

A pintura da retórica e a retórica da pintura – considerações pictóricas sobre o “Sermão de Santo Inácio”

Marcos Lemos Ferreira dos Santos

Resumo

A presente comunicação estabelece um paralelo entre as tópicas escolhidas por Antônio Vieira, no *Sermão de Santo Inácio*, encômio ao fundador da Companhia de Jesus, e as presentes em tratados de arte dos séculos XV e XVI, em particular os de Alberti (*Da pintura*) e Francisco de Holanda (*Da pintura antiga*). No discurso demonstrativo engendrado pelo jesuíta, o uso desses lugares-comuns constrói eficazmente a imagem de um modelo de santo e de orador; ao mesmo tempo, expõe determinadas posições da Igreja pós-tridentina quanto aos procedimentos cada vez mais visuais de divulgação e afirmação da Palavra, sobretudo no processo de catequização em colônias espanholas e portuguesas, revelando ainda um modelo de pregador que se coaduna com o escolhido pelo próprio Vieira, à imagem de Cristo, calcado mais na ação que na contemplação. Por fim, mostra-se a diferença entre os pontos de vista retóricos e teológicos para os conceitos de imitação e de emulação, os quais permitem a analogia que se desenvolve a partir do conceito predicável que encabeça o sermão: “*Et vos similis hominibus*” (Lc 12,36).

Palavras-chave

Antônio Vieira; retórica; teologia; artes pictóricas; emblemática

1 Marcos Lemos Ferreira dos Santos é mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP), astrônomo (IAG-USP) e doutorando em Literatura Brasileira (FFLCH-USP). E-mail: lleemmooss@gmail.com.

O objetivo da presente comunicação é a de mostrar como Antônio Vieira realiza o encômio de Santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, em sermão pregado em 1669, utilizando-se de tópicos comuns a tratados de artes pictóricas do Renascimento, em particular os de Alberti (*De pictura*) e Francisco de Holanda (*Da pintura antiga*). O uso desses lugares-comuns não é fortuito, pois revela como ambas as práticas são retoricamente próximas e, ainda, realça determinadas posições da Igreja pós-tridentina quanto aos procedimentos cada vez mais visuais de divulgação e afirmação da Palavra, sobretudo no processo de catequização em colônias espanholas e portuguesas.

Não se pode pensar o intervalo que compreende os séculos XIV e XVII sem ter em vista a instituição retórica que o subjaz. Como esclarece o historiador Michael Baxandall, em seu *Giotto and the orators*, os humanistas, por exemplo, obviamente não se autodenominavam assim: o termo “humanismo” é uma abstração romântica, criada no século XIX, com o intuito agrupar artistas que não só liam e escreviam em latim (às vezes, em grego) como pautavam suas criações segundo as prescrições de autoridades gregas e latinas, como Aristóteles, Cícero e Quintiliano (BAXANDALL, 1981, p. 9). Por isso, eles próprios se consideravam *rhetorici* ou, melhor ainda, *oratores*, menos por exercerem tal função que por se sentirem imersos em todo um sistema que categorizava tanto a experiência artística quanto a social, como se pode perceber no tratado de Castiglione – *O cortesão* – publicado no século XVI.

Nesse sentido, o tratamento dado às artes pictóricas não foge à regra: em Alberti, por exemplo, imagina-se o pintor como uma espécie de “retor ideal”, cultivador de diferentes saberes (por tanto, “politécnico”), oralmente exemplar e, desse modo, reconhecido em sociedade, detentor de fortuna e fama. Ora, é assim que Quintiliano, em seu *Instituto Oratoria*, figura o modelo do “orador-cidadão”, o qual, para um *orator* do Renascimento, coaduna-se mais com a ideia de distinção conferida a quem se dedica aos *studia humanitatis* que ao uso prático da eloquência no foro ou em assembleias. Tecnicamente, a aproximação entre o orador de Quintiliano e o pintor de Alberti também é pertinente: embora não exista uma acomodação exata entre as partes da pintura – a

saber, a invenção (ou circunscrição), o desenho (ou composição) e as cores (relacionadas à recepção da luz) – e as divisões da retórica – invenção, disposição, elocução, memória e ação, é possível distinguir semelhanças nos modos de operação tanto nas atividades do pintor quanto nas do retor, tendo em vista que se escolhe primeiramente um tema, ou matéria, que receberá no quadro determinada ordenação coerente com a história que se deseja narrar e que se tem em memória; por fim, o trabalho receberá o tratamento elocutivo das cores e dos efeitos de luz, estimulando determinadas afecções em quem o contempla.

Além disso, os artífices, oradores ou poetas, cujas obras denotam certo valor convertem-se, então, em modelos. Novamente, não cabem aqui conceitos como os de “expressão” ou de “originalidade”, também afeitos à crítica romântica, mas sim os de imitação e de emulação: não se busca a novidade, mas sim a semelhança na qual também se possa fruir a percepção da diferença, cerne do caráter emulativo provocado por uma pequena alteração elocutiva, seja esta a metáfora em um poema, ou uma sutil mudança na iluminação de um Cristo crucificado, em uma pintura.

Aproveitando-se dessa base retórica, que funciona como denominador comum de diferentes técnicas, Antônio Vieira, em seu “Sermão de Santo Inácio”, constrói um encômio no qual aproxima a figura do santo a de um pintor e, também, a de um quadro. Em relação à pessoa do artífice, veremos como o jesuíta se apropria de lugares-comuns da tratadística de arte da época, como a da famosa anedota contada por Plínio, segundo a qual Zêuxis, para retratar a beleza de Juno, solicitara a presença das moças mais formosas da cidade, colhendo de cada uma a mais bela parte para a construção de um todo que representasse a Beleza em si. Do mesmo modo, o *ethos* de Santo Inácio teria sido formado quando este, tendo em mãos um exemplar das vidas de todos os santos, tomara de cada um sua principal virtude.

Ao colocar o santo como obra, Vieira imagina um pintor que tentasse figurá-lo em quadro, sem no entanto conseguir, devida à multiplicidade de faces por ele apresentada. Este trecho do sermão, em particular, apresenta uma importante diferença quanto

ao conceito de proporção e de emulação defendidos na teologia e nos tratados de arte: não existe uma noção de superioridade entre os santos, uma vez que a igualdade almejada, quando se deseja imitar um, encontra-se na aplicação da diferença que, em vez de tornar o imitador superior, iguala-o. A igualdade ocorre por conta da noção de autoridade da precedência: por exemplo, Cristo, é imitação de seu Pai; porém dele se distingue por, como Verbo encarnado, assumir a forma humana e morrer na cruz, remindo os pecados humanos. Mas essa diferença entre a Primeira e a Segunda Pessoa não torna uma superior a outra, mas sim as iguala: Cristo não pode ser superior ao Pai porque este o precede como autoridade, ao contrário do que pode acontecer no campo artístico.

Mas as aproximações entre oratória e pintura, no sermão, não ocorrem somente em termos das tópicas utilizadas. Há, por exemplo, procedimentos que o aproximam da emblemática, evidenciando as relações entre palavra e imagem, ou como verifica Jeans Baumgarten (2008, p. 214), entre “imagens internas” e “imagens externas”. Isso fica patente no trecho em que Vieira associa as imagens do santo, captadas pelo pintor imagético que tenta retratá-lo, às letras escritas por Ezequiel (CHASMAL, no segundo capítulo do Livro de profeta), representando cada uma delas um emblema. No desenvolvimento do conceito predicável “*Et vos similis hominibus*”, para demonstrar que Santo Inácio é constituído da semelhança de muitos, é o discurso, em vez da imagem, que desempenha o papel de corpo do emblema. Por meio da *ekphrasis*, Vieira descreve com *enargeia* determinada paixão, como o sofrimento, realçado no sermão por meio de ampliações e de imagens comumente utilizadas para a representação da morte.

Por fim, verifica-se que esses procedimentos, retirados das artes pictóricas, vão de encontro às determinações do Concílio de Trento de que os discursos visuais são mais aptos a penetrar no ânimo dos fiéis, em oposição à defesa luterana da *sola scriptura*. Deve o orador seguir a “lógica da imagem”, que coordena as “*res da inventio*”, pois o desenho criado internamente, selecionado como tópica, ganha a materialidade numa agudeza verbal ou no gesto de um pregador.

Referências bibliográficas

ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001.

BAUMGARTEN, Jens. A teologia pós-tridentina da *visibilitas* e o *Laocoonte*. In: Marques, Luiz (org.). *A fábrica do antigo*. São Paulo: Editora Unicamp, 2008.

BAXANDALL, M. *Giotto and the Orators*. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450. Oxford University Press, 1971.

HOLANDA, F. *Da pintura antiga*, Lisboa, 1918.

VIEIRA, A. *Sermões completos*. 5 volumes. Porto: Lello & Irmãos, 1945.