

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

PONERE ANTE ÓCULO: IMAGEM E VERBO NA SERMONÍSTICA DE PADRE ANTONIO VIEIRA

Kellen Dias de Barros

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202628e20261068>

Submetido em: 2026-04-10

Postado em: 2026-04-14 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202628e20261068

Varia

***PONERE ANTE ÓCULO: IMAGEM E VERBO NA SERMONÍSTICA DE
PADRE ANTONIO VIEIRA***
***PONERE ANTE ÓCULO: IMAGE AND WORD IN THE SERMONS OF
FATHER ANTONIO VIEIRA***

Kellen Dias de Barros

Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0002-1550-7563>

kellendiasb@yahoo.com.br

Submissão: 06/03/2025

Aceite: 03/04/2026

RESUMO

O presente trabalho discute a relação entre imagem e palavra, especialmente no contexto da cultura seiscentista ibérica e na sermonística de Antonio Vieira. Trazendo uma reflexão sobre a imagem, que desempenha um papel crucial na cultura, e vai além da mera representação visual, estando intrinsecamente ligada a ideologias, valores simbólicos e à busca humana pela representação do divino. Dialogando com autores como Etienne Gilson, Jean Claude Schmitt, analisa-se o lugar da imagem na Idade Média, assim como com Didi-Huberman e João Adolfo Hansen volta-se o olhar para a exegese da imagem e sua ligação primordial com a palavra. Tal fundamentação permite uma leitura acurada de Antonio Vieira e a dimensão da palavra motivada de seus sermões.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem, Verbo, Sermonística, Antonio Vieira

ABSTRACT

This paper discusses the relationship between image and word, especially in the context of seventeenth-century Iberian culture and in the sermons of Antonio Vieira. It brings a reflection on the image, which plays a crucial role in culture and goes beyond mere visual representation, being intrinsically linked to ideologies, symbolic values and the human search for the representation of the divine. Dialoguing with authors such as Etienne Gilson and Jean Claude Schmitt, the place of the image in the Middle Ages is analyzed, as well as with Didi-Huberman and João Adolfo Hansen, the focus is on the exegesis of the image and its primordial connection with the word. This foundation allows an accurate reading of Antonio Vieira and the dimension of the motivated word in his sermons.

KEYWORDS: Image, Verb, Sermonistics, Antonio Vieira

Acertando as lentes

A afirmativa de que vivemos a era das imagens é algo que se vê presente em diversos discursos sobre a contemporaneidade, o que se confirma tacitamente com todo um aparato cultural marcado pela imagem e movimento, seja nos dispositivos das tecnologias digitais que implementam uma relação extensionista do humano com smartphones, seja nos apelos visuais que marcam a comunicação nos espaços urbanos, cada vez mais coloridos e piscantes pela presença de uma série de objetos de propaganda e comunicação. Mas, compreender o papel da imagem na cultura exige uma análise que transcenda a mera constatação de sua onipresença, e a simples afirmação de que jamais a imagem tomou centralidade na cultura como nos tempos atuais.

Dessa forma, no presente trabalho realiza-se uma análise da relação entre imagem e verbo na sermonística de Antonio Vieira, compreendendo a *Imago*, em sua relação intrínseca com o *Verbo*, como um elemento central da cultura seiscentista ibérica. Revisitando a Idade Média e o século XVII ibérico, observam-se movimentos cruciais na definição da relação entre imagem e verbo, tornado possível lançar luz sobre as complexas camadas que compõem a função social da imagem, desvelando suas conexões com ideologias, valores simbólicos e a própria busca humana pela representação do divino.

Primeiras formas

Indubitavelmente as imagens são uma marca de nossa era e, através delas, podemos reconhecer os traços formadores da fisionomia de qualquer cultura. Muito longe de estarem desligadas dos fundamentos das ideologias dominantes no imaginário popular, ela os ilustra, os forma e é formada por eles. A esse respeito, acrescenta Jean-Claude Schimitt:

(...) les images le plus communes sont peut-être le plus représentatives des tendances profondes de la culture d'une époque, de ses conceptions de la figuration, de ses manières de faire regarder de tels objets. Tout les images, en tous cas, ont leur raison d'être, expriment et communiquent du sens, sont chargées de valeurs symboliques remplissent des fonctions religieuses, politiques ou idéologiques, se prêtent à des usages pédagogiques, liturgiques, voire magiques (Schimitt, 2002, p. 21).

Essa função social da imagem não foi desprezada nem mesmo na Idade das Trevas, como anacronicamente preferem alguns nomear a Idade Média, tendo em

vista a profunda influência da Igreja Católica e de toda a filosofia cristã, elementos impossíveis de serem ignorados em qualquer análise do período, como esclarece o grande especialista Étienne Gilson:

A pesar de este esfuerzo por abarcar lo más exactamente posible lo concreto, es necesario confesar que toda historia de la filosofía de la Edad Media presupone la decisión de abstraer esta filosofía del medio teológico en que ha nacido y del cual no es posible separarla sin violentar la realidad histórica (Gilson, 1985, p. 8).

Apesar do rígido controle das manifestações culturais ocorrido na também chamada Antiguidade Tardia, é possível atestar a valorização e larga utilização da imagem nesse período, assim como no século XVII ibérico, que ainda vivia sob a égide dos modelos clericais e medievais.

Para iniciarmos a análise do lugar da imagem na cultura seiscentista ibérica e, mais particularmente, na oratória de Antonio Vieira, é necessário que pensemos sobre a própria palavra “imagem”, que acepções ela pode ter? Para respondermos tal pergunta, recorreremos ao *Dictionaire de la langue française Petit Robert*, que, apesar de versar sobre a língua francesa, é o que atende mais cabalmente às multiplicidades significativas da palavra em questão. Destaca o dicionário:

Image – I. reproduction visuelle d’un objet sensible. 1. reproduction inversée qu’une surface polie donne d’un objet qui s’y réfléchit 2. Représentation d’un objet par les arts graphiques ou pastiques (dessin, figure) ou par la photographie. 3. Petite estampe. II. Ce qui évoque (qqch, qqn) qui correspond à (qqch, qqn). 1. reproduction exacte ou représentation analogique d’un être, d’une chose – portrait, reflet – ressemblance. III. Représentation mentale d’origine sensible. 1. Reproduction mentale d’une perception ou impression antérieure em l’absence de l’objet qui lui avoir donné naissance. Image visuelle, auditive. Chasser une image de son sprit. 2. Vision intérieure (plus ou moins exacte) d’un être ou d’une chose. – souvenir – illusion, vision (Robert, 2007).

A significação da palavra é ainda muito mais ampla que a citação acima, contudo, recortamos aquilo que mais particularmente nos interessava no que concerne ao conceito de “imagem”. Sendo assim, por imagem entendemos todas as representações visíveis de uma coisa ou de um ser real ou imaginário, seja como objeto concreto, reflexo ou reprodução mental. Assim, a imagem não se limita ao fisicamente visível, mas alarga-se ao que é visível mentalmente.

Como vimos, a amplitude do termo “imagem” é imensa, mas, é preciso destacar, há uma diferença essencial entre o conceito atual e a *imago* medieval. Apesar de vivermos na chamada *civilisation de l’image*, durante a Idade Média seu lugar era ainda mais agudo, como afirma Jean-Claude Schmitt: “*En effet, l’imago est le fondement de l’anthropologie chrétienne*” (2002, p. 23), pois a primeira vez que o homem é nomeado na Bíblia, que é o registro da Verdade para os cristãos, é chamado de *imagem*: “Faça-se o homem à nossa imagem e nossa semelhança” [*Faciamus hominem as imaginem et similitudinem*] (Gen. 1, 26). Desenvolve, ainda, o medievalista:

Le ad de la formule biblique indique que, pour l’homme, cette histoire est projet, le projet d’une restitution pleine de la “ressemblance” perdue que ne demeure qu’à l’état de trace (vestigium) dans l’état de “dissemblance” et d’éloignement de Dieu où l’homme, par la Faute, s’est lui-même plongé (Schmitt, 2002, p. 23).

Portanto, o homem é imagem, segue um modelo e tem sua fundamentação no que poderíamos chamar de *reflexo* de Deus. É necessário destacar, ainda, que o homem se assemelha a Deus, mas não é igual a Ele. O Ser Supremo é caracterizado pela imutabilidade e pela completude, enquanto sua criação o é pela natureza dupla, pela mutabilidade, pela falta.

Na *Suma Teológica*, Tomás de Aquino analisa profundamente essa semelhança de Deus e os homens e destaca que esta é uma *semelhança específica*, não é uma semelhança no aspecto físico, mas sim por extensão e difusão. Ele afirma: “Uma é a divindade e a imagem da Santa Trindade, à semelhança da qual foi feito o homem. Logo a imagem se predica essencial e não, pessoalmente” (AQUINO, 2005, XXXV, I). Nos seres dotados de razão essa semelhança é percebida por meio da *imago* e nos demais por meio de *vestigii*. Acerca desse caráter de vestígio na obra de Deus, destaca Didi-Huberman:

Thomas d’Aquin, pour ne pas le nommer un bris d’image, le nomma vestigium, mot lui-même fort dialectique puisqu’il denote à la foi une destruction et une permanence: c’est la ruine – le vestige –, et c’est aussi la trace – l’empreinte du pas sur le sol, ce qui atteste matériellement un passage ou une présence. (Didi-Huberman, 1990, p. 79).

Portanto, a imagem representa uma semelhança específica e o vestígio é como o efeito que representa sua causa, tal qual as cinzas são vestígios de uma fogueira, as pegadas vestígios de algum animal. Mais distantes de Deus, os demais seres indicam sua natureza divina, o homem se assemelha de forma mais direta, porém difusa, por conta de suas faltas.

É preciso destacar, contudo, que, apesar de a falta caracterizar o homem, ele é dotado de imensa grandeza, justamente por guardar sua certa semelhança para com o Ser Supremo. A criatura não pode ser igual ao Criador, mas o fato de parecer-se com Ele dota-a de uma importância sem igual no universo, como afirma o Capadócio Gregório de Nissa (século IV) ao enfatizar que Deus deu ao homem todos os seus bens; sua beleza; o andar ereto; o olhar que se dirige ao alto; a capacidade de autodeterminação; a vontade livre e, até mesmo sua fraqueza física é uma marca da bondade de Deus em sua formação:

A fraqueza de seu corpo indefeso incita-o a conquistar o domínio do mundo pelo espírito. Por isso Deus não o revestiu de púrpura, mas de virtude: a mais real de todas as roupagens; em lugar do cetro, conferiu-lhe a ventura da imortalidade; em lugar da coroa real, ornou-o da coroa da justiça (Nissa *apud* Boehner; Gilson, 2003, p. 101).

Dotado de todas as maravilhas do Criador, o homem agravou sua dessemelhança no momento da Queda, da expulsão do Éden, aproximou-se das demais criações divinas, que de alguma forma também se assemelham a Ele, mas mantém uma distância abismal de seu modelo. Como afirma Guibert de Nogent, o Criador é considerado, a partir do século XII, com o *Bon Imagier* e toda criação como uma *image* feita por Ele e na qual se reflete. Alargando-se ainda mais a valorização da imagem, não considerando apenas o homem como tal, mas atribuindo a toda a criação o caráter de *imago*, as imagens passaram a ser utilizadas pela Igreja, durante muitos séculos, especialmente para lembrar o homem de sua condição de imagem, de criatura e de sua dessemelhança agravada pelo pecado original. A ornamentação das igrejas, os vitrais, as esculturas narravam a história cristã: a Queda, a expulsão do paraíso, a Paixão do Cristo, o Julgamento Final.

Por terem essa motivação ilustrativa, as imagens medievais não pretendiam ser uma cópia da realidade, tendo em vista que retratavam fatos, momentos, sentimentos que não se testemunhava com os olhos físicos, os objetos tentavam

invocar uma outra realidade, sensivelmente diferente, em verdade, invisível. Na avaliação de Jean-Claude Schmitt, “*L’image medievale est donc comparable à une apparition, à une épiphanie, et elle en porte les marques*”. (Schmitt, 2003, p. 24).

Na pintura, a utilização de uma perspectiva linear como um espaço homogêneo da tela, aproxima a imagem desse estado de aparição, de sonho, o homem simplesmente a contempla. Ainda na Renascença muito dessa concepção onírica se guardou nas obras religiosas. O espectador é convidado, inversamente, a penetrar na obra, ele a observa como quem olha por uma janela, nesse sentido, cada vez mais as imagens deveriam assemelhar-se ao real visível e multiplicar sua amplitude e utilização, mas havia um ponto crucial que não deveria ser abandonado, o paradigma central da cultura cristã: o mistério da *Encarnação de Cristo*. Como destaca Didi-Huberman “*Que est donc ce mystère? C’est le mystère le plus haut e le plus obsédant de toute la civilisation chrétienne: mystère du Verbe divin prenant chair dans la personne de Jésus-Christ*” (Didi-Huberman, 1990, p. 14). Tal qual Jesus, Imagem de Deus, a “arte” deveria “encarnar”, dar corpo à bondade, à justiça, aos ensinamentos do Senhor.

Quando o Verbo se faz carne, o divino torna-se humano, sendo assim, uma relação dúbia se configura entre sagrado e profano. Havendo na pintura esses dois elementos que compõem a imagem de Deus, é preciso investigar as semelhanças e as dessemelhanças que, por um lado, aproximam o divino dos homens e que, por outro, o afastam.

Didi-Huberman (1990), em genial trabalho de análise das obras de Fra Angelico, discute os processos utilizados pelo artista na figuração do divino. Até que ponto os quadros deveriam assemelhar-se ao mundo que conhecemos e até que ponto deveriam revelar as dessemelhanças existentes entre Deus e os homens? Esclarece o analista:

Fra Angelico peignait aussi, peignait surtout des figurae au sens latin et médiéval, c’est-à-dire des signes picturaux pensés théologiquement, des signes conçus pour représenter les mystère dans le corps au-delà des corps, le destin eschatologique dans les histoires au-delà des histoires, le surnaturel dans l’aspect visible et familier des choses, au delà de l’aspect. Les figures en ce sens appartiennent au monde de l’exégèse, et l’ont peut affirmer que les grands peintres religieux – tels Giotto, Lorenzetti, Fra Angelico ou plus tard Crivelli, Bellini – auront su faire de leurs oeuvres d’authentic champs d’exégèse: non pas seulement des répétitions imagées et sommaires de l’exégèse textuelle,

mais encore des inversions exégétiques, cet-à-dire la production toujours renouvelée, diversifiable, des mille et un réseaux du sens sacré (Idem, p. 17).

A imagem na obra religiosa, portanto, deve revelar algo para além de suas formas visuais imediatas, elas vão se assemelhar ao mundo real que vemos e, ao mesmo tempo, vão remeter a algo ausente, vão distanciar-se da aparência banal do mundo para, por meio da invenção, apresentar índices do divino. Nesse sentido, tal qual o texto, a imagem precisa de exegese, deve ser interpretada, decifrada, é preciso voltar-se para ela e extrair-lhe os significados ocultos e profundos, é preciso decifrar-lhe os mistérios.

Em processo de exegese, Didi-Huberman estuda o quadro *Nolli me tangere* de Fra Angelico e observa determinados elementos de dessemelhança com o real, como o posicionamento invertido dos pés de Jesus e manchas que não se assemelham a nenhum elemento do real visível. Conclui, então, que esses detalhes ligados à imagem de Jesus, revelam Sua dessemelhança com relação ao homem e remetem a uma série de significados sacros, relacionados às chagas de Cristo, às parábolas bíblicas etc. Sendo assim:

C'est que la dissemblance, en brouillant l'aspect, en interdisant les strictes définitions représentatives, ouvrait l'image au jeu de l'association: alors elle devenait le lieu privilège de tous les réseaux exégétiques, de tous les déplacements de la figure. Elle devenait le lieu pictural d'une contemplation qui n'avait plus besoin des objets visibles pour se déployer, mais seulement d'une intensité visuelle et colorée. Le visual devenait donc l'instrument par excellence du virtuel, c'est-à-dire de la mémoire c'est-à-dire d'un au-delà: façon [...] d'exarceber le proche pour glorifier le lointain, de présenter l'étrange pour représenter l'Altérité divine; façon de mettre figuralemment la couleur en avant pour faire rêver à une image invisible, au-delà de tout aspect "figurative" (Idem, p. 23).

A representação de algo que não é visível, tendo em vista que o Divino não é possível de ser contemplado pelos homens, exige um processo criativo complexo por parte da imaginação e requer um despertar dos sentidos, que consegue ser realizado, especialmente, por meio das cores, que move mais intensamente os afetos. As cores que são tão difíceis de definir logicamente, que são como manchas que preenchem linhas, aproximam-se mais de uma possível representação do divino, que é incompreensível para a razão humana.

É preciso destacar que não só às cores cabe a missão de remeter ao divino. O colorido em seu fundamento é um excelente elemento da “figuração” da dessemelhança, mas há técnicas que tradicionalmente são utilizadas para a representação mais fiel do real que podem ser utilizadas como índice do divino. Em *A subida do calvário* de Giotto, por exemplo, há na parte superior, um efeito de ilusão de ótica aplicado em um espaço vazio. Seria a dessemelhança divina expressa num vazio ilusório (Duby, 1998, p. 340).

Como bem lembra Didi Huberman, um dos elementos mais sagrados para a Igreja, seu sacramento maior, a Eucaristia, consiste em uma absoluta dessemelhança, pois a hóstia em nada se assemelha visualmente ao corpo e ao sangue de Cristo e, apesar disso, é preciso ver nessa imagem o sinal de Deus. Santo Agostinho, na *Doctrina Chistiana*, afirma que “ao tratar sobre sinais, advirto que não se dê atenção ao que as coisas são em si, mas unicamente ao que significa, isto é, que elas se manifestam sinais de algo diferente” (2002, p. 85). De acordo com essa lógica, a obra de Deus vale muito mais do que sua simples concretude, ela se torna realmente valiosa como signo de Deus, como o profano que carrega em si o divino.

Dessa forma podemos perceber uma lógica profundamente cristã aplicada à pintura. A obra de arte deveria adquirir caracteres de toda criatura de Deus: sua concretude profana e seu fundamento divino. Revelando-se comum aos olhos, na representação de dados da realidade, e misteriosa, nas formas, cores e técnicas que remetem a Deus. As obras picturais tinham a função de educar e comover, tal qual um sermão, esclarecendo um tema religioso e comovendo os sentidos que percebem algo para além das formas da realidade palpável.

Reafirmando essa concepção, o dominicano Giovanni di Genova, no dicionário *Catholicon* (*apud* Didi Huberman, 1990, p. 47), define a palavra *imago* como *triplex*, pois ela não é somente um projeto de semelhança, mas também um trabalho de *re-criatio* e *criatio*. Esse caráter triádico se desdobra em uma tripla instituição das imagens nas igrejas. Giovanni di Genova afirma que as imagens religiosas têm que atender a três exigências: deve instruir os ignorantes; levar a um efeito de devoção e sugerir o mistério da encarnação, ativando-o na memória (*incarnationis mysterium ... in memoria nostra*).

Fica claro, portanto, que há uma complexa rede a ser trançada na composição da imagem, ela não é simplesmente uma cópia da realidade, nem mesmo puro devaneio da imaginação, ela é um recurso de comoção que deve ensinar, remeter ao mistério e encantar. Há um modelo de construção do qual o artista não pode escapar, assim como há um processo irresistível de exegese aos olhos de quem vê a obra. Tendo que dar conta de tantos elementos de cunho, inclusive, teológico tanto em sua produção quanto em sua recepção, não podemos dizer que a produção e a recepção dessas imagens sejam *faceis, simples, didáticas*. Sendo assim, estabelece-se um antagonismo em relação a uma concepção corrente na Idade Média que considerava as imagens, sejam elas pintadas, em vitrais ou esculturas, como a “Bíblia dos iletrados”, como simples substitutos instrutivos dos textos.

Além de toda essa complexa rede teológica aplicada às artes plásticas, havia nas imagens outros fatores altamente eficientes no processo de comoção pela fé: os casos de milagres diante de imagens de santos, e as revelações divinas através de sonhos, defendida, particularmente, por Santo Agostinho em seus doze livros que comentam o *Gênesis*.

Contudo, não podemos nos esquecer de que estamos tratando da religião do Livro, das Escrituras. Apesar de a primeira referência ao homem ser como imagem, o primeiro gesto da Bíblia é a palavra criadora de Deus, a sentença *Fiat lux* é o início de todas as coisas¹. Complementa o medievalista:

Écriture et image: la symétrie n'est-elle pas trompeuse? A suivre les auteurs ecclésiastiques du Moyen Âge – mais leur point de vue était évidemment partial –, on se persuade vite qu'il existe entre ces deux notions une hiérarchie au bénéfice de la première. Entre le Livre e les images, il y avait une différence de dignité. L'image (y compris l'homme "image de Dieu") passe pour inférieure au prototype (...) (Schmitt, 2003, p. 98).

A palavra está mais próxima da razão, os oradores sacros se assemelhavam mais a Deus, também por sua faculdade racional que os capacitava a decifrar os

¹ Nas *Confissões*, Santo Agostinho exorta: “Todas essas criaturas Vos louvam como Criador de tudo. Mas de que modo fazeis? Como fizestes meu Deus, o céu e a terra? Sem dúvida, não fizeste o céu e a terra, no céu ou na terra, nem no ar ou nas águas porque também estes pertencem ao céu e à terra. Nem criaste o Universo no Universo, porque antes de o criardes não havia espaço onde pudesse existir. Nem tínheis à mão matéria alguma com que moldásseis o céu e a terra. Nesse caso, donde viria essa matéria que Vós não criáveis e com a qual pudésseis fabricar alguma coisa? Que criatura existe que não exija a Vossa existência? Portanto é necessário concluir que falaste e os seres foram criados. Vós os criastes pela vossa palavra! (Agostinho, 2002, p. 271)

desígnios do Criador no mundo. Isso significa dizer que a racionalidade e, conseqüentemente o livre-arbítrio, são as faculdades mais importantes cedidas por Deus aos homens, são elas que os aproximam d'Ele, que são o maior ponto de semelhança entre ambos. No domínio e na compreensão da palavra há algo de profundamente divino. Já a imagem é mais próxima dos incultos, das impressões sensíveis, e, por isso mesmo, ela foi largamente usada como recurso pedagógico para levar os fiéis analfabetos ao júbilo da fé, ao ler nas paredes e arquitetura das igrejas a História Sagrada. Além do mais, a Bíblia foi ditada por Deus, ela é a própria palavra criadora efetivada, e as imagens, apesar de serem um convite à adoração do Senhor, não são dotadas de nenhum poder sacro diretamente atribuído por Deus.

Entretanto, também podemos analisar esse impasse por outra via. Voltemos ao texto bíblico: “Façamos o homem a nossa imagem, como nossa semelhança; e que ele reine sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, toda a terra e todos os répteis que rastejam sobre a terra. Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus eles os criou” (Gen. 1, 26-27). A semelhança à imagem divina é reafirmada por três vezes, ela está inscrita na própria natureza do homem, ela “Comanda a estrutura íntima do seu ser” (Gilson, 2006, p. 280), determinando não só aquilo que o ser humano é, mas também, o que deve ser, levando-se em conta que essa semelhança ao criador deve ser sempre aprimorada. Continua o especialista:

A Bíblia diz que o homem foi feito à imagem de Deus, na medida em que ele é na terra como que o vigário do Criador. Possuidor do mundo que fez, Deus governa-o a seu bel prazer, mas entregou ao homem uma parte do governo, de modo que exercemos sobre as coisas uma dominação análoga à de Deus mesmo (Idem, p. 281).

Percebamos a dimensão, adotada no texto bíblico, da noção de imagem: não é fisicamente que o homem se assemelha a Deus², ele é à sua imagem de senhor, de ser livre, dotado de razão. A postura, a potencialidade divina apresenta-se como uma imagem; são conceitos tomados de corpos imaginários. Na verdade, a questão passa nem tanto por aquilo em que o homem se assemelha a Deus. O que importa, no final das contas, é a consciência que o homem deve adquirir dessa similitude e a necessidade de apurá-la, pois, como diz São Tomás de Aquino, “A imagem de Deus

² No final da Idade Média começou-se a proibir a representação de Deus como um homem, essa relação fora vista como uma heresia.

se encontra na alma na medida em que se volta para Deus ou em que sua natureza lhe permite voltar-se para Ele” (2005, XXXV, II)

Nesse sentido, é válido destacar a importância que adquire o próprio homem na criação e, na prática diária dos indivíduos, o lugar de si mesmo. O homem tem que buscar a Deus, aproximar-se d’Ele, segui-Lo e adorá-Lo e onde se encontra o elemento que mais se assemelha ao Criador? Dentro do próprio homem. O caminho que os indivíduos devem seguir não é outro senão seu interior.

Subordinando-se à doutrina da salvação, o conhecimento de si se torna uma necessidade absoluta, e podemos inclusive dizer que ele é ao mesmo tempo o começo de todo o conhecimento, o único objeto de conhecimento, o objeto último do conhecimento. Não que o resto seja inútil, longe disso, mas o é se não se fundamentar na ciência do homem. “É não ser sábio”, diz São Bernardo, “não o ser para si”. O homem só será sábio se o for consigo (idem, p. 285).

E, nessa trajetória obrigatória, o que o homem encontra? A imagem de Deus, o modelo ao qual deve assemelhar-se. Fica-nos claro, então, que, se o universo é a Palavra, a Imagem é a luz que o homem, criatura mais importante da criação, deve seguir, deve viver para encontrá-la e amá-la. O homem que não segue tal imagem, aproxima-se dos animais, pois perde a consciência de sua grandeza ou, ainda pior, se acredita que é tão poderoso quanto Deus, se não reconhece sua dessemelhança, torna-se inferior aos irracionais.

Ainda mais poderosa que a palavra, a imagem se demonstra quando Santo Agostinho, ao investigar essa busca, percebe que não é concedido ao homem ver a imagem de Deus, apenas os anjos podem suportar tal magnífica visão. Logo, diante da infinitude da imagem divina, o homem percebe o ato adequado: o Verbo (Agostinho, 2002, p.66). Na busca da imagem, encontra-se a Palavra.

Percebemos, então, o quanto Palavra e Imagem são primordiais à Filosofia Cristã. Estando em grande comunhão, elas se relacionam o tempo todo. Mesmo no principal sacramento católico, a Eucaristia, percebemos o encontro desses dois elementos: a palavra eficaz do sacerdote, dotado de sacralidade por Deus, repete as Palavras de Cristo, e torna imagem o corpo e o sangue do mestre, corporificado na hóstia.

Mise en scène

Essa relação dual entre Palavra e Imagem é um recurso largamente utilizado pela Igreja, especialmente na prática oratória, um meio eficaz de persuasão, de conversão do povo. Dentre vários recursos retóricos, um muito apreciado é o *ponere ante oculos*, tornar visível aos olhos físicos ou mentais os elementos necessários para a comoção do fiel. Defende Agostinho: “Aí, com efeito são necessárias exortações, invectivas, *movimentos vivos*, reprimendas e todo outro procedimento capaz de comover corações.” (Agostinho, 2002, p. 212 *grifo nosso*).

Essa discursividade comovedora não se limitou aos séculos formadores da Idade Média, ainda sob a influência da Filosofia Cristã, os países e colônias ibéricas refletiam a ideia de Deus em suas estruturas sociopolítico-econômicas, e, numa luta contra a Reforma, ampliaram o espaço da retórica e dotaram os oradores sacros da função de porta-vozes divinos, que faziam uso tanto da palavra quanto da imagem na empresa de alargar o domínio da cristandade no mundo.

Voltando-nos particularmente para a retórica, uma arte fundamentalmente oral, percebemos que também nela há um pilar essencial: a imagem. Com uma história que remonta à Grécia Antiga, em que a tradição platônica relega a segundo plano as imagens, que não passariam de sombras, enganos, que nos distanciam da Verdade, do Logos e sua natureza discursiva; a retórica apresenta uma constante tensão entre seus elementos constitutivos.

No *Górgias*, Platão posiciona-se abertamente avesso à arte retórica, tirando-lhe, inclusive, a qualidade de arte, tratando-a como “simulacro de uma parte da política” e como “adulação” (Platão, 1969, XVIII), por não ver na retórica em si uma predisposição ao Bom, mas sim ao aprazível. Para fundamentar seu argumento, faz uma relação entre a retórica e a culinária e afirma que “a culinária está para medicina como a retórica está para a justiça” (idem, XX), enfatizando que assim como a culinária preocupa-se exclusivamente com o sabor agradável do alimento, ignorando os benefícios à saúde, tomando uma postura oposta à da medicina que orienta a alimentação de acordo com o que é mais saudável; a retórica apraz aos ouvintes, mas não tem compromisso com a Justiça.

Essa falta de compromisso com a Justiça, com o Bem, é consequência de um afastamento da Verdade, a retórica seria uma produtora de ilusões, de imagens que se distanciam do verdadeiro e que sequer tem a intenção de imitá-lo fielmente. Em *O*

Sofista, Platão afirma que o sofista é um “ilusionista”, um “fazedor de imagens” (Platão, 1969, XXVII) e que as imagens, por serem apenas cópias da verdade, são falsas, destituídas do ser, são puro engano. E, portanto, o homem não deveria ocupar-se com tal atividade.

O grande problema da retórica estaria, então, na imagem, no duplo falso que ela cria com palavras. Caso a retórica fosse usada como uma apresentação do verdadeiro, não haveria problemas, mas como ela é produtora de imagens, deve ser combatida. Platão admitia esse bom uso da retórica, e, de certa forma, diferencia o que ele chama de “oradores” dos “sofistas”, mas no *Górgias* afirma que jamais conheceu orador que não se deixasse levar pelos encantos ilusórios dos recursos retóricos.

Desde então, trava-se uma espécie de combate à imagem. A filosofia no seu uso da palavra tenta colocar-se em um lugar de superioridade em relação a outros saberes e, especialmente, em relação à sofística, que exercia uma pragmática concorrência: os formidáveis diálogos filosóficos disputavam em público e interesse com as grandes apresentações elocutórias dos sofistas. E o material de guerra escolhido por Platão foi justamente a imagem, o prazer, a impressão. Nesse momento vemos nascer uma espécie de política que combate as sensações em nome do pensamento, que combate o corpo em nome da alma, que combate a cor em nome da forma, que combate a imagem em nome da palavra. Essa política passou a permear profundamente o pensamento ocidental e podemos perceber seus traços presentes ainda hoje. Não é sem motivo que atualmente, quando recorremos a um dicionário, encontramos atrelados aos vocábulos “sofisma”, “sofista”, “sofismo”, termos como “engano”, “tapação”, “má-fé”...

Mas a imagem insiste, existe, apesar de interpretada como “não-ser”...

A imagem desabrochou no campo filosófico como um verme dentro de um fruto, corrompendo o logos a quem ela devia o seu nascimento e afirmando qualidades incompatíveis com as condições que determinavam a pertinência a esse lugar de onde ela saíra. Filho bastardo de uma metafísica dualista, o sensível reivindicaria as marcas da sua ilegitimidade e rejeitaria uma paternidade que não podia reconhecer as imagens sem submetê-las à sua autoridade (Lichtenstein, 1997, p. 13).

E, assim, já na Roma Antiga, bem mais liberal e afeita ao sensível, vemos Cícero valorizando não só a imagem metafórica da linguagem no discurso, mas

também a imagem concreta no corpo do orador, em seus gestos, silêncios e tons. Desde que Cícero valorizou a ação corporal na arte retórica, uma pergunta ressoa no ar “Como legitimar teoricamente uma eloquência que se exprime através da imagem de um corpo que para de falar para simplesmente mostrar-se?” (idem, p. 15)

Ora com avanços, ora com retrocessos, imagem e palavra se encontram e se afastam da história da retórica. Dessa forma, a “arte do bem-dizer” chegou a ser absolutamente negada, por São Paulo, a ser admitida com cautela, por Santo Agostinho, e, ainda, totalmente valorizada por inúmeros intelectuais seiscentistas, que chegaram a “ousar” classificar Platão e Sócrates como enfadonhos.

Nesta análise em particular, em que focalizamos a retórica seiscentista ibérica, cabe ressaltar duas leituras: a de grande popularidade da retórica e de sua adequação aos preceitos cristãos. Nesse sentido, é preciso tomar como guia Santo Agostinho que, depois de anos de uma intensa vida não religiosa, implementou na Igreja uma série de novos pensamentos que levavam em conta elementos mundanos e sagrados.

Contrariando um forte segmento eclesiástico que afirmava ser a palavra de Deus tão poderosa que, por si só, já comoveria os fiéis, sem que fosse necessário utilizar nenhum recurso que pudesse promover enganos, Agostinho sai em defesa da retórica e afirma:

É um fato que pela arte da retórica é possível persuadir o que é verdadeiro como o que é falso. Quem ousará, pois, afirmar que a verdade deve enfrentar a mentira com defensores desarmados? Seria assim? Então, esses oradores, que se esforçam para persuadir o erro, saberiam desde o prêmio conquistar o auditório e torná-lo benévolo e dócil, ao passo que os defensores da verdade não o conseguiriam? [...] Quem seria tão insensato para assim pensar? Visto que a arte da palavra possui duplo efeito (o forte poder de persuadir seja para o mal, seja para o bem), por qual razão as pessoas honestas não poriam seu zelo a adquiri-la em vista de se engajar ao serviço da verdade (Agostinho, 2002, p. 208)?

O orador cristão deveria, portanto, armar-se da indubitável verdade divina e da falha oratória humana que, como tudo que tem a natureza dupla de criatura, é falível, para espalhar a fé católica pelo mundo. Nesse sentido, palavra e imagem deveriam se encontrar e excitar a imaginação, mas apenas para temas, sentimentos, tons, pensamentos inspirados pelo divino. Defende o filósofo:

O pregador é o que interpreta e ensina as divinas Escrituras. Como defensor da fé verdadeira e adversário do erro, deve mediante o discurso ensinar o bem e refutar o mal. Nesta tarefa, o mestre deve tratar de conquistar o hostil, motivar o indiferente e informar o ignorante sobre o que deve ser feito ou esperado (idem, p. 211).

Unindo os ensinamentos de Agostinho a preceitos retóricos seiscentistas que previam que discurso e imagem estão intrinsecamente ligados, a oratória cristã será uma verdadeira máquina de produção de sons e imagens, será uma ferramenta criadora de imaginação, fé, sentimento, transformação. Palavra e imagem devem casar-se harmoniosamente. Esclarece a analista Jacqueline Lichtenstein:

O discurso deve produzir imagem. Toda teoria clássica da representação exprime-se nesta exigência imposta à linguagem: produzir efeitos análogos aos da imagem. Enquanto referência absoluta de uma nova definição de inteligibilidade, a forma visível impõe ao século XVII suas condições para o discurso, pedindo-lhe que forneça os meios para uma visibilidade que, embora real, seja metafórica (Lichtenstein, 1994: 38).

No Renascimento, a forte tendência humanista fez com que toda a teorização acerca do verbo, da retórica, da imagem saísse da clausura do universo escolástico para o embate com o homem público. Leiamos Ana Lúcia de Oliveira:

(...) a característica fundamental do Renascimento é o seu sincretismo, a concepção de uma tradição interrompida, mas reencontrada, na religião, na filosofia e na própria concepção do mundo; a importância de tal premissa reside no fato de ter podido *religar* todo o passado humano, inclusive a cultura pagã greco-romana, com o fio das verdades postuladas pelo cristianismo (Oliveira, 1992, p. 63).

Como vimos, ocorre uma imensa “reciclagem” dos preceitos retóricos; com o retorno aos clássicos e a utilização do discurso engenhoso nas praças públicas foi inevitável a interinfluência entre essas diferentes tendências discursivas.

Nesse processo em que a oratória se torna pública e pretende abarcar as almas, retoma-se um traço ciceroniano em que a figura do orador é enriquecida por grande prestígio, antes só atribuído aos teólogos e aos monges contemplativos. Esse fator veio a ser ratificado pelo concílio de Trento, que concedeu ao pregador o *status* de “porta-voz divino”, o “imitador de Cristo”. Segundo nos esclarece Marc Fumaroli:

A *rhetorica sacra*, filha do Verbo divino e herdeira de sua eficácia, pôde se prevalecer, não apenas de uma memória greco-latina, mas de uma majestosa tradição oratória cristã, de que a Igreja católica se prevalece com orgulho face a

uma Reforma que quer se ater apenas à Escritura sagrada (Fumaroli *apud* Oliveira, 2003, p. 38).

A difusão das escolas da Companhia de Jesus, por toda Europa e também pelas colônias, foi determinante para o desenvolvimento da eloquência. Antonio Vieira, famoso orador jesuíta, se forma professor de Retórica nessas escolas e, com certeza, os jesuítas foram aqueles que mais intensamente abraçaram essa comunhão entre teologia e verbo, o que não significa que suas ações jesuíticas ficassem limitadas ao falar, na acepção mais direta do termo; era necessário que a palavra tomasse corpo, que se tornasse exemplo,

Para Vieira, a verdadeira devoção evangélica não era simplesmente meditativa, mas a ação no bem, a conversão da potência em ato. Seria, portanto, mister agir, sair e transformar a vida para que ela fosse um testemunho da Graça Divina. Podemos conferir também, em uma das obras de inspiração para a pregação jesuítica, os *Exercícios*, de Inácio de Loyola – o fundador da Companhia de Jesus –, essa preocupação com a modulação da vida em todos os seus aspectos, gerando uma ampla consonância entre a alma e o corpo:

La primera anotación es que, por este nombre, ejercicios espirituales, se entiende todo modo de examinar la conciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental, y de otras espirituales operaciones según que adelante se dirá. Porque así como el pasear, caminar y correr son ejercicios corporales, por la misma manera todo modo de preparar y disponer el ánima, para quitar de sí todas las afecciones desordenadas, y después de quitadas para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánima, se llaman ejercicios espirituales (Loyola, 1988, p. 4).

E, para garantir a saúde da alma, é necessário direcionar o pensamento, “*vencer a si mismo y ordenar su vida, sin determinarse por afición alguna que desordenada sea*” (idem, p. 6). Desse modo, é preciso controlar a vontade particular em nome da realização do plano que Deus traçou para cada um de nós, pois “*el hombre es criado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios, nuestro Señor, y mediante esto salvar su ánima*” (idem, p.7)

Esta preocupação com a ação, a prática diária de uma vida cristã modelar, alargava-se ao momento da enunciação sermonística e implementava-a de um

movimento que a fazia sair do campo puramente auditivo, para alcançar o campo visual, pois, de acordo com os preceitos retóricos da época, o que entra pelos olhos comove muito mais do que aquilo que simplesmente entra pelos ouvidos.

Complementa Margarida Vieira Mendes, grande especialista na obra de Vieira:

Em Vieira a prática verbal parece orientar-se para funções que não são meramente informacionais ou representativas. O mesmo acontece na oratória em geral, enquanto tipo discursivo, e mais ainda na eloquência sacra barroca: a palavra é aí não só atuante, enquanto gesto que transforma o mundo, mas igualmente *mise en scène* em si (Mendes, 2003, p. 404).

Mise en scène porque não basta falar, é necessário demonstrar a Palavra, torná-la visível, palpável, realizá-la. No *Sermão da Sexagésima*, texto que Vieira escolheu para abrir sua longa obra sermonística, por ser um meta-sermão, podemos encontrar inúmeras relações entre a palavra e a imagem, um jogo discursivo que tenta ampliar-se para tornar-se visível aos ouvintes.

Resumidamente podemos destacar alguns pontos que comprovam essa relação: O *topos* palavras/obras, pois desde o início do sermão Vieira já relaciona as suas ações ou obras missionárias, tornando-se um exemplo vivo; a *res ante oculos*, pois Vieira apresentava-se como o pregador ideal – tema de sua fala – diante dos olhos do público; o aparecimento do *Ecce Homo* que comove os fiéis; os jogos dísticos que trazem o locutor e toda a cena momentânea para dentro do discurso, fazendo-o realizar-se diante dos olhos dos fiéis, que passavam a sentir-se partícipes da crônica divina.

Analisando a imagem escolhida para a ilustração do sermão: a parábola do semeador, partimos do vocábulo *parábola*, que é a origem do termo em língua portuguesa, *palavra*. No dicionário de Houaiss temos: variação do latim *parábola*, *ae*, que por sua vez veio por empréstimo do grego *parabolé*, cujo significado é *comparação*. No dicionário etimológico da língua portuguesa, por José Pedro Machado, há a atribuição de mais um significado: *discurso alegórico*. Por alegoria entendemos, segundo João Adolfo Hansen em seu brilhante estudo sobre a alegoria:

A alegoria (grego *allós* = *outro*; *agourein* = *falar*) diz *b* para significar *a*. [...], ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média chamou de “alegoria dos poetas”: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e *personificar abstrações*. (Hansen, 2006, p. 7 *grifo nosso*).

Reunindo todos esses dados, podemos concluir que a parábola é um recurso que estende o sentido primeiro dos termos levando-o a remeter a outros sentidos, a imagens, que personificam abstrações, através de um termo comparativo. Fica-nos claro, então, que Vieira, ao utilizar uma parábola como imagem motriz de seu sermão, multiplica indefinidamente a referencialidade dos termos utilizados, pois cria novas imagens acerca de imagens já criadas comparativamente.

Sendo assim, podemos perceber que as palavras têm em seu significado uma ligação direta com a imagem e que o jesuíta, ao abordar a pregação da Palavra, não ignorou, nem no mais simples ponto, essa relação direta entre os dois elementos. Voltemo-nos ao próprio *Sermão da Sexagésima*.

Ecce exijt seminat, seminare. Diz Cristo, que saiu o Pregador Evangélico a semear a palavra divina. Bem parece este texto dos livros de Deus. Não só faz menção do semear, mas faz também caso do sair: *Exijt*, porque no dia da messe hão-nos de medir a sementeira, e hão-nos de contar os passos (Vieira, 2001, p. 29).

Tendo essas como umas das primeiras palavras do sermão, Vieira cria a imagem mental do sementeiro, do orador, de Cristo pregando, e, especialmente, dele próprio, o pregador ideal, que após ter chegado da Missão do Maranhão a Portugal, anuncia, na Capela Real, que mais valoroso é aquele que leva o Evangelho para novas terras, é aquele que, como ele, sai. É necessário destacar que dentre as interpretações clássicas dessa parábola, a atenção não recai em especial no ato de sair, mas sim no de semear, contudo, a primeira atenção dedicada por Vieira à palavra, volta-se ao sair, iniciando, assim a construção de sua própria imagem no discurso.

Dando seguimento, Vieira enfatiza ainda mais a sua autoimagem, o que poderia ser uma relação sutil e não compreendida por todos, é esclarecida com um parêntese audacioso: “Mas daqui mesmo vejo que notais (*e me notais*) que diz Cristo que o sementeiro do Evangelho saiu (...)” (ibidem). O jesuíta utilizando a primeira pessoa, presentifica-se no sermão e convida a assembleia a notá-lo, a vê-lo como o homem ao qual deve se atribuir as qualidades do pregador ideal, que ele enumera naquele momento.

Continua a, com palavras, excitar a visão de seus ouvintes, perguntando ao seu auditório: “Ora *vede* como todas as criaturas do mundo se armaram contra esta

sementeira” (idem, p. 30) Vieira constrói a cena e apela à visão de seus interlocutores, pede objetivamente: “*Vede*”. O apelo à visão é constante, ao definir o que é necessário para o sucesso do sermão destaca:

Para uma alma se converter por meio de um Sermão há de haver três recursos: há de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há de concorrer com o ouvinte, *percebendo*; há de concorrer Deus com a graça, alumando. Para um homem ver a si mesmo são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz (idem, p. 33 *grifo nosso*).

É necessário observar que Vieira não diminui a importância do ouvir, os fiéis são chamados de “ouvintes” e o que se semeia é a Palavra, como já dissemos, o universo retórico seiscentista é extremamente verbal, foi com palavra que o homem foi feito, a palavra é criadora, contudo, não podemos nos esquecer de que sua principal criação teve como ponto de partida a *imagem de Deus*, foi tal qual uma *imagem* que o homem foi criado, não tal qual Deus, mas tal a *imagem d’Ele*. Sendo assim, não pode haver pregação que dispense a visão, serão necessários, sim, os olhos, o espelho e a luz, que demonstrarão o interior do homem como uma imagem de algo que não é ele, mas que é seu fundamento: o Criador. Continua, Vieira:

Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo há mister luz, há mister espelho e há mister olhos. Que coisa é a conversão de uma alma senão entrar um homem dentro de si, e ver-se a si mesmo? Por esta vista são necessários olhos, é necessária luz, é necessário espelho. O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento (ibidem).

Nesse ponto da investigação, é válido ressaltar a relação feita por Vieira entre a sua obra e a divina. Era muito comum, a partir da Idade Média, ver a criação, o mundo e suas criaturas como um espelho que refletiam a imagem do Criador e o jesuíta afirma: “O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento” (ibidem) O orador será aquele que revelará a Verdade ao mundo, dando o espelho no qual toda a obra de Deus se reflete, revelando sua semelhança. Ele é, portanto, o mediador necessário entre o Senhor e os homens. Cada vez mais aguda se torna a *imago oratore*.

Ainda pintando os traços da fisionomia perfeita do pregador, Vieira valoriza o *exemplum*, o elemento de convencimento que entra pelos olhos, e não somente pelos ouvidos: “A definição do pregador é a vida e o exemplo. [...] Ter o nome de Pregador, ou ser pregador de nome não importa nada; as ações, a vida, o exemplo, as obras, são o que convertem o mundo.” (idem, p. 36). As palavras desligadas das imagens, que podem ser vistas pelos olhos, não convertem, mesmo Deus precisou lançar mão da imagem para converter:

Pois palavras que frutificam obras, vede se podem ser só palavras! Quis Deus converter o mundo, e o que fez? Mandou ao mundo seu Filho feito homem. Notai. O Filho de Deus enquanto Deus é palavras de Deus, não é obra de Deus: *Genitum, non factum*. O Filho de Deus enquanto Deus e Homem é palavra de Deus e obra de Deus juntamente: *Verbum caro factum est*. [...] A razão disto, é porque as palavras ouvem-se, as obras veem-se; as palavras entram pelos ouvidos, as obras entram pelos olhos, e *a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos* (idem, 37 grifo nosso).

A obra de Deus foi tornar-se imagem, *exemplum*, visível, palpável, não apenas audível pela palavra de seus profetas, o recurso da visão foi essencial para o aprendizado. Toda criação, feita de palavra, fez-se imagem... nesse contexto o encontro do *verbo* com a *imago* é sempre inevitável.

Em um jogo de palavras, começa a tecer uma cena distante e, conforme ela vai tomando corpo, o jesuíta a presentifica:

Vai um Pregador pregando a Paixão, chega ao Pretório de Caifás, conta como a Cristo o fizeram rei de zombaria, diz que tomaram uma púrpura e lha puseram nos ombros, *ouve* aquilo o auditório muito atento. Diz que teceram uma coroa de espinhos e que lha pregaram na cabeça, *ouvem* todos com a mesma atenção. Diz mais que lhe ataram as mãos e lhe meteram nelas uma cana por cetro, continua o mesmo *silêncio* e a mesma *suspensão* nos *ouvintes*. Corre-se *neste* espaço uma cortina, *aparece* a imagem *Ecce Homo*, *eis* todos prostrados por terra, *eis* todos a bater no peito, *eis* as lágrimas, *eis* os gritos, *eis* os alaridos, *eis* as bofetadas, Que é isto? Que apareceu de novo *nesta* Igreja? Tudo o que descobriu aquela cortina, tinha já dito o Pregador. Já tinha dito daquela púrpura, já tinha dito daquela coroa e daqueles espinhos, já tinha dito daquele cetro e daquela cana. Pois se isto não fez abalo nenhum, como faz agora tanto? Porque era *Ecce Homo* ouvido, e agora é *Ecce Homo* visto: a relação do pregador *entra* pelos ouvidos, a representação daquela figura *entra* pelos olhos (idem, 37-38 grifo nosso).

Temos nesse trecho uma série de dísticos que vão registrar a oposição Ver x Ouvir. Inicia Vieira a relatar esse caso utilizando a terceira pessoa (*Vai*), um

pregador qualquer, falando da Paixão de Cristo, enquanto ele relata, a assembleia apenas ouve e mantém-se imóvel, passiva (*silêncio, suspensão*). Quando se abre a cortina para a revelação da imagem, Vieira torna o ambiente cena para o sermão anteriormente apenas referido, utilizando o dístico de primeira pessoa *neste* (recurso de que ele lançará mão constantemente a partir de então) e revela a imagem *Ecce Homo*, recorrendo à visão de seu público, apresenta aos olhos o corpo de Cristo: *eis*. Por fim, distancia completamente o ato da fala do ato da visão ao utilizar um tempo do pretérito (*entrava*), para referir-se ao pregador que apenas utilizava a palavra, e o tempo presente (*entra*) para referir-se ao ato da visão.

É muito importante atentarmos para o seguinte ponto: não sabemos se, no momento da enunciação do sermão, tinha Vieira uma imagem concreta de Cristo para utilizar deste recurso, ele poderia contar com ela ou não, pois a partir do seu discurso relativo à imagem, ele consegue criar imagens visíveis ao ouvinte, mentalmente visíveis. O recurso retórico do *ponere ante oculos* não se limitava a objetos concretos. Ainda hoje, completamente distantes dos códigos de enunciação correspondentes ao século XVII, ao lermos seu sermão, construímos em nosso plano mental as imagens que ele nos incita a criar. Complementa Margarida Vieira Mendes: “ele [Vieira] é *um argumento vivo*: em vez de contar os *exempla* e de ‘pintar’ uma *imago*, mostra-se a si, e assim demonstra e comove – a partir do seu próprio *ethos* de pregador, plasmado em *imago*.” (Mendes: 2003, 227). Sendo a si ou a um dado qualquer, Vieira, com suas habilidades retóricas, conseguia plasmar imagens com seu discurso.

Ecce exijt seminat, seminare. Assim Vieira construiu a cena e o material de sua enunciação. Ato de sair, Palavra semente e Imagem de semeador. Exemplo, imagem e verbo tão bem unidos em toda uma prática discursiva a serviço do Uno, a quem ele pretendia religar-se: Deus.

Verbum e Imago transcendentis

O século XVII ibérico se funda a partir da Filosofia Cristã. Filosofia, pois aborda as problemáticas questões referentes à origem do homem, sua função no mundo, e seu destino final, analisando o universo circundante, o próprio ser humano e seus códigos. Cristã, pois ao tomar todos esses fatores analíticos, pretende um fim,

um objetivo metafísico, superior ao próprio homem, entendendo a figura de Deus, personificada em Cristo, como a razão, o início e o fim de todas as coisas.

Nessa busca pela compreensão do “de onde viemos”, a filosofia cristã encontrou uma resposta metafísica: a palavra divina; na angústia do “quem somos” visualizou a imagem de Deus; na preocupação do “para onde vamos” entendeu o retorno ao criador na grandiosidade de sua infinitude. E esses três elementos vão fundamentar todas as manifestações em nome dessa filosofia, seja na Idade Média, seja no século XVII, os meios de proliferação da fé cristã não poderiam abrir mão deles. Com a sermonística vieiriana não foi diferente.

A palavra de fé estava eivada da *imago*, visto ambos os conceitos estarem intimamente ligados nos fundamentos do cristianismo, levando-se em conta a face de Verbo da criação e a natureza de *imago* do homem. Além do mais, após a defesa, iniciada por Agostinho dos recursos retóricos para a parenética cristã, a utilidade verificada pela utilização da imagem nos processos de persuasão, de convencimento do auditório não poderia ser desprezada, e Vieira fazia largo uso dela.

E, assim, atestamos que a querela entre *Imago* e *Verbum*, quando investigada mais profundamente, revela muito mais de consonância que de desencontro.

Referências

BÍBLIA. Português. *A bíblia sagrada*. Rio de Janeiro: Imprensa bíblica brasileira, 1981

AGOSTINHO, *A doutrina cristã*. São Paulo: Paulus, 2002

AQUINO, Tomás. *A suma teológica IV*. São Paulo: Loyola, 2005

BOEHNER, Philotheus; GILSON, Etienne. *História da filosofia cristã*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003

DIDI-HUBERMAN, George. *Fra Angelico: dissamblance et figuration*. Paris: Champs arts, 1990

DUBY, George. *A história artística da Europa: A Idade Média*. Tomo I. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002

GILSON, Etienne. *O espírito da filosofia medieval*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

GILSON, Etienne. *La filosofía en la Edad Media: desde los origenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*. Madri: Gredos, 1985

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Unicamp, 2004

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994

LOYOLA, San Ignacio. *Ejercicios*. Guadalajara: Ediciones del Iteso, 1988

MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Caminhos, 2003

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1992.

PLATÃO. *Le sophiste*. Paris: Belle Letres, 1969

ROBERT, Paul. *Le nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2007

SCHIMITT, Jean Claude. *Les corps des images: essai sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2002

VIEIRA. Antonio. *Sermões*. Tomo I. São Paulo: Hedra, 2001

Declaração de conflito de interesse:

O autor declara que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa:

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Declaração de uso de IA

Não houve utilização de ferramentas de Inteligência Artificial.

Editor-Chefe: Andrei dos Santos Cunha.

Editor Executivo: Anderson Bastos Martins.

Editoras Associadas: Germana Henriques Pereira; Rachel Esteves Lima.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.