, de Jô e de Moisés, encenando, com eles, uma "variada paleta de atos ilocutórios" (MENDES, 1989, p. 257) – deprecação, protesto, ameaça, reivindicação súplica etc. –, apoiados no emprego de diferentes recursos retóricos persuasivos.

Cabe ainda destacar que Vieira frequentemente imagina o ato de pregar como um acontecimento espetacular e portentoso, inspirando-se em feitos heroicos e milagrosos nas vidas de santos como Antônio ou Francisco Xavier, os quais são flagrados em situações oratórias comumente descritas em suas manifestações e efeitos corporais: "O rosto, já alegre, já triste, já temeroso e pálido, já fervoroso, e abrasado, já admirado, já perplexo. As ações do mesmo modo várias [...]. O povo vendo as figuras deste enigma, que não entendia, atônito, pasmado, e fora de si [...]" (t. XIII, p. 223-224). Por vezes, referindo-se aos efeitos assombrosos atribuídos à voz do pregador dos gentios, São Francisco, no qual o próprio Vieira se espelhava, surge um registro grandioso, de ressonância bíblica: "[...] em soando, e se ouvindo a voz, e pregação de Xavier, como ao som das trombetas de Josué se arrasaram os muros de Jericó, assim caía a máquina dos Templos, os Ídolos se desfaziam em cinza, os demônios, que não podiam morrer, fugiam" (t. VIII, p. 439). Temos aí um belo exemplo do furor heroico do orador apostólico: sua palavra, sempre poderosa e quase sobre-humana, desencadeia castigos e catástrofes, e, com eles, persuade mesmo os mais brutos, proporcionando vitórias de exércitos e até levantamentos ou destruições de nações inteiras.

A crítica portuguesa Margarida Mendes (1989, p. 112) nos esclarece que, nessa exaltada configuração do pregador, Vieira inspirou-se nas representações bíblicas dos profetas de

Israel, recriando-as em diferentes passos dos sermões. Lembra, por exemplo, os prodígios operados pela palavra de Ezequiel que, bradando aos ossos mirrados e secos que se estendiam por um vastíssimo campo, viu naquele imenso auditório um rebuliço de ossos que procuravam por suas juntas, nervos, carne e pele, para formar novas figuras humanas (cf. t. VI, p. 273-274). Semelhantes são os efeitos cósmicos que Vieira atribui a pregações cristãs exemplares, como as de Santo Antônio, que, "voltado para o Céu escuro, e medonho, com o aceno somente de uma mão emudeceu os trovões, apagou os relâmpagos, e suspendeu as nuvens" (t. XII, p. 274).

Em sua definição dos três gêneros de discurso, na *Retórica* (I, 3), Aristóteles empregou um critério nitidamente pragmático, considerando não apenas o papel desempenhado pelo auditório, mas também as correlativas ações realizadas pelo orador. No gênero deliberativo, como se sabe, o auditório decide sobre o futuro, e o orador aconselha ou desaconselha; no judiciário, o auditório julga sobre o passado, e o orador acusa ou defende; no epidítico ou demonstrativo, o auditório coloca-se como espectador e aprecia o talento do orador, que, com belos discursos, elogia ou censura. Assim, em poucas palavras, o critério aristotélico usado na divisão dos gêneros baseia-se na recepção e na ilocução.

Toda a oratória se revela como discurso em ação, realizando ou devendo realizar diversos atos ilocutórios e suscitar, com eles, movimentos da alma. Nesse âmbito, dizer é fazer ou executar algo, intencional e manifestamente: no final do discurso, supõe-se ter havido alterações em alguns dos componentes do sistema de comunicação, além de ter acontecido fala, elocução. Como parece evidente, a ação faz parte da própria definição da eloquência, a arte da palavra que visa à persuasão. Vieira tinha plena consciência desse ponto, o que se manifesta em seu "imaginário da pregação eivado da noção de eficácia e valentia do gesto" (MENDES, 1989, p. 408). Encontramos, em determinados sermões, um excesso de alguns "performativos explícitos" (RÉCANATI, 1981, p. 29-35), que descrevem, comentam ou mostram a ação verbal do orador. Nas palavras de Margarida Mendes (1989, p. 412), o pregador "não se limita a indicar ou sublinhar [...] certos feitos discursivos, a fim de esclarecer sua força ilocutória, a qual vem expressa nos verbos performativos: ele autodescreve ou autorrepresenta os seus próprios gestos e procedimentos, tematizando-os ostensivamente". Deve-se sempre considerar que a peça oratória é ação e proeza: nela 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.

Entre todo o aparato de ações ilocutórias, de tipo didático e expositivo ou ostensivo e performativo, distingue-se o emprego do verbo "dizer" na primeira pessoa, cujo alcance, de ressonâncias bíblicas, se torna muito sugestivo. Assim, o "eu digo isto", tão frequente em Vieira, tem a ver com a palavra do profeta e possui sentido equivalente a "isto passa a ser", anunciando realizações assombrosas e alquimias metafóricas, como a do seguinte exemplo:

"Eu às acessas: das pedras hei de fazer pão, e dos precipícios, caminhos; porque das tentações hei de fazer remédios" (t. II, p. 55).

Por um lado, destaca-se a presença constante de um imaginário da pregação dominado por um "complexo de apoteose" (MENDES, 1989, p. 403), em que a palavra pronunciada possui grande força e capacidade de atuação sobre o real. Por outro lado, verifica-se a associação da palavra do pregador a enunciações e a enunciadores anteriores e sagrados, como os profetas e os santos. Tal associação, que não inclui apenas as palavras proferidas, mas, igualmente, quem as profere, sua vida e seu caráter, contribui para a edificação de uma imagem do pregador cujos *ethos* e *pathos* são comuns aos dos antigos "mestres da verdade" de uma dada comunidade (cf. MENDES, 1989).

Em síntese, nessa concepção da palavra como "acontecimento ativo", destacam-se a concepção e a prática da linguagem como ação voluntarista e produtiva, e como demonstração dos lances prodigiosos realizados pelo pregador, agente do discurso. Em Antônio Vieira e na oratória em geral, mais ainda na eloquência sacra do século XVII, a palavra não é apenas atuante, como gesto que transforma o mundo, mas igualmente *mise en scène* de si mesma e do próprio orador, ator principal do sermão como *theatrum sacrum*.

The eloquent body in Antônio Vieira's *Theatrum sacrum*

Abstract – This paper begins with a brief consideration of the central role of the investigation on human body in literate practices of the seventeenth century, in different fields of knowledge. The central aim of the analysis will be the discussion of the multiple links that united, in the mentioned period, scientific researches on human body, the theatre and the Jesuits. The point of articulation between these different topics will be the discussion of the sermons written by Antônio Vieira, a relevant Portuguese-Brazilian Jesuit.

Keywords: Human body. Rhetoric. Theatre. Jesuits. Antônio Vieira.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Rhétorique*. 4. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1991. 3 v.

AZEVEDO, J. L. de. *História de Antônio Vieira*. 2. ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1931. 2 v.

CASTRO, A. P. *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclássicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.

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

CURTIUS, E. *European literature and the Latin Middle Ages*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1973.

- DELUMEAU, J. *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*. Paris: Fayard, 1983.
- DESJARDINS, L. *Le corps parlant: savoir et représentation des passions au XVII^e siècle*. Québec: Les Presses de l'Université Laval; Paris: L'Harmattan, 2000.
- ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FLORES, L. F. B. N. Palavra, mito e história no sermão dos sermões do padre Antônio Vieira. In: RIEDEL, D. C. et al. *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 170-190.
- FUMAROLI, M. *Héros et orateurs*. Genève: Droz, 1996.
- GRACIÁN, B. *El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1986.
- HANSEN, J. A. Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras. *Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 173-192, 1978.
- LE CORPS comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*. Actes du Colloque du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Paris: Université Paris III, Publications de la Sorbonne, 1992.
- MENDES, M. V. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- MORÁN, M.; ANDRÉS-GALLEGO, J. The preacher. In: VILLARI, R. (Org.). *Baroque personae*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1995.
- PÉCORA, A. A. Vieira: retórica e teologia (Um projeto de estudo). *Estudos portugueses e africanos*, Campinas, n. 5, p. 19-38, 1985.
- PÉCORA, A. A. *Teatro do sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- RÉCANATI, F. *Les énoncés performatifs*. Paris: Minuit, 1981.
- SALOMÃO, S. N. Introdução. In: VIEIRA, A. *Sermão da Sexagésima, com uma rara tradução italiana de 1668*. Texto, introdução e notas de S. N. Salomão. Brasília: Senado Federal, 1997.
- SARAIVA, A. J. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, O. Padre Antônio Vieira. In: SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1989. p. 549-65.
- VAN DELFT, L. Physiognomonie et peinture de caractere: G. B. della Porta, Le Brun e La Roche-foucauld. *L'Esprit créateur*, Minnesota, p. 43-52, 1986.
- VIEIRA, A. *Sermões*. Porto: Lello e Irmãos, 1907-1909. 15 v.