

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO

JÉSSICA NATÁLIA SOUZA SANTOS

A PROSA RÍTMICA NOS SERMÕES DE PADRE ANTÔNIO VIEIRA

MANAUS

2020

JÉSSICA NATÁLIA SOUZA SANTOS

A PROSA RÍTMICA NOS SERMÕES DE PADRE ANTÔNIO VIEIRA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Renato Rosário de Jesus

MANAUS

2020

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

237p Santos, Jéssica Natália Souza
A prosa rítmica nos sermões de Padre Antônio Vieira /
Jéssica Natália Souza Santos. Manaus : [s.n], 2020.
141 f.: il.; 29 cm.

Dissertação - Programa de Pós-graduação em Letras e
Artes - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus,
2020.
Inclui bibliografia
Orientador: Jesus, Carlos Renato Rosário de.

1. Retórica. 2. prosa rítmica. 3. Padre Antônio Vieira.
4. Aristóteles. 5. Cícero. I. Jesus, Carlos Renato Rosário
de. (Orient.). II. Universidade do Estado do Amazonas.
III. A prosa rítmica nos sermões de Padre Antônio Vieira

Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

TERMO DE APROVAÇÃO

JÉSSICA NATÁLIA SOUZA SANTOS

“A PROSA RÍTMICA NOS SERMÕES DE PADRE ANTÔNIO VIEIRA”

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, 1º de junho de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Carlos Renato Rosário de Jesus

Presidente: Prof. Dr Carlos Renato Rosário de Jesus (PPGLA-UEA)

Otávio Rios Portela

Prof. Dr. Otávio Rios Portela (PPGICH - UEA)

Marcos Frederico Kruger Aleixo

Prof. Dr. Marcos Frederico Kruger Aleixo (PPGLA-UEA)

DEDICATÓRIA

À memória de minhas avós, Maria e Felicidade, com muito amor.

Aos meus pais, Rose e Antônio Carlos, por terem me proporcionado a melhor educação que puderam; a eles, também, por todo amor e apoio, sempre.

AGRADECIMENTOS

Concluir esta dissertação, após dois anos de muitas leituras, fichamentos, buscas, descobertas, comparações, redações, acertos e correções, é um momento imensamente feliz, assim como é feliz esta hora de agradecer a todos que, direta ou indiretamente, colaboraram para que este trabalho fosse concluído.

Agradeço ao meu esposo, Walter, que ficou contente a cada conquista minha, como quando ingressei no mestrado, a cada disciplina concluída, a cada comunicação em eventos, a cada capítulo finalizado. Obrigada por sempre ter me levado sorrindo à UEA, mesmo quando eu não dizia a qual unidade precisava ir, e fazíamos o caminho totalmente errado... Obrigada por cada palavra de apoio, por cada uma das milhares de impressões feitas, obrigada pela paciência de me ver ao computador a maior parte das horas, e respeitar e apoiar minhas horas de trabalho. Você é incrível!

À minha irmã, Anni Marcelli, e ao meu irmão, Arthur André, pelo apoio que sempre me dão e pelo orgulho que sentem por mim; sinto o mesmo por vocês. Obrigada pela atenção que sempre me deram quando falava por incontáveis minutos sobre a dissertação. Irmã, obrigada por todos os conselhos e incentivos que me deu, você me ajudou muito.

Agradeço, em especial, ao meu professor, orientador e cunhado, Carlos Renato, que primeiro me incentivou a retornar à área de Letras, na especialização em Estudos Clássicos; depois, incentivou-me também a seguir para o mestrado na mesma área, e, como orientador, sempre me mostrou o caminho das pedras amarelas, para que eu chegasse ou, pelo menos, me aproximasse delas. Obrigada por tudo isso, por toda a atenção e paciência. Eu aprendi muito durante todo esse percurso, e também aprendi a amar os Estudos Clássicos desde o início do caminho.

Aos meus professores, tanto da especialização, quanto do mestrado, por todo conhecimento que me ajudaram a construir, e por terem me inspirado a ser uma estudante melhor, uma pesquisadora melhor. Obrigada, professora Patrícia Prata, Weberson Grizoste, Francisco Lima, Tadeu da Silva, Fábio Fortes, obrigada professora Luciane Páscoa, Márcio Páscoa, Mário Trilha, Claudiana Narzetti, Juciane Cavalheiro, Alisson Leão e Maurício Matos.

Aos professores Marcos Frederico Krüger Aleixo e Otávio Rios, por participarem da minha qualificação e da defesa deste trabalho, pelo interesse no tema da minha pesquisa, e por todas as excelentes sugestões para esta dissertação. Obrigada, professor Marcos, por ter

feito parte da minha trajetória acadêmica, tendo sido meu professor de literatura na graduação, e meu orientador de iniciação científica por dois anos.

A todos os funcionários da UEA, especialmente à Daize, da Secretaria do PPGLA, e ao Alessandro, da Coordenação de Letras da Escola Normal Superior, pela gentileza de ambos, sempre.

A minhas poucas e boas amigas! Obrigada a todas vocês, que moram no meu coração. À Ana Carolina e Karina, integrantes do nosso pequeno grupo das “mestradas desesperadas”, e pessoas que estiveram próximas, na mesma batalha, durante o mestrado. Foi muito bom poder compartilhar o doce e o amargo dessa trajetória com vocês.

A todos os amigos e colegas que algum dia me perguntaram: — como vai o mestrado? E a dissertação? Ouvir essas perguntas é uma pressão, mas uma pressão que sempre senti ser muito boa e sincera, “feita” por aqueles que ficam felizes com a realização do outro.

Aos meus ex-chefes, Leanderson Lima e Jhonny Lima, no jornal *A crítica*, e ao meu chefe, Adjalma Jaques, no *IBGE*, que me apoiaram nos meus estudos, sendo compreensivos nas vezes que precisei me ausentar para compromissos da Universidade.

Aos meus colegas de turma e aos colegas que fizeram disciplinas comigo. Todos contribuíram de alguma forma para minha formação e para meu trabalho.

Também agradeço às instituições acadêmicas que contribuíram para esta realização. Agradeço à Universidade do Estado do Amazonas, por ter me acolhido como discente na Licenciatura em Letras, na Especialização em Estudos clássicos e no Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA). E agradeço também à Biblioteca Florestan Fernandes, da FFLCH (USP), onde tive acesso a várias obras enriquecedoras para mim e para esta dissertação.

À Capes, pela bolsa de mestrado concedida a mim, durante a maior parte do meu segundo ano, enquanto precisei desse incentivo. O apoio à ciência sempre será fundamental para o avanço da sociedade.

RESUMO

Esta pesquisa visa identificar a presença das formulações dos antigos gregos e romanos, especificamente de Aristóteles (384-322 a.C.) e Cícero (106-43 a.C.), a respeito do estilo do discurso oratório, a *elocutio*, em sermões do Padre Antônio Vieira (1608-1697). Nosso objetivo é constatar se existem, nos excertos selecionados da peroração de dez sermões do pregador português, características particulares da Retórica antiga, verificando aspectos de ornamentação e ritmo do discurso oratório antigo, chamados de *numerus* ou *oratio numerosa* (prosa rítmica), a fim de compreender de que forma e em que medida esses elementos são encontrados nos sermões analisados. Contudo, antes da análise, faremos uma apresentação da história e conceitos da Retórica antiga e, também, da vida e da obra de Vieira, e ainda sobre estudos realizados acerca do estilo Barroco e das obras do padre português, para fundamentarmos a proposta aqui desenvolvida. Ao final deste estudo, observamos que há, de fato, elementos da Retórica clássica, especificamente da prosa rítmica, nos sermões escolhidos, visto que estes seguem os fundamentos elaborados pelos antigos para a construção do período oratório (περίοδος).

Palavras-chave: Retórica, prosa rítmica, Padre Antônio Vieira, Aristóteles, Cícero.

ABSTRACT

This research aims to identify the presence of the formulations of the ancient Greeks and Romans, specifically Aristotle (384-322 BC) and Cicero (106-43 BC), regarding the style of oratory discourse, *elocutio*, in sermons of Father Antônio Vieira (1608-1697). Our objective is to verify whether there are, in the selected excerpts of the peroration of ten sermons of the portuguese preacher, particular characteristics of the ancient rhetoric, verifying aspects of ornamentation and rhythm of the ancient oratory discourse, called *numerus* or *oratio numerosa* (prose rhythm), in order to understand how and to what extent these elements are found in the sermons analyzed. However, before the analysis, we will present the history and concepts of the ancient Rhetoric, and also about Vieira's life and work, and also about studies carried out about the Baroque style and the portuguese Father works, in order to base the proposal developed here. At the end of this study, we observed that there are indeed elements of classical rhetoric, specifically prose rhythm, in the chosen sermons, since they follow the foundations elaborated by the ancients for the construction of the oratory period (περίοδος).

Keywords: Rhetoric, rhythmic prose, Father Antônio Vieira, Aristotle, Cicero.

A nuvem tem relâmpago, tem trovão e tem raio: relâmpago para os olhos, trovão para os ouvidos, raio para o coração: com o relâmpago alumia, com o trovão assombra, com o raio mata. Mas o raio fere a um, o relâmpago a muitos, o trovão a todos. Assim há de ser a voz do pregador: um trovão do Céu, que assombre e faça tremer o mundo. (...) As palavras são as estrelas, os sermões são a composição, a ordem, a harmonia e o curso delas.

Padre Antônio Vieira

LISTA DE ABREVIACÕES E ABREVIATURAS

Textos Antigos

- Ars Am.* – *Ars Amatoria*, de Ovídio
Br. – *Brutus*, de Cícero
De or. – *De oratore*, de Cícero
Dial. – *Dialogus de oratoribus*, Tácito
Eloc. – *De elocutione*, de Demétrio
Ex. – *Êxodo*, Moisés
Phil. – *Philippicae*, de Cícero
Il. – *Ilíada*, de Homero
Inst. – *Institutio Oratoria*, de Quintiliano
Inu. – *De inuentione*, de Cícero
Lig. – *Pro Ligario*, de Cícero
Or. – *Orator*, de Cícero
Poet. – *Poetica*, de Aristóteles
Rhet. – *Rhetorica*, de Aristóteles
Rhet. ad Her. – *Rhetorica ad Herennium*

Sermões de Antônio Vieira

- Q.C.* – *Quarta-feira de Cinza*
T.Q.Q. – *Terceira Quarta-Feira da Quaresma*
L.S.P. – *Lágrimas de São Pedro*
Q.Q.Q. – *Quinta Quarta-Feira da Quaresma*
Mand. – *Mandato*
N.S.R. – *Nossa Senhora do Rosário*
N.S.Ó – *Nossa Senhora do Ó*
O.M. – *Obras de Misericórdia*
C.S.F. – *Chagas de São Francisco*
C.P.F.D. – *As Cinco Pedras da Funda de Davi*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
A RETÓRICA NA ANTIGUIDADE GREGA E ROMANA.....	16
1.1 Aristóteles e a Retórica.....	22
1.2 Cícero e a Retórica	26
1.2.1 O orador ideal	29
1.3 As partes do discurso.....	33
1.4 A prosa rítmica	38
1.5 O período oratório	47
1.5.1 O modelo periódico de Aristóteles	48
1.5.2 O modelo periódico de Cícero.....	49
1.5.3 Considerações sobre o estilo paratático e o hipotático.....	52
RETÓRICA: DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA AO BARROCO.....	56
2.1 A origem do Barroco e suas características.....	65
2.1.1 O retorno dos cânones clássicos	72
2.2 O Barroco no Brasil.....	73
2.3 Padre Antônio Vieira e sua educação jesuítica.....	77
2.3.1 A <i>Ratio Studiorum</i>	81
2.4 A relação dos sermões de Vieira com o modelo oratório antigo.....	84
A PROSA RÍTMICA NOS SERMÕES DO PADRE ANTÔNIO VIEIRA	94
3.1 Enunciados periódicos.....	98
3.2 Enunciados contínuos	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	123
APÊNDICES	127
ANEXOS.....	134

INTRODUÇÃO

Aspectos da Retórica Antiga são reconhecidos, amiúde, em obras literárias e artísticas da Modernidade. E dentre os estudiosos de Retórica Clássica mais visitados estão Aristóteles (384-322 a.C.) e Cícero (106-43 a.C.), pelo fato de eles terem elaborado tratados fundamentais para a disciplina, que incluem conteúdos tidos como referências para rétores posteriores e para escritores e artistas de diferentes épocas. Levando em conta, portanto, que a Retórica antiga continua presente em obras modernas, e que o gênero sermão¹ possui características semelhantes ao sistema retórico antigo, sendo a principal delas justamente a busca pela persuasão dos ouvintes, este trabalho pretende delinear a concepção acerca da *elocutio*, ou seja, do estilo elocutório dos antigos para, então, identificar se há nos sermões do padre Antônio Vieira (1608-1697) a estilização do discurso, do modo como foi sistematizado na Antiguidade.

A Retórica sempre se preocupou com a persuasão e com a estilização do discurso. A partir dessas preocupações manifesta-se a sistematização da *oratio numerosa*, a prosa rítmica, que, segundo o orador romano, Cícero, acontece no discurso através da união de vários elementos estilísticos, incluindo: a *compositio*, que são as propriedades eufônicas das letras e das palavras, a *concinnitas*, ou disposição harmônica das palavras e o *numerus*, o ritmo propriamente dito. A prosa rítmica proporciona um texto com períodos articulados e elaborados de forma harmônica, que visa agradar e, com isso, convencer os ouvintes. A sistematização do uso do ritmo na prosa foi estabelecida pelos antigos,² mas ela resistiu ao passar do tempo, tendo suas técnicas utilizadas por sacerdotes cristãos, desde o início da Idade Média, até chegar aos padres jesuítas, incluindo Pe. Antônio Vieira, no início da Modernidade.³

Aristóteles dedicou a terceira parte da sua obra, *Rhetorica* – do mesmo modo como fez Cícero, quando da escritura do *Orator* - ao estudo da *elocutio*. Esses são importantes tratados, que chegaram a Antônio Vieira, no século XVII, através dos seus estudos no

¹ Parte da homilia do sacerdote dentro da liturgia católica.

² O discurso chamado rítmico já era conhecido bem antes de Cícero, no fim do séc. V a.C., na Grécia, com Trasímaco de Calcedônia (459-400 a.C.) e com Górgias de Leôncio (436-338 a.C.), aos quais Cícero atribuía pioneirismo. Aristóteles (384-322 a.C.) também tratou sobre a prosa rítmica, dedicando a ela a terceira parte da *Rhetorica*.

³ O conceito de Modernidade, aqui, é usado estritamente em oposição à Antiguidade, uma vez que o autor, Vieira, está distanciado no tempo em relação às suas fontes teóricas, na Retórica clássica.

Colégio dos Jesuítas, onde se preparou para exercer a função de pregador. Vieira se destacou na arte da persuasão e se tornou conhecido e admirado pela maior parte dos críticos literários, em virtude dos seus sermões e cartas cuidadosamente elaborados. Conforme Saraiva (1980, p. 9):

Todo leitor de Vieira admira o brilho, a perspicácia da escolha, a tensão que sabe dar às palavras, quase a cada palavra. Não há nele palavras átonas, indiferentes, languescientes. Cada uma parece ocupar o lugar que lhe é próprio, como em estado de alerta. É o que constitui a famosa “propriedade” deste escritor [...].

Vieira é, portanto, admirado pelo seu estilo discursivo, que revela grande conhecimento e preocupação do sacerdote com as palavras. Estudioso da Retórica antiga, Vieira, assim como Aristóteles e Cícero, preocupa-se com os recursos retóricos que podem conduzir à persuasão, uma vez que, como pregador jesuíta, visa ao convencimento de seus ouvintes. Nesse sentido, o nome do sacerdote é normalmente associado às técnicas retóricas que ele utiliza, mas é importante ressaltar que, embora muitas pesquisas tenham relacionado as obras de Antônio Vieira à Retórica antiga, são poucas aquelas que tratam especificamente do aspecto da *elocutio* nos seus sermões. Indo além, fizemos buscas por pesquisas que relacionassem a prosa rítmica greco-romana aos sermões de Vieira, mas não encontramos nenhum trabalho que trate profundamente sobre esse assunto, até o momento.

Vieira teve acesso aos estudos antigos sobre Retórica e, por conseguinte, das técnicas da prosa rítmica, tendo aplicado, conforme mencionamos comprovar, as formulações de Aristóteles e Cícero nos seus sermões. Então, partindo dessa premissa, parece-nos relevante verificar de que forma e em que medida os postulados elaborados pela Retórica greco-romana acerca da prosa rítmica são encontrados em sermões selecionados de padre português. Nessa perspectiva, neste trabalho, analisamos quais procedimentos da técnica estilística da Retórica antiga foram utilizados por Vieira, bem como se há nos seus sermões a estruturação conhecida como prótase e apódose, da maneira como propôs Cícero, e, ainda, se existe uma sistematização do uso desse recurso nos textos do sacerdote.

O presente estudo, em primeiro lugar, buscou mapear a presença de elementos da Retórica antiga em textos distanciados dos antigos gregos e romanos no tempo, no caso, os sermões de Antônio Vieira, escritos no século XVII e admirados pelos leitores e estudiosos da literatura em geral. Em segundo lugar, o estudo procura verificar como Vieira elabora artisticamente a sua prosa e averiguar se esta possui elementos estilísticos e rítmicos da Retórica antiga. Em terceiro lugar, propomos-nos a interpretar os possíveis efeitos de

sentido da utilização de recursos artísticos, nos sermões do sacerdote, para o auditório daquele texto, ao menos em termos estilísticos.

A obra de Vieira é vasta. Então, para a pesquisa se desenvolver sobre um *corpus* adequado, escolhemos o total de dez sermões (dentre cinquenta lidos)⁴ cujos assuntos tratam apenas de assuntos bíblicos e de exegese. Nesse sentido, ao menos de forma evidente, os sermões escolhidos não incluem temáticas ou autoridades políticas, por exemplo. São eles: *Quarta-Feira de Cinza* (1672), *Terceira Quarta-Feira da Quaresma* (1669), *Lágrimas de São Pedro* (1669), *Quinta Quarta-Feira da Quaresma* (1669), *Mandato* (1645), *Nossa Senhora do Ó* (1640), *Nossa Senhora do Rosário* (1654), *Obras de Misericórdia* (1647), *Chagas de São Francisco* (1646) e *As Cinco Pedras da Funda de Davi - discurso I* (1673). Acreditamos que esses dez sermões formam uma amostragem significativa dos discursos essencialmente exegéticos de Vieira, e este número foi considerado ideal para uma pesquisa desta natureza: se fossem mais textos, talvez não fosse possível realizar toda a pesquisa no tempo pretendido de dois anos, e se fosse um número muito menor, não seria uma amostragem significativa da obra de Vieira a ponto de podermos, ao final deste trabalho, generalizar resultados acerca do uso da prosa rítmica pelo nosso autor.

A partir desses sermões, escolhemos enunciados contínuos e periódicos, entre quatro e seis excertos da parte final de cada um dos sermões selecionados, parte do discurso retórico denominada peroração, visto que Cícero a considera a etapa que garante mais liberdade para a ornamentação da prosa (cf. *Or.* 211). Selecionados os excertos, foram observadas as estratégias estilísticas e rítmicas utilizadas por Vieira, como o uso de figuras, oposições, inversões, repetições, assonâncias, enfim, a elaboração dos enunciados oratórios, que incluem esses e os demais elementos que compõem a prosa rítmica antiga.

É importante ressaltar que a Retórica possui paradigmas próprios de investigação, abrangendo ampla teorização sobre seu objeto de estudo, que é a linguagem, e sobre ela, a Retórica traz consigo uma reflexão particular: a linguagem persuasiva. Desse modo, se ela tem um objeto e um método, consequentemente também serve como suporte teórico para investigar qualquer outro fenômeno que também lide com a persuasão, em se tratando do recorte aqui delineado. Este trabalho, portanto, fez um estudo da obra de Vieira por meio de uma matriz epistemológica (a prosa rítmica, da Retórica Antiga) que, em seu sistema interno,

⁴ Sermões extraídos da coletânea de Vieira, tomo I (2014) e II (2019), organizada por Alcir Pécora.

dá conta tanto dos aspectos estilísticos quanto dos persuasivos. Pois, afinal, é essa, ao nosso entender, a dupla dimensão da nossa investigação.

A partir do que foi dito até aqui, decidimos dividir nosso trabalho em três capítulos: no primeiro capítulo, trataremos sobre a história da Retórica na Grécia e em Roma, para compreendermos a sua origem, finalidade e as primeiras elaborações no que se refere à prosa rítmica; em seguida, apresentaremos as principais obras de Aristóteles e Cícero e as formulações dos dois autores sobre o estilo e a prosa rítmica. No que diz respeito aos antigos rétores, o estudo sobre Cícero será um pouco mais aprofundado, pois o autor possui um amplo tratado – o único da Antiguidade a chegar até nós – sobre a sua concepção acerca do “orador ideal” e da prosa rítmica, enquanto Aristóteles trata sobre o estilo na terceira parte da *Rhetorica*, mas de forma mais breve. Depois, abordaremos a estruturação do período oratório, e também sobre a λέξις κατεστραμμένη (estilo hipotático) e a λέξις ειρομένη (estilo paratático). Dessa forma, o primeiro capítulo apresentará as concepções e recomendações de Aristóteles e Cícero acerca da prosa rítmica e da elaboração do discurso ritmado.

No segundo capítulo, trataremos das transformações pelas quais a Retórica passou ao longo dos séculos, procurando elucidar quais eram os estudos sobre Retórica e de que forma eram aplicados, do início ao fim da Idade Média até o início da Modernidade, período da história em que viveu Antônio Vieira. Em seguida, trataremos sobre a origem e características do estilo Barroco, com foco na literatura barroca e na sua relação com a Retórica. Na sequência, abordaremos a vida de Vieira para conhecer de forma mais abrangente qual era o conteúdo da sua educação jesuítica, sob as instruções da *Ratio studiorum*. Para concluir o segundo capítulo, faremos um apanhado dos principais estudos que relacionam os sermões de Vieira à Retórica antiga, a fim de conhecermos quais aspectos dessa relação já foram investigados e, nesse sentido, averiguar quais foram os resultados dessas pesquisas. Além desse panorama sobre as pesquisas que interligam Vieira e a Retórica, o segundo capítulo visa elucidar, particularmente, qual foi o contato de Vieira com a Retórica antiga nos seus estudos e, também, interpretar qual era a função da Retórica no século XVII, especificamente no estilo Barroco.

O terceiro capítulo é composto pela análise dos sermões selecionados de Vieira. Nele será retomado cada um dos elementos e recursos estilísticos que compõem a prosa rítmica, circunstância em que averiguamos quais elementos estão presentes nos excertos dos sermões, quais os que ocorrem de forma mais recorrente e de que forma ocorrem, e, finalmente,

observar padrões na composição de períodos vieirianos, para, nas nossas considerações finais, expormos nossas conclusões sobre os resultados alcançados.

As obras antigas: *Rhetorica*, de Aristóteles, e *Orator*, de Cícero, são frequentemente utilizadas como escopo teórico neste trabalho, mas, como nosso objetivo não é traduzir obras antigas, as traduções da *Rhetorica* serão extraídas de Manuel Alexandre Júnior *et al* (ARISTÓTELES, 2005), e as traduções do *Orator*, quando referentes aos parágrafos 1 a 139 do livro, serão retiradas da versão latim-espanhol de Salor (2008), e a tradução espanhol-português será nossa; já as traduções a partir do parágrafo 140 serão retiradas de Jesus (2013). A maior parte das traduções de línguas modernas são nossas. Demais informações virão em notas de rodapé.

A RETÓRICA NA ANTIGUIDADE GREGA E ROMANA

Os primeiros conhecimentos sobre Retórica foram formulados na comuna italiana chamada Siracusa, no século V a.C.,⁵ com o filósofo grego Empédocles de Agrigento (480-430 a.C.), seu discípulo Córax, e o discípulo de Córax, Tísias.⁶ Em Siracusa, os direitos de propriedade estavam sob ameaças, quando dois tiranos sicilianos, Géron e Hiéron, operaram deportações, transferência de população e expropriações para distribuir lotes aos chamados mercenários. Essa situação deu origem a processos “que mobilizavam grandes júris populares, diante dos quais, para convencer, era preciso ser ‘eloquente’” (BARTHES, 2001, p. 9). A partir daí, a eloquência tornou-se objeto de estudo, quando se busca um sistema de provas e a elaboração de técnicas que sejam capazes de demonstrar a coerência de uma tese.

Também na Sicília, a Retórica chamada psicagógica ou condutora das almas⁷ foi desenvolvida nos chamados discursos pitagóricos. A Retórica psicagógica “não pretendia convencer que um dado argumento era verossímil (*eikós*), por meio de uma demonstração tecnicamente impecável, mas por meio da atração que a palavra, sabiamente manipulada, poderia levar a espectadores” (GARAVELLI, 1988, p. 18);⁸ com isso, o que se pretendia alcançar era uma adesão emotiva e não uma adesão racional do auditório.⁹

Barthes (2001, p. 9) afirma que a Retórica foi rapidamente da Sicília para a região Ática¹⁰ devido às contestações dos comerciantes que moviam processos em Siracusa e em

⁵ Entretanto, a Retórica é uma das disciplinas mais antigas do mundo ocidental, com origem anterior a 700 a.C., quando os gregos aprenderam a ordenar o discurso para que ele obtivesse o efeito desejado. Um exemplo disso é a *Iliada*, de Homero (MURPHY, 1989, p. 9).

⁶ Cf. Barthes (2001), Garavelli (1988), Murphy (1989) e Plebe (1978).

⁷ O termo psicagogia (*psykhagogia*) é citado por Platão (428-348 a.C.) especialmente nos dois primeiros capítulos de *Fedro*, quando afirma que a Retórica pode contribuir para o acontecimento psicagógico, e, assim, para uma transmissão autêntica da filosofia. Neste trabalho, foi utilizada a publicação de *Fedro* com tradução e notas de Pinharanda Gomes, 6ª edição, 2000.

⁸ Tradução nossa de: *Esta no pretendia convencer de que un argumento dado era verosímil (eikós) mediante una demostración técnicamente impecable, sino mediante la atracción que la palabra, sabiamente manipulada, podía ejercer sobre los espectadores* (GARAVELLI, 1988, p. 18).

⁹ Definido por Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014, p. 22) como “para quem argumenta, uma construção mais ou menos sistematizada”. O autor também faz uma importante observação acerca do tema “auditório”, ao instruir que “o conhecimento daqueles que se pretende conquistar é, pois, uma condição prévia de qualquer argumentação eficaz” (*ibid.*, p. 23).

¹⁰ Para Garavelli, a Retórica teve espaço na Grécia na medida em que a democracia foi constituída no país. “Certamente, a consolidação da retórica no mundo grego como arte e técnica do discurso persuasivo está ligada ao desenvolvimento de políticas e da constituição da democracia” (1988, p. 19), sendo ela possível então apenas quando há liberdade de expressão.

Atenas de forma simultânea. Na Grécia, dois sofistas¹¹ foram protagonistas da história da Retórica, Protágoras e Górgias. Protágoras (481-411 a.C.) foi quem levou a disciplina siciliana para a Grécia continental, no ano de 427 a.C., ano de nascimento de Platão. E em Atenas, o filósofo grego Górgias de Leôncio¹² (436-338 a.C.), foi quem teorizou pela primeira vez sobre as técnicas argumentativas da Retórica e ainda sobre a arte na prosa, assunto que abordaremos com mais profundidade adiante. Como afirma Jesus (2013, p. 26), “Górgias tem o mérito de submeter o discurso retórico a um tratamento estético, cujo código, retirado da poesia, carrega no discurso o ritmo, as figuras e a disposição elegante das palavras que preenchem a *elocutio*¹³ com um fermento estilístico.”

Garavelli e Barthes são autores que também relembram a constituição da “prosa de arte” que Górgias trouxe através da Retórica. Para Barthes (2001, p. 11), o papel de Górgias para nós foi “ter submetido a prosa ao código retórico dando-lhe credibilidade como discurso culto, objeto estético, ‘linguagem soberana’, ancestral da ‘literatura’”. Garavelli (1988, p. 21) ressalta as figuras apresentadas por Górgias, ainda no século V:

Górgias distinguiu, em primeiro lugar, vários tipos de discurso: os *logoi*¹⁴ dos filósofos da natureza, a oratória judicial e a dialética filosófica. É também de Górgias a primeira definição de ‘figuras’:¹⁵ recursos formais como o isocolon (correspondência do número e disposição das palavras entre os membros de um período) e o homeoteleuto (terminação igual de palavras nas diferentes partes do isocolon), ingredientes da prosa poética¹⁶, da composição à forma de Górgias (*gorgiázein*), e, sobretudo, a antítese, base da dialética.¹⁷

¹¹ Sofista é uma palavra derivada do grego, *sophos*, que significa “sábio”, “especialista” (KENNEDY, 1994, p. 29) ou “portador da verdade” (MURPHY, 1989, p. 16). No século V a.C., eram chamados de sofistas aqueles que lecionavam gramática, retórica, política, ética e outras disciplinas como profissão. Os sofistas ensinavam usando seus discursos como modelo, que deveria ser copiado/memorizado para ser repetido como exemplo de argumentação e estilo, mas esse método era criticado por filósofos, especialmente por Platão (427 a.C. – 347 a.C.). Conforme Prezzoto (2018, p. 66 e 67), entre os sofistas mais famosos dessa época, podemos citar Antifonte (480-411 a.C.), Crítias (460-403 a.C.), Protágoras (481-411 a.C.), Górgias (436-338 a.C.), Pródico (465-390 a.C.), Hípias (465-390 a.C.), Trasímaco (459-400 a.C.) e Licófron (III a.C.-?). Todos eles estiveram em Atenas, que era o centro do movimento sofista.

¹² Górgias foi mestre do historiador grego, Tucídides, e é o interlocutor sofista de Sócrates em *Górgias*.

¹³ Uma das cinco partes do discurso retórico. São elas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*.

¹⁴ Discurso, raciocínio. Para Aristóteles (*Rhet.*, 1356a 15), a persuasão é obtida “quando mostramos a verdade ou o que parece verdade a partir do que é persuasivo em cada caso particular”. As traduções da *Rhetorica*, neste trabalho, foram realizadas por Manuel Alexandre Júnior *et al* (ARISTÓTELES, 2005).

¹⁵ Figuras de palavras e de pensamento (figuras gorgianas).

¹⁶ Uma prosa construída com técnicas argumentativas e regras que possibilitavam que ela pudesse competir com a poesia na disposição harmoniosa das suas partes, ritmo e sonoridade (GARAVELLI, 1988, p. 24).

¹⁷ Tradução nossa de: *Górgias distinguiu, en primer lugar, varios tipos de discurso: los logoi de los filósofos de la naturaleza, la oratoria judicial y la dialéctica filosófica. Es también de Gorgias la primera identificación de ‘figuras’: recursos formales como el isocolon (correspondencia del número y disposición de las palabras entre los miembros de un periodo) y el homoteleuton (igual terminación de palabras en las distintas partes del isocolon), ingredientes de la prosa poética, de la composición a la manera de Gorgias (gorgiázein), y, sobre todo, la antítesis, base de la dialéctica* (GARAVELLI, 1988, p. 21).

Segundo Perelman (1970, p. 221) citado por Alexandre Júnior (2005, p. 26) na introdução que precede a tradução da *Rethorica*, o conflito de competência entre filósofos e retóricos marcou a Antiguidade:

Enquanto a retórica foi vista apenas como uma doutrina técnica do discurso, entrou em declínio progressivo até que quase por completo se apagou. Mas, quando ela voltou a ser contemplada à luz da sua estrutura e da sua função filosófica, deu-se o seu ressurgimento e a afirmação da sua importância.

Vista sob olhares filosóficos, a Retórica ganhou nova força como arte e não simplesmente como uma técnica. Assim, ela passa a ser entendida como elemento fundamental no processo no qual o homem busca, tanto para si mesmo quanto para os outros, interpretar e dar significado aos assuntos tratados.

Nesse sentido, além de Protágoras e Górgias, outros dois nomes foram fundamentais na história da Retórica, que precede Aristóteles (367-347 a.C.): os filósofos, Isócrates (436-338 a.C.) e Platão (427-347 a.C.).

Os ensinamentos de Isócrates pretendiam incutir na juventude uma filosofia consistente no uso da Retórica na administração civil. Já Platão foi discípulo de Sócrates (469?-399 a.C.)¹⁸ e mestre de Aristóteles (MURPHY, 1989, p. 20). Ainda segundo Murphy, Isócrates fez da Retórica um instrumento primordial para a formação de estadistas gregos, influenciando também, decisivamente, séculos depois, no estilo oratório e nas teorias retóricas do orador, escritor e filósofo romano, Cícero (106-43 a.C.). Para Isócrates, as três qualidades que seus alunos deveriam possuir para se tornarem grandes oradores eram a habilidade natural, a prática e a educação.

É consensual entre os estudiosos de diversas áreas que Platão é um dos pensadores que exerceram maior influência no mundo ocidental. Platão foi discípulo de Sócrates e, em diversas obras, é difícil concluir se ali está o pensamento de um ou de outro. O fato é que Platão usava o método socrático (a maiêutica), o qual sistematizou, e que, a partir de Platão, ficou conhecido como dialética,¹⁹ que, segundo Murphy (1989, p. 30), usava o diálogo para chegar à verdade de uma opinião por meio de perguntas, e era concebida por Aristóteles como a arte de raciocinar a partir de opiniões geralmente aceitas (cf. PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 5). Nesses diálogos, o proponente expõe os seus pontos

¹⁸ Filósofo ateniense, creditado como um dos fundadores da filosofia ocidental.

¹⁹ A dialética é um conceito abrangente para Platão e Aristóteles. Platão trata sobre ela na *República* e Aristóteles aborda sobre a dialética na sua obra *Tópicos*.

de vista, e Sócrates intervém elaborando perguntas que buscam a aplicação das ideias expostas e as suas contradições, por exemplo.

Em suas obras, Platão tratou da Retórica sob dois olhares diferentes: em *Protágoras* e em *Górgias*, ele se posiciona contra a Retórica de todas as formas; argumenta, entre outras coisas, que a Retórica é somente um truque para satisfazer o auditório, que não se trata de uma arte, e, sim, de um instrumento, que a Retórica se trata de um mal para a sociedade pelo fato de ter o poder de direcionar a mente dos homens; em contrapartida, em *Fedro*, Platão elogia a Retórica, ao defini-la como “a arte de ganhar – ou de encantar – a alma por meio do discurso” (*ibidem*).²⁰ Em *Fedro*, Platão define também diversos princípios que devem ser seguidos, e faz isso muito bem, tanto que conforme Hunt (1925, n.p.) citado por Murphy (1989, p. 32): “os três livros da *Retórica* aristotélica são na prática um *Fedro* desenvolvido.”

Ainda segundo Murphy (1989, p. 33), ao tratar dos principais pontos da Retórica, Platão enfatiza que é fundamental que o orador tenha pleno conhecimento sobre o tema que irá abordar; que a Retórica é útil de verdade para o tratamento de assuntos duvidosos; e que a verdadeira arte depende do conhecimento, por parte do orador, da natureza, da alma humana – seu gênero, espécie, como ela atua, como atuar sobre ela e como as causas a afetam. Com isso, Platão nos fala da natureza da Retórica, passando seu conhecimento adiante através do seu discípulo mais célebre, Aristóteles, que aprofundou os estudos sobre a arte da persuasão. Para McCoy (2010, p. 211):

De certo modo, a retórica de Platão é guiada por um forte senso de humildade, a humildade de um filósofo disposto a se sujeitar a uma verdade transcendente fora de si e simultaneamente a reconhecer que sua apreensão daquela verdade é sempre incompleta. Seu amor pelas formas é tão grande que ele deseja conduzir outros a elas. Os diálogos de Platão apresentam o filósofo como uma pessoa que encarna tanto a humildade quanto o amor.

Segundo a autora, é por recusar o reconhecimento de uma verdade objetiva que Platão rejeita a sofística. Para o pensador antigo, a verdade deve informar como buscamos e como vivemos. Quanto à Retórica, em *Fedro*, concluímos que Platão decidiu refletir acerca dela, tendo encontrado a “boa Retórica”, a Retórica filosófica, conforme explica o personagem Sócrates, durante o diálogo com Platão, na obra. Nela, Sócrates mostra a Platão a forma de diálogo voltada para o amor por aqueles com quem o retórico fala e também trata da sua Retórica de condução de almas.

²⁰ Tradução nossa de: *El arte de ganarse – o de encantar – el alma por medio del discurso* (MURPHY, 1989, p. 31).

No contexto da história da Retórica, partindo da Grécia para Roma, conforme Peterlini (2004, p. 122 e 123), a verdade é que “se os romanos demoraram a interessar-se pela teoria da arte de falar, jamais desconhecera a força sedutora e poderosa da palavra.” Isso porque, ainda segundo o autor, Roma teve oradores “desde os primórdios de sua história” (PETERLINI, 2004, p. 123). Roma teve, também, contato com o mundo grego desde os primórdios, mas “é a partir do século III a.C. que a cultura grega entra a influir deveras no mundo cultural romano” (*ibid.*, p. 125).

A obra de Aristóteles, em meio a muitas obras gregas, parece ter chegado a Roma no ano de 168 a.C., quando o general romano Paulo Emílio derrotou o rei Perseu em Pidna, e transferiu para Roma sua biblioteca. Paulo confiou a educação de seus filhos ao historiador Políbio, cidadão filomacedônico, enviado a Roma durante a guerra com a Macedônia. Foi Públio Cornélio, um dos filhos de Paulo Emílio, quem constituiu o Círculo dos Cipiões: um grupo de homens cultos, que assumiu, no século II a.C., “a vanguarda de assimilar, por parte dos romanos, certos aspectos da cultura grega e em montar assim as bases de um amálgama original das duas culturas” (PETERLINI, 2004, p. 126). Juntamente com Públio, faziam parte do círculo: Caio Lélio, Caio Fúrio Filão, o analista Caio Fânio, o jurista e historiador Rutílio Rufo, o orador Élio Tuberão, o poeta Lucílio, o historiador Políbio e o filósofo Panésio de Rodes. Ainda segundo Peterlini (*ibid.*), “a principal produção desse grupo de intelectuais foi, sem dúvidas, o ideal romano culto da *humanitas*”, que corresponde à benevolência (*philanthropia*) grega e se aproxima da educação literária, filosófica e artística (*paideia*).

Nessa época, viveu o maior opositor dos Cipiões, Marco Pórcio Catão, também chamado de Catão, o velho (234-149 a.C.). Catão protagonizou forte reação ao movimento helenizante entre os romanos, defendendo a

Oratória desprovida de ornatos, estilo paratático,²¹ linguagem agressiva, concreta, icástica, arguta, às vezes irônica, de quem tem os pés no mundo real; [...], mas na habilidade com que tecia seus discursos, valendo-se de citações e figuras retóricas, vislumbravam conhecimentos hauridos na literatura grega (PETERLINI, 2004, p. 127).

Apesar disso, Catão visava impedir que os costumes e a cultura grega tomassem conta das bases ético-políticas do estado romano e aristocrático. Segundo Peterlini (*ibid.*, p. 128), ele “foi a última tentativa de sobrevivência da retórica em moldes arcaicos.” Isso porque a

²¹ Estilo formado por períodos coordenados entre si. Abordaremos sobre esse tipo de período na seção 1.5.3.

Retórica chegou tardiamente aos romanos, que a consideravam um modismo capaz de afastá-los dos *mos maiorum*.²²

Conforme Gentili, 1977, p. 51 *apud* PETERLINI, 2004, p. 126, ao contrário de Catão, o orador romano Cícero (106-43 a.C.) identificou-se com a cultura e a eloquência da *humanitas*, que “confere ao homem a sua dignidade de homem” (*ibid.*), diferenciando-o dos demais seres vivos. Cícero, nas suas obras,²³ especialmente em *Brutus*, além de aprofundar os estudos sobre Retórica, também trata sobre autores romanos da disciplina, dando destaque àqueles que mais admira e apresentando aspectos sobre o estilo deles. Entre esses autores, Cícero cita Marco Antônio (143-87 a.C.) e Lúcio Licínio Crasso (140-91 a.C.) como os maiores oradores do passado romano (*Br.* XXXVI, 138), período entre o século II para I a.C., especificamente.

O século I a.C., século em que viveu Cícero, é o período áureo da Retórica em Roma porque, nesse período, ela é conhecida como “a teoria literária disponível e [ela] deve ser entendida como código de toda atividade literária” (PETERLINI, 2004, p. 131). Segundo Peterlini (*ibid.*), o objetivo da Retórica nesse período era “educar a classe dirigente no exercício do poder, mediante a atividade da oratória”, ou seja, a Retórica tinha importância, entretanto, somente para pessoas das mais altas classes sociais, que desejavam preparar-se para a vida política.

Tudo que os romanos aprenderam sobre Retórica, até o século I a.C., veio, portanto, dos gregos. Conforme Garavelli (1988, p. 38), somente entre os anos 82 e 85 a.C. foi encontrada uma obra sobre Retórica escrita em latim: *Rhetorica ad Herennium*, atribuída hoje ao retórico Cornifício e não a Cícero, como uma tradição tardia afirmava de forma equivocada. A obra é relevante não apenas por ser considerada o primeiro tratado romano de Retórica, mas, também, por ter acrescentado a *memoria* às outras quatro partes que organizam o discurso oratório, são elas: a *inuentio*, *dispositio*, *elocutio* e *pronuntiatio* ou *actio*.²⁴ É importante afirmar que outro tratado romano de Retórica foi escrito à época de *Rhet. ad Her.*, o *De inuentione*, um trabalho considerado juvenil de Cícero. Segundo

²² *Mos maiorum*: costumes herdados ou práticas estabelecidas, tradição (GLARE, 1968, p. 1136 e 1137).

²³ Trataremos melhor sobre Cícero e suas obras na seção 1.2, e também nas seções 1.4 e 1.5, neste trabalho.

²⁴ As partes que compõem o discurso oratório serão tratadas na seção 1.3, neste trabalho.

Garavelli (1988, p. 38), esses dois tratados foram “os únicos veículos de transmissão da retórica antiga para a Idade Média”.²⁵

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014, p. 6) resumem a Retórica para gregos e romanos da seguinte forma:

O objeto da retórica antiga era, acima de tudo, a arte de falar em público de modo persuasivo; referia-se, pois, ao uso da linguagem falada, do discurso, perante uma multidão reunida na praça pública, com o intuito de obter a adesão desta a uma tese que se lhe apresentava.

Contudo, a Retórica não se trata da persuasão pela simples persuasão, e sim a articulação entre matéria e forma do discurso, como afirma Grimaldi (1972, p.1 *apud* ARISTÓTELES, 2005, p. 26), na introdução da *Rethorica*. “Para os gregos, o estudo da retórica era um método de educação e, por conseguinte, uma atividade responsável, e não a manipulação fácil da linguagem”, e assim também era a Retórica para os romanos, que aprenderam com os tratados gregos da disciplina.

1.1 ARISTÓTELES E A RETÓRICA²⁶

Aristóteles nasceu entre 384 ou 385 a.C., em Estagira, antiga cidade da Macedônia, situada a cerca de trezentos quilômetros ao norte de Atenas. Foi filósofo, professor e escritor de um número vasto de livros, que tratam dos mais variados assuntos: metafísica, política, física, ética, zoologia, poética, retórica e muitos outros temas. Aos dezessete ou dezoito anos, Aristóteles foi viver em Atenas, onde, durante dezenove anos frequentou a Academia de Platão, deixando-a por volta do ano de 347 a.C. De forma mais clara, pode-se dividir a vida adulta de Aristóteles em três fases:²⁷ seu primeiro momento em Atenas (366-347 a.C.); seus anos itinerantes (347-334 a.C.), e seu segundo momento em Atenas (334-323 a.C.). Aristóteles, assim como seu mestre Platão, criticava os sofistas. Seu método, conforme Murphy (1989, p. 35) “consistia em guardar os argumentos dos próprios sofistas para refutar

²⁵ Tradução nossa para: *los únicos vehículos de transmisión de la retórica antigua a la Edad Media* (GARAVELLI, 1988, p. 38).

²⁶ Autores precursores dos estudos sobre a Retórica, como Protágoras, Górgias, Isócrates e Platão também mereceriam seções individuais, assim como esta dedicada a Aristóteles, porém, visando a objetividade deste trabalho, optamos por dar maior profundidade aos tratados de Aristóteles (seção 1.1) e de Cícero (na seção 1.2), pois a análise dos sermões do Pe. Antônio Vieira (capítulo III), conforme adiantamos na introdução, será apresentada com base nesses tratados, especificamente.

²⁷ Cf. Murphy, 1989, p. 35.

prontamente aqueles que ele considerava duvidosos, para, ao final, alcançar o fundo da verdade”. Com isso, o pensador grego criou um método dedutivo, que o levou a questionar posteriormente seu próprio mestre Platão.

Barthes (2001, p. 14) afirma que “todos os elementos didáticos que alimentam os manuais clássicos vêm de Aristóteles. Entretanto um sistema não se define apenas por seus elementos, mas também e principalmente pela oposição em que se encontra engajado”. Barthes faz essa afirmação para resgatar que Aristóteles escreveu dois tratados dedicados aos “fatos do discurso”, sendo eles, porém, distintos entre si: a *Téchne rhetoriké*, conhecida em português como *Arte retórica* ou simplesmente *Retórica*, que trata de uma arte de comunicação cotidiana, do discurso em público; e a *Techné poietiké*, conhecida na nossa língua como *Arte poética* ou *Poética*, que trata “da arte da evocação imaginária, do discurso feito com fins essencialmente poéticos e literários”, conforme Manuel Alexandre Jr., na introdução da sua tradução da *Rhetorica* (ARISTÓTELES, 2005, p. 33).

Dessa forma, Barthes explica a Retórica aristotélica:

No primeiro caso, trata-se de regulamentar a progressão do discurso, de ideia a ideia; no segundo caso, a progressão da obra, de imagem a imagem: são, para Aristóteles, dois encaminhamentos específicos, duas ‘*technai*’ autônomas; e é a oposição desses dois sistemas, um retórico, outro poético, que, de fato, define a retórica aristotélica (BARTHES, 2001, p. 14).

As duas obras do pensador grego tratam sobre o discurso, mas se diferenciam por abordarem o estilo sob aspectos distintos. Na *Rethorica*, o pensador trata especificamente sobre a arte da busca pela persuasão, em três livros: no primeiro, Aristóteles define e analisa os três gêneros retóricos, deliberativo, judicial e demonstrativo²⁸, além de argumentar sobre a definição da Retórica, sobre sua importância, e ainda sobre os meios comuns de persuasão, exemplos e entimemas.²⁹ No livro II, Aristóteles analisa o *páthos* (emoções), incluindo a cólera, amizade, benevolência, para explicar a relação de cada sentimento com a recepção do discurso; ele também volta a abordar as formas da argumentação, trazendo os tópicos

²⁸ Aristóteles definiu os três gêneros da Retórica e afirmou que são três também as classes de ouvintes de discursos que os determinam. Ele afirma que o discurso deliberativo ou político é dirigido a uma assembleia, e induz a fazer ou não fazer algo, portanto aconselha; o judicial ou forense é direcionado a um juiz e comporta a acusação ou a defesa de alguém; enquanto o discurso demonstrativo ou epidítico é direcionado a espectadores, e se ocupa do louvor ou da censura de alguém (*Rhet.* 1358b 10). Aristóteles detalha sua explicação sobre os gêneros ao longo do Livro I da *Rethorica*.

²⁹ Cf. *Rhet.*, 1393a 25.

argumentativos, que incluem o uso de máximas³⁰ e de entimemas na argumentação. No livro III, Aristóteles trata do estilo e composição do discurso, e entre os principais pontos abordados estão a clareza, correção gramatical, o ritmo no discurso, o uso da metáfora e um estudo sobre as partes do discurso.

Na *Poética*,³¹ há três partes principais, segundo Maria Helena Pereira, no prefácio de sua tradução da obra (ARISTÓTELES, 2008, p. 9): “uma de introdução em que a *mimesis* surge logo como o conceito fundamental em que assenta a atividade poética (caps. 1 e 5); outra sobre a tragédia (caps. 6 a 22); e outra ainda sobre a epopeia (caps. 23 a 26)”. Conforme o próprio Aristóteles, (*Poet.*, 1447a1) a obra trata “da arte poética em si e das suas espécies, do efeito que cada uma destas espécies tem; de como se devem estruturar os enredos, se se pretender que a composição poética seja bela; e ainda da natureza e do número de suas partes”.³²

Já no Livro III da *Rethorica*, Aristóteles indica a diferença entre o que tratou na *Poética* e o que tratará nesta parte da *Rethorica*, que apresenta a prosa e não a poesia. Segundo o estagirita, os poetas do seu tempo já buscavam um ritmo mais próximo do utilizado na prosa, e não usavam mais as palavras exteriores à linguagem corrente, então:

É ridículo imitar aqueles que já não usam aquele estilo de expressão. Assim sendo, é evidente que não é necessário examinarmos pormenorizadamente tudo o que há sobre a expressão enunciativa, mas apenas os aspectos relativos aos assuntos que estamos aqui a expor. E aquele outro tipo de expressão referido já foi tratado na *Poética* (*Rhet.*, 1404a 35).

Portanto, na *Poética*, o pensador grego trata do estilo de modo mais amplo, e, na *Rethorica*, das questões especificamente ligadas ao estilo oratório. Além disso, nesse trecho, é possível perceber que Aristóteles diferencia a poesia da prosa, destacando que o estilo daquela não é superior ao desta.

Conforme Barthes (2001, p. 14-5), há distinção entre os dois tratados, mas também há oposição Aristotélica, que acaba neutralizada, “quando Retórica e Poética se fundirem, quando a Retórica se tornar *téchne* poética (de ‘criação’)”. Ainda segundo Barthes (*ibid.*, p. 15), “a fusão da retórica e da poética é consagrada pelo vocabulário da Idade Média, em que

³⁰ A máxima corresponde a uma premissa ou à conclusão de um entimema. Uma razão de apoio é por vezes expressa e assim se transforma em entimema. Cf. Introdução de Manuel Alexandre Júnior, que precede a tradução da *Rethorica*, de Aristóteles (2005, p. 43). Aristóteles trata sobre as máximas em *Rhet.*, 1394a 20.

³¹ Há vários dados que contribuem para acreditarmos que a *Poética* não chegou até nós completa, conforme Maria Helena Pereira, no prefácio da tradução da *Poética* (ARISTÓTELES, 2008, p.7-8).

³² As traduções da *Poética*, presentes neste trabalho, foram realizadas por Ana Maria Valente (ARISTÓTELES, 2005).

as artes poéticas são artes retóricas, em que os grandes retóricos são poetas”. Para Barthes, essa fusão é fundamental, visto que retórica e poética juntas definem a literatura, ato de “bem escrever”.

Filósofo e professor de retórica e dialética,³³ Aristóteles considerava a retórica “a outra face da dialética; pois ambas se ocupam de questões mais ou menos ligadas ao conhecimento comum e não correspondem a nenhuma ciência em particular” (*Rhet.* 1354a 1). Com isso, o pensador grego afirma que tanto uma como outra disciplina não tratam sobre algo específico, e sim colaboram para o conhecimento. Mas como elas colaboram para o conhecimento e para a verdade? Para o estagirita, todas as pessoas argumentam para questionar, sustentar, defender ou acusar.

Para Garavelli (1988, p. 25), Aristóteles construiu uma sistematização da Retórica que compreende “uma teoria da argumentação que constitui o eixo principal e que fornece, ao mesmo tempo, o nó de sua articulação com a lógica e a filosofia demonstrativas (...), uma teoria da elocução e uma teoria da composição do discurso”.³⁴ Segundo Garavelli, a função da Retórica para Aristóteles não é persuadir, mas encontrar meios de persuasão para qualquer argumento. Para o crítico, portanto, a Retórica trazida por Aristóteles engloba diversas teorias, que serão úteis para a constituição de cada discurso (*ibid.*).

Adiante, na *Rethorica*, Aristóteles define a disciplina como:

A capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir. Esta não é seguramente a função de nenhuma outra arte; pois cada uma das outras apenas é instrutiva e persuasiva nas áreas da sua competência (...). (*Rhet.*, 1355b 30).

Assim, o pensador grego esclarece que qualquer outra área pode propugnar que a abordagem de seus respectivos assuntos aconteça de forma persuasiva, mas que não se ocupará sobre a persuasão, uma vez que ela pertence ao âmbito dos estudos da Retórica, que busca sempre descobrir os meios de persuasão convenientes a cada assunto.

Sobre a Retórica, Reboul (2004, p. 43), assim como Garavelli, afirma que o pensador grego a elaborou para ser um sistema:

Aristóteles, portanto, reabilitou a retórica ao integrá-la numa visão sistemática do mundo, onde ela ocupa seu lugar, sem ocupar, como entre os sofistas o lugar todo.

³³ Aristóteles também trata acerca da dialética na obra *Peri Hermeneias* (Da interpretação). O tema da obra possui conexão com a discussão platônica da verdade e falsidade.

³⁴ Tradução nossa de: *Una teoría de la argumentación que constituye el eje principal y que proporciona, al mismo tiempo, el nudo de su articulación con la lógica demostrativa y la filosofía [...], una teoría de la elocución y una teoría de la composición del discurso* (GARAVELLI, 1988, p. 25).

Mais ainda, Aristóteles transformou a retórica num sistema, que seus sucessores completarão, mas sem modificar.

Isto porque, antes, a Retórica era vista como uma técnica que visava ao convencimento a todo custo e, após Aristóteles (que trouxe consigo os pensamentos de Isócrates, Sócrates e Platão), passa a ser vista como uma arte, mas uma arte sistemática.

Para Grimaldi (1972, p. 1 *apud* ARISTÓTELES, 2005, p. 26), na introdução que precede a tradução da *Rethorica*, de Aristóteles, assim como Platão e Isócrates, concordavam que a Retórica é uma importante disciplina:

[Eles] entendiam a retórica e o seu estudo como a articulação íntima da matéria e a forma no discurso; que, para os gregos, o estudo da retórica era um método de educação e, por conseguinte, uma atividade responsável e não a manipulação fácil da linguagem.

Para esses pensadores, a Retórica era um relevante objeto de estudo, pois eles entendiam que, através de seu bom uso, seria possível construir um discurso coerente com o objetivo visualizado pelo orador. Conforme Aristóteles (*Rhet.*, 1355b 10):

É, pois, evidente, que a retórica não pertence a nenhum gênero particular e definido, antes se assemelha à dialética. É também evidente que ela é útil e que sua função não é persuadir, mas discernir os meios de persuasão mais pertinentes a cada caso, tal como acontece em todas as outras artes (...).

Assim, o pensador grego esclarece que a finalidade da Retórica não é persuadir, mas apresentar as melhores formas de se construir um discurso persuasivo, discernindo os meios de persuasão em cada caso existente. Nesse sentido, também as outras artes buscam os melhores meios para chegarem aos seus objetivos.

1.2 CÍCERO E A RETÓRICA

Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.) nasceu próximo a pequena cidade de Arpino, interior do Lácio, a sudeste de Roma. Foi membro da ordem equestre e pertencia, social e economicamente, à classe alta da sociedade. Cumprindo o costume de sua ordem, Cícero e seu irmão se mudaram para Roma para avançarem seus estudos.³⁵

Por ter tido uma intensa vida política, Cícero sempre exerceu sua habilidade como orador. Além de ser até hoje considerado o principal nome da oratória latina, Cícero foi

³⁵ Cf. Murphy, 1989, p. 133, sobre a vida de Cícero.

escritor e – vivendo num período em que a arte da oratória estava em declínio³⁶, dando lugar a uma retórica simples e sem técnicas elaboradas para os discursos, conforme preferia Catão – viu a relevância de trazer de volta questões que para ele eram primordiais, como o perfil e papel do orador ideal, quando, então, elaborou várias obras³⁷ acerca da Retórica. Entre suas principais, são conhecidas: *De inuentione* (84-83 a.C.), obra da sua juventude, de característica técnica, judicial e baseada na teoria de Aristóteles; e suas obras na fase mais madura da vida, *De oratore* (55 a.C.), obra em que Cícero define o orador e aborda as partes do discurso retórico (*inuentio, dispositio, elocutio, actio e memoria*)³⁸ – é conhecido como o livro em que Cícero moraliza a Retórica e reage contra o ensino das escolas; *Brutus* (46 a.C.), descrito como uma revisão ou história da arte oratória latina; *Orator* (46 a.C.), em que Cícero traz o retrato do orador ideal na primeira parte e, na segunda, um importante estudo para a teoria da prosa e do ritmo; e *De optimo genere oratorum* (entre 46 a 44 a.C.), que não diz respeito a um tratado, como os demais, mas traz um prefácio à tradução de dois discursos, um de Ésquiles, outro de Demóstenes, que retomam ideias já tratadas em *Orator*.

A trilogia ciceroniana, que trata da eloquência e sobre a arte de falar e escrever, é, portanto, formada pelos livros *De Oratore*, *Brutus* e *Orator*. Salor (2008, p. 7) explica resumidamente como Cícero concebeu tais obras, na introdução que precede a tradução de *Orator*:

A primeira [obra] a ter sido escrita foi *De oratore*: com este trabalho, Cícero pensou que ele já tinha dado seu testamento em termos de retórica, mas alguns anos depois, ele teve que adicionar outras duas obras, uma espécie de história da literatura romana, o *Brutus*, e uma descrição ou busca do melhor estilo ou forma de falar e escrever, o *Orator*.³⁹

³⁶ Conforme foi tratado anteriormente, segundo Peterlini (2004, p. 126-127), no período anterior a Cícero, viveu Catão, o Velho, que defendia uma oratória desprovida de ornatos, e era contra o movimento helenizante da Retórica. Assim como Catão, a sociedade romana também não via a Retórica com bons olhos, considerando que ela buscava o convencimento a todo custo, em detrimento da verdade dos fatos (cf. Jesus, 2008, p. 20). Segundo Peterlini, a Retórica romana só vive seu auge quando as obras de Cícero, principalmente, foram escritas. Nesse período, a Retórica ganha importância por contribuir para disputas entre teorias e estilos diversos e, também, para a evolução da eloquência (2004, p. 131).

³⁷ Cf. Barthes (1975), Garavelli (1988), Jesus (2013) e Murphy (1989).

³⁸ Barthes (1975, p. 49) explica que a *inuentio, dispositio e elocutio* são as operações da Retórica que a alimentaram para além da Antiguidade Clássica, visto que a *actio* e a *memoria* foram sacrificadas desde quando a Retórica não teve como objeto apenas os discursos falados (declamados) ou do gênero epidíctico.

³⁹ Tradução nossa de: *La primera en ser redactada es el De oratore: con esta obra Cicerón pensaba haber dado ya su testamento en materia de retórica; pero unos años después tuvo que añadir otras dos obras: una especie de historia de la literatura romana, el Brutus, y una descripción o búsqueda del mejor estilo o forma de hablar y escribir, el Orator* (SALOR, 2008, p. 7).

Garavelli (1988, p. 39-40) contextualiza a contribuição de Cícero para a Retórica ao relembrar que os estoicos⁴⁰ haviam reavivado o assunto sobre as fronteiras entre a Retórica e a Filosofia, e alguns desvalorizaram a segunda por considerá-la prejudicial à administração do Estado e inútil para a própria Retórica, argumentando que seus preceitos e artifícios secos não são necessários, e que ela não se qualifica para o conhecimento e a prática legais. Para esses, a Retórica, como prática ou como uma técnica, fica confinada a um âmbito especializado e restrito, que não pode ocupar-se de questões teóricas específicas à indagação filosófica. Contra essas informações, Cícero saiu em defesa da Retórica como *ars* (arte) historicamente determinada, variável no tempo e no espaço. Para Cícero, a Retórica complementar a filosofia, de forma mais concreta, bem como a lógica e a dialética.

Para concluir as considerações sobre as principais obras de Cícero, é válido afirmar que, de acordo com Jesus (2013, p. 29), *De oratore*, *Brutus* e *Orator* formam uma trilogia, que se costuma denominar como *rhetorica maior*. Como ressalta o autor, alguns estudiosos modernos, entre eles, Hubbell (1997) e Leeman (1974), concebem uma certa unidade na tríade principal das obras principais de Cícero. Eles afirmam que *De or.* trata dos fundamentos da teoria, que *Brutus* trata da exemplificação histórica da teoria, e que em *Orator*, o ideal oratório é delineado. Segundo Jesus (2013, p. 29), “tal classificação parece plausível, mas o fato é que *De oratore* é o único escrito espontaneamente. Parece que Cícero não tinha em mente *Brutus* e *Orator* quando concebeu seu primeiro trabalho”. Essas duas obras foram escritas quando Cícero considerou relevante defender qual o melhor estilo oratório na sua concepção, através de exemplos de oradores, de discursos e de explicações fundamentadas acerca da técnica de escrita discursiva. Sendo que toda essa defesa foi dedicada a seu amigo neotático, Bruto, a quem buscava persuadir a se posicionar em favor das suas concepções sobre o estilo oratório.

Após tratarmos sobre alguns dos principais pontos da vida e da obra do orador romano, iremos discorrer a respeito do tema “orador ideal”, tratado pelo estagirita, especialmente na sua obra *Orator*. A finalidade de aprofundarmos o estudo de Cícero sobre esse assunto é obter escopo teórico a respeito das técnicas defendidas por ele para a

⁴⁰ O estoicismo, segundo Abbagnano (2007, p. 375), é uma das grandes escolas filosóficas do período helenista, fundada por volta de 300 anos a.C., por Zenão de Císio. Seu ideal é de ataraxia ou apatia (v.). Zenão criticava a Retórica considerando seus modos verbosos e difusos, ao contrário da dialética, de natureza precisa e concisa (cf. Garavelli, 1988, p. 33).

construção dos discursos oratórios, para que então possamos relacionar os estudos de Cícero às técnicas empregadas por Vieira nos seus sermões.

1.2.1 O ORADOR IDEAL

Em *Brutus*, Cícero enumera mais de 200 oradores romanos, considerados cânones da oratória, entretanto, ele apresenta também os seus próprios méritos como crítico e retórico, “e reivindica sua posição de modelo da perfeita elocução” (JESUS, 2013, p. 31). A motivação para Cícero defender o seu modelo oratório parece ter sido as divergências entre aticistas e asianistas, visto que Cícero era asianista, pelo menos no início de sua carreira e se posiciona contra os aticistas (ou neoáticos, como os denomina Cícero), conforme se lê nas suas obras *Brutus* e, principalmente, no *Orator*.⁴¹ Assim, é válido apresentarmos de forma mais aprofundada como se deu a rivalidade entre aticistas e asianistas, a fim de compreender as motivações que Cícero teve para escrever sobre o tema “orador ideal”.

O movimento asianista vigorou a partir do século III a.C. nas escolas da Ásia Menor e em todo o Mediterrâneo. Os discursos asianistas tinham o objetivo de “impressionar e prender a atenção do auditório por meio da fluidez, da dicção e das imagens belas e abundantes, ou por meio da composição epigramática” (ROLFE, 1963, p. 33 *apud* OCHS, 1989, p. 181). Os opositores desse estilo eram os aticistas, que preferiam um estilo desprovido de ornamentos estilísticos e de cuidados com o ritmo, pois estes não priorizavam o *páthos* do auditório. Segundo Ochs (1989, p. 180-2), eram aticistas o historiador da Grécia Antiga, Tucídides (460?-400? a.C.), o soldado, mercenário e discípulo de Sócrates, Xenofonte (428-354 a.C.), e o orador grego, Lísias (459-380 a.C.). Entre os neoáticos ou asianistas, estavam o general, estadista, orador, historiador e legislador romano, Caio Júlio César (100-44 a.C.), o poeta amigo de Catulo, Gaio Lúcio Calvo (376-361 a.C.) e o militar romano e um dos assassinos de Júlio César, amigo de Cícero, Marco Júnio Bruto (85-42 a.C.), a quem dedica *Brutus* e *Orator*.

Em Roma, a tendência aticista ganhou força e, com isso, os neoáticos direcionavam suas críticas diretamente ao estilo ornado de Cícero, que, devido a essa situação, decidiu dedicar-se a um novo trabalho, *Orator*, escrito quase ao mesmo tempo que *Brutus*, com o

⁴¹ Cf. *Or.* 89: *isti noui Attici*.

objetivo de esclarecer a todos qual seria o modelo de orador e de discurso ideais. Para Jesus (2013, p. 34), a linha de defesa de Cícero “não é defender o asianismo, mas preconizar o que seria, para ele, o verdadeiro aticismo: o mesmo do orador grego [Demóstenes]”.⁴²

Cícero, na busca pelo melhor estilo oratório,⁴³ que seria, para ele, talvez, um meio termo entre o asianismo e o aticismo⁴⁴ (cf. JESUS, 2013, p. 33), como defendia seu mestre, Molo Ródio, pretende definir também o orador perfeito com relação ao uso dos três *genera dicendi* (gêneros de estilo),⁴⁵ então, dividiu sua obra *Orator* (46 a.C.), segundo Salor (2008, p. 11), em duas partes principais: a definição do orador ideal e a definição do melhor gênero de estilo na prosa oratória (até o parágrafo 139), e a segunda parte (a partir do parágrafo 140), que trata sobre a prosa rítmica⁴⁶ e suas características.

Cícero descreve o orador ideal no que se refere ao estilo e ao gênero oratório, e as funções do orador no que se refere ao conhecimento das mais diversas ciências; sendo que a segunda parte, sobre a prosa rítmica, tem, para Salor (2008, p. 12), a mesma função do restante do livro, “definir onde está o melhor estilo no momento de utilizar esse ritmo”.⁴⁷

Salor (*ibid.*, p. 13) chega à conclusão de que a resposta para as perguntas acerca de como é o orador ideal e de como se faz o melhor uso do ritmo na prosa é a seguinte: o orador ou escritor deve fazer o que for conveniente em cada momento, ou seja, o princípio do *decorum* dá unidade ao tratado de Cícero, que afirma: “(...) mas para cada uma dessas funções

⁴² Demóstenes (384-322 a.C.) foi orador e político grego de Atenas. Para Cícero (cf. *Or.* 24), Demóstenes é o maior modelo de eloquência da Antiguidade, colocado muito acima de todos os outros, pelo orador romano.

⁴³ Que pode ser chamado de *decorum*, ou o uso do estilo oratório “conveniente em cada momento, em cada circunstância, e a cada pessoa ou pessoas” (cf. Salor, 2008, p. 10).

⁴⁴ Na metade do século I a.C., o aticismo superou o asianismo, que prevalecia em Roma até o momento. O termo asianismo tornou-se, então, segundo Norden (1986, p. 162) o “pior insulto literário”. Até mesmo os notórios representantes dessa tendência rejeitaram repulsivamente a denominação de asianistas, tornando difícil, segundo Norden, a sobrevivência desse gosto literário. Mas, apesar da queda do asianismo, segundo Peterlini (2004, p. 141), “na segunda metade do período de Augusto, o aticismo foi suplantado pelo asianismo e a oratória tornou-se divertimento de salão, com as *declamationes*”. As *declamationes* eram exercícios escolares de composição e recitação (exibições artificiais) sem compromisso político e civil (GARAVELLI, 1988, p. 40).

⁴⁵ Segundo Reboul (2004, p. 62), os latinos distinguiam três gêneros de estilo: o nobre (*grave*), o simples (*tenue*) e o ameno (*medium*), que dá lugar à anedota e ao humor. O orador eficaz adota o estilo que convém a seu assunto. O nobre para comover (*mouere*), sobretudo na peroração; o simples para informar e explicar (*docere*), sobretudo na narração e na confirmação; o ameno para agradar (*delectare*), sobretudo no exórdio e na digressão. A primeira regra é, portanto, a da conveniência (*prepon, decorum*).

⁴⁶ Conforme Jesus (2014, p. 36), a “prosa rítmica”, num sentido amplo, faz referência ao ritmo como fenômeno estilístico próprio de uma prosa artisticamente cuidada. No entanto, adquire um sentido restrito quando utilizada em oposição à “prosa métrica”: esta denomina a prosa cujo elemento básico de composição é a quantidade silábica, no caso do latim e do grego, enquanto aquela, no que se refere a tal função, funda-se sobre o acento intensivo, especialmente na era medieval”.

⁴⁷ Tradução nossa (espanhol-português) de: *definir dónde está el mejor estilo a la hora de utilizar ese ritmo* (SALOR, 2008, p. 12).

do orador há um tipo correspondente de estilo: preciso ao ensinar, moderado ao agradar, veemente ao convencer, que é onde reside toda a força do orador” (*Or.* 69)⁴⁸, ou seja, o orador ideal é aquele que é capaz de dominar os três estilos retóricos, não aquele que se destaca num único estilo (cf. *Or.* 20-22).

Além do *decorum*, Cícero se aproxima do ideal asianista ao defender que o orador ideal constroi o seu discurso com cuidado, de forma a concluir o período de modo quase perfeito. O arpinate também critica os aticistas ao afirmar que “aos que não conseguem [construir o período oratório de forma quase perfeita, no caso, os aticistas], não lhes basta apenas não receber críticas: eles também querem ser elogiados. Eu [Cícero], por outro lado, engrandeço, e com razão, aqueles mesmos dos quais se dizem imitadores [...]” (*Or.* 171)⁴⁹. Cícero ressalta que os merecedores de elogios são os antigos oradores, aqueles a quem os aticistas afirmavam imitar, mas também destaca que não vê os aticistas seguirem em nada os antigos, a não ser nos defeitos.

Abordamos anteriormente, na seção 1.1, acerca dos *genera dicendi* ou *orationes generi*, em princípio, os três grandes gêneros da Retórica: o deliberativo, o judicial e o demonstrativo. Eles foram enumerados e explicitados por Aristóteles, na *Rhetorica*, quando o filósofo indicou a melhor forma de construir discursos em cada um dos gêneros. Aristóteles (*Rhet.*, 1413b) recomenda que ao discurso demonstrativo convém o estilo elevado, ao discurso judicial, o estilo médio, e ao discurso deliberativo, o estilo espontâneo. No *Orator* (*Or.* 38), em acordo com as ideias de Aristóteles, Cícero esclarece que é no gênero *epideikticón* (demonstrativo ou epidítico) que:

a abundância de palavras é nutrida, e sua construção e ritmo desfrutam de uma certa névoa de liberdade. A combinação simétrica de sentenças também é permitida; o agrupamento engenhoso de palavras em períodos fixos e delimitados é aceito; é procurado, pela vontade, não com emboscadas, mas abertas e claramente, que algumas palavras respondam a outras como se estivessem medidas e em paralelo, que os termos em sentido oposto estão muitas vezes relacionados e que os opostos são acoplados, e que os finais terminam da mesma maneira e produzam cadenciosamente o mesmo som.⁵⁰

⁴⁸ Cf. *Or.* 69: *sed quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi, subtile in probando, modicum in delectando, uehemens in flectendo, in quo uis omnis oratoris est.* Tradução nossa (espanhol-português) de: *Pero a cada una de estas funciones del orador corresponde un tipo de estilo: preciso a la hora de probar; mediano, a la hora de deleitar; vehemente, a la hora de convencer, que es donde reside toda la fuerza del orador.*

⁴⁹ Cf. *Or.* 171: *quod qui non possunt, non est iis satis non contemni, laudari etiam uolunt. Ego autem illos ipsos laudo idque merito, quorum se isti imitatores esse dicunt (...).*

⁵⁰ Cf. *Or.* 38: *Datur etiam uenia concinnitati sententiarum et arguti certique et circumscripti uerborum ambitus conceduntur, de industriaque non ex insidiis sed aperte ac palam elaboratur, ut uerba uerbis quasi demensa et paria respondeant, ut crebro conferantur pugnantia comparenturque contraria et ut pariter extrema terminentur eundemque referant in cadendo sonum; quae in ueritate causarum et rarius multo facimus et certe*

Assim, o orador romano afirma que o gênero demonstrativo é aquele que admite o maior número de recursos de estilo e, por isso, é a base do aperfeiçoamento técnico do orador. Por isso, esse gênero se apresenta relevante, apesar deste compor discursos “em forma de elogios, descrições, suasórias do tipo do Panegírico de Isócrates⁵¹ (...)”, ou seja, apesar do gênero demonstrativo e dos outros gêneros não terem “nenhuma relação com as disputas judiciais” (*Or.* 38), dando a entender que o gênero judicial é o mais importante para Cícero, pelos seus objetivos: defender ou acusar e, não, “simplesmente”, deleitar. Ou seja, o orador de um discurso do gênero judicial vai resgatar recursos do gênero demonstrativo para enriquecer seu estilo, porém, Cícero adverte que é preciso moderação. O gênero judiciário pode receber os elementos rítmicos do discurso, mas sem os “exageros” do gênero epidítico (cf. *Or.* 207).

De qualquer forma, a descrição de Cícero acerca dos elementos de estilo do gênero epidítico nos adiantam que, preservado o *decorum* do orador, são esses elementos que colaboram para a produção de discursos ritmicamente elaborados, de discursos ideais. Trataremos mais sobre o assunto na seção 1.4, sobre a prosa rítmica.

Ultrapassando o domínio dos *genera dicendi*, para Cícero, também era importante que o orador tivesse pleno conhecimento de diversos assuntos para que pudesse convencer e sair vencedor de qualquer debate, entre os assuntos estão: a filosofia, pois, “efetivamente, quando ele [o orador] passar a expor, de questões divinas a assuntos humanos, suas palavras e pensamentos serão mais sublimes e esplêndidos” (*Or.* 119);⁵² o direito civil, para as causas forenses do dia-a-dia, questionando: “o que, de fato, é mais vergonhoso do que aceitar a defesa de causas legais e civis, quando se é desconhecedor das leis e do direito civil?”; e os eventos da história, pois, tendo conhecimento dos acontecimentos do seu tempo e do passado, o orador confere ao seu discurso a autoridade e créditos almejados (cf. *Or.* 120).

occultius. In Panathenaico autem Isocrates ea se studiose consecratum fatetur; non enim ad iudiciorum certamen, sed ad voluptatem aurium scripserat. Tradução nossa (espanhol-português) de: *se nutre la abundancia de palabras, y su construcción y ritmo gozan de una cierta mayor libertad. Se permite también la combinación simétrica de las frases; se acepta la agrupación ingeniosa de palabras en períodos fijos y delimitados; se busca, por voluntad, no con emboscadas, sino abiertas y claramente, que unas palabras respondan a otras como si estuvieran medidas y en paralelo, que los términos de sentido opuesto estén frecuentemente en relación y que los contrarios se acoplen, y que los finales terminen de igual forma y produzcan cadenciosamente el mismo sonido* (*Or.* 38).

⁵¹ Segundo Salor (2008, p. 44), é um discurso que chamava os gregos para se unirem contra os persas e, ao mesmo tempo, fazia elogios a Atenas. É, portanto, um discurso do gênero deliberativo e do gênero demonstrativo.

⁵² Cf. *Or.* 119: *Omnia profecto, cum se a caelestibus rebus referet ad humanas, excelsius magnificentiusque et dicet et sentiet.* Tradução nossa (espanhol-português) de: *cuando pase de las cosas celestes a las humanas, sus palabras y sus pensamientos serán sin duda más sublimes y espléndidos.*

Voltando aos conhecimentos de Retórica, o domínio das suas partes (*inuentio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio e memoria*) são fundamentais para o orador, mas, para Cícero (cf. *Or.* 61), a *elocutio* é a parte da Retórica onde mais se nota a habilidade do orador ideal: nela é que são percebidas as suas escolhas linguísticas, que visam o convencimento. Isso se dá porque a *elocutio* é o discurso escrito, o estilo do discurso, então, nela estará marcada a competência do orador.

Assim, na próxima seção, iremos abordar cada uma das partes do discurso, para, em seguida, aprofundar os estudos sobre a prosa rítmica, dando ênfase aos tratados de Aristóteles (*Rethorica*) e de Cícero (*Orator*). Para nós, esses estudos são fundamentais, visto que neste trabalho analisaremos se as recomendações acerca da estilização do discurso oratório desses autores antigos estão manifestas nos sermões do Pe. Antônio Vieira.

1.3 AS PARTES DO DISCURSO

Reboul (2004, p. 43) fez um estudo acerca do sistema retórico elaborado por Aristóteles. Ele explica que, nesse sistema, a Retórica é decomposta em quatro partes,⁵³ que representam as quatro fases, pelas quais passa quem compõe um discurso, ou pelas quais acredita-se que passe. A primeira é a invenção (*inuentio*, em latim; *heurésis*, em grego), a busca que empreende o orador por todos os argumentos e por outros meios de persuasão relativos ao tema de seu discurso; a segunda é a disposição (*dispositio*, em latim, *táxis*, em grego), ou seja, a ordenação desses argumentos, donde resultará a organização interna do discurso, seu plano; a terceira é a elocução (*elocutio*, em latim, *léxis*, em grego), que não diz respeito à palavra oral, mas à redação escrita do discurso, ao estilo. É nessa parte que entram as figuras de estilo, “às quais alguns, nos anos 60, reduziam a retórica” (REBOUL, 2004, p. 44). A quarta é a ação (*actio*, em latim, *hyprocrisis*, em grego), que significa a proferição efetiva do discurso, incluindo efeitos de voz, mímicas e gestos. Em seguida, Reboul relembra que na época romana será acrescentada a memória (*memoria*, em latim). A *memoria*, conforme abordamos anteriormente, foi adicionada às demais partes do discurso somente na obra escrita em latim *Rhetorica ad Herennium*, atribuída a Cornifício. Conforme explica

⁵³ Neste momento, iremos usar o nome das partes da Retórica em português porque o autor que nos trouxe o estudo sobre as partes, Reboul (2004), assim o faz, mas seus nomes em latim e grego estão entre parênteses.

Garavelli (1988, p. 38), “a *memoria* é a capacidade de recordar, que se obtém e se reforça com procedimentos técnicos específicos, aqueles que o autor do tratado oferece numa relação minuciosa, predecessora das artes mnemônicas medievais e renascentistas.”

As partes da Retórica foram divididas didaticamente, mas elas não são identificadas de forma linear, organizada, com começo e fim ou em determinada ordem. Na verdade, a ordem cronológica das partes não é tão importante, mas “as quatro partes na realidade são as quatro ‘tarefas’ (*erga*) que devem ser cumpridas pelo orador. Se este deixar de cumprir alguma delas, seu discurso será vazio, ou desordenado, ou mal escrito, ou inaudível” (REBOUL, 2004, p. 44).

Na invenção, o orador precisa, em primeiro lugar, “perguntar-se sobre o que ele deve versar, portanto sobre o tipo do discurso, o gênero que convém ao assunto” (*ibid.*). Aqui o orador decide se seu discurso será do gênero judiciário, deliberativo ou epidítico, uma vez que “as espécies de retórica são três em número; pois outras tantas são as classes de ouvintes dos discursos” (*Rhet.* 1358b1), e já que os auditórios são diferentes um do outro, os discursos também devem ser construídos de forma específica para cada auditório.

Delimitado o gênero do discurso, parte-se para a escolha dos tipos de *písteis*, ou seja, dos argumentos que serão utilizados: *éthos*, *páthos* (ambos de ordem afetiva) e *lógos* (racional). Como resume Aristóteles (*Rhet.* 1356a 1), “as provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador [*éthos*]; outras, no modo como se dispõe o ouvinte [*páthos*]; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar [*lógos*].” Reboul descreve o *éthos* como um termo “ético”, ou seja, que define o caráter moral que o orador deve parecer ter mesmo que não o tenha de fato; o *páthos* como o conjunto de emoções e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório com seu discurso; e o *lógos*⁵⁴ diz respeito à argumentação propriamente dita do discurso (*Rhet.* 1356a 20).

Seguindo com o texto, Aristóteles fala acerca do entimema e do exemplo: “o entimema ou silogismo baseado em premissas prováveis, que é dedutivo, e o exemplo, que a partir de fatos passados conclui pelos futuros, e que é indutivo” (REBOUL, 2004, p. 49).

Para completar a etapa da invenção, Aristóteles trata ainda das provas intrínsecas e extrínsecas, que, na verdade, são as provas extrarretóricas (*atechnai*), aquelas que não são parte da técnica retórica, não são criadas pelo orador e, na verdade, são apresentadas antes

⁵⁴ Aristóteles não emprega esse termo, mas Reboul afirma que o utiliza para simplificar a explicação.

da invenção (*ibid.*); e as provas intrínsecas (*technai*), que são criadas pelo orador e, “dependem, pois, do seu método e de seu talento pessoal” (*ibid.*, p. 50). A invenção, para os antigos,⁵⁵ é, portanto, a descoberta de todos os argumentos ou procedimentos retóricos possíveis.

A disposição é um lugar ao qual se recorre para construir o discurso e possui essencialmente⁵⁶ quatro partes: exórdio, narração, confirmação e peroração. O exórdio (*exordium/prooemium*) é a parte que inicia o discurso, e sua função é “tornar o auditório dócil, atento e benevolente” (REBOUL, 2004, p. 55); a narração (*narratio/diegésis*) “é a exposição dos fatos referentes à causa, exposição aparentemente objetiva, mas sempre orientada segundo as necessidades da acusação ou da defesa (*ibidem*, p. 56)”; a confirmação (*confirmatio/pístis*) é uma parte mais longa, como afirma Reboul – pois “ela reúne o conjunto de provas, seguido por uma refutação (*confutatio*), que destrói os argumentos adversários” (*ibid.*, p. 57); e, para completar a disposição do discurso, há a digressão (*parékbasis*) e peroração (*epílogos*): Reboul explica que a digressão é um “momento de relaxamento”, um “trecho móvel”, “destacável”, citando Barthes – “que se pode colocar a qualquer momento do discurso, mas de preferência entre a confirmação e a peroração” (2001, p. 59).

A peroração merece mais da nossa atenção, visto que será a parte do discurso, nos sermões de Pe. Antônio Vieira, analisada no terceiro capítulo deste trabalho: “ela é o que se põe no fim do discurso. Aliás pode ser bastante longa e dividir-se em várias partes” (REBOUL, 2004, p. 59). São elas a amplificação (*amplificatio, auxesis*), que foi trazida do gênero epidítico e tem a função de enfatizar certa afirmação dada anteriormente, amplificando sua importância para a causa defendida; a paixão (*páthos*), que visa despertar piedade ou indignação no auditório; e a recapitulação (*anacefaleose*), que resume a argumentação. Reboul (2004, p. 60) esclarece que na peroração não se deve trazer nenhum novo argumento, apenas retomá-los, pois, na verdade, é o momento “em que a afetividade se une à argumentação”.

Ainda segundo Reboul (*ibid.*), existem três razões para se fazer um plano do discurso, ou seja, para construir a sua *dispositio*: a função econômica, o fato de ela também ser em si um argumento e possuir uma função heurística. A *dispositio* possui função econômica por

⁵⁵ Na modernidade, a palavra invenção significa “criação”, que, para Barthes (2001, p. 51) não remete ao real significado da palavra para os antigos, que seria “descoberta”. Já Reboul considera válidos os diferentes sentidos da palavra para os antigos e para as pessoas dos tempos modernos (2004, p. 54).

⁵⁶ Segundo Reboul (2004, p. 55), autores propõem de duas a sete partes, mas ele apresenta a divisão que denomina a mais clássica, com quatro partes.

permitir “nada omitir sem nada repetir” (*ibid.*); é um argumento, pois possibilita que o auditório seja conduzido para o objetivo que o orador propôs; e tem função heurística por permitir interrogar-se metodicamente. Para o autor, “saber fazer um plano é saber-se fazer perguntas e tratá-las uma após outra, agindo de tal modo que cada uma delas nasça da resposta precedente” (*ibid.*).

A *elocutio*, parte do discurso de grande importância para nosso objetivo neste trabalho, é a redação do texto, sua parte escrita, que deve trazer o estilo do orador. Aristóteles se refere ao estilo como elemento necessário, mas adverte que ele deve funcionar mais como auxiliar da argumentação do que como simples técnica de argumentação (*Rhet.* 1403b 5). Nesse sentido, isto é, da importância do estilo para a redação do discurso, Reboul define – após citar o exemplo de que não adianta ter um belo plano para produzir um livro, se não for escrevê-lo de fato – que “o verdadeiro salto criador está entre a obra escrita e aquilo que a prepara” (REBOUL, 2004, p. 61). Mas o autor alerta que os antigos precisavam se preocupar com o “bom vernáculo”,⁵⁷ então, “a elocução, antes de ser uma questão de estilo, diz respeito à língua” (*ibidem*), que precisava ser usada com correção linguística para persuadir o grande público.

Tringali (1988, p. 114) afirma que a palavra “estilo” se origina de *stilus*, que significa estilete que, por sua vez, era um instrumento usado para escrever no papel. De instrumento para escrever, a palavra assumiu o sentido de “modo individual de cada um escrever, modo peculiar como cada um usa a língua”. Ainda para Tringali, o estilo realiza o que hoje chamamos a função poética da linguagem, isto é, “uma atividade que se realiza no plano da expressão, como atividade verbal, linguística, mas para os antigos a expressão decorre do conteúdo, quem pensa bem, escreve bem” (*ibid.*).⁵⁸ Tringali completa sua definição sobre estilo ressaltando as outras características da palavra: seu sentido normativo, os estilos que se destacam nela, sua característica como atividade de escolha e combinação, que “supõe a liberdade de escolher e combinar entre os recursos permitidos e facultativos da língua” (TRINGALI, 1988, p. 114) e o efeito de estranhamento que o estilo visa sempre causar, “quebrar a automatização do modo comum de falar” (*ibid.*).

⁵⁷ Os gregos usavam a palavra *tò hellenízein*, e os romanos, a palavra *latinitas*, para se referir ao “bom vernáculo” (cf. REBOUL, 2004, p. 61).

⁵⁸ Após a evolução da Retórica ao longo de mais de dois mil anos, ela está dividida hoje em dois ramos, conforme Manuel Alexandre Júnior, na introdução à tradução da *Rethorica* (ARISTÓTELES, 2005, p. 30): a retórica da elocução, o estudo da produção literária; e uma retórica da argumentação, o estudo da palavra eficaz ou produção persuasiva – intituladas as novas retóricas.

Após essa breve introdução acerca da palavra “estilo”, é necessário afirmar que a prosa rítmica pertence à etapa do discurso denominada *elocutio*, e a prosa rítmica também se trata de uma ferramenta que orientava o orador a produzir um discurso oratório que, além de ter o objetivo de persuadir, também pudesse causar deleite no seu auditório, ou seja, é na *elocutio* que o orador colocará em prática a sua capacidade de estilizar seu discurso. Segundo Cícero (cf. *Or.* 61), é nessa etapa do discurso que as habilidades do orador são reveladas, quando ele faz uso dos recursos de expressão existentes para construir o seu estilo no texto. Ao final, o orador terá a versão escrita e estruturada da sua peça de oratória a ser proferida, mas é necessário que ele utilize as técnicas do discurso escrito de forma adequada:

Pois é aí que suas escolhas linguísticas tornam patentes as intenções comunicativas de persuasão e convencimento. Além disso, a elocução diz respeito ao discurso escrito. Decorre-se daí que um primeiro problema para os antigos, nesse momento, era atender a uma necessidade que podemos chamar, numa linguagem moderna, de “correção linguística”. A escolha do vocabulário adequado, a construção da frase, o uso moderado de figuras, o distanciamento dos elementos próprios da poesia, assim como o desvio de certo “desmazelo” da fala cotidiana, enfim, a busca de regras próprias para a prosa oratória era a finalidade dos antigos oradores, que procuravam reunir, no discurso, o correto e o belo (JESUS, 2013, p. 50).

Cícero defende que cada detalhe da construção do discurso escrito esclarece as intenções do orador. A quem ele queria persuadir? Com que recursos? É na *elocutio* que se pode observar tais intenções do orador presentes no seu discurso escrito, e esse discurso, para os antigos, deveria ser construído com esmero, observando diversas regras da prosa oratória da época, que foram citadas, de forma geral, acima.

Aristóteles também fala sobre o discurso escrito e o estilo, na sua *Rhetorica*, apesar de considerar que o tema não deveria ser tratado com tanta importância, mas, apesar disso, o estagirita afirma que a questão do estilo não é destituída de importância, pois “é necessário expor o assunto de forma conveniente; e isto contribui em muito para mostrar de que tipo é o discurso” (*Rhet.* 1403b 15). O filósofo grego também afirma que “os autores, ao comporem, o devem fazer passar despercebido e não mostrar claramente que falam com artificialidade, mas sim com naturalidade, pois este último modo resulta persuasivo, o anterior, o oposto” (*Rhet.* 1404b 15), afinal, se o auditório não acreditar no que está sendo apresentado, vai se sentir prejudicado porque entende que o discurso não-espontâneo é dissimulado, enganoso.

Ainda a respeito do estilo na Antiguidade, Reboul destaca três pontos importantes, que correspondem aos três polos do discurso: assunto, auditório e orador.

No primeiro ponto, para o autor, assim como para Cícero, o melhor estilo é aquele que se adapta ao assunto. Aqui, Reboul se refere à escolha correta do orador, à conveniência

(*decorum*), quanto aos três gêneros de estilo, que o autor denomina nobre (*grauae*), simples (*tenuae*) e ameno (*medium*); sendo que o nobre deveria ser usado para comover (*mouere*),⁵⁹ o simples para informar e explicar (*docere*) e o ameno para agradar (*delectare*).

O segundo ponto é a clareza ou a adaptação do estilo ao auditório, “pois a clareza é relativa, o que é claro para um público culto pode parecer obscuro para quem é menos culto, e infantil para especialistas” (REBOUL, 2004, p. 63). Para Aristóteles, “a virtude suprema da expressão enunciativa é a clareza. Sinal disso é que se o discurso não comunicar algo com clareza, não perfará a sua função própria” (*Rhet.* 1404b 1).

O terceiro e último ponto diz respeito ao orador, que, para Reboul, deve “mostrar-se em pessoa no seu discurso, ser colorido, alerta, dinâmico, engraçado, ou caloroso, numa palavra: vivaz” (REBOUL, 2004, p. 63); e para ser vivaz, o uso das figuras (*schemata*) é crucial.⁶⁰

Após apresentarmos as partes do discurso oratório e, também, por último, os três polos do discurso (conveniência, clareza, orador), dentro das considerações acerca da *elocutio*, iremos aprofundar, na próxima seção, os estudos sobre prosa rítmica, dando ênfase aos tratados de Aristóteles e Cícero acerca desse subsistema da retórica – tão caro a nós, neste trabalho.

1.4 A PROSA RÍTMICA

No contexto do discurso oratório clássico, considera-se que toda construção textual que almeje alcançar efeitos artísticos seja considerada prosa rítmica ou um discurso ritmado. Norden (1986, p. 25) relembra que Trasímaco da Calcedônia (459-400 a.C.) e Górgias de Leôncio (485-375 a.C.) são considerados os fundadores da prosa da arte, e que o mais antigo, Trasímaco, “estabeleceu a lei, que prevaleceu para todas as épocas seguintes, de que a prosa deve ser concebida em períodos, ou seja, rítmica”.⁶¹ Norden (1986, p. 26) também ressalta

⁵⁹ É importante ressaltar que o melhor estilo a ser usado na peroração, parte do discurso que faremos análise retórica neste estudo, é o nobre, visto que o objetivo desse momento do discurso é comover.

⁶⁰ Entre outros recursos, trataremos sobre as figuras para Aristóteles e Cícero, na próxima seção.

⁶¹ *Stabilita la legge, che si impone per tutte le età successive, che la buona prosa deve essere congegnata in periodi, cioè ritmica* (NORDEN, 1986, p. 25). O περίοδος, do grego, período, é rítmico, pois serviu primeiramente para denominar um tipo de séries métricas, empregadas pelos poetas e dentro do qual a frase rítmica se decompõe em um certo número de membros que se sucedem sem constituir, entretanto, uma série de versos (cf. YON, 1964, p. 125).

que são três as características essenciais da prosa artística: as figuras gorgianas (antítese e jogo de palavras), a prosa rica de expressões poéticas e a prosa rítmica.

Antes de prosseguirmos, vale esclarecer que o ritmo é algo inerente à linguagem, portanto, a prosa rítmica não foi inventada, mas desenvolvida dentro de uma técnica por vários autores antigos. Górgias trouxe elementos da poesia para a prosa, mas, para Norden (1986, p. 50), a contribuição de Górgias “representa o último elo de um desenvolvimento natural”⁶². Norden também acrescenta que Trasímaco não “inventou” a prosa rítmica, pois “coisas desse tipo não se inventam”⁶³ (*ibid.*), são somente aprimoradas dentro de uma técnica. O autor também relembra que a fala dos gregos era música por si mesma e que os oradores e o público sentiam instintivamente o ritmo das frases (*ibid.*, p. 53), fatos históricos que reforçam a naturalidade do ritmo para o ser humano.

O ritmo como procedimento para a elaboração da prosa e poesia, especificamente para a estilização da linguagem, desenvolveu-se na Grécia. Demócrito (460-370 a.C.) e Platão (427-347 a.C.) o descreveram e limitaram. Segundo Benveniste (2005, p. 368-369), Platão considera que o sentido de ritmo seja “forma distintiva, disposição, proporção”, e acrescenta a essa descrição tradicional para a época o significado de “forma de movimento” que o corpo humano desempenha na dança. Dessa forma, o processo harmonioso do movimento do corpo associado a uma medida passa a ser denominado ritmo. Então, o ritmo pode ser considerado todo movimento que subentende uma atividade contínua, determinada por uma medida e em tempos alternados. O ritmo, pois, recebeu esse conceito após um longo processo, em que passou pela sua associação a movimentos de dança e de canto, das reflexões filosóficas dos antigos, incluindo Platão, para seu conceito ganhar, depois, nova dimensão, como um fenômeno da natureza, e próprio da linguagem. Ou seja, o ritmo foi associado imediatamente à dança e à música, na Antiguidade, e ainda é, também, hoje; entretanto, o ritmo pertence aos acontecimentos da natureza e às práticas dos homens, de forma geral, que inclui a linguagem e os cuidados com a sua elaboração estruturada.

Após essa introdução acerca do conceito da palavra ritmo, é preciso compreender as origens da prosa rítmica. A preocupação com a linguagem ornada e elaborada existia desde o início dos estudos sobre retórica produzidos por autores gregos como Platão, Aristóteles,

⁶² *Rappresenta l'ultimo anello di uno svolgimento naturale* (Norden, 1986, p. 50).

⁶³ *Cose di questo genere non si inventano* (*ibid.*, p. 53).

Trasímaco, Isócrates e Górgias, que trataram sobre a *oratio numerosa*⁶⁴ ou prosa rítmica, mas nenhum deles a normatizou. Foi o autor romano, Cícero, quem escreveu o primeiro e mais completo tratado sobre prosa rítmica na Antiguidade. De acordo com Leeman (1974, p. 193-194), foi em sua obra *Orator* que Cícero, de forma pioneira, aprofundou os aspectos que a compõem: a *compositio* (eufonia ou o som agradável das palavras), *concinnitas* (disposição elegante das palavras) e o *numerus*, que é o ritmo em si.

Portanto, a prosa rítmica acontece com a união de diversos recursos estilísticos advindos unicamente da poesia. Sobre a relação entre prosa e poesia, Cícero (*Or.* 202) afirma que:

Essas coisas [a prosa e a poesia] não são diferentes, nem de alguma forma desligadas entre si. Então ocorre que o ritmo não se dá na prosa do mesmo modo que no verso, e o que é chamado rítmico na prosa nem sempre se faz com metros, mas às vezes com a harmonia e a estruturação das palavras.⁶⁵

Nesse trecho, nota-se que Cícero defende o uso das técnicas usadas na poesia também na prosa. Cícero não se refere às cláusulas métricas,⁶⁶ especificamente ou simplesmente, como deixa claro, mas às técnicas de construção do texto, bem como o uso das figuras de linguagem, da busca pela eufonia, do uso de jogos de palavras (simetria, harmonia, inversão) e da estrutura rítmica do período oratório como um todo (extensão, pausa, hierarquia de submembros ou incisos).⁶⁷

Para Cícero, todos esses procedimentos devem ser bem usados pelo orador, ao confeccionar seu discurso, pois tais recursos são próprios da linguagem e devem ser usados como técnica formal, mas sem exageros e, de preferência, sem que o público perceba que tais técnicas estão presentes.⁶⁸

⁶⁴ *Oratio* (do verbo *oro*, “falar com elegância”) é o ato de discursar, narrar. Por extensão, designa a “linguagem cuidada” (em oposição a *sermo*, “conversação”, “linguagem sem arte”), “estilo”, “discurso oratório”, “estilo literário”, “prosa” (*oratio soluta*) (GLARE, 1968, p. 1262-1263).

⁶⁵ Cf. *Or.* 202: *Sed tamen haec nec nimis esse diversa neque nullo modo coniuncta intellegi licet. Ita fit ut non item in oratione ut in uersu numerus exstet idque quod numerosum in oratione dicitur non semper numero fiat, sed non numquam aut concinnitate aut constructione uerborum.*

⁶⁶ “Entende-se por cláusulas (métricas, mistas ou rítmicas) certas sucessões harmoniosas de palavras e de sílabas que diversos prosadores latinos empregaram ao final das frases e, (muito frequentemente), dos membros da frase, a fim de proporcionar ao ouvido cadências rítmicas e efeito agradável. Se esses arranjos de sílabas são baseados na quantidade, as cláusulas são métricas; se são baseados sobre o acento, são rítmicas ou tônicas” (BORNECQUE, 1907, p. 1 *apud* JESUS, *et al.*, 2016, p. 22).

⁶⁷ Trataremos acerca do período oratório, incluindo os aspectos: extensão, pausa e hierarquia de membros e incisos, na seção 1.5 deste trabalho.

⁶⁸ Não é tarefa fácil para o orador construir seu discurso de forma que a técnica de estilo aplicada não seja percebida, mas realizar essa tarefa é o objetivo maior do orador, visto que assim a linguagem não parecerá esdrúxula ou artificial. Este é o compêndio do significado da sentença *ars celandi artem* ou “a arte consiste em esconder a arte”, apresentada por Ovídio em *Ars Am.* (2. 313): *si latet ars, prodest, affert deprensa pudorem;*

Seu antecessor, Aristóteles, também afirma que a arte na prosa deve possuir ritmo, mas não como na arte poética. Para o pensador grego, “a forma da expressão não deve ser nem métrica, nem desprovida de ritmo” (*Rhet.* 1408b 25). Portanto, ao mesmo tempo que deve ser rítmica (pois sem ritmo o estilo é indeterminado, portanto, indesejável), a prosa não deve ter forma métrica, já que, dessa maneira, ela “não é persuasiva, pois parece artificial e, ao mesmo tempo, desvia a atenção do ouvinte, pois fá-lo prestar atenção a elemento idêntico [recorrências métricas], quando a este regressar” (*ibid.*), ao invés de ouvir atentamente o conteúdo do discurso.

Uma vez que Aristóteles considera importante a técnica retórica para todos os cidadãos, incluindo filósofos, quando demonstrações científicas não fossem suficientes para convencer os auditórios que formavam as assembleias e os tribunais, era indispensável fazer uso da Retórica para convencer o público (cf. REBOUL, 2004, p. 23-27). Nesse sentido, construir um texto artisticamente elaborado faz parte da arte retórica, como um importante meio de persuasão, como afirma Jesus (2013, p. 44):

Trata-se de um dos mecanismos de que se utilizaram os autores da Antiguidade para exercer a arte do convencimento. Com isso, dispendo o período, as palavras e os grupos de sílabas em tal ordem que pudessem causar deleite ao auditório, o orador poderia flexibilizar o discurso para a audiência, mais do que ser levada ao convencimento, fosse arrebatada pela comoção e pela satisfação do *páthos*.

Ou seja, a *oratio numerosa*, ou prosa rítmica, é uma das características da Retórica, que, por sua vez, utiliza vários elementos, com o objetivo de agradar profundamente o público, de comovê-lo e, dessa forma, conseguir a sua adesão ao conteúdo apresentado. Cícero enfatiza a importância de o discurso agradar ao auditório. Para ele, o orador deve utilizar os seus instrumentos (recursos estéticos que ornamentam o texto) para causar o deleite no público e tornar o seu texto superior, através do efeito de *páthos*. Quanto à utilização das figuras,⁶⁹ “se não estiverem dispostas e como que ordenadas e encadeadas com as demais palavras, não podem aspirar à glória que almejamos”⁷⁰ (*Or.* 140), afirma Cícero, deixando clara a sua valorização do texto ornado, repleto de figuras de linguagem e de pensamento, que ajudam a construir o discurso glorioso que se pretende. O orador romano

atque adimit merito tempus in omne fidem, “a arte, se disfarçada, é bem sucedida; se detectada, ela traz vergonha, e, merecidamente, traz descrédito a você para sempre” (tradução nossa). (Cf. também *Inst.* 9. 3. 102. 514).

⁶⁹ O termo “figura” assinala, de modo geral, um meio de expressão escolhido para compor um texto, de maneira que conceda a ele um efeito especial. Quintiliano (*Inst.* 9, 1, 14) define as figuras como elementos constitutivos do discurso, que se distanciam dos modos de expressão cotidianos.

⁷⁰ Cf. *Or.* 140: *Sed haec nisi conlocata et quasi structa et nexa verbis ad eam laudem quam uolumus aspirare non possunt.*

não compreende, inclusive, como pode haver pessoas que não percebem ou não valorizam o ritmo na prosa:

Os meus ouvidos certamente se aprazem com o período perfeito e completo, sentem quando algo está truncado e detestam o excesso. Mas o que digo? Apenas os meus ouvidos? Muitas vezes vi a plateia exultar quando as palavras terminavam bem ajustadas. De fato, os ouvidos esperam isto: que os pensamentos sejam bem interligados às palavras (*Or.* 168).⁷¹

Cícero se questiona sobre que tipo de pessoa não possui sensibilidade na sua audição para não valorizar a prosa rítmica. Como exemplo, cita a si próprio, afirmando perceber quando um período está perfeitamente construído e quando não está. Questiona se apenas seus ouvidos são capazes de perceber o ritmo nos períodos, e diz que não, que percebe a reação positiva da plateia ao ouvir “quando as palavras terminavam bem ajustadas” (*Or.* 168), e conclui que os ouvidos das pessoas em geral esperam ouvir “pensamentos bem interligados às palavras” (*ibid.*). A conclusão é que construir ritmicamente um texto é necessário para que ele seja bem recebido pelo auditório, que mesmo sem perceber por que, vai se encantar e, eventualmente, ser convencido do seu conteúdo.

Aristóteles também trata sobre a importância do uso do estilo que, empregado da forma correta, é uma poderosa arma para obter a persuasão do auditório:

O estilo apropriado torna o assunto convincente, pois, por paralogismo, o espírito do ouvinte é levado a pensar que aquele que está a falar diz a verdade. Com efeito, neste tipo de circunstâncias os ouvintes ficam num determinado estado emocional que pensam que as coisas são assim, mesmo que não sejam como o orador diz que são; e o ouvinte compartilha sempre as mesmas emoções que o orador, mesmo que ele não diga nada. É por esta razão que muitos impressionam os ouvintes com altos brados (*Rhet.* 1408a 20).

Para ele, se o estilo for usado de forma coerente com o assunto do discurso, vai contribuir para a persuasão porque o auditório se envolve com o tipo de argumento utilizado, no caso, através do *páthos*, que suscita nele emoções, paixões e sentimentos, levando-o a acreditar no que foi dito, pois se adapta ao seu caráter. Para Aristóteles, o discurso oratório “deve ser solene e capaz de emocionar” (*Rhet.* 1408b 35). Assim, fazer uso do estilo na prosa não é algo simplesmente desejável, mas, sim, indispensável, pois “as estruturas assindéticas e as repetições são, com razão, elementos censurados, mas em debates orais, os oradores utilizam-nos, pois são próprios da pronúnciação” (*Rhet.* 1413b 15). Portanto, os discursos escritos devem ser diferentes dos discursos proferidos num debate, pois o primeiro foi

⁷¹ Cf. *Or.* 168: *Meae quidem et perfecto completoque uerborum ambitu gaudent et curta sentiunt nec amant redundantia. Quid dico meas? Contiones saepe exclamare uidi, cum apte uerba cecidissent. Id enim expectant aures, ut uerbis colligetur sententia.*

construído com um cuidado excepcional, e o segundo é tomado pela ação dramática, que supera a possível falta de cuidado com as palavras.

Após tratarmos sobre a importância de o estilo ser bem empregado no discurso escrito e, também, da natureza da prosa rítmica, e da relação entre prosa e poesia, iremos tratar agora, de forma mais específica, sobre os três aspectos da prosa rítmica, conforme Cícero (*Or.* 149), que detalha a construção do texto ritmicamente elaborado:

As palavras, então, serão colocadas ou de modo que o final e o começo delas estejam ligados o mais adequadamente possível e tenham a sonoridade mais agradável, ou que a própria forma e harmonia das palavras se feche no seu próprio círculo, ou que o período soe rítmica e apropriadamente.⁷²

Ou seja, os elementos que compõem a prosa rítmica são, conforme adiantamos nesta seção: a *compositio*, que pode ser descrita como as propriedades rítmicas dos sons, das letras e dos vocábulos; a *concinntas*, que é a disposição harmônica das palavras; e o *numerus*, ou o ritmo.

Em seguida, então, iremos aprofundar cada um desses elementos, para compreender melhor de que maneira eles colaboram para a prosa rítmica. Nosso foco será extrair as definições e recomendações acerca dos elementos da prosa rítmica das obras de Cícero (*Orator*) e Aristóteles (*Rhetorica*), mas é importante esclarecer que, apesar de Aristóteles ter colaborado para a Retórica ter sido considerada disciplina, e também de ele ter sido responsável por abordar ou formalizar vários pontos da Retórica na sua obra (cf. PERNOT, 2000, p. 65), é em *Orator*, de Cícero, que a prosa rítmica é sistematizada, portanto, o maior número de considerações aqui serão advindos dessa obra, visto que na *Rethorica*, encontram-se seus principais elementos, mas não aprofundados.

O primeiro elemento da prosa rítmica, a *compositio*, em *Or.* 149-161, refere-se às qualidades eufônicas das letras e palavras dentro do discurso oratório. Cícero, portanto, faz algumas recomendações sobre o uso linguístico de sílabas, letras, palavras e sons, como, por exemplo, buscar que as palavras ajustem-se umas às outras, que tenham harmonia, evitando palavras muito grandes, como os exemplos citados pelo autor, *perterricrepam* e *uersutiloquas* (*Or.* 164); para Cícero, é preciso evitar também determinadas letras e formas lexicais, como “f”, no latim, que, para ele, “é uma letra desagradabilíssima” (*Or.* 163), assim como desaconselha o encontro da letra “s” com a consoante seguinte (*Or.* 161). Ainda sobre o

⁷² Cf. *Or.* 149: *Conlocabuntur igitur verba, aut ut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suauissimis uocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque uerborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerose et apte cadat.*

tratamento linguístico do texto, Cícero faz críticas à ocorrência da cacofonia ou hiato (*Or.* 150-2), aconselhando que o bom uso das letras e palavras é aquele que não considera somente as normas da língua, mas, principalmente, a percepção auditiva das pessoas: “se consultares a regra, ela o reprovará; submete aos ouvidos e eles aprovarão. Pergunte-lhes por quê, e eles dirão que assim lhes agrada. Portanto, o falar deve deleitar os ouvidos” (*Or.* 159).⁷³

Aristóteles também destaca, na *Rhetorica*, alguns pontos referentes à *compositio*, demonstrando como o orador se afasta do discurso ideal, no que se refere ao uso de sílabas:

(...) As sílabas podem levar a um erro se não produzirem um som agradável – nesse caso trazemos à baila o exemplo de Dionísio Calcos, que designa em suas elegias a poesia metaforicamente como *grito de Calíope*; de fato, ambos os termos – grito e poesia – designam uma sequência de sons e são expressões vocais. Mas essa metáfora é ruim porque os sons do grito, diferentemente daqueles da poesia, são discordantes e sem sentido” (*Rhet.* 1405a 30-5).

Além disso, no que se refere a *compositio*, Aristóteles aconselha que as palavras, especialmente as metáforas, devem ser rigorosamente escolhidas, considerando o aspecto da sonoridade agradável, mas não somente ele. Para Aristóteles, “(...) é daí, isto é, dos termos belos e nobres quer em função do som, quer em função de sua força de expressão, quer em função de seu aspecto, quer em função de alguma qualidade sensível, que é necessário retirar as metáforas” (*Rhet.* 1405b 15).

Se para Cícero, a *compositio* se refere unicamente aos aspectos eufônicos e seus usos nas frases, para Lausberg (1976, p. 302), a *compositio* é a estrutura sintática da frase contínua, que visa não somente falar corretamente (*recte loqui*), mas também expressar-se bem (*bene dicere*). Assim, ela compreende os elementos constitutivos da oração, mas também a colocação das palavras dentro dela. Então, considerando a definição de Lausberg⁷⁴, podemos dizer que Aristóteles também aconselha, ainda no que se refere a *compositio*, o uso correto da língua (*Rhet.* 1407a 20) e o cuidado com o uso de termos dialetais e arcaicos, com epítetos exagerados e longos e ainda com a escolha de metáforas erradas (*Rhet.* 1406a 1).

O segundo elemento da prosa rítmica, a *concinnitas*, também é ligado aos efeitos fônicos da *compositio* e, nesse sentido, “as palavras não só se ajustarão, mas também se organizarão ordenadamente” (*Or.* 164).⁷⁵ Assim, com harmonia entre si próprias, formando os efeitos rítmicos desejados – seja por serem semelhantes nas suas terminações (quanto ao

⁷³ Cf. *Or.* 175: *Consule ueritatem: reprehendet; refer ad auris: probabunt. Quaere cur ita sit: dicent iuuare. Voluptati autem aurium morigerari debet oratio.*

⁷⁴ A definição de Lausberg se baseia na descrição de Quintiliano acerca da *compositio* (cf. *Inst.* 9, 4, 22).

⁷⁵ Cf. *Or.* 164: *Nec solum componentur uerba ratione, sed etiam finientur, quoniam id iudicium esse alterum aurium diximus*

caso, no latim),⁷⁶ seja por serem semelhantes, relacionando-se entre si, ou por serem antitéticas, colocadas como contrárias – agradarão naturalmente aos ouvidos (*ibid.*). Então, Cícero afirma que quando há harmonia, as palavras se ajustarão sem dificuldades e o ritmo surge espontaneamente. Nesse sentido, o uso de certas figuras (*figurae/schémata*) proporciona os efeitos rítmicos almejados para a harmonia do período oratório. Através dos exemplos citados por Cícero, no *Orator*, podemos citar o recurso da assonância, com uma sucessão de palavras com a mesma terminação,⁷⁷ em negrito neste trecho: *Est enim, iudices, haec non scripta, sed nata lex, quam non didicimus, accepimus, legimus, uerum ex natura ipsa arripuimus, hausimus, expressimus, ad quam non docti, sed facti, non instituti, sed imbuti sumus* (*Or.* 165).⁷⁸ No mesmo exemplo, também é possível destacar o uso de antíteses e de paralelismos, realçando o efeito antitético do período: (*non docti/ sed facti; non instituti/sed imbuti*).

Com base no conceito de *concinntitas*, podemos destacar que Aristóteles enfatiza a importância do estilo antitético, citando exemplos como: “observa-se frequentemente, nessas condições, pessoas prudentes fracassarem e os imprudentes terem êxito” (*Rhet.* 1410a 1), para, em seguida, o pensador afirmar que “o estilo, quando se apresenta dessa forma, gera satisfação porque os contrastes (contrários) são de fácil compreensão e quando colocados um ao lado do outro, são ainda mais facilmente compreensíveis” (*Rhet.* 1410a 20).

Ainda a respeito da harmonia do texto, o pensador grego destaca a *paromoiose* (ou *paromeose* ou *parisose*), que consiste em tornar semelhantes os termos extremos dos dois membros,⁷⁹ coisa que deve acontecer, segundo Aristóteles, ou no começo, ou no fim de cada membro,⁸⁰ “se no começo, a semelhança ocorre nas últimas sílabas das palavras, ou nas desinências de uma palavra que é da mesma raiz, ou na mesma palavra” (*Rhet.* 1410a 25). O estagirita afirma ainda que é possível que o período seja composto por todos esses elementos,

⁷⁶ Figura conhecida como homeoptoto.

⁷⁷ Figura conhecida como homeoteleuto.

⁷⁸ “Pois existe, ó juízes, a lei não escrita, mas inata, que não aprendemos, recebemos ou lemos, mas que, na verdade, da mesma natureza a tomamos, absorvemos, extraímos, e para ela fomos formados, e não ensinados; imbuídos, e não instruídos” (*Pro Milone*, 4, 10).

⁷⁹ Segundo Beristáin (1995, p. 386), a *paromoiose* compreende as figuras homeoteleuto e homeoptoto. O homeoteleuto é um período – geralmente – mas não necessariamente, de membros iguais, em que cada membro apresenta o mesmo som final. No que diz respeito à figura homeoptoto, os membros apresentam finais com a mesma terminação de caso (tradução nossa).

⁸⁰ Na *Rhetorica*, há a presença de vários elementos iguais (*parisose*), nos exemplos dados por Aristóteles. Eles podem ser notados na língua em que foram originalmente escritos, a língua grega. Ex: καὶ τοὺς... καὶ τοὺς...; καὶ τοῖς... καὶ τοῖς e οἱ μὲν...οἱ δὲ’.

incluindo oposições, quiasmo,⁸¹ parisose e homoteleuto (*Rhet.* 1410b 1) que, como vimos, são figuras aconselhadas também por Cícero, no *Orator*, três séculos mais tarde.

O *numerus*, terceiro elemento componente da prosa rítmica, pode ser definido como ritmo, “o mesmo ritmo da poesia (e, em alguma medida, também da música), porém, na prosa, usado com menos frequência do que nessas outras” (JESUS, BRAGA e FREITAS, 2016, p. 22). De forma resumida, pode-se afirmar que o *numerus* é o efeito que a *compositio* e a *concinnitas* causam no discurso. Para Cícero, “o ritmo flui totalmente desde o começo, ora mais rápido pela brevidade dos pés;⁸² ora mais lentamente pela quantidade longa da sílaba” (*Or.* 212).⁸³ Então, o *numerus* refere-se, tanto na poesia quanto na prosa, a qualquer organização de palavras que possa ser medida ritmicamente pelos ouvidos, abarcando desde a qualidade silábica, passando pela disposição dos membros até a organização artística destes no período (cf. KENNEDY e CLAUSEN, 1996). O *orationis numerus* é também definido por Lausberg (1976, p. 335), e “diz respeito a uma série sucessiva de sílabas longas e breves”, que formam os pés métricos. O *orationis numerus* ou *numerus* é a aplicação retórica dessa sucessão de pés, e o *sermo numeroso*⁸⁴ ou discurso ritmado é a forma de falar que coloca em prática o *numerus*. Portanto, é importante esclarecer que o *numerus orationis* se dá, de fato, dentro do período oratório, lugar onde as cláusulas métricas são executadas.

Após abordarmos os três elementos da prosa rítmica, iremos tratar, na próxima sessão, especificamente acerca do περίοδος (período oratório). Dessa forma, iremos compreender melhor como Aristóteles e Cícero o definiam, de que maneira ele deveria ser elaborado, na concepção de cada um deles, entre outros aspectos que colaboram para a formação da prosa rítmica.

⁸¹ Disposição cruzada de expressões que se correspondem devido a sua estrutura gramatical ou semântica. Ex: “Podia-se suborná-los através de presentes, conquistá-los através do discurso” (*Il.* X, 526).

⁸² O pé métrico é uma unidade de medida que compõe a base do verso greco-romano. Ele é formado por combinação de sílabas longas e breves. Os pés mais importantes são: troqueu (uma sílaba longa, uma breve), dátilo (uma longa, duas breves), espondeu (duas longas), iambo (uma breve, uma longa), anapesto (três breves, uma longa) e tríbraco (três breves) (cf. JESUS, 2013, p. 378).

⁸³ Cf. *Or.* 212: *Fluit omnino numerus a primo tum incitatus brevitate pedum, tum proceritate tardius.*

⁸⁴ O discurso ritmado também é chamado de *oratio soluta*, ou prosa livre, para opor a espontaneidade da fala comum à rigidez da poesia.

1.5 O PERÍODO ORATÓRIO

O período oratório antigo, do grego περίοδος, designa, de forma geral, uma frase estruturada com esmero, sendo harmônica, tanto no que se refere à disposição das palavras, quanto no que se refere a sua construção, propriamente dita. Mas será essa a definição de período para Aristóteles e Cícero? Quais são as principais características da formação dos períodos discursivos? De que maneiras, afinal, o período oratório pode ser elaborado? Vamos buscar as respostas para essas questões nos tratados dos antigos para compreender melhor o caminho até a *oratio numerosa*.

Aristóteles associou a definição de περίοδος a uma pista circular (chamada *circuitus*, onde havia provas de corrida). Dessa maneira, o período deve ter início, meio e fim porque, assim como os atletas sabem onde a pista começa e onde termina, para assim dosarem o gasto de energia deles, os ouvintes também precisam compreender quando o período está no seu início, meio, e quando está chegando ao final, pois, seguindo a analogia, se nas curvas estão ofegantes, “(...) ao avistarem a meta não se sentem cansados” (*Rhet.* 1409a 30), dão tudo de si. Tal qual Aristóteles, Demétrio, autor de um dos mais antigos tratados acerca do estilo, *De elocutione* ou “Sobre o estilo”, em português, também relaciona o período, de modo geral, à noção de círculo, a uma forma redonda, “em que, desde o princípio, há um pensamento entrelaçado e um sinal de que não terá um final simples” (*Eloc.* 19-20).

Demétrio (*Eloc.*, 9) valida dois estilos de prosa: o segmentado em κῶλα (membros), e outro articulado em περίοδος (períodos). No estilo segmentado, há dois níveis hierárquicos de segmentação (pés e membros); no estilo articulado, três níveis (pés, membros e período). Mas, para Demétrio, o membro ainda poderia ser dividido num outro elemento menor: o κόμμα (inciso), determinando o período como uma combinação das *particulae*, κόμματα e κῶλα (*incisa e membra*), que forma uma mensagem completa e harmônica.

Cícero, do mesmo modo, segue o raciocínio de Aristóteles e Demétrio, quando se refere ao período como *circuitus* e outros termos que remetem à ideia de círculo⁸⁵, remetendo-nos à pista circular de corrida, citada anteriormente. Assim, os antigos concordam que o período se trata de uma sentença com começo, meio e fim, completa, em que se pode

⁸⁵ Cícero também se refere ao περίοδος com os termos latinos *ambitus*, que remete à circunferência de qualquer objeto circular, *comprehensio*, que também significa uma forma circular, como uma coisa ao redor de outra, *continuatio*, uma sucessão contínua de elementos – outra característica do período, e *circumscriptio*, algo como a formação de um círculo (cf. FORMARIER, 2011).

visualizar de que forma virá a terminar, desde o seu início. Então, a partir desse ponto em comum entre Aristóteles e Cícero, vejamos quais outras características o período oratório possui na concepção de cada pensador/orador antigo e, ainda, qual é a formulação ideal do período para eles.

1.5.1 O MODELO PERIÓDICO DE ARISTÓTELES

Para Aristóteles, o período é a forma compacta do estilo: “chamo período ao enunciado que possui princípio e fim em si próprio e uma dimensão fácil de abarcar com um só olhar. Tal é agradável e fácil de compreender” (*Rhet.* 1409b 1). É a forma subordinada do estilo, aquela que satisfaz por ser uma forma determinada, de fácil compreensão e que faz o ouvinte chegar a uma conclusão, ao contrário do estilo coordenado, “que não tem fim em si próprio, a não ser que o conteúdo expresso esteja concluído. Ele é, porém, desagradável pelo fato de não ser limitado, pois todos desejam ter à vista o final (...)” (*Rhet.* 1409a 30). Aristóteles entende, então, que o período é um trecho que não depende de outro para completar o seu sentido, pois tem começo, meio e fim.

O estagirita afirma que há dois tipos de estilo na prosa: λέξις κατεστραμμένη (estilo composto) ou λέξις ειρομένη (estilo simples), e que o período “formado por vários membros é completo, divisível e fácil de respirar [proferir num só fôlego], não na sua divisão, como naquele período [coordenado], mas como um todo” (*Rhet.* 1409b 15), sendo o κῶλα, ou membro, uma das partes desse período. Vejamos um exemplo de estilo simples, extraído de versos iâmbicos,⁸⁶ apresentado por Aristóteles: “Cálidon é esta região, da terra de Pélops.” Neste trecho, Aristóteles afirma que houve uma divisão equívoca das palavras, uma interrupção que leva o ouvinte a compreender o inverso daquilo que deveria ser dito. No exemplo, o pensador grego explica que o verso induz o ouvinte a equivocar-se ao inferir que Cálidon situa-se na península de Pélops. No caso, o verso seguinte iria completar o sentido, apresentando precisamente a informação. Dessa forma, como o sentido incompleto não é algo desejável, Aristóteles não recomenda esse tipo de estilo na prosa.

⁸⁶Aristóteles atribui o excerto a Sófocles, porém, o verso faz parte da obra de Eurípedes, fragm. 515, Nauck, da peça perdida *Meleagro*.

Através dessas observações de Aristóteles sobre o período (*Rhet.* 1409b-1410), é possível afirmar que ele apresenta a estrutura gramatical que considera ideal, sem fazer relação com a sua elaboração rítmica. Nesse sentido, Aristóteles faz somente a observação de que a forma compacta do estilo, ou seja, o período, é de mais fácil memorização, uma vez que é passível de “ser numerado”, ou seja, ritmado, assim como é a poesia. Mas, em seguida, o pensador adverte que o período não deve ser completado até que o sentido se complete (*Rhet.* 1409b 5), ou seja, não deve ser interrompido, como acontece na poesia.

Sobre a estrutura do membro, Aristóteles orienta que eles não devem ser curtos demais, assim como os próprios períodos, pois deixa o ouvinte na expectativa de que o ritmo continue como esperava, e nem longos demais, pois os ouvintes ficam com a sensação de serem deixados para trás por aqueles que vão além do limite do trajeto (*Rhet.* 1409b 15).

O estilo composto por diversos membros pode ser segmentado de forma simples ou de forma antitética (*Rhet.* 1409b 30-5). Nesse ponto, Aristóteles nos fornece exemplos de membros de simples divisão, ou seja, sem oposições entre eles: “muitas vezes me enchi de admiração pelos que organizaram os festivais panegíricos e os que instituíram as competições atléticas”;⁸⁷ e exemplos de membros divididos com uso do estilo antitético, como: “foram proveitosos a ambos, quer aos que **ficaram**, quer aos que os **acompanharam**; pois a estes forneceram **mais** do que tinham na pátria, àqueles deixaram na pátria o **suficiente**” ou “de tal forma que aqueles que **precisam de dinheiro** e os que querem **fruí-lo**” (*ibid.*).⁸⁸ Vale lembrar que Aristóteles preza, principalmente, pela estrutura prosódica marcada pela presença de elementos antitéticos (cf. seção 1.4). Na *Rhetorica*, o pensador dá vários exemplos de períodos antitéticos e, em seguida, afirma que eles tornam o enunciado agradável por serem “mais fáceis de reconhecer” (*Rhet.* 1410a 20). Passemos agora às considerações de Cícero acerca do desenvolvimento do período oratório.

1.5.2 O MODELO PERIÓDICO DE CÍCERO

Assim como a *Rhetorica* é a obra fundamental de Aristóteles para a finalidade desta dissertação – o estudo da prosa rítmica para fins de análise; o *Orator*, de Cícero, é a obra

⁸⁷ Este e os exemplos seguintes são extraídos do *Panegírico*, de Isócrates.

⁸⁸ Grifo nosso.

mais importante do orador romano para nosso propósito. No entanto, ao começar a tratar sobre o período oratório, segundo Cícero, é importante mencionar que na sua obra *De oratore* (3, 184-18), o autor argumenta a respeito da origem do desenvolvimento do período oratório. De acordo com o orador romano, Teofrasto foi um dos primeiros rétores antigos a tratar sobre a hierarquia do período, que é subdividido em κόμματα (*incisa*) e κῶλα (*membra*), incisos e membros, respectivamente. Tal divisão colabora com a composição de uma prosa bem organizada, desde que siga certas orientações. Por exemplo, os membros não deveriam ser mais curtos no final, pois são capazes de romper o andamento do período.

Dito isso a respeito da origem do período e das partículas que o compõem, vamos às considerações do orador romano sobre o período a partir de *Or.* 204.

Primeiramente, Cícero aconselha que o uso do estilo periódico seja feito com cautela (*Or.* 207), pois, para ele, o discurso ornado pode afastar a verdade e a credibilidade necessárias no discurso judicial, por exemplo. Cícero estabelece também que o período elaborado deve ser usado com moderação nas partes do discurso, exceto na peroração, “a qual se encerra em si mesma” (*Or.* 211),⁸⁹ sendo a última oportunidade de o orador formar a certeza de sua causa, fazendo uso da *amplificatio*⁹⁰ e, por isso, o local mais conveniente para a construção do estilo periódico. Entretanto, ele não deve durar tanto tempo, pois “se usado constantemente, não só traz enfado, como também é reconhecido até pelos imperitos” (*Or.* 209).⁹¹ Ou seja, o período elaborado, ou discurso ritmado, deve ser um recurso usado com cuidado, sob o risco de desagradar, tornar a arte gritante ou até mesmo desacreditar a causa do discurso.

Mais adiante, em *Or.* 221-6, após evidenciar que o discurso periódico não deve ser usado com frequência, Cícero se dedica a elucidar a formação do discurso estruturado com incisos e membros. Conforme Cícero, “essa circunlocução oratória e todo o período consistem geralmente de quatro partes, a que chamamos de membros, de modo que satisfaça aos ouvidos e não seja mais breve nem mais longo que o necessário” (*Or.* 221).⁹² Assim,

⁸⁹ Cf. *Or.* 211: *non dico in peroratione, quam in se includit (...)*.

⁹⁰ Elevação de uma ideia inicial de forma gradual, através da enunciação de determinados procedimentos retóricos (cf. BERISTÁIN, 1995, p. 44).

⁹¹ Cf. *Or.* 209: *si enim semper utare, cum satietatem adfert tum quale sit etiam ab imperitis agnoscitur.*

⁹² Cf. *Or.* 221: *Sed quoniam non modo non frequenter uerum etiam raro in ueris causis aut forensibus circumscripte numero seque dicendum est, sequi uidetur, ut uideamus quae sint illa quae supra dixi incisa, quae membra. Haec enim in ueris causis maximam partem orationis obtinent. Constat enim ille ambitus et plena comprehensio e quattuor fere partibus, quae membra dicimus, ut et auris impleat et neque breuior sit quam satis sit neque longior.*

percebe-se que o *tetracolon*⁹³ é a formação ideal para Cícero. No parágrafo 165, há um exemplo desse período: *Eam quam nihil accusas dammas bene quam meritam esse autumas [dicis] male merere? Id quod scis prodest nihil; id quod nescis obest?*⁹⁴

Aqui, o período está segmentado em membros para melhor visualização:

*Eam quam nihil accusas dammas/
bene quam meritam esse autumas [dicis] male merere?/
id quod scis prodest nihil;/
id quod nescis obest?*

Nosso objetivo não é aprofundar os estudos das cláusulas métricas neste trabalho, porém, em alguns momentos precisamos falar sobre os pés métricos e sobre as cláusulas, visto que Cícero mede os membros e incisos usando como parâmetro a quantidade de pés ou combinação deles. Dessa forma, Cícero aborda o inciso e o membro. Como exemplos de incisos, o orador cita estes dois de Crasso, cônsul romano, separados por ponto e vírgula: *Missos faciant patronos; ipsi prodeant*,⁹⁵ como exemplo de membro, cita *cur clandestinis consiliis nos oppugnant?*,⁹⁶ também de Crasso, e como exemplo de período: *cur de perfugis nostris copias comparant contra nos?* Definido como um período não longo, visto que é constituído de dois versos ou membros, isto é, *cur de perfugis nostris* e *copias comparant contra nos*. Cícero apresenta, portanto, exemplos da elaboração do período e das *particulae*, mas não menciona com precisão qual é a extensão fixa do período.

Entretanto, o arpinate faz comentários sobre exemplos citados acima, que colaboram para o entendimento das suas preferências no que diz respeito à elaboração dos períodos e suas partes. Ao citar o exemplo dos dois incisos que formam um membro *Missos faciant...*, ele aponta a formação de um senário, se não fosse a pausa antes do segundo inciso, e sugere que ficaria muitíssimo melhor a troca de *ipsi prodeant* por *prodeant ipsi*. Isso porque, ao invés de um senário, o membro poderia formar “a cláusula crético-trocaica: (prōdēānt | īpsī),

⁹³ Verso ou período formado por quatro membros, equivalentes a mais ou menos quatro versos hexâmetros (*Or.* 222), o verso mais importante da poesia grega e latina, formado por seis pés datílicos, sendo o último catalético, ou seja, incompleto.

⁹⁴ Autor incerto: “Aqueles a quem nada acusas, condenas. Afirma que a quem tem bons méritos merece o mal? Aquilo que sabes de nada aproveita; o que não sabes prejudica?”

⁹⁵ “Deixem os patronos de lado; eles que se mostrem.”

⁹⁶ “Por que nos atacam com artifícios secretos? Porque preparam contra nós exércitos dos nossos desertores?”.

em lugar de uma cláusula formada por espondeu + iambo (ipsī prōdēānt), como a que critica Cícero, reforça a noção de que o ritmo da prosa se distingue amiúde do da poesia” (JESUS, 2014, p. 148-9).

A partir da teorização de Cícero, entendemos, portanto, que a extensão do período e, também, a distinção de suas partes poderiam ser aferidas de acordo com diferentes aspectos, relacionados por Jesus (*ibid.*): através da sua relação com o verso poético, conforme exemplo citado no parágrafo anterior; com base na proporção (*párison*) igual ou equivalente das unidades lexicais de cada membro, com quatro palavras cada um, como em *Cur de perfugis nostris // copias comparant contra nos?*⁹⁷, ou através da relação semântica imposta pela própria organização sintático-semântica da frase, como em *Domus tibi deerat? // At habebas. // Pecunia superabat? // At egebas.*⁹⁸

Como vimos nas últimas seções, é possível delinear dois tipos de composição periódica: o estilo periódico, de fato, com proposições encadeadas sintática e semanticamente, que conduz o período a um sentido completo; e o estilo periódico de proposições justapostas, com proposições independentes, até certo ponto, e até mesmo composto por um só membro. Ainda visualizando esses dois tipos de composição periódica, vamos apresentar na próxima seção algumas considerações a respeito do estilo hipotático e do estilo paratático, para finalizar nosso tratamento a respeito da prosa rítmica aristotélica e ciceroniana.

1.5.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTILO PARATÁTICO E O HIPOTÁTICO

Como vimos, a prosa rítmica não acontece apenas através da composição feita através de pequenas unidades rítmicas, mas através da associação de períodos coordenados e subordinados, em sequência. Assim existem dois tipos de prosa (*Rhet.* 1409a 25-5, 1409b): o estilo paratático (λέξις εἰρομένη), em que suas partes componentes são dispostas lado a lado, em formato coordenado ou simples, e o estilo hipotático ou periódico (λέξις κατεστραμμένη), construído com períodos longos e estruturados por subordinação entre

⁹⁷ “Por que preparam contra nós exércitos dos nossos desertores?”.

⁹⁸ “Faltava-te casa? Mas a tinhas. Sobrava-te dinheiro? Mas tu precisavas”.

seus componentes.⁹⁹ Sendo diferentes, os dois tipos de estilo possuem suas próprias características e formas de apresentar-se no discurso. Cícero, no *Orator*, também tratou sobre os estilos paratáticos e hipotáticos, então, vamos apresentar os principais pontos assinalados por ele a respeito dessas formas de período.

O estilo paratático constitui uma forma de expressão de segmentos curtos, justapostos e que possui as palavras como elementos principais, pois, conforme Cícero: “as palavras não só se ajustarão, mas também se terminarão ordenadamente (...). Mas terminarão ou pela sua própria disposição e, por assim dizer, espontaneamente, ou por algum tipo de palavras em que, nelas próprias, exista harmonia” (*Or.* 164).¹⁰⁰ Portanto, essas palavras naturalmente rítmicas ou dispostas da maneira correta são aquelas que compõem o período no estilo paratático. Então, também, pode-se afirmar que o estilo paratático abre espaço para as chamadas figuras gorgianas (cf. LAURAND, 1965, p. 126-7), especialmente o homeoteleuto, o *párison*, o *isocólon* e a antítese, visto que sentenças sintaticamente simples privilegiam os jogos de palavras da *concinnitas*,¹⁰¹ resultando num discurso que aparenta ser naturalmente rítmico, pois “pode-se entender que as palavras foram de tal modo constituídas, que o ritmo pareça não ter sido buscado, mas advindo naturalmente, como em Crasso: *Nam ubi libido dominatur, innocentiae leue praesidium est.*”¹⁰²

O estilo hipotático é definido por Aristóteles como aquele estilo limitado, com começo, um fim e uma extensão apreendida de um só olhar (*Rhet.* 1409b 1). Por ser passível de ser “numerado”, ou seja, sujeito ao ritmo, e, por não ser longo, trata-se, portanto, de um estilo de fácil memorização, como são os versos poéticos. Esse estilo é o ideal para Aristóteles (*ibid.*), porque, pelo seu caráter determinado, produz satisfação e é de fácil compreensão.

Cícero, entretanto, faz a observação de que assim como há diferentes tipos de estilos, há diferentes tipos de oradores: “alguns preferem a fluidez e a naturalidade das palavras e proporcionam a eloquência na velocidade do discurso; outros preferem frases separadas e

⁹⁹ A relação de coordenação entre duas ou mais orações é conhecida como parataxe, enquanto a relação de subordinação entre orações é conhecida como hipotaxe.

¹⁰⁰ Cf. *Or.* 164: *Nec solum componentur uerba ratione, sed etiam finientur [...]. Et finiuntur aut ipsa compositione et quasi sua sponte, aut quodam genere uerborum, in quibus ipsis concinnitas inest.*

¹⁰¹ A *concinnitas*, no entanto, é apenas um dos procedimentos para a elaboração do discurso rítmico, visto que destacada, ela produzirá um estilo simples e sem conexão. Cícero fala sobre isso ao criticar os sofistas, no *Or.* 65-6.

¹⁰² “Pois onde se é dominado pela paixão, a virtude tem pouca defesa.”

cortadas, paradas e pausas (...)” (*Or.* 53).¹⁰³ No primeiro tipo, o orador apresenta um discurso contínuo, que não abre espaço para a recuperação da sua respiração, mas flui naturalmente, em oposição ao segundo tipo de estilo, com pausas marcadas. O segundo estilo é criticado por Aristóteles (*Rhet.* 1409) e admitido por Cícero (*Or.* 207-9), desde que utilizado com moderação – especialmente quando o orador o aplicar no discurso judiciário, com segmentos curtos, constituídos por figuras e jogos de palavras, proporcionando *concinntas*.

Na modernidade, esses dois tipos de prosa, o hipotático e o paratático, foram denominados como apódose e prótase. A apódose é formada por uma oração principal, subordinante, posposta à subordinada (prótase) nos períodos compostos, mais frequentemente usada nas orações condicionais; e prótase, nome dado a uma oração hipotática, quando é a inicial do período, a qual cria uma tensão semântica que exige como resposta ou complemento uma apódose (BERISTÁIN, 1995, p. 70).

A respeito da relação entre apódose e prótase, Cícero e Aristóteles não esclarecem que medida essas partes devem possuir ou se elas devem ser proporcionais em extensão no período ou não. No entanto, Cícero faz a observação de que prótase e apódose não necessitam ter a mesma extensão: que o segundo membro, correspondente à apódose, pode ser mais breve desde que o resultado não seja desproporcional e “a brevidade não pareça enganar os ouvidos” (*Or.* 221)¹⁰⁴. Aristóteles também não era a favor do uso de uma métrica rigorosa na prosa, visto que a forma métrica prejudica a persuasão porque soa artificial, afastando o crédito do ouvinte (*Rhet.* 1408b 25). Para o filósofo grego, o período deve ser completo, de forma sintático-semântica, pois possui começo, fim e sua extensão é curta, apreendida num só olhar (*Rhet.* 1409b 1), pois esse estilo satisfaz e é compreendido facilmente. Ou seja, para ambos, a simetria dos membros, a isocolia, ainda que seja utilizada em alguns momentos, não é regra, como é a clareza do período oratório.

Finalmente, após a apresentação dos pontos acima, concluímos a breve abordagem acerca das estruturas periódicas, sempre usando como referência os tratados de Aristóteles e Cícero. Notamos que, seja no período simples, seja no período complexo, o autor do discurso precisa se preocupar com o *decorum* e com as técnicas de composição, pois cada estilo

¹⁰³ Cf. *Or.* 53: *Flumen aliis uerborum uolubilitasque cordi est, qui ponunt in orationis celeritate eloquentiam; distincta alios et interpuncta interualla, morae respirationesque delectant.* Tradução nossa (espanhol-português) de: *Unos prefieren el torrente y la facilidad de palabras y ponen la eloquencia en la rapidez del discurso; otros gustan de frases separadas y cortadas, de paradas y pausas* (*Or.* 53).

¹⁰⁴ Cf. *Or.* 221: (...) *ne breuitas defrudasse auris uideatur neue longitudo obtudisse.*

periódico possui objetivos e técnicas diferentes, tendo como semelhança apenas a técnica do *numerus*, presente em ambos.

No próximo capítulo, iremos tratar ainda sobre retórica, não sobre a Retórica Antiga, mas sobre o processo que essa atravessou durante séculos e séculos, da Antiguidade até a Modernidade, especialmente até o estilo da literatura Barroca, do notável Pe. Antônio Vieira. Nosso propósito é, apresentar, em seguida, aspectos da formação do estilo Barroco, suas características e, seguidamente, aspectos da vida e da educação de Vieira, para compreender como ele se tornou pregador e de que forma estudou retórica. Iremos enumerar, ainda, pesquisas que relacionam obras de Vieira à Retórica Antiga, num apanhado do “estado da arte” dos estudos acerca da influência da disciplina retórica na obra do pregador. Essa síntese servirá para compreendermos o momento em que viveu Vieira, bem como qual era a literatura da época, o que ele estudou, e como a retórica chegou até ele, para que possamos, no terceiro e último capítulo, realizar a análise de sermões do pregador.

RETÓRICA: DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA AO BARROCO

Na Antiguidade Clássica, após sofrer resistência de pensadores e estadistas,¹⁰⁵ a retórica adquiriu prestígio, na Grécia e em Roma, conforme foi tratado no primeiro capítulo deste trabalho. Mas como o objetivo deste estudo é, de forma objetiva, avaliar se as formulações dos autores antigos acerca da prosa rítmica – especificamente Aristóteles e Cícero – podem ser identificadas nos sermões¹⁰⁶ do padre português, Antônio Vieira (1608-1697), consideramos importante examinar também como os estudos sobre retórica chegaram à sua época, pois, assim, será possível ter maior clareza sobre a estilização oratória praticada no século XVII, e sobre os conhecimentos sobre retórica de Antônio Vieira, impressos em seus discursos.

Nesse estudo diacrônico da Retórica, faz-se necessário averiguar primeiramente a seguinte questão: será que após o declínio da disciplina em Roma,¹⁰⁷ as formulações acerca da Retórica foram disseminadas ao povo europeu, especificamente ao povo português, até chegar ao século XVII,¹⁰⁸ período em que viveu Pe. Antônio Vieira? Para chegarmos à resposta para essa pergunta, vamos tratar, antes de tudo, sobre a trajetória percorrida pela Retórica até a sua chegada à Modernidade, em particular, ao período Barroco.

Estudiosos da Retórica como Barthes (2001), Garavelli (2000) e Kennedy (1994) fizeram estudos sobre a história produzida por essa disciplina, desde a Antiguidade até a Modernidade. Barthes (1975, p. 161-2) trata primeiramente sobre a questão do auge da Retórica, sobre a qual discorreremos na seção 1.1, e, em seguida, aborda as causas do declínio

¹⁰⁵ Conforme tratamos no primeiro capítulo, a retórica ganhou espaço na Grécia, com a liberdade de expressão assegurada pela República grega, mas perdeu seu espaço, tanto na Grécia quanto em Roma, no período do Império Romano. A Retórica chegou, inclusive, tardiamente a Roma, em razão do movimento helenizante defendido por Catão (234-149 a.C.), que era a favor da oratória desprovida de ornatos.

¹⁰⁶ Cerca de 200 sermões de Vieira foram preservados, chegando aos nossos dias. Dentre eles, conforme foi elucidado na introdução deste trabalho, foram lidos cinquenta sermões, dentre os quais foram selecionados dez para a análise estilística, que será apresentada no terceiro capítulo deste trabalho.

¹⁰⁷ Conforme Peterlini (2004, p. 131-141), a Retórica viveu o seu período áureo em Roma, no século I a.C., mas após a morte de Cícero, no ano 43 a.C., ou seja, ainda no mesmo século, “extinguiu-se também aquele ideal oratório que supunha o espaço de alguma liberdade, diminuta que fosse” (*ibidem*, p. 141). Isso se deu em razão da falta de liberdade política, advinda juntamente com a fundação do Império Romano. Na segunda metade do período de Augusto, o aticismo foi suplantado pelo asianismo e a oratória virou divertimento de salão, com as *declamationes* (*ibid.*). Conferir também Garavelli (1988, p. 40).

¹⁰⁸ Na Idade Moderna, passados mais de 1.500 anos desde o período em que os estudos sobre Retórica foram desenvolvidos.

da eloquência em Roma, consultando os estudos de Tácito (56-117 d.C.), historiador romano que tratou, entre outras coisas, sobre esse assunto:¹⁰⁹

Estas causas não são o mau gosto da época, mas a tirania de Domiciano que impõe silêncio ao Fórum e força os oradores a uma arte sem compromisso, que é a poesia; mas por isso mesmo a eloquência parte para a “literatura”, penetra-a e a forma (*eloquentia* passa, então, a significar literatura). (*Dial. n.p. apud BARTHES*, 1975, p. 161-2).

Então, não significa que os romanos deixaram de dar importância à Retórica, mas que ela deixou de ter a função da busca pela persuasão através de discursos, visto que, no período pós-republicano de Roma, o imperador era a suprema autoridade, e os direitos da população, incluindo o direito de expressão, eram limitados.

Dessa forma, surge a neoretórica ou segunda sofística, que, segundo Barthes (1975, p. 162), foi “a estética literária (retórica, poética e crítica) que reinou no mundo greco-romano unido, do século II ao IV depois de Cristo” ou da primeira metade do século I até o século V d.C., segundo Garavelli (1988, p. 40). No plano sintagmático, aparece a *descriptio* ou *ékphrasis*,¹¹⁰ na prática da época conhecida como *declamatio*,¹¹¹ que “apresenta uma nova unidade sintagmática, o trecho: que é menos extenso que as partes tradicionais do discurso, maior que o período” (*ibid.*), e que deixa o discurso oratório e integra a narração, num momento em que, conforme Barthes, “a retórica se deixa tentar pela literatura” (1975, p. 163). Nesse período da neoretórica, ainda de acordo com Barthes, valorizava-se principalmente o uso do estilo (asianismo),¹¹² especialmente ornamentos como o arcaísmo, a metáfora carregada, a antítese e a cláusula rítmica, trazendo o confronto com a sua contrapartida, o aticismo.¹¹³ Garavelli (1988, p. 40), assim como Barthes, explica que, com

¹⁰⁹ Na sua obra *Dialogus de oratoribus*.

¹¹⁰ Segundo Barthes (1975, p. 163), a *descriptio* ou *ékphrasis* se tratava de um fragmento antológico, transferível de um discurso para outro. É uma descrição regrada de lugares, de personagens. Beristáin (1995, p. 137) define a *descriptio* como “uma das quatro estratégias discursivas de apresentação de personagens, objetos, animais, lugares, épocas, conceitos processos, feitos, etc. Narração, descrição, diálogo e monólogo. É também uma estrutura discursiva” – tradução nossa de *Una de las cuatro estrategias discursivas de presentación de personajes, objetos, animales, lugares, épocas, conceptos, procesos, hechos, etc.: narración, descripción, diálogo y monólogo. Es también una estructura discursiva*.

¹¹¹ A *declamatio* é, nos séculos II a V d.C., uma improvisação regulada sobre um tema proposto, conforme Barthes (1975, p. 162). Garavelli (1988, p. 40) a define como um exercício escolar de composição e recitação.

¹¹² Na Ásia Menor, o asianismo está ligado ao desenvolvimento de um estilo exuberante, fundamentado no efeito “surpresa”. Nesse estilo, as “figuras” desempenham um papel essencial. Entretanto, o asianismo foi condenado e, segundo Barthes (1975, p. 163), “continua sendo por toda a estética clássica, herdeira do aticismo.”

¹¹³ Defendido principalmente pelos gramáticos, guardiões do vocabulário puro (BARTHES, 1975, p. 163).

o absolutismo imperial, a retórica encontra refúgio nas escolas, onde acontecem as *declamationes*, com os conceitos retóricos afastados do compromisso público e civil.

Como vimos, para gregos e romanos, a Retórica era uma disciplina fundamental para construir discursos persuasivos e ligados à prática democrática, mas, com o passar do tempo, foi perdendo a importância que tinha, visto que não havia mais a mesma liberdade de expressão na Grécia, devido às Guerras romano-macedônicas (214-148 a.C.), e tampouco em Roma, mais de um século mais tarde, com o advento do Império, fundado em 27 a.C. A Retórica se limitou, então, aos exercícios escolares, tanto para gregos quanto para os romanos.

Na Alta Idade Média (século V a XI), a Retórica voltou a ser estudada, especialmente “pela escassez de um acompanhamento filosófico e pelo aumento de uma tendência ornamental” (DE OLIVEIRA, 2004, p. 110). Isso porque, nesse período, deu-se nova importância ao texto poético, com Homero e Virgílio sendo colocados como as autoridades a arte retórica, enquanto “a filosofia se rebaixa e passa na cultura geral como uma arte entre as outras (*Dialectica*). A cultura liberal não prepara mais para a filosofia e sim para a teologia, que reina soberana fora das sete artes do *Septennium* (BARTHES, 1975, p. 165).¹¹⁴

O filósofo, estadista e teólogo romano, Boécio (480-524 d.C.) e também o escritor e estadista romano, Cassiodoro (485-585 d.C.) elucidam a teoria do *Septennium*, “o primeiro, fazendo passar o *Organon*¹¹⁵ de Aristóteles para a *Dialectica*; o segundo, postulando que as artes liberais estão inscritas desde toda a eternidade na sabedoria divina e nas sagradas escrituras (os Salmos estão cheios de ‘figuras’)” (*ibid.*, p. 166). Dessa forma, percebe-se que “a retórica recebe o apoio do Cristianismo. Pode legalmente emigrar da antiguidade para o Ocidente Cristão (e, portanto, para os tempos modernos)” (*ibid.*). A Retórica antiga sobreviveu em algumas escolas romanas da Gália, com alguns rétores gauleses, mas também foi legitimada e aceita, portanto, pelo Cristianismo, pois, conforme Barthes (1975, p. 167), “Carlos Magno¹¹⁶ inscreveu as figuras de retórica em sua reforma escolar, depois que Beda,

¹¹⁴ Na Idade Média, existe uma rede funcional de “artes” chamadas “liberais”, sete no total, que formam o *septennium*. São elas divididas em duas vias (*uiae*) da sabedoria: *Grammatica*, *Rethorica* e *Dialectica* (*Triuium*), e a *Musica*, *Arithmetica*, *Geometria* e *Astronomia* (*Quadriuium*) – essa estrutura é aceita e codificada nos séculos V e VI, primeiramente pelo escritor africano pagão, Marciano Capella (BARTHES, 1975, p. 167).

¹¹⁵ Conjunto de obras de Aristóteles cujo assunto é a lógica. Na Antiguidade, a lógica era considerada uma parte da filosofia, passando a fazer parte, no período medieval, da dialética.

¹¹⁶ Carlos Magno (742-814 d.C.) foi o primeiro imperador do Sacro Império Romano, do ano 800 até a sua morte.

o Venerável (673-735 d.C.) cristianizou inteiramente a retórica (tarefa iniciada por Santo Agostinho e Cassiodoro).

Entre os romanos, era época do chamado *Triuium*, que, conforme Barthes (*ibid.*), “atesta o esforço obstinado da Idade Média para fixar o lugar da palavra no homem, na natureza, na criação”. A palavra no *Triuium* é, para o autor, construção. Assim, o elemento mais valioso da Idade Média, que durou dez séculos (do V ao XV), era “menos o conteúdo de cada disciplina do que o jogo dessas três disciplinas (Gramática, Retórica e Dialética ou Lógica) entre si” (*ibid.*, p. 166-7). Ainda segundo Barthes (*ibid.*, p. 167), entre os séculos V e VIII, predominou o estudo da Retórica, depois, entre os séculos VIII e X, a Gramática, e entre os séculos XI a XV, a Lógica.

Ainda que os estudos sobre retórica antiga sejam de uma época pagã, eles foram aproveitados pelo Cristianismo e também por outras religiões, pois, conforme Kennedy (1994, p. 257): “o Judaísmo e seus derivados, o Cristianismo e o Islã são religiões baseadas no discurso em uma extensão muito maior do que o paganismo greco-romano”.¹¹⁷ O autor afirma que os estágios da criação, por exemplo, são descritos no primeiro capítulo do Gênesis como resultado do discurso de Deus; além disso, num outro exemplo, referente ao livro da bíblia, *Ex. 32*, Arão surge como o “orador” dos judeus, numa importante descrição da retórica hebraica (KENNEDY, 1994, p. 257). Kennedy também dá exemplos de estratégias retóricas na escrita dos dez mandamentos, incluindo o uso de entimemas e do estilo com o objetivo de persuadir. Ou seja, o livro pertencente às Escrituras Hebraicas ou Antigo Testamento já fazia uso de fundamentos da Retórica como um recurso para exortar a história sagrada.¹¹⁸

Santo Agostinho (354-430 d.C.), antes mesmo de ser religioso, estudou Retórica antiga, apreciou as publicações de Cícero, foi professor da disciplina e, depois, como padre e como bispo de Hipona, seguiu considerando fundamentais os estudos de Retórica. Mas cristãos deveriam estudar filosofia e literatura pagãs? Agostinho, na sua obra *On Christian doctrine* ou *On Christian Learning*,¹¹⁹ responde que “sim, dentro de certos limites. O

¹¹⁷ Tradução nossa de: *Judaism and its derivatives, Christianity and Islam are speech-based religions to a much greater extent than Greco-Roman paganism* (KENNEDY, 1994, p. 257).

¹¹⁸ Kennedy (1994, p. 258) também cita os provérbios (16: 21-24) para demonstrar que eles também possuem preceitos da Retórica. O provérbio 16: 21-24 pode ser traduzido como: “o sábio de coração é considerado prudente; quem fala com equilíbrio promove a instrução. O entendimento é fonte de vida para aqueles que o têm, mas a insensatez traz castigo aos insensatos. O coração do sábio ensina a sua boca, e os seus lábios promovem a instrução. As palavras agradáveis são como um favo de mel, são doces para a alma e trazem cura para os ossos”.

¹¹⁹ A Doutrina Cristã, em português. Trata-se de uma obra que aborda a história da retórica sob o ponto de vista cristão (KENNEDY, 1994, p. 267).

raciocínio sofista (*sophismata*) deve ser rejeitado, mas é intenção de Deus que os seres humanos usem o argumento lógico baseado na definição e na divisão (2.32.50)” (KENNEDY, 1994, p. 268).¹²⁰ Dessa forma, Santo Agostinho também valoriza o estudo de Retórica, legitimando-a entre os cristãos.

Com o cristianismo a seu favor, a Retórica resistiu ao passar do tempo. Nesse sentido, Murphy (1986, p. 142) nos lembra de que “a história das artes do discurso na Idade Média é, ao menos em parte, a história da sobrevivência das obras clássicas”¹²¹, visto que obras dos autores da Antiguidade Clássica, Aristóteles e Cícero, incluindo *De inuentione* e *Rethorica ad Herenium* (atribuída ao autor romano por séculos), eram estudadas no início desse período. Segundo Barthes (1975, p. 167), além de Aristóteles e Cícero, Quintiliano também era estudado, mais pelos mestres, menos pelos alunos.

Com o estudo da retórica em voga, nesse período:

Emprega-se também o termo *prosa* no sentido de “poema rítmico”. Nesse gênero, distinguem-se igualmente diversos níveis. Num poema, datado talvez de 698 do reino da Lombardia, declara o autor não dominar a métrica, e por isso escreve “em prosa como um discurso” (*scripsi per prosam ut oratiunculam; Poetae*, IV, 731, estr. 18). Trata-se do texto mais antigo em que a palavra prosa é aplicada à poesia. O poema em apreço não pode, todavia, ser acomodado a nenhum esquema rítmico, e usou-se o vocabulário *prosa* na falta de outro. Acha-se mais ou menos a meio caminho da significação de “poesia rítmica” (CURTIUS, 2013, p. 203).

Como vimos no primeiro capítulo, prosa e poesia não se distinguem nem se desligam totalmente (cf. *Or.* 202), e o ritmo da poesia não é o mesmo ritmo da prosa, mas o ideal, segundo os rétores antigos, Aristóteles e Cícero, é que ele esteja presente, tanto na prosa como na poesia. No entanto, a questão da métrica, tratada pelo poeta citado acima como algo próprio da poesia, aplica-se, na verdade, também à prosa (cf. *Or.* 212), com a aplicação das cláusulas métricas dentro do período oratório, como também vimos anteriormente. Mas, para além dessa questão, o interessante do trecho apresentado por Curtius é demonstrar que essa relação entre prosa e poesia continuou sendo observada na Idade Média, neste caso, no século VII.

Curtius apresenta, então, as formas artísticas da linguagem nesse período inicial da Idade Média (séculos V a VII):

O *dictamen prosaicum* é prosa artística. Mas a prosa “simples” (*sermo simplex*) permanece normalmente como o veículo normal para cartas, crônicas histórias,

¹²⁰ Tradução nossa de: *yes, within certain limits. Sophistic reasoning (sophismata) is to be rejected but it is God's intent that human beings should use logical argument based in definition and division (2.32.50)* (KENNEDY, 1994, p. 268).

¹²¹ ... *la historia de las artes del discurso en la Edad Media es, al menos en parte, la historia de la supervivencia de las obras clásicas* (MURPHY, 1986, p. 142).

ciência e hagiografia. Além disso, existe a já mencionada prosa rítmica e, finalmente, a prosa mista, isto é, textos em que a prosa alterna com intermédios poéticos. São chamados *prosimetra*. Acrescente-se ainda a prosa métrica e a rítmica.

Nota-se, então, que nessa época o problema da diferenciação entre prosa e poesia é tratado de forma semelhante ao que era pelos autores da Antiguidade Clássica, visto que naquela época, como vimos, já se tratava a respeito de uma prosa menos ornada, porém construída com períodos complexos, hipotáticos, em oposição à prosa ornada, em geral paratática, com mais elementos artísticos, como os jogos de palavras e as figuras. Da mesma forma, também poderiam ser mesclados os dois estilos de períodos, visando não causar enfado no auditório. A escolha do uso de cada uma dessas formas de prosa se dava de acordo com o gênero do discurso (*genera dicendi*).¹²² Mas, ainda segundo Curtius (1994, p. 199-200), havia diferentes níveis de prosa: a prosa artística era denominada pelo arcebispo e escritor Isidoro de Sevilha (560-636 d.C.) como *rhetoricus sermo* ou *eloquentiae prosa*; como *fabricata latinitas*, pelo bispo de Pávia, Enódio (474-421 d.C.), e também havia a *prosa simplex*, citada assim por Enódio e pelo orador e político, Plínio, o Jovem (61-114 d.C.), usada para comunicações objetivas.

Entre os séculos XII a XV, o ensino de Retórica em Portugal deve ter-se feito em dois sentidos diferentes, conforme Lausberg (2004, p. 14):¹²³

O primeiro, de ordem profana, era observado por todos que se ocupavam em escrever e desejavam formar o estilo, ou seja, pelos poetas e pensadores da época. Trata-se, portanto, de uma mescla de retórica e poética, imbuída talvez de conceitos gramaticais. O segundo tinha conexão com a arte de pregar e era o fundamento da técnica da palavra, necessária para tornar apto todos os sacerdotes na propagação da fé, que por toda parte do Ocidente cristão se incentivava.

A partir dessas informações, podemos compreender que os dois pontos importantes para a Retórica nesse período medieval (séc. XII-XV), a preocupação com o estilo do discurso e a preocupação com a arte de pregar, são inquietações também nos séculos seguintes.

Portanto, se a Retórica passou por mudanças na forma de ser utilizada, as fontes de estudo dessa arte liberal permaneceram sendo os autores antigos. Tratando especificamente de Portugal, país onde nasceu Vieira, foi no fim da Idade Média que as obras de Quintiliano

¹²² Estilos e usos recomendados por Aristóteles e Cícero, conforme vimos no primeiro capítulo.

¹²³ Nesse período, sabe-se que vários autores antigos foram estudados para o entendimento da Retórica. Foram encontradas, nos dois grandes centros de ensino de Portugal durante o período medieval, os mosteiros de Santa cruz de Coimbra e de Alcobaça, obras traduzidas de Cícero, como *De inuentione* e *Rhetorica ad Herennium*, obra antes atribuída a Cícero, hoje a Cornifício (LAUSBERG, 2004, p. 14-5).

e Cícero, respectivamente, *Institutio oratore* e *De oratore*, estiveram presentes nas instituições de ensino portuguesas. Em 1492, a Retórica foi instituída na Universidade de Lisboa como uma disciplina autónoma, quando “textos clássicos, principalmente de Cícero, eram traduzidos e comentados. Pouco tempo depois, [a Retórica] já era ministrada em todas as escolas de Portugal” (DE OLIVEIRA, 2004, p. 114).

Passado cerca de um milênio do início ao final da Idade Média (séc. V a XV), observou-se, mais uma vez, a transformação dos estudos sobre retórica, que se tornaram presentes nas principais universidades europeias. Nesse período, séculos XVI e XVII, conforme Barthes (1975, p. 175), “a retórica, que tem por objetivo principal o ‘escrever bem’ e o estilo, fica restrita ao ensino, onde, aliás, triunfa, é o domínio dos professores (jesuítas),” como Pe. Antônio Vieira.¹²⁴ A retórica permanece, então, limitada à educação – como vinha acontecendo desde os primeiros séculos depois de Cristo, mas a novidade é que agora a retórica é estudada em vários países da Europa, e os jesuítas são os maiores professores da disciplina nesse período: eles aprenderam com os antigos e ensinam no seu tempo com os tratados daqueles pensadores.

No século XVI, a Retórica passa por nova fase: “com o movimento renascentista,¹²⁵ vai conhecer novo incremento. Nova força lhe é insuflada pelo ensino dos humanistas,¹²⁶ que, de agora em diante, inspiram-se diretamente nos bons textos clássicos, quer de Homero e Demóstenes, quer de Virgílio e de Cícero” (LAUSBERG, 2004, p. 20).¹²⁷ A Retórica era ensinada em todas as escolas portuguesas, “desde o colégio de S. Antão em Lisboa e do Colégio das Artes em Coimbra, à escola de Braga, onde ensinou Clenardo e depois Vaseu,¹²⁸ e à Universidade de Évora” (*ibid.*, p. 23). Ou seja, a Retórica, incluindo os tratados dos autores da Antiguidade Clássica, consolida-se na educação de jovens e adultos. Nesse período, ainda segundo Lausberg (*ibid.*), humanistas portugueses estudiosos da Retórica foram lecionar em

¹²⁴ Religiosos da Igreja Católica que faziam parte da Companhia de Jesus (criada no séc. XVI, após a Reforma Protestante). A principal função dos jesuítas era difundir o catolicismo no mundo.

¹²⁵ O Renascentismo é um movimento de ordem artística, científica e cultural, que surgiu na transição da Idade Média para a Idade Moderna. A razão, o humanismo, o naturalismo e a valorização das concepções artísticas da Antiguidade Clássica são características do Movimento Renascentista.

¹²⁶ Movimento intelectual que surgiu juntamente com o Renascimento e que valorizava o ser humano acima das outras coisas.

¹²⁷ Homero (928-898 a.C.) entrou para a história como o poeta épico grego que escreveu a *Iliada* e a *Odisseia*, e Vergílio (70-19 a.C.) como o poeta épico romano, expoente clássico, que escreveu obras importantes, entre elas, a *Eneida*; Demóstenes (384-322 a.C.) e Cícero (106-43 a.C.) foram alguns dos principais oradores da Antiguidade Clássica.

¹²⁸ Humanistas e Renascentistas.

universidades por toda a Europa, incluindo Aquiles Estação (1524-1581) e o Pe. Cipriano Soares (1524-1593), nascido na Espanha e criado em Portugal. Da mesma forma, Portugal recebia humanistas estrangeiros para lecionar suas obras nas escolas portuguesas. Nesse período, foram impressas em Portugal as retóricas de Fr. Luís de Granada (1505-1588),¹²⁹ Jacobo Pontano (1542-1626)¹³⁰ e outros.

Conforme Barthes, foram os humanistas os responsáveis pela Retórica ter se espalhado pela Europa nesse período. Tanto que, em 1586, com a difusão das matérias sobre as diversas humanidades, o ensino da disciplina é codificado por um grupo de seis jesuítas, com a chamada *Ratio studiorum*,¹³¹ adotada em 1600 pela Universidade de Paris. Para Barthes (1975, p. 176) “tal *Ratio* dá preponderância às humanidades e à retórica latina, invade a Europa inteira, mas seu maior sucesso é na França,”

Durante o século XVI, próximo à chegada do novo século, surgem novos problemas relacionados à arte da palavra: “é no século XVI, como bem mostra Salgado Jr., que esta utilização da normatização retórica fora do âmbito escolar ou da preparação de pregadores se verifica à abertura do período barroco da nossa literatura” (LAUSBERG, 2004, p. 25). Nesse momento da história, a retórica vai começar a “sair” das salas de aula para ser utilizada novamente a favor da construção de textos persuasivos.

Ainda sobre a nova transformação da retórica, Lausberg ressalta que o século XVII é considerado mais uma fase de transição dessa arte liberal (*ibid.*, p. 20): “estuda-se aplicadamente retórica e poética nos grandes centros de ensino de Évora, Coimbra e Lisboa, onde continua a impor-se como livro fundamental o compêndio do Pe. Cipriano Soares”,¹³² *De arte rhetorica libri III, ex Aristotele, Cicerone & Quintiliano praecipue deprompti*.

Lausberg enfatiza que, nessa época, o ensino ministrado na Companhia de Jesus é que delimita as publicações, pois “é de discípulos de jesuítas ou mesmo de jesuítas que provêm as principais publicações no domínio da retórica e da escolaridade” (LAUSBERG, 2004, p. 24). Então, Antônio Vieira, demais jesuítas e seus discípulos estudam a Retórica Clássica, mas também estudam os escritos de teólogos como Santo Agostinho, que colaboraram para

¹²⁹ *Ecclesiasticae Rhetoricae siue de ratione concionandi libri sex, nunc primum in lucem editi*, 1575.

¹³⁰ *Progymnasmatum latinitatis siue dialogorum selectorum libri duo*, 1527.

¹³¹ Como explica Miranda (2008, p. 270), a *Ratio studiorum* foi um “regime escolar e currículo de estudos a que estiveram vinculados todos os colégios dos jesuítas, da Europa à Ásia, e ao Brasil, durante cerca de dois séculos.”

¹³² Jesuíta, espanhol de origem, que passou a maior parte da vida em Portugal.

a cristianização da disciplina. Além de estudiosos, os jesuítas também são os autores das publicações do campo da retórica deste período.

Nesse sentido, Argan (2010, p. 110) também enfatiza que, no séc. XVII, a Retórica, vista como uma arte, não é aquela da Antiguidade greco-romana, mas uma retórica que caminha junto com a religião:

A arte (retórica) está relacionada com questões religiosas do seu tempo e pode-se dizer que a arte do barroco tem como objetivo transformar o ideal religioso em um ideal burguês, o que significa: transformá-lo em uma norma para a vida social e política. Somente quando um transfere a noção do barroco para o ambiente da ética e do social é possível abandonar a interpretação negativa da arte barroca (...) (ARGAN, 2010, p. 110).¹³³

Vimos que a retórica passou por uma série de transformações ao longo dos séculos, tanto na forma de ser estudada quanto na forma de ser utilizada – não mais para contribuir com o compromisso civil dos oradores quando eles tratavam sobre política, por exemplo, mas para ser ensinada nas escolas, sem objetivo prático de que ela fosse utilizada para construir discursos. Apesar dessas grandes mudanças, contudo, ela se manteve presente, seja nas escolas, seja nas universidades, e, no período final da Idade Média e início da Modernidade, a retórica foi amplamente difundida entre os jesuítas, pois contava com a aprovação da Igreja Católica. Tudo isso colaborou para que os estudos sobre retórica permanecessem “vivos”, assim como os tratados dos estudiosos responsáveis por desenvolver a disciplina, na Antiguidade Clássica. Na verdade, na Idade Média, a retórica era ensinada, contudo, para Barthes, ela estava “moribunda”. Nesse sentido:

A retórica é triunfante, pois domina o ensino. Está moribunda, pois, restrita ao setor pedagógico, cai, pouco a pouco, em grande descrédito intelectual provocado pela promoção de um valor novo, a evidência (dos fatos, ideias, sentimentos) que se basta a si mesma e dispensa a linguagem (ou assim se julga) ou pelo menos pretende mais servir-se dela apenas um instrumento, uma mediação, uma expressão (BARTHES, 1975, p. 175).

Mas ainda que essa disciplina tenha perdido sua funcionalidade inicial, a da Antiguidade Clássica, isto é, buscar a melhor maneira de atingir a persuasão do auditório, através de formulações específicas envolvendo a linguagem, na Alta Idade Média, a Retórica é amplamente estudada, inclusive através das obras daqueles que a desenvolveram na Antiguidade; e, na Modernidade, a disciplina volta a ser estudada pelos jesuítas em prol da busca pela persuasão em suas missões.

¹³³ *El arte se relaciona con los asuntos religiosos de su tiempo y se podría decir que el arte del barroco pretende transformar el ideal religioso en un ideal burgués, lo cual quiere decir: convertirlo en norma para la vida social y política. Sólo cuando uno transfere la noción del barroco hacia el ambiente de lo ético y lo social es posible abandonar la interpretación negativa del arte barroco [...]* (ARGAN, 2010, p. 110).

Com essas informações sobre como a Retórica foi estudada, desde a sua chegada à Idade Média até sua transição para a Idade Moderna, vamos aprofundar, a seguir, aspectos que consideramos relevantes sobre o período do movimento artístico e literário denominado Barroco, do qual Vieira fez parte, e também trataremos sobre a importância atribuída aos autores antigos, nesse período.

2.1 A ORIGEM DO BARROCO E SUAS CARACTERÍSTICAS

O Barroco é relevante neste trabalho porque Antônio Vieira foi um dos maiores autores desse estilo literário, então, vamos compreender a respeito da origem do Barroco, suas especificidades e, também, vamos tratar das influências que Vieira absorveu ao longo da sua formação jesuítica.

Segundo Silveira (1986, p. 9):

A palavra barroco tomada de empréstimo ao vocábulo empregado para designar uma pérola de forma irregular, rotula um movimento literário que, embrionário na Espanha, originado na Itália e difundido na Europa Central, abrangeu em Portugal todo o século XVII, e se prolongou, já agonizante e degradado, pela metade do século XVIII (*ibid.*).

O autor, após estabelecer que o Barroco se trata de um “fenômeno artístico cronologicamente delimitado,” vai em busca da sua origem, que remonta a metade do século XVI, “enraizando-se na crise espiritual, moral e cultural, desencadeada pelo progresso, mas também decomposição dos valores da Renascença” (SILVEIRA, 1986, p. 9). Dessa forma, o Barroco surge para ser também um período de contradições, em que o homem busca se encontrar – estando entre a doutrina cristã e as ideias do Renascimento (Classicismo). Assim, Silveira ressalta que “o século XVII é marcado por antinomias como fé/razão, dogma/livre exame, progresso/autoridade e tradição, dando-lhe fisionomia dilemática” (*ibid.*, p. 12). Entretanto, como afirma Silveira, Portugal “viveu o século XVII mais perto da cruz do que do telescópio de Galileu” (*ibid.*, p. 13), como trataremos a seguir.

É uma época marcada por “dualidades antinômicas que ocultam semelhanças essenciais (...)” (*ibid.*, p. 16). Uma época que:

Há de exigir do artista sentidos e razão aguçados até a hipertrofia, além de uma linguagem capaz de traduzir as analogias, os contrastes e, sobretudo, as analogias nos contrastes. Donde a abundância de figuras que expressam relação de semelhança (símiles, comparações, *exempla*, trocadilhos, paronomásias) e as que exprimem relação de contraste (antítese, paradoxo). Duas figuras, particularmente,

traduzem a hipertrofia dos sentidos e da razão no barroco: a metáfora e o oxímoro (*ibid.*).

Dessa maneira, essas figuras (*schemata*), que foram primeiramente definidas nos tratados de Retórica da Antiguidade Clássica, conforme vimos no primeiro capítulo deste trabalho, tem agora a função de contribuir para a superação das ideias divergentes, posicionadas nos extremos do Classicismo e do Barroco, para, então, construírem uma “fusão conciliadora” (*ibid.*). Então, se em outros países da Europa, os questionamentos humanos sobre o divino causavam divergências, em Portugal, as divergências eram superadas com a contribuição dessas técnicas advindas da Retórica, como o uso de figuras.

Vale esclarecer que, para Hansen (2001, p. 14) “o ‘barroco’ nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois ‘barroco’ é Heinrich Wölfflin¹³⁴ e os usos de Wölfflin,” ou seja, o termo “barroco” é do ano de 1888, e a morfologia da obra de Wölfflin “lineariza os estilos artísticos como unidades consecutivas sobre o eixo de um contínuo temporal, ‘clássico’ antes, ‘barroco’ depois, não admitindo a coexistência historicamente observável de múltiplos estilos” (*ibid.* p. 14). Portanto, o barroco de Wölfflin é tal qual o Barroco apresentado por Silveira. É um estilo que não deveria ser definido e usado como é, pois:

Para que a definição e o uso do termo fossem pelo menos aceitáveis, seria necessário que características ditas “barrocas” especificassem todas as obras de uma série determinada e apenas a elas; no entanto, as séries classificadas como “barrocas” são bastante diversas e diferentes de lugar para lugar, de autor para autor, e, principalmente, de uma arte para outra e mesmo de obras para obras de um mesmo autor (...) (*ibid.*, p. 15).

Dessa forma, sem negar a existência do barroco ou desaconselhar o uso do termo, para Hansen (2001, p. 16), na verdade, “são criticáveis seus usos quando implicam a classificação e a unificação dedutivas e transistóricas das representações das letras do século XVII”, ou melhor, o uso generalizado do esquema Wölffliano, que termina por desvalorizar outros critérios, que poderiam ser considerados.

Curtius também defende que muitas das características do Maneirismo espanhol (arte que também abordaremos mais a seguir) são consideradas “Barrocas”. Para ele, o termo “Barroco” deveria até mesmo ser excluído pela confusão que suscita, visto que, para o autor e pelas semelhanças de características entre o Maneirismo e o Barroco, poderia ser utilizado

¹³⁴ Heinrich Wölfflin, autor da obra *Renascimento e Barroco*, de 1888, foi, segundo Hansen (2001, p. 14), quem formulou a expressão, “como categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de ‘clássico’ e ‘barroco’ aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séc. XVI e XVII.”

simplesmente o termo “Maneirismo” para designar esse estilo da literatura e da arte. Para Curtius, o Maneirismo “merece também a preferência porque, comparado com barroco, encerra o mínimo de associações históricas” (CURTIUS, 2013, p. 340). Tal questão conceitual sobre o Maneirismo e sobre o Barroco é tratada de forma aprofundada por Curtius, que cita o artigo de René Wellek (1946), *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, para dar ênfase ao pensamento que compartilha com o autor a respeito do conceito do Barroco na literatura escolar. Echeverría (1998, p. 88) discorda de Curtius porque considera o Maneirismo e o Barroco “irmãos gêmeos”, mas “profundamente diferentes” (*ibid.*), visto que, na visão do autor, o Barroco “mergulha” no clássico, para despertar novas formas advindas dele, enquanto o Maneirismo aceita as formas clássicas como são (*ibid.*).

Mas Curtius, como explicamos, propõe “maneirismo” como invariante transistórica, entendendo “barroco” como uma de suas espécies (*ibid.*, p. 12). Para Curtius, o Maneirismo apresenta influências advindas de várias épocas e estilos artísticos. Segundo ele, “na própria retórica oculta-se um germe do Maneirismo que proliferou no fim da Antiguidade e na Idade Média” (CURTIUS, 2013, p. 341).

Para elucidar esse pensamento, o autor enumera vários exemplos de figuras recuperadas da Retórica Antiga e Medieval (cf. CURTIUS, 2013, p. 341-351), como o emprego do hipérbato,¹³⁵ figura usada por autores de variadas épocas, como Cícero (I a. C.), Plínio, o moço (I e II d.C.), Isidoro de Sevilha (VI e VII d.C.), Beda (VII e VIII d. C.) e também empregada pelo classicista Garcilaso (XVI e XVII). Nos sermões de Pe. Antônio Vieira, nosso objeto de estudo, também é fácil identificar o uso do hipérbato, como neste exemplo retirado do *Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda*: “de maneira que, para lhe serem perdoados os seus pecados, alegou um pecador a Deus que são muitos e grandes?” (VIEIRA, 2017, p. 89).

Curtius também destaca a perífrase¹³⁶, usada desde a Antiguidade, até mesmo com “abuso”, com Estácio, na sua obra *Tebaida*, e na Idade Média, com Dante, como uma constante, visto que na *Divina comédia* são encontradas mais de 150 perífrases (CURTIUS, 2013, p. 344). Neste trecho do *Sermão da Sexagésima*, de Antônio Vieira, identificamos o uso da perífrase: “(...) porque desde a primeira palavra do *Gênesis* até à última do *Apocalipse*,

¹³⁵ Chama-se hipérbato (*transgressio, transcensio*) uma colocação razoavelmente livre dos termos, em que a ordem gramatical é rompida por palavras intercaladas (CURTIUS, 2013, p. 341)

¹³⁶ Figura retórica que consiste em utilizar uma frase para dizer o que poderia ser expressado com uma palavra (BERISTÁIN, 1995, p. 388).

não há tal coisa em todas as escrituras” (VIEIRA, 2017, p. 51), ou seja, Vieira poderia ter dito “em toda a Bíblia”, mas enriqueceu o período ao dizer “desde a primeira palavra (...) até à última do *Apocalipse*.”

Outra figura destacada por Curtius é a *annominatio*, designada na Retórica Antiga “como a acumulação de diversas formas de flexão da mesma palavra e de suas derivações, e de palavras homófonas e assonantes” (CURTIUS, 2013, p. 345). A diferença do emprego dessa e de outras figuras na Antiguidade para o emprego delas na Idade Média é que antes aconselhava-se o seu uso parcimonioso (*Rhet. ad Her.*, c. IV, XXI, §§ 29 e ss.), e depois, a figura passou a ser apreciada de forma “acumulada” (*ibid.*, p. 346). Da mesma forma, Vieira faz uso da figura de forma recorrente nos seus sermões, como exemplo, nesses trechos retirados do *Sermão do Bom Ladrão* (VIEIRA, 2017, pp. 119 e 120): “**Furtam** pelo modo **mandativo**, porque **aceitam** quando lhe **mandam**; e para que **mandem** todos, os que não **mandam**, não são **aceitos**”; “**Furtam** pelo modo **permissivo**, porque **permitem** que outros **furtem**, e estes comprem as **permissões**” (grifos nossos).

Para finalizar o estudo sobre as figuras Antigas e Medievais usadas também no Maneirismo, Curtius cita duas metáforas: *hydrops*, que significa “presunção intelectual”, nos séculos IV e V, e “sede mórbida”, no século XII; e, também, “toque de cítara”, que significa “canto de pássaro”. Ambas foram usadas por séculos, na Idade Média, e também foram frequentemente usadas no século VXII, por Góngora e Gracián. Com isso, Curtius reafirma que o “Maneirismo espanhol utilizou o Maneirismo medieval” (CURTIUS, 2013, p. 351), mas, pode-se afirmar, conseqüentemente, que o Maneirismo utilizou a Retórica Antiga, visto que o aquele apresenta características do *ornatus* da Retórica, conforme Curtius (*ibid.*, p. 341).

Acrescentando mais características próprias do Barroco ao seu estudo, Silveira afirma que será “cultista e conceptista¹³⁷ a dicção literária do Barroco português, mas naturalmente submetida aos dois fatores que condicionaram sua cultura. São eles (...) o ensimesmamento e a religiosidade exacerbada” (SILVEIRA, 1986, p. 17). Este ensimesmamento é referente ao nacionalismo português, num período em que Portugal era um país de conquistas e de batalhas por territórios, e essa característica se fazia necessária, assim como a religiosidade

¹³⁷ “Expressão de sentidos hipertrofiados é o cultismo, concebido como o abuso da fantasia a exercer-se no campo psicológico da representação sensível. Hipérbole da atividade racional resulta ser o conceptismo, definido como exorbitância fantasiosa da Razão nos domínios do entendimento e do pensar formal, a explorar como lógicas” (SÉRGIO, 1955, p. 120 apud SILVEIRA, 1986, p. 93).

que, através dos jesuítas, também contribuiu para propagar conteúdos de interesse dos lusitanos.

Sobre a questão de o cultismo e o conceptismo serem características que vão ao encontro dos pensamentos antagônicos do Barroco, Mérimée-Morley (1930, p. 233 *apud* CURTIUS, 2013, p. 366) ressalta que esses conceitos são, na realidade, mal interpretados. “O conceptismo é, para a ideia, o que o cultismo é para a palavra. Mas um desses efeitos não exclui necessariamente o outro. Pelo contrário, atraem-se reciprocamente e encontram-se muitas vezes juntos” (*ibid.*). Ou seja, ainda que o cultismo e o conceptismo pareçam ser instrumentos literários completamente diferentes, não o são; são, na verdade, necessários um para a existência do outro.

Além disso, Curtius alerta, mais uma vez, sobre as associações históricas relacionadas aos termos usados na literatura. Sobre o cultismo, conceptismo e afins, ele afirma que há estudos eruditos, porém, insatisfatórios “por deixarem de investigar as relações do Maneirismo espanhol com a tradição latina” (CURTIUS, 2013, p. 366), e porque “quase sempre as diferentes formas são interpretadas como produtos da Renascença ou do italianismo ou do Barroco, isto é, são retiradas dos mesmos esconderijos em que previamente foram colocadas” (*ibid.*). Sendo assim, é necessário ir além nos estudos sobre as origens da literatura do século XVII.

Pe. Antônio Vieira, conforme argumenta Saraiva, é denominado pelos manuais de literatura como um autor “conceptista”, e também como um exemplo típico de autor “barroco”, entretanto, “nada lhe era mais estranho do que o conceito da ‘arte pela arte’” (SARAIVA, 1980, p. 113), afinal, seus textos eram repletos de conteúdo, de temas importantes para a época, e Vieira se dirigia a todo tipo de auditório ao discursar. Dessa forma, Saraiva se questiona: “como e por que um estilo literário, tido pela opinião geral como puramente artístico, só acessível aos iniciados e adequado ao gosto de cortes requintadas e de academias literárias, pode ser usado na prática cotidiana? Como e por que pode ser funcional?” (*ibid.*). Vieira foi um pregador que, de fato, fez uso do seu estilo no cotidiano e de forma funcional.

O *Sermão da sexagésima*, da autoria de Vieira, acaba respondendo a estes questionamentos de Saraiva. Neste sermão, pronunciado no ano de 1653, o pregador português apresenta suas ideias sobre a arte da pregação. Tomando a parábola do Semeador, tirada do Evangelho de São Lucas, o pregador parte da narrativa *semen est verbum Dei* – “o grão é a palavra de Deus” para perguntar “por que os pregadores do nosso tempo [de Vieira],

que aparentemente ensinam a palavra de Deus, são totalmente estéreis e não conseguem resultado algum dos ouvintes?” (SARAIVA, 1980, p. 114-5). Em resposta à pergunta que fez, Vieira enumera três fatores que seriam indispensáveis para a conversão de uma alma: o pregador (seu caráter moral/ *éthos*), o ouvinte (sua emoção/*páthos*) e a graça de Deus (a palavra/*lógos*)¹³⁸ e, para Vieira, um dos fatores primordiais, o ensinamento dos pregadores não estava surtindo efeito, ou seja, alcançando a persuasão dos ouvintes, no caso, a conversão. Para Vieira, há “as condições supostamente necessárias para qualquer pregação.¹³⁹ São elas: a pessoa do pregador [*éthos*], o estilo [*léxis*], a matéria do sermão [*inuentio*], a ciência do pregador [*doctrina*] e a sua voz [*uox*]” (SARAIVA, 1980, p. 115). Neste ponto, é importante ressaltar que para cada elemento que Vieira elenca para determinar os requisitos necessários para a composição de bom sermão há um paralelo na Retórica Antiga, apenas traduzindo os termos para o grego ou latim, como fizemos acima. Como veremos nas próximas seções deste trabalho, Vieira estudou retórica, por isso, conhece e aconselha o uso de tais requisitos.

Sobre a condição “estilo do orador”, a *elocutio*, a mais importante a ser estudada para o objetivo deste estudo, Vieira ressalta quais características o estilo deve ter e quais não deve possuir. Por que os sermões não atingem os fiéis? “Será porventura o estilo que hoje se usa nos púlpitos? Um estilo tão empecado, um estilo tão dificultoso, um estilo tão afetado, um estilo tão encontrado a toda a arte e a toda a natureza? Boa razão é também esta. O estilo há de ser muito fácil e muito natural” (VIEIRA, 2017, p. 34). Assim resume Vieira: o estilo deve ser natural, o semear “é uma arte sem arte” (*ibid.*).¹⁴⁰ Como destaca Saraiva, para Vieira, “a arte de semear é muito simples e natural [*natura*]: basta deixar cair os grãos. É um processo da natureza que se opõe às regras, compassos e medidas das diferentes artes” (SARAIVA, 1980, p. 116).

¹³⁸ “Para uma alma se converter por meio de um sermão, há de haver três concursos: há de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; a de concorrer o ouvinte com o entendimento, percebendo; há de concorrer Deus com a graça, alumando” (VIEIRA, 2017, p. 24).

¹³⁹ Essas condições, cinco, estão no primeiro versículo da narrativa do *Sermão da sexagésima: Exiit qui seminatur seminare semen suum* – Eis que o semeador saiu a semear (cf. VIEIRA, 2017, p. 17). “Diz Cristo que ‘saiu o pregador evangélico a semear’ a palavra divina” (*ibid.*).

¹⁴⁰ Pouco antes, neste sermão, Vieira afirma, porém: “compara Cristo o pregar ao semear, porque o semear é uma arte que tem mais de natureza que de arte” (VIEIRA, 2017, p. 34), diferenciando a arte de pregar da arte da música, arquitetura ou aritmética, artes em que tudo se faz por medida. Esse trecho vai ao encontro do pensamento de Aristóteles sobre a prosa rítmica, quando ressalta que ela não deveria ser métrica, mas também não deveria ser destituída de ritmo (*Rhet.* III, 8, 25), enquanto Vieira diz que o pregar tem arte, entretanto, mais natureza do que arte (medida).

No entanto, conforme Oliveira (2018, p. 38), na obra de Platão, *Fedro*, o personagem Sócrates explica a Fedro que ele:

Conquistará a arte retórica se conseguir unir sua *phýsis* (natureza), unida a *meleté* (prática) e a *epistéme* (conhecimento). Logo em seguida, ele cita o caso de Péricles para confirmar sua tese. Péricles juntou a pesquisa e a meditação da natureza, elementos nos quais baseia as artes nos seus dons naturais para aplicá-los no exercício da sua profissão política. Porque, do contrário, isto é, guiando a sua prática, segundo elemento, apenas pelos dons naturais, o primeiro seguiria como um cego desprovido de arte e método; o terceiro, que tornasse visível o caráter do verdadeiro objeto da sua profissão retórica, a alma humana (*Phdr.*, 270d).

Assim, apesar de a arte de discursar ou de pregar ser algo natural, a técnica também deve ser considerada, aprendida. Cícero e Aristóteles concordam com isso, como vimos, pois Cícero aconselha o uso das variadas técnicas de estilo para evitar o enfado de períodos construídos todos da mesma forma (*Or.* 219) e Aristóteles afirma que o discurso não deve soar artificial (*Rhet.* 1408b 25).

É possível afirmar, com o que foi explicitado, que a percepção de Vieira sobre como deveria ser a pregação possui relação estreita com os conceitos sobre a prosa rítmica antiga, usada pelos oradores da Antiguidade. Isso porque, conforme foi abordado no primeiro capítulo, a prosa rítmica é algo inerente à linguagem, natural, visto que esta não foi criada, mas sistematizada pelos antigos dentro de uma técnica (cf. Norden, 1986, p. 50). Além disso, Aristóteles e Cícero também recomendam que o orador dissimule a sua arte, para que ela transmita naturalidade; ou seja, Aristóteles, Cícero e Vieira possuem, em síntese, a mesma ideia acerca da técnica de estilização do discurso: ela deve existir, porém, sem exageros,¹⁴¹ já que o estilo não poderia deixar o discurso artificial ou o auditório se sentiria prejudicado (*Rhet.* 1404 15).

¹⁴¹ A presença de técnicas da prosa rítmica antiga nos sermões de Vieira será analisada no próximo capítulo deste trabalho, mas, independentemente da análise, é consensual que Padre Antônio Vieira foi um profundo conhecedor da Retórica Antiga, conhecia e produzia discursos com técnicas específicas, indicadas pela *Ratio Studiorum*, desde a escola de jesuítas, e ficou conhecido como “o maior pregador do século XVII” na Europa dita “Barroca” (SARAIVA, 1980, p. 7), justamente pela “tessitura do seu discurso engenhoso” (*ibid.*). Portanto, a negação à técnica, a que Vieira dá a entender no trecho do *Sermão da sexagésima* em que argumenta que o estilo “é um processo da natureza que se opõe às regras”, parece, na verdade, querer reforçar o pensamento dos antigos de que o discursar/pregar é algo natural para o ser humano, então não deve soar artificial.

2.1.1 O RETORNO DOS CÂNONES CLÁSSICOS

Já que foram abordados alguns aspectos da concepção de Vieira sobre a composição do sermão, relacionando esses aspectos às formulações dos antigos acerca da confecção do discurso oratório, é válido expor que, ao tratar sobre uma das principais características do barroco, a valorização do clássico ou tradicional, Echeverría (1998, p. 44) destaca que o estilo Barroco trouxe de volta o cânone clássico (incluindo, portanto, estudos sobre retórica) para lhe dar nova vida – através de uma nova concepção dos preceitos antigos.

A técnica barroca de configuração do material parte de um respeito incondicional ao cânone clássico ou tradicional – entendendo o “cânon” mais como “princípio gerador de formas” do que como um simples conjunto de regras – é desencantada pelas insuficiências do mesmo diante da nova substância vital para a qual ela deve se formar e aposta na possibilidade de que o *feedback* sobre ela seja o que restaure sua validade; que o antigo é redescoberto precisamente no seu oposto, no moderno (ECHEVERRÍA, 1998, p. 44).¹⁴²

Dessa forma, o clássico foi trazido de volta às escolas e discussões, mas foi revalidado através de mudanças na sua estrutura, que aconteceram porque os contextos em que os clássicos foram inseridos eram e sempre serão, claramente, diferentes. Segundo Echeverría (*ibid.*), “a proposta do Barroco consistia “em ‘sacudir’ as formas – as proporções clássicas aceitas como perfeitas – para despertar a vida que cochila ou está congelada nelas”¹⁴³.

Nesse contexto em que os cânones clássicos eram redescobertos, a Companhia de Jesus encontra lugar perfeito para a sua doutrina religiosa ser aceita:

Parece que o que atrai os jesuítas no estilo barroco é a sua capacidade de provocar experiências radicalmente ambivalentes, estados de vertigem em situações em que o contrário é interpenetrante, confuso ou misturado. A verdade é que as obras barrocas oferecem para eles a possibilidade, maravilhosamente “útil”, não só para representar, mas para *encenar* o contato ou a união em um solo *continuum*, da dimensão terrestre e da dimensão celestial, do mundo humano e do mundo divino, da luminosidade e da escuridão, da virtude e do pecado, da vida e da morte (ECHEVERRÍA, 1998, p. 95, grifo do autor).

Ou seja, os significados e conceitos opostos, no estilo Barroco, podem se completar, ganhar sentidos. Até mesmo as estratégias retóricas, antes utilizadas principalmente no

¹⁴² Tradução nossa de: *La técnica barroca de conformación del material parte de un respeto incondicional del canon clasico o tradicional – entendiendo ‘canon’ más como um ‘principio generador de formas’ que como um simple conjunto de reglas-, se desencanta por las insuficiencias del mismo frente a la nueva sustancia vital a la que debe formar y apuesta a la posibilidad de que la retroacción de ésta sobre él sea la que restaure su vigencia; de que lo antiguo se reencuentre justamente em su contrario, em lo moderno* (ECHEVERRÍA, 1998, p. 44).

¹⁴³ Tradução nossa de: *en “sacudir” las formas – las proporciones clásicas aceptadas como perfectas – para despertar así la vida que dormita o está congelada em ellas* (ECHEVERRÍA, 1998, p. 88).

âmbito político, numa época pagã, são trazidas de volta para ganhar nova força, dessa vez entre os cristãos e a serviço da religião. Assim, se no seu primeiro nível, o Barroco traz de volta os cânones clássicos, “o segundo nível do estilo Barroco permite uma dramaticidade decididamente cristã-católica que, no próprio ato de despertar a dramaticidade dos cânones que o Renascimento emprestou do mundo antigo, refuncionalize-os de acordo com seu próprio sentido” (*ibid.*).

2.2 O BARROCO NO BRASIL

Após a exposição das principais características, que colaboram para o entendimento do que foi o barroco, surge mais uma indagação relevante para este trabalho: como se deu o advento do barroco no país colonizado por Portugal, onde viveu Vieira a maior parte da sua vida, o Brasil? Para o historiador e crítico da literatura brasileira, Alfredo Bosi (2015, n.p.), o que houve no Brasil foram “ecos do barroco”, e “a prosa barroca está representada em primeiro plano pela oratória sagrada dos jesuítas. O nome central é o do Pe. Antônio Vieira (...)” (*ibid.*). Para Bosi, “a atmosfera do Barroco está saturada pela experiência do Renascimento e herda as suas formas de elocução maduras e crepusculares: o Classicismo e o Maneirismo.¹⁴⁴ No entanto, a vida social é outra; outra a retórica em que se traduzem as relações quotidianas” (*ibid.*).

Conforme Bosi (2015, n.p.), somente com o advento do estilo Barroco:

Com a presença deste na cultura europeia, e sobretudo ibérica, que surgirá entre nós uma organização estética na prosa: os sermões de Vieira, a historiografia gongórica de Rocha Pita e mesmo a alegoria moral de Nuno Marques Pereira (apesar do didatismo que a marca) já são exemplos de textos literários (...).

Antes da chegada do estilo Barroco ao Brasil, não havia, então, “organização estética na prosa,” um fato justificável, visto que o país era colonizado por Portugal, e vivia um momento em que apresentava mais as características do colonizador do que as suas próprias, nas artes.

¹⁴⁴ Curtius não procura definir o Classicismo ou o Maneirismo, mas afirma que o Classicismo é uma grande arte, assim como é a arte da Antiguidade Clássica; e o Maneirismo é uma “degenerescência do Classicismo. Certa ‘maneira’ artística que pode expressar-se nas mais variadas formas sufoca a norma clássica. Cabe ao indivíduo apreciar essa mudança” (CURTIUS, 2013, p. 339). Para o autor, o Maneirismo tem características que remontam a Antiguidade clássica, e que seguiram pelo maneirismo latino medieval, até o maneirismo do século XVII, numa história de dois mil anos (*ibid.*, p. 362).

Stegagno-Picchio (2004, p. 30) concorda com Bosi ao ressaltar a existência do Barroco no Brasil, que, em síntese, apresenta heranças do Barroco português:

Embora condicionado pelo novo ambiente e projetado para o futuro, o colono arrasta consigo todo o seu passado; e tanto isso é verdade que no Brasil a literatura nasce adulta, barroca. Um barroco diferente, que haure sua linfa particular, mas canalizado por toda a sabedoria literária destilada durante séculos de cultura portuguesa.

Portanto, o Barroco da colônia portuguesa, terra que ainda iniciava sua literatura, estava se estruturando e, para isso, tomava por empréstimo a literatura do colonizador. Assim também concebe o autor Carlos Nejar o Barroco brasileiro. Ele resalta que “tudo o que no Brasil colônia se produzia imitava as letras lusitanas. A influência econômica e política traduzia-se na produção literária” (NEJAR, 2007, p. 28). Mas isso até uma obra “com características singulares” (*ibid.*) ser publicada no Brasil: “O diálogo das grandezas do Brasil,” de Ambrósio Fernandes Brandão, pois, apesar de as características da literatura brasileira surgirem de um modelo lusitano, são reconhecidas particularidades da nação brasileira nessa obra, com presença de ufanismo pelo país – fato que também deve ser considerado.

Conhecer o contexto em que surgiu o estilo Barroco, assim como a sua definição e características são informações importantes para compreender o estilo e sua época de forma aprofundada. Para nós, neste trabalho, tais conhecimentos sobre o Barroco também se mostram importantes, visto que nosso objeto de estudo, Pe. Antônio Vieira, é tido como um dos maiores exemplos de autores que se enquadram nesse estilo literário.

Vale ressaltar que o Barroco, segundo Echeverría (1998, p. 107), era considerado pela crítica artística da sua época “(...) a forma moderna do ‘mau gosto’; seu fracasso consistia no exagerar, e não, como antes, num manter-se breve, no uso da forma para dominar o conteúdo. O modo de ser barroco não era próprio do homem natural, do campo, hostil ao artifício, mas próprio do homem civilizado, cidadão, hostil à sensibilidade,”¹⁴⁵ então, o estilo Barroco foi depreciado,¹⁴⁶ assim como foi o estilo do orador, Cícero, pelos aticistas na sua época, pelo uso considerado exagerado de ornamentação do discurso.

¹⁴⁵ Tradução nossa de: [...] *la versión moderna del 'mal gusto'; su fracaso consistia en un exagerar – y no, como antes, en un quedarse corto, en el uso de la forma para domar el contenido. El modo de ser Barroco no era propio del hombre natural, del campo, hostil al artifício, sino propio del hombre civilizado, ciudadano, hostil a la sencillez* (ECHEVERRÍA, 1998, p. 107).

¹⁴⁶ No sentido de depreciar o Barroco, a obra *Memoires de Saint Simon*, de Louis de Rouvroy (1711), citada por Silveira (1993, p. 88), “assinala a derivação do termo *barroco* de seu sentido primitivo (pérola irregular) para um sentido figurado e pejorativo: incongruente, absurdo fora da sã e boa razão”. René Wellek (1963, p. 63-117) acrescenta que o estilo ganhou conotações pejorativas, passando a significar “extravagância” e

Nesta citação, é abordada uma das características do Barroco, o Gongorismo:

Visto o processo descritivo implicar a utilização de metáforas e imagens para todos os sentidos (sinestesia), e a poesia se exprimir sobretudo por meio de metáforas e imagens resulta que esta tendência se manifesta notadamente em poesia. E recebe o nome de Gongorismo, por ser o poeta espanhol Góngora seu principal representante. Seus adeptos procuram cultivar uma linguagem rebuscada, especiosa e rica. E, para alcançá-la, consideram de bom tom o emprego de neologismos, hipérbatos, trocadilhos, dubiedades e todas as demais figuras de sintaxe que tornam o estilo pesado, tortuoso e alambicado. (MOISÉS, 1999, p. 73).

Então, conforme Moisés, embora o estilo gongórico busque o uso de linguagem “especiosa e rica”, alcança um texto “pesado, tortuoso e alambicado”; ou seja, o estilo gongórico, ao invés de contribuir para que o discurso seja bem elaborado, acaba tornando-o complicado – característica criticada pelos críticos de arte, à época do Barroco.

Mas Said Ali (1964, p. 33), ao contrário de autores que criticavam o Barroco pelo Gongorismo, afirma que não é correto qualificar toda a produção literária em português do século XVII como "gongórica" (rebuscada), e diferencia alguns autores de outros: “não se pode entretanto afirmar que revelem a mesma decadência de linguagem os escritos de um Vieira, de um Bernardes, de um Francisco Manuel de Melo, ou de um Frei Luís de Sousa ou Rodrigues Lobo” (*ibid.*).

Mendes (2002, p. 195), por sua vez, diferencia a obra de Vieira das obras dos demais oradores, colocando-a num patamar acima, pela presença do engenho que provoca sentimentos: “se se pode dizer que este tipo de engenhosidade, ainda que de modo mais pesado, menos variado e quase sempre gratuito, foi praticado pelos oradores contemporâneos de Vieira, terá que se proclamar que apenas Vieira atingiu a emoção estética” (*ibid.*).

Bosi (2015, n.p.) destaca as diferentes opiniões acerca do Barroco e afirma que, independentemente de qualquer coisa, o estilo merece atenção de todo estudioso ou crítico literário:

A negação da arte barroca pela sua “carência de conteúdo” é cega, pois é claro que o alheamento à realidade, a fuga ao senso comum, enfim, o descompromisso histórico é também conteúdo. Quanto à atitude formalista, resume-se a atribuir a priori um valor ao que se tomará por objeto preferencial, os esquemas, herdados pela tradição clássica, e apenas transfigurados por força de um complexo ideológico. Em suma, desvalorizar um poema barroco porque “vazio” ou mitizá-lo porque rebuscadamente estilizado é, ainda e sempre, cometer o pecado de isolar espírito e forma, e não atingir o plano da síntese estética, que deve nortear, em última instância, o julgamento de uma obra (BOSI, 2015, n.p.).

“bizarrice”, especialmente no séc. XVIII, já no período final em que vigorou a arte barroca. Inclusive o livro citado, de Louis de Rouvroy, é do séc. XVIII.

Dessa forma, é possível afirmar que, apesar de o Barroco ter sido um estilo importante na história da literatura, era criticado devido às acusações de exageros trazidos do Gongorismo e empregados na prosa e poesia – assim como na Retórica Clássica, o estilo asianista¹⁴⁷ era o ideal para uns, mas sofrível para outros, pelo seu rebuscamento. Mas é importante ressaltar, concordando com Bosi, que o Barroco, assim como a retórica, são objetos dignos de um estudo crítico e sintético, sem preconceitos e com distanciamento das opiniões pré-existentes, já que esses estudos fazem parte da história literária de diferentes épocas.

Ainda tratando sobre o Barroco e sua origem clássica, Echeverría (1998, p. 110) explica que “o Barroco surge da necessidade da transgressão como uma síntese de rejeição e fidelidade à forma tradicional de tratar as coisas como um material adequado (...)”.¹⁴⁸ No Barroco, o tradicional retoma sua importância, porém, passará por uma revisão do seu conteúdo. O autor também ressalta que o conceito desse estilo “veio da história da arte e da literatura em particular, e se afirmou como uma categoria da história da cultura em geral” (*ibid.*, p. 32).¹⁴⁹ E foi assim que, para o autor, o termo “Barroco” deixou de ser um adjetivo de intenção pejorativa e passou a ser substantivo, na qualidade da descrição, passando a caracterizar todo um estilo, uma época estilística (*ibid.*, p. 107). Echeverría entende, portanto, que o Barroco é melhor entendido quando estudado dentro do contexto em que teve origem.

Ou seja, não há uma generalização do que se pensava acerca do Barroco na sua época, e nem do que se pensava, conseqüentemente, a respeito do estilo do Pe. Antônio Vieira. Mas independentemente das diferentes opiniões de autores, é possível concluir que essas discussões são relevantes para que os estudos sobre Barroco, retórica e Vieira avancem.

Na próxima seção deste trabalho, vamos tratar especificamente sobre o sacerdote português, resgatando fatos importantes da sua vida e seus estudos, com o intuito de apresentar fatos conhecidos acerca da sua formação jesuítica, para que possamos, também, adiante, indicar o “estado da arte” dos estudos feitos por pesquisadores sobre os sermões de Vieira, especialmente aqueles estudos que se dedicaram a analisar a estilização dos seus sermões.

¹⁴⁷ Cf. Seção 1.2.1.

¹⁴⁸ Tradução nossa de: *lo barroco parte de la necesidad de la transgresión como síntesis del rechazo y la fidelidad ao modo tradicional de tratar las cosas como material conformable [...]* (ECHEVERRÍA, 1998, p. 110).

¹⁴⁹ Tradução nossa de: [...] *ha salido de la historia del arte y la literatura em particular y se ha afirmado como una categoría de la historia de la cultura em general* (*ibid.*, p. 32).

2.3 PADRE ANTÔNIO VIEIRA E A SUA EDUCAÇÃO JESUÍTICA

Pe. Antônio Vieira (1608-1697) nasceu em Portugal, mas, ainda criança, veio com seus pais para o Brasil, país onde cresceu e foi educado (cf. AZEVEDO, 2008, p. 22). Vieira e sua família foram viver em Salvador, na Bahia, no ano de 1614, e, conforme Azevedo (1986, p. 51), “o Colégio dos Jesuítas era o principal se não o único foco da vida intelectual no Estado. Ali recebeu Antônio Vieira, chegada a idade própria, a instrução literária” (*ibid.*). Sobre a educação do Vieira, Silveira acrescenta que o colégio dos jesuítas¹⁵⁰ foi onde ele “faria o noviciado, recebendo ordens sacerdotais em 1635”.¹⁵¹

Nas classes preparatórias de artes e humanidades, Vieira “tinha concluído os estudos preparatórios, gramática e retórica, lastro indispensável para os de maior tomo, que mais tarde havia de principiar; e na latinidade a que ao todo consagrou quatro anos e meio, devia vir muito adiantado” (AZEVEDO, 2008, p. 24). Conforme abordamos anteriormente, Vieira estudou, portanto, os autores da Antiguidade Clássica, para fazer uso hábil da arte retórica e, por ter estudado latim por anos, sendo considerado, segundo Azevedo, “o mais perito latinista”¹⁵² (*ibid.*, p. 43), dentre os estudantes jesuítas, não era nada difícil para Vieira ter acesso aos textos originais de autores como Cícero e Quintiliano; sem falar, é claro, do autor grego Aristóteles, lido em todas as escolas de jesuítas (SILVEIRA, 1986, p. 13).

Como trata Azevedo (2008, p. 43), após esse período, em fins de 1626 ou começo de 1627, Vieira “deixou a terra onde fizera os primeiros estudos, para ir reger a cadeira de retórica no Colégio de Olinda. Já então os superiores lhe tinham posto à prova o talento

¹⁵⁰ Ou Colégio de Jesus, onde Vieira ingressou no ano de 1623: “dois anos depois, professou e, em 1644, fez os últimos votos de renúncia” (DA SILVA, 1943, p. 7).

¹⁵¹ Azevedo (2008, p. 44) consultou o livro de matrícula dos ordenados da diocese da Bahia, onde consta que Antônio Vieira tornou-se sacerdote no dia 10 de dezembro de 1634, e não em 1635, conforme vários autores afirmam.

¹⁵² No entanto, vale ressaltar que, segundo Azevedo (2008, p. 23), Vieira não foi um gênio precoce: “nos primeiros tempos de estudante, compreendia mal, decorava a custo, fazia com dificuldades as composições; em tudo era aluno medíocre, com o que, já então pundonoroso, muitas vezes se afligia”. Azevedo (*ibid.*) acrescenta que Vieira orou à Virgem das Maravilhas para se tornar mais hábil nos estudos e um milagre aconteceu, de acordo com as crônicas monásticas dos jesuítas. E apesar desse caso ser contado por Azevedo, na biografia de Vieira, como um fato, não há comprovação de que isso aconteceu realmente; o que se sabe é que Vieira foi um dedicado estudante das artes liberais, tornando-se um dos maiores nomes da literatura mundial.

literário, encarregando-lhe a composição do relatório que a província manda periodicamente ao Geral,¹⁵³ sob o título de *Carta anua (sic)*.”

Incontestavelmente talentoso, Vieira era impedido, no entanto, de se desviar da doutrina pregada pela Companhia de Jesus, assim como os demais jesuítas tampouco podiam seguir rumos diferentes. Conforme o regulamento dos estudos, citado por Azevedo (2008, p. 47), “os [professores] que forem inclinados a novidades, ou de engenho demasiado livre, esses devem ser indubitavelmente excluídos do cargo de ensinar”. Dessa forma, de acordo com Azevedo (*ibid.*), ainda que Vieira tenha tido “voos” até mesmo “desvairados”, eles couberam “dentro da ortodoxia da Ordem” e, mais do que isso, Vieira diferenciou-se dos demais, sendo respeitado por todos.

Stegagno-Picchio (2004, p. 105) resume o que foi o século XVII no Brasil, também dando destaque a Antônio Vieira:

O séc. XVII é o século do açúcar, da Contrarreforma, da guerra holandesa (1624-1654), da restauração portuguesa depois dos sessenta anos da dominação espanhola (1580-1640), da consolidação na colônia de uma economia baseada na monocultura e na escravidão negra, da alienação das elites culturais, mas, para o Brasil colonial, ele é também o século da pregação jesuítica: o século de Vieira (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 105).

De forma a enaltecer Vieira, Araújo (2017), Azevedo (2008), Bosi (2015), Saraiva (1980) e os demais autores que tratam sobre ele direcionam elogios e destacam o autor jesuíta como brilhante e superior a muitos outros. Mas como ele se tornou um pregador tão admirável, de especial estilo e talento? Além de estudar muito para isso, Vieira também vivenciou diferentes experiências durante sua formação.

Passado o período do noviciado de Vieira, o trato frequente com os indígenas avivou no jesuíta “o gosto pela vida de pregador” (AZEVEDO, 2008, p. 44).¹⁵⁴ Concluído o magistério, o jesuíta declarou que não queria prosseguir nos estudos, e sim seguir nas missões, porém “interveio o preceito da santa obediência e (...) o mandaram regressar à sede da província e iniciar o estudo de filosofia” (*ibid.*). Passaram-se oito anos até Vieira se ordenar sacerdote e, segundo Azevedo (*ibid.*), não há nada em particular sobre a vida de Vieira nesse período. Sabe-se apenas que ele foi distinto nas aulas de filosofia; e, sobre esta disciplina, o autor também ressalta que ela era subordinada da ciência das coisas divinas

¹⁵³ Governador-Geral, uma autoridade central no território colonial.

¹⁵⁴ Vieira aprendeu o tupi e iniciou-se nas missões (DA SILVA, 1943, p. 5-6).

(*ancilla theologiae*), e que a parte mais importante dos estudos dos jesuítas era a lógica (*ibid.*).

Conforme Azevedo (2008, p. 44-45),

Disputava-se em latim sobre teses que se desarticulavam em número infinito de proposições secundárias. O exercício que se realizava ora particularmente nas aulas, ora com solenidade, em presença dos professores e às vezes de convidados de graduação, era verdadeiramente o triunfo do silogismo. Por longo espaço prosseguia a esgrima das palavras. Labor complicado e árduo.

O exercício podia ser realizado particularmente nas aulas, com solenidade, com a presença de professores ou de alunos da graduação como convidados, ou seja, no âmbito escolar, da mesma forma que acontecia durante o século XVI, principalmente. De acordo com o índice de um tratado¹⁵⁵ de um autor que frequentou os estudos à época de Vieira, as teses das disputas poderiam ser “assertivas, problemáticas e interrogativas, ou, ainda, dubitativas e impertinentes” (AZEVEDO, 2008, p. 45). As matérias dividiam-se em lógicas, físicas, metafísicas, matemáticas, econômicas *etc.* As teses poderiam ter formas reais, morais, formais, expressivas, negativas, locais, nominais *etc.*; e quanto à escola, dividiam-se em: zenónicas, platónicas, aristarcas, aristotélicas e muitas outras; segundo o modo, podiam ser escolásticas, metafóricas, expositivas e históricas (*ibid.*).

O tratado, segundo Azevedo (2008, p. 45), também indica as fórmulas de argumentação. O aprendizado da retórica e dessas fórmulas de argumentação, assim como o exercício de lógica rotineiro eram fundamentais para a formação do pregador jesuíta, como ressalta o autor (*ibid.*): “com efeito, para o jesuíta que, evangelizador, tinha de convencer a incrédulos, guia de almas, tinha de vencer obstinações do pecado, era semelhante preparação indispensável” (*ibid.*).

Ainda tratando sobre seus métodos de aprendizagem, Azevedo (2008, p. 46) afirma que se usavam poucos compêndios e que Vieira se recusou a fazer uso das apostilas copiadas pelos discípulos para a educação dos jesuítas. Ele “contentava-se de assistir às preleções, e do que ouvia, lia, e pensava por si. Posteriormente, redigiu para seu uso um curso filosófico quando chegou à teologia” (*ibid.*). Isso colaborou para que Vieira se diferenciasse dos demais pregadores jesuítas, ainda que todos houvessem tido a mesma educação.

Conforme Azevedo (2008, p. 50), “a primeira vez que Vieira pregou na Bahia foi na Quaresma de 1633; mas é provável que já antes tivesse começado a exercitar-se nas aldeias,

¹⁵⁵ CARAMUEL, *Metologica, disputationes de logicae essentia, proprietatibus et operationibus continens*, Frankfurt, 1654. Liv. X, 46.

e então para ser compreendido dos índios se serviria da língua deles”, ou seja, falaria a língua dos indígenas. Ainda segundo o biógrafo de Vieira, “esse primeiro sermão logo singulariza o orador pelo estilo que adota, abundante de termos militares, de conceitos e símiles em que vibra a nota guerreira”¹⁵⁶ (*ibid.*).

De fato, como missionário nas aldeias, cinco anos na Bahia e nove anos na gentilidade do Maranhão e Pará,¹⁵⁷ Vieira já pregava sermões que demonstravam:

O orador que mais tarde havia de granjear dos contemporâneos tamanho aplauso. Desde então, pode-se afirmar, foi sempre igual a si mesmo; possuía as qualidades todas que o distinguem; nenhum dos defeitos corrigiu depois. Erudição, estilo grandioso, intimativa, número, propriedade notável de linguagem, elegância e pureza, de uma parte; de outra o abuso das alegorias, das antíteses, as sutilezas, os trocadilhos, os maneirismos, que infamavam a literatura da época, e sobretudo a eloquência (AZEVEDO, 2008, p. 49).¹⁵⁸

Então, desde cedo, Vieira mostrou o seu talento como pregador, apresentando, de acordo com os elogios de Azevedo, preocupação com o estilo do discurso, e, na enumeração dos seus defeitos, entende-se que Vieira abusava do uso de figuras na ornamentação do discurso.

Ao ler os sermões do padre, de fato, é fácil concordar com Azevedo no que se refere às características de estilo de Vieira citadas por ele, como neste exemplo extraído do *Sermão de Santo Antônio*, pregado em 1642: “não sejam os remédios **particulares**, sejam **universais**: não carreguem os tributos somente sobre **uns**, carreguem sobre **todos**. Não se trate de **salgar só um gênero de gente**: *Non pro una gente: reparta-se, e alcance o sal da terra: Vos estis sal terrae*” (VIEIRA, 2019, p. 307).¹⁵⁹ Nesse exemplo, há repetição de várias palavras, como “não”, “sejam”, “carreguem”, “sobre”, e aliteração em “somente sobre...” “salgar só...” e “gênero de gente...” e ainda as antíteses, marcadas em negrito, e as oposições entre as frases. Também podemos dizer que todo esse trecho é composto por alegorias que representam a mensagem que Vieira deseja transmitir, no caso, a mensagem de que os privilégios da

¹⁵⁶ Trata-se do *Sermão da quarta domingo*, pregado em 1633. Segundo Azevedo (2008, p. 50), Vieira usou termos militares e afins pelo fato de ser tempo de guerra e por motivo da presença do governador entre seus ouvintes.

¹⁵⁷ Informação presente numa carta de Vieira escrita ao Pe. Manuel Luís, lente de casos no colégio de Santo Antônio. Bahia, 21 de julho de 1695. Cartas, t. 3, p. 666.

¹⁵⁸ Vale ressaltar que Vieira não era somente um exímio pregador e não buscava apenas agir como evangelizador e, sim, também sair em defesa das três classes marginalizadas da sociedade, conforme ressalta Berardinelli: os pretos, os índios e os judeus. E, justamente por Vieira dedicar sermões a essas pessoas, no intuito de defendê-las, recebe a admiração da autora, que afirma: “o que mais me atrai nesses sermões é a fé incontestável do sacerdote, a capacidade que tem o pregador de projetar nos seus escolhidos a figura de Jesus pela palavra do Evangelho, é a sua hombridade, a sua coragem diante dos ricos, dos poderosos que desafia do alto do púlpito em nome da religião, em nome de Deus” (BERARDINELLI, 2008, p. 141).

¹⁵⁹ Grifos nossos.

nobreza e eclesiástico deveriam ser suspensos; de que os impostos devem ser cobrados de todos, não só do povo, e o benefício deles deve, também, ser para todos. É um trecho construído com cuidado e elegância, mas que pode ser considerado, também, exageradamente ornado.

É válido afirmar que a educação a que Vieira teve acesso, assim como os demais jesuítas, era aquela em que a Retórica possuía grande importância. Como ressalta Bastos (2011, n.p. *apud* BULHÕES e CAMPATO JÚNIOR, 2018, p. 131):

(...) A ideologia retórica relacionou-se com a ideologia do projeto educacional jesuítico, no sentido de sedimentar o plano de catequização do índio, visto, desde a carta de Caminha, como possuidor de disponibilidade espiritual para ser evangelizado (*ibid.*).

Ou seja, como os indígenas pareciam ter disponibilidade espiritual para a evangelização, um trabalho feito com qualidade nesse sentido iria trazer grandes resultados para os objetivos dos jesuítas, e esse trabalho deveria ser feito através de uma pregação religiosa que, por sua vez, utilizava a retórica como instrumento para chegar à persuasão dos colonizados. A retórica serviu, nessa época, então, “como força apaziguadora ou legitimadora de choques multiculturais entre colonizador e colonizado, entre o europeu e o outro, entre o civilizado e o bárbaro” (*ibid.*).

Ainda sobre a pregação e a retórica, consideramos importante aprofundar um pouco mais sobre os estudos que Vieira e os demais jesuítas tiveram, sob as recomendações da obra *Ratio studiorum* (1599), que indicava os estudos clássicos aos pregadores cristãos da época. Então, por isso, na próxima seção, vamos tratar especificamente desse sistema de ensino.

2.3.1 A RATIO STVDIORVM

Miranda (2008) escreveu um artigo que trata sobre os estudos de Vieira na sua formação jesuítica. Logo no início do texto, a autora cita estudiosos da obra do padre e pregador português, entre eles, Cantel (1959), Saraiva (1996), Mendes (1989), entre outros, que, segundo a autora, consideram Vieira “a concretização do ideal barroco de linguagem” (MIRANDA, 2008, p. 268). A partir dessa afirmação, ela interrogou a si mesma sobre que formação teria tido Vieira, o pregador ideal, educado no Colégio dos jesuítas. Vejamos, a seguir, alguns aspectos da educação de Vieira apresentados pela autora.

Antônio Vieira foi educado com as recomendações da obra *Ratio studiorum*, que definiu a pedagogia aplicada nas escolas de jesuítas, sendo publicada em 1599 e vigente até o fim dessa ordem religiosa, em 1773. Segundo Miranda (2008, p. 270), com a renovação da pregação cristã, a definição do orador ideal da Antiguidade se atualizou na modernidade. Para Quintiliano: *uir bonus dicendi peritus* (*Inst.* XII, 1), ou seja, “o homem bom é perito em falar”, então, para os cristãos jesuítas, a palavra de Quintiliano “convertia-se na questão da santidade e exemplaridade do pregador”.¹⁶⁰ que deveria pregar, mas também dar exemplo de santidade; portanto, o aspecto da *actio* do orador foi fundamental na formação de Vieira. Esse é um aspecto que veio da Antiguidade, sendo retomado nas *artes preadicandi* medievais¹⁶¹ e, depois, reacendido no século XVI, “que assimilara a tradição da retórica pagã à tradição apostólica – e o século XVII viera reproduzir incessantemente aquela síntese” (*ibid.*).

Mas, além da importância da *actio*, Miranda enfatiza que, no século XVII, “a formação do pregador não se fazia, pois, sem o estudo demorado da eloquência em função da qual estavam organizados os estudos das Humanidades” (*ibid.*, p. 271). Dessa forma, Vieira estudava raciocínio, ciência e palavra, que eram estudos desenvolvidos pelas Humanidades e retórica (MIRANDA, 2008, p. 271).

Na *Ratio studiorum*:

A eloquência gozava de um valor universal e de um estatuto de supremacia sobre as ciências particulares. Para a Igreja, a eloquência representava, além do mais, um poderoso instrumento da sua própria Reforma, essencial para homilias, sermões, sínodos, concílios, debates doutrinários, controvérsias contra os hereges, obras de edificação ou o simples culto religioso. O ideal de Eloquência partilhado pelo ensino dos Jesuítas era pois o de uma *eloquentia* inseparável da *sapientia*, como era próprio da cultura humanística (*ibid.*).

A eloquência tinha real importância na *Ratio studiorum*. Esse aspecto é mais bem detalhado nas “Regras para o professor de Retórica”, do seu programa de estudos:

O programa desta classe [retórica] não pode ser determinado facilmente entre limites precisos. Ela forma o estudante para a eloquência perfeita, que compreende

¹⁶⁰ Sobre a ordem religiosa seguir as linhas gerais de ensino delineadas por Quintiliano, Faraco (2018, p. 24) atenta que “os jesuítas fizeram, claro, as devidas adaptações ao ideário de uma elocução cristã, mas adotaram o modelo da *Institutio Oratoria* seja na combinação da formação retórica com a formação moral, seja nos passos a serem seguidos na educação linguístico-retórica”. A retórica era colocada no centro da formação dos jovens, “correlacionando seu domínio com o das línguas clássicas (o latim, em especial) e dos autores clássicos (em particular os privilegiados por Quintiliano, com especial destaque a Cícero) a serem assumidos como modelos a seguir” (*ibid.*).

¹⁶¹ As *artes preadicandi* medievais forneceram a instrução na composição dos sermões como um adjunto a uma coleção dos sermões ou como um manual que circulou com outras contribuições para o pregador. O gênero recebeu sua forma distintiva no século XII, sendo o primeiro grande exemplo, escrito por Alan de Lille (CROSS E LIVINGSTONE, 2009).

duas matérias fundamentais, a oratória e a poética (devendo-se dar sempre a primazia à oratória). A eloquência tem em vista não apenas a utilidade do discurso, mas também a sua elegância. De modo geral, porém, pode-se dizer que ela abrange três componentes principais: os preceitos de oratória, o estilo e a erudição. Os preceitos podem ser estudados e analisados a partir de qualquer autor, mas nas preleções diárias não se devem explicar senão as obras retóricas de Cícero e de Aristóteles (a Retórica e eventualmente a Poética) (MIRANDA, 2008, p. 272).

Portanto, na *Ratio*, a educação visava a eloquência e a elegância, dá atenção em primeiro lugar à oratória e, além disso, suas regras para o professor deixavam claro que os antigos rétores deviam ser seguidos sem ressalvas.¹⁶² Além disso, “a aquisição da eloquência passava por um ritmo incansável de lições, exercícios, leituras e repetições, debates, competições e concursos literários” (*ibid.*, p. 274), que a *Ratio* exigia por reconhecer que o exercício da palavra em público era a melhor maneira de formar grandes oradores.

Então, qual era, afinal, o estilo utilizado pelos jesuítas, educados através da *Ratio studiorum*? Vivia-se a época e o estilo literário Barroco e, como já tratamos, o estilo Barroco presente na literatura brasileira veio de Portugal e apresenta suas características. Nesse sentido Vieira “vestia orgulhosamente a roupeta da Companhia de Jesus e, portanto, não era de admirar que conspirasse a favor do jesuitismo internacional” (PÉCORA, 2016, p. 10). Pécora também defende que “cada um dos sermões devia ser integrado ao conjunto da produção internacional jesuítica da Contrarreforma, como ao encargo de produzir uma política de extensão do Estado português na América” (*ibid.*, p. 17), e, dessa forma, qualquer questionamento sobre maior ou menor brasilidade dos sermões, deveria ser dissolvido. Assim, podemos admitir também que o padre português teve acesso aos mesmos estudos que os portugueses tinham na sua época, mesmo vivendo no Brasil e, como nacionalista,¹⁶³ reproduzia-os. Além disso, mais do que os mesmos estudos que os portugueses, Vieira e todos os jesuítas recebiam, como abordamos, a educação instruída pela *Ratio studiorum*.

¹⁶² Cícero, conforme ressalta Miranda (2008, p. 274), era “o principal modelo, teórico e prático” dos jesuítas.

¹⁶³ Pode-se afirmar o amor de Vieira “por sua terra e sua raça” (AZEVEDO, 1931, p. 48 *apud* SARAIVA, 1980, p. 93).

2.4 A RELAÇÃO DOS SERMÕES DE VIEIRA COM O MODELO ORATÓRIO ANTIGO

Conforme tratamos antes, o estudo da Retórica antiga era considerado importante para os jesuítas, visto que seu objetivo era persuadir o auditório. Dessa forma, Pe. Antônio Vieira, além de ter sido um estudioso dessa disciplina, também a ensinou, e tinha, portanto, grande habilidade para construir discursos persuasivos. Mas será que os seus sermões realmente possuem as técnicas de Retórica elaborada pelos gregos e romanos, especialmente por Aristóteles e Cícero? Buscando responder a essa pergunta ou, pelo menos, ter uma visão mais ampla da proximidade entre a Retórica Antiga e a usada por Vieira, no século XVII, vamos expor, neste tópico, estudos já realizados sobre os sermões do sacerdote e suas relações com a retórica, para que possamos realizar, no próximo capítulo deste trabalho, a análise estilística de sermões selecionados, com foco na prosa rítmica, sistematizada pelos antigos.

Autores que dedicaram a vida ao estudo da literatura, como Pécora (2016), Bosi (1992, 2015), Saraiva (1980), Stegagno-Picchio (2004), Cantel (1959), Couto (2009) e outros, relacionaram as obras de Vieira às formulações de Retórica Antiga; assim como há artigos científicos que também fazem essa comparação, como os trabalhos sobre os quais comentaremos aqui, de Hansen *in* Daher (2018), Araújo (2019), Miranda (2008) e Alves (2018). Vale ressaltar que são muitos os trabalhos dedicados a analisar as obras de Vieira, entretanto, aqueles que investigam a contribuição da Retórica antiga à construção dos seus sermões e cartas são restritos, sendo os estudos acerca da *elocutio* (estilo) de Vieira, ainda mais escassos.

A influência da Retórica em textos religiosos não teve início no século XVII, mas bem antes disso. Monge da Ordem de Cister, Alain de Lille (1128-1202), escreveu tratados de Lógica, Literatura e Teologia, e também elaborou, no ano de 1199, usando fontes clássicas e eclesiásticas, um tratado chamado *De arte praedicatoria*, dedicado a constituir uma retórica voltada à pregação, com o objetivo de combater o pecado. Na obra, Lille define o significado da palavra “sermão” e também a sua finalidade: trata-se, portanto, de “um ensino público e coletivo dos costumes e da fé, firmado na razão e fundamentado na autoridade, servindo à instrução dos homens” (LILLE, 1199, n.p. *apud* DAVY, 1931, p. 3).¹⁶⁴ Lille afirma,

¹⁶⁴ Tradução nossa de: [*praedicatio est,*] *manifesta et publica instructio morum et fidei, informationi hominum deserviens, ex rationum semita, et auctoritatum fonte proveniens* (P. L., t. 210, col. 111).

portanto, que a principal função do sermão é instruir os homens. Para tanto, Lille considera fundamental o conhecimento e uso da retórica, tanto que, com seu tratado, aproximou a disciplina advinda de um tempo pagão até uma época e contextos cristãos – aproximação acentuada no Barroco, conforme tratamos.

Um estudo que trata sobre essa proximidade entre a retórica e o contexto em que discursava Vieira encontra-se no texto de Hansen, intitulado *Retórica e Actio nos discursos coloniais*. Ali, Hansen faz um estudo sobre como acontecia e era caracterizada a oralidade colonial; quais eram os atos de enunciação dos discursos, e qual era o público colonial, tratando sobre a elocução combativa e não sobre a elocução escrita,¹⁶⁵ como trataremos no próximo capítulo deste trabalho, com a análise dos sermões de Vieira. Com a elocução combativa, mais teatral, “os discursos coloniais punham em cena sujeitos de enunciação compostos como autores de enunciados sobre matérias particularizadas com os lugares-comuns de gêneros oratórios, administrativos, poéticos, históricos, jurídicos *etc.*” (HANSEN, 2018, p. 75). Como conclusão, o autor afirma que:

Dramatizados pela *actio*, a ação do corpo, e pela *pronunciatio*, a voz da enunciação, os discursos orais constituíam seus destinatários implícitos como membros da totalidade do público colonial, unificado e hierarquizado nas representações como testemunhos da sua própria subordinação ao bem comum do império (*ibid.* Grifo do autor).

Ou seja, o estudo de Hansen lida com conceitos da Retórica Antiga, aplicados à oratória medieval. Nele, não está sendo observada a *elocutio*, e sim a *actio* e *pronunciatio* e, nelas, o autor identifica destinatários implícitos para trechos e gestos de cada pronúncia de discursos.

Miranda (2008) também trata sobre a *actio* e ainda sobre a *declamatio*, em uma pesquisa sobre os estudos de Vieira para a função jesuítica. Esse artigo, assim como a sua tradução da *Ratio studiorum* (do latim para o português) são trabalhos importantes para conhecermos melhor sobre a educação jesuítica, porém, também não se trata de um estudo acerca da *elocutio* de Vieira. Miranda aborda, na verdade, noções de Retórica Clássica, a *actio* e a *declamatio*, realizando uma aproximação do pensamento de Vieira ao *De oratore*, de Cícero, para compreender como essas noções eram importantes para a elaboração dos sermões do padre português. A autora ressalta que nas classes de humanidades e de retórica,

¹⁶⁵ Aristóteles distingue os tipos de elocução, sendo a elocução escrita diferente da combativa (oratória) ao afirmar que “o estilo da prosa escrita não é o mesmo da oratória (que é falada), e tampouco o estilo do discurso político” (*Rhet.* 1413b 5-10). Segundo Aristóteles, “o estilo escrito é o mais exato e o mais acabado, enquanto o falado dos debates (o oratório) é o mais dramático” (*ibid.*).

as quais Vieira frequentava, “as declamações adquiriram efetivamente uma dimensão de verdadeiro espetáculo, de tal modo que passaram a ser representadas” (MIRANDA, 2008, p. 275), tornando-se uma “prática recomendada ao professor de retórica” (*ibid*). A *actio* oratória, segundo Cícero, em *De or.* 3, 216, deve “ser adequada às emoções da alma, porque a natureza atribui a cada emoção um certo olhar, um certo gesto e tom de voz”, porque sem essa linguagem, o discurso era privado da sua força anímica; da mesma forma, como afirma Miranda, Vieira fez referência à importância da *actio*, no seguinte trecho escrito quando ele fez a primeira publicação de seus sermões: “começo a tirar da sepultura esses meus borrões, que sem a voz que os animava, ainda ressuscitados são cadáveres” (VIEIRA, 1993, p. 161 *apud* MIRANDA, 2008, p. 278). Ou seja, no seu trabalho, assim como neste que realizamos, Miranda verifica de que forma fundamentos da Retórica antiga estão presentes na retórica do padre jesuíta, Antônio Vieira, mas, no entanto, enquanto nos dedicamos a pesquisar a *elocutio*, a autora enfatiza as noções sobre *actio* e *declamatio*. Como conclusão, ela afirma que:

A convicção de Cícero e Vieira era a de que o discurso só se consuma quando é proferido a um auditório, transmitindo não apenas argumentos e raciocínios veiculados pelo verbo, mas ainda comunicando aos sentidos toda a carga passional que só a voz e o rosto (...) podem comunicar (MIRANDA, 2008, p. 279).

Assim, Vieira foi fiel à clássica tradição oratória, identificando-se com esse modelo, em que a *actio* e a *pronunciatio* são elementos de extrema importância no discurso, visto que seus sermões sem a presença deles são “cadáveres”, não têm vida, ainda que “ressuscitados”, ou seja, publicados.

Sobre o estilo do jesuíta, Stegagno-Picchio (2004, p. 108) questiona:

A veemente, impetuosa oratória de Vieira sobre a tradição estilística brasileira? Composta de arcaísmos, latinismos, mas também de empréstimos das línguas cultas do tempo (o espanhol, o italiano e, em menor medida, o francês), a língua de Vieira quase não conhece o brasileiro que a destinação de seus sermões a um público colonial teria deixado supor: ou, pelo menos, não conhecem os sermões tal como chegaram até nós, em impressões aviadas pelo próprio autor depois de sua volta a Portugal.

A autora, dessa forma, enfatiza a linguagem diferenciada de Vieira, afirmando que o padre acaba por se distanciar do português brasileiro ao trazer para perto outras línguas e variantes.

Sobre seu estilo, Stegagno-Picchio acrescenta que o nome do autor

Permanecerá ligado à obra de pregador, em cuja prosa o conceptismo barroco está a serviço exclusivo de uma parênese de cunho jesuítico. A dramaticidade da oratória de Vieira, construídas por antíteses, apóstrofes, exclamações, correções e

reticências, frases paradoxais e enigmáticas, atravessadas pela ironia e arredondada de hipérboles, representa o ápice da prosa barroca de língua portuguesa (*ibid.*).

A autora, ao descrever a prosa de Vieira, destaca o uso que o sacerdote faz das figuras retóricas para conseguir o efeito dramático dos seus sermões, assim como Bosi (1992), Saraiva (1980), Cantel (1959) e outros autores, que também realçam essa mesma característica nos seus estudos sobre o jesuíta. Contudo, nenhum dos autores lidos aprofunda o estudo das figuras, quando se trata da ligação desse recurso estilístico – amplamente utilizado por Vieira – às suas origens, a Retórica antiga; tampouco são considerados outros recursos estilísticos além das figuras, às quais, é preciso lembrar, são importantíssimas para a prosa rítmica. Stegagno-Picchio, embora ressalte a importância das figuras para o alcance de um efeito dramático nos sermões, não trata sobre o valor que certas figuras possuem (entre elas, a antítese) para um discurso ritmicamente elaborado.

Bosi (1992, p. 125) ressalta que o uso de figuras na obra de Vieira, são como instrumentos para reforçar o conteúdo do discurso e persuadir:

Quantas simetrias internas, quantos paralelos, quantas figuras que transpõem para a prosa parenética o *leixa pren*¹⁶⁶ da lírica medieval! Tudo são recursos de ênfase que visam a meta suprema do orador: persuadir; e persuadindo, mover o nobre, que ocupa lugar proeminente no Estado, a sacrificar o seu tempo de ócio e compartilhar de bom grado as tarefas da remissão econômica do reino. O que os velhos tratadistas de retórica, a começar em Quintiliano, chamam de *inuentio*, fase de busca, em aberto, de tópicos e motivos, conhece em Vieira um largo espectro de possibilidades, tal é a prontidão com que desentranha das minas da memória vozes e imagens para animar o tema proposto. Passagens bíblicas, fábulas, anedotas, provérbios, episódios tomados a vida de santos, tudo lhe serve, tudo lhe aproveita para dar ao argumento o esplendor do concreto (*ibid.*).

Nessa citação, Bosi faz um comentário sobre o uso das figuras e a importância delas para a Retórica, mas passa, depois, a ressaltar as qualidades de Vieira para a fase de preparação do discurso oratório, a *inuentio*, vinda da Retórica dos “velhos tratadistas”, como se refere o autor a Aristóteles, Cícero, Quintiliano, *etc.* Então, apesar de não abordar com mais profundidade sobre o estilo oratório de Vieira, Bosi é um dos estudiosos da literatura que identifica características da Retórica antiga na obra do padre jesuíta.

Alves (2018) também fez um estudo sobre o uso de figuras por Vieira, entretanto, o objetivo do autor foi fazer uma análise do uso das metáforas para identificar a natureza e a

¹⁶⁶ Antigo artifício poético que consistia em começar uma estrofe pela palavra ou frase em que terminou a estrofe anterior. Cf.: <https://pt.thefreedictionary.com/Leixa-pren>>Leixa-pren. Acesso em 30/09/2019. Na Retórica antiga, esse recurso era chamado de anadiplose, “que se produz mediante a repetição de uma frase (ou de uma proposição, ou de um verso, ou de um hemístiquio, de uma expressão que aparece também na construção precedente, geralmente ao final” (BERISTÁIN, 1995, p. 49).

função delas nos sermões do sacerdote. Cavalcante afirma que “para Vieira, o trabalho com a linguagem visa intensificar nos ouvintes o temor a Deus. O jesuíta busca, por conseguinte, manter o auditório atento, e seus sermões, calcados nas atribulações e conflitos humanos, são propositalmente extensos, gestuais, grandiloquentes” (ALVES, 2018, p. 86). Ou seja, Cavalcante concorda com o pensador grego, Aristóteles (*Rhet.* 1404b), pois afirma que as figuras têm a função principal de intensificar os argumentos e prender a atenção dos ouvintes.

Araújo (1996?), em uma análise dos sermões de Vieira, pontua aspectos do estilo e diferentes formas de persuasão encontradas na obra do padre jesuíta. Ele afirma que:

O poder expressivo do estilo vieiriano manifesta-se em metáforas construídas sem pendor cultista, nos apólogos, exemplos e aproximações com situações outras vividas por personagens bíblicas e através de interrogações, invectivas e exclamações conceitistas. O paralelismo de certas cenas em seu texto é sempre feito de forma a impressionar o auditório, levá-lo a repensar sua condição de cristão: “A melhor e a pior coisa que há no mundo é o conselho. Se é bom, é o maior bem; se é mau, é o pior mal”.¹⁶⁷ A par do evidente tom sofisticado dessa máxima, observa-se a escora gramatical, feita de antíteses na sintaxe, na fonética e na modulação ortográfica e morfológica. Passa-se do adjetivo “melhor” ao seu oponente “pior”, do adjetivo “bom” ao seu oposto “mau”, dos substantivos (que, em outra situação, poderiam ser advérbios) “bem” a “mal” *etc.* (ARAÚJO, 1996, n.p.).

Pode-se afirmar, então, que as metáforas de Vieira são, para Araújo, exemplos do forte estilo do autor, que aproxima as situações contadas na bíblia à realidade dos seus ouvintes, a fim de fazê-los refletir a respeito do papel do cristão. Mas Vieira vai além, fazendo uso constante das antíteses, apontadas por Araújo (*ibid.*) como um elemento “sofístico”, ou seja, preocupado com a arte da oratória e dos argumentos. Assim, para Araújo (*ibid.*), “a técnica de criação em Vieira, como a da pregação, parece-nos dosada em instinto e reflexão, temperada em ritmo simples e recorrente, alternância de frases curtas e longas, paralelismos, sinuosidades, antíteses.”

Percebe-se, então, que, embora Araújo avalie a obra de Vieira de modo artística e ritmicamente elaborada, não faz uma introdução à origem dessas formulações, nem dá exemplos dessas ocorrências nas obras de Vieira. O autor, no entanto, faz a comparação da Retórica de Vieira com a Retórica de Aristóteles, afirmando que o pregador católico emprega as observações aristotélicas nas suas obras, mas destoa delas pelo fato de que, segundo Aristóteles, “a retórica é filha da dialética e da política” e para Araújo, “um atributo absolutamente inexistente na obra de Vieira é o pressuposto dialético” (*ibid.*).

¹⁶⁷ Sermão da Sexta Sexta-Feira, pregado em Lisboa, no ano de 1662.

Saraiva (1980, p. 9), por sua vez, fez um estudo acerca do engenho¹⁶⁸ presente no discurso de Vieira e destaca que:

Todo leitor de Vieira admira o brilho, a perspicácia da escolha, a tensão que sabe dar às palavras, quase a cada palavra. Não há nele palavras átonas, indiferentes, languescentes. Cada uma parece ocupar o lugar que lhe é próprio, como em estado de alerta. É o que constitui a famosa “propriedade deste escritor” (...) (SARAIVA, 1980, p. 9).

Saraiva, ressalta, portanto, o cuidado minucioso de Vieira com as palavras e com lugar de cada uma delas nos seus discursos e, apesar de não citar, nesse momento, termos como “prosa artística” ou “prosa rítmica” ou “Retórica”, acaba afirmando, através do detalhamento que faz, que Vieira produzia seus discursos de forma artística ou como o autor descreve “com poderoso temperamento artístico” (SARAIVA, 1980, p. 9), com esmero, para que cada palavra tivesse o seu papel no discurso, com o intuito de causar deleite – e, na Retórica, especialmente na prosa artística, como tratamos, o deleite do auditório é um dos principais objetivos a se alcançar porque é, também, uma estratégia de persuasão.

Sobre o discurso ritmicamente elaborado de Vieira, Saraiva também afirma, ainda que sem usar a palavra “ritmo”, que ele progride de acordo com o desenvolvimento de uma ideia:

Ora, observamos no discurso de Vieira, que, a cada momento, uma frase chama outra, acomodando-se a ela numa espécie de equilíbrio próprio. Cada enunciado parece ter necessidade de um contraditor, cada palavra de uma contra palavra, de tal maneira que o discurso se apresenta a nós como uma sucessão de unidades proporcionais (SARAIVA, 1980, p. 54).

Assim, Saraiva afirma que o discurso de Vieira foi elaborado de maneira que as frases que o compõe proporcionem equilíbrio ao texto. Mas, além de uma frase “chamar” outra, ela também tem a característica de apresentar sempre a palavra e a contra palavra, ou seja, o discurso de Vieira se caracteriza por ser antitético – característica elogiada por autores antigos como Aristóteles e Cícero, como tratamos. Mas Vieira não utiliza apenas as antíteses como “forma de proporção” nos seus discursos. Conforme Saraiva, os esquemas repetitivos e opositivos e os esquemas com pares semelhantes, nos textos de Vieira, não são simples antíteses ou simples analogias simétricas, mas são “estruturas mais complexas e mais dinâmicas, às vezes em vários planos, cujas partes, interligadas por relações múltiplas, constituem uma unidade que, como tal, desempenha um papel no encadeamento do discurso

¹⁶⁸ Saraiva considera “engenho” como um gênero da literatura, que se ordena em função de uma “agudeza” que o autor prepara e serve, com grande preocupação com a palavra. Para o autor, o essencial do estilo barroco, no que se refere à literatura, reside no “discurso engenhoso” (1980, p. 7-9).

(...)” (*ibid.*, p. 55-6). Com todas essas características, é possível afirmar que Saraiva concorda que o discurso de Vieira é artisticamente elaborado e ritmicamente construído, ainda que não use essas palavras e nem apresente as formulações de autores da Antiguidade Clássica como base teórica.

É interessante ressaltar, no entanto, que, apesar de estruturar discursos ricamente proporcionais, como relembra Saraiva (1980, p. 70), Vieira ironiza o estilo dos pregadores do seu tempo:

Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte há de estar branco, da outra há de estar negro; se de uma parte dizem luz, da outra hão de dizer sombra; se de uma parte dizem desceu, da outra hão de dizer subiu. Basta que não havemos de ver num sermão duas palavras em paz? Todas hão de estar sempre em fronteira com seu contrário? (VIEIRA, 2017, p. 36).¹⁶⁹

Ou seja, apesar de ser adepto da composição do discurso “em xadrez”, ou “em quiasmos” e apesar de também ser adepto das antíteses, Vieira censura os pregadores por fazerem uso de tais recursos. Saraiva (1980, p. 70) explica que, talvez, para Vieira, “os outros fossem inábeis e não soubessem usá-la convenientemente e em vez de se mostrarem senhores do processo a ele se escravizassem”. Sobre isso, mas uma vez, pode-se comparar a crítica ao estilo dos pregadores, feita por Vieira, à crítica que existiu na Antiguidade Clássica, entre os aticistas e asianistas (tratada no primeiro capítulo deste trabalho), pois a conclusão é que é preciso haver equilíbrio no uso da técnica estilística para o discurso também apresentar equilíbrio, ou melhor, a proporção ideal.

Mas Saraiva vai além e afirma que mais importante do que a discussão sobre a composição ideal do discurso é a presença da discussão sobre a composição do discurso em xadrez no sermão citado de Vieira, que nos dá:

A certeza de que Vieira sabia do que se tratava. Uma composição “em xadrez” é uma composição geométrica, e isto nos força a convir que a geometria não é apenas um método de raciocínio, mas uma maneira de repetir, de inverter, de encadear figuras, segundo o princípio puramente estético, como o é o da composição musical. Nela, como nos sermões de Vieira, combinam-se rigor e arbitrariedade (*ibid.*, p. 71).

¹⁶⁹ Vieira se pergunta por que os pregadores usam tantas antíteses, no caso, “palavras ligadas aos seus contrários” e, além disso, desaprova as antíteses que são sempre construídas da mesma forma, com as palavras opostas uma a outra, e unidas no texto. Cícero (*Or.* 164) aconselha o uso de antíteses, pois, para ele, elas são rítmicas por natureza, e Aristóteles (*Rhet.* 1409b 1) da mesma forma, considera que os contrários são de fácil compreensão e quando colocados um ao lado do outro, são ainda mais facilmente compreensíveis, mas ambos desaprovam os excessos e prezam pela espontaneidade no discurso, como vimos anteriormente. Vieira parece ter a mesma opinião, visto que faz uso de muitas antíteses nos seus sermões, mas critica o uso constante delas.

O trecho do sermão de Vieira apresenta, então, o pensamento do autor jesuíta acerca da elaboração dos discursos. É possível compreender que Vieira conhecia as formas de composição de discursos oratórios, incluindo a composição citada por ele, “em xadrez”, e o uso de antíteses, que, ele deixa claro, não deveria ser feito de forma exaustiva, a todo momento do texto. Além disso, Saraiva confronta a composição do discurso de Vieira a uma composição geométrica e também a uma composição musical – a primeira, preocupada com a forma, e a segunda, preocupada com o ritmo. Com isso, é importante afirmar que Saraiva nos remete mais uma vez ao estudo da prosa rítmica nos sermões de Vieira, pois, apesar de não ter sustentado sua pesquisa nos estudos dos rétores antigos, trouxe o tema à tona juntamente às formulações esquematizadas pelos antigos acerca da prosa e do ritmo, ao ressaltar a elaboração sistemática dos sermões com o intuito de construir discursos com frase e períodos interligados por ideias e palavras, do começo ao fim, de modo antitético e ornado.

Vale lembrar que o περίοδος, ou seja, o período oratório, no universo retórico possui um significado específico. Como também foi abordado no primeiro capítulo deste trabalho, o período designa uma formulação frasal cuidadosamente estruturada, gerando equilíbrio através da disposição das palavras ou através da sintaxe, que pode ser descrita como uma “circunlocução”, pois o período se inicia e conclui-se harmoniosamente (ANDERSON, 2000, p. 94). Então, a composição equilibrada e proporcional dos sermões de Vieira possui uma origem que remonta a Antiguidade Clássica, com características dos tratados sobre estilo antigos, estudados pelos jesuítas, como vimos, sob as instruções da *Ratio studiorum*.

Observamos que Vieira utiliza construções e estratégias oriundas da Retórica antiga, porém, Saraiva ressalta que o uso que o autor jesuíta faz das figuras é diferente da definição clássica delas. Para Saraiva, há, no Barroco, uma tendência em pensar através de imagens em vez de fazê-lo por conceitos. Nesse sentido, Vieira usa esse recurso com frequência¹⁷⁰, mas, “a imagem, em vez de ser um ornamento às margens do discurso, passa a ser um elo que não se pode tirar sem quebrar a corrente. Não é um desvio dispensável, mas uma etapa real da demonstração,” que faz o discurso de Vieira progredir, do início ao fim, encadeando o discurso através das imagens (metáforas, comparações), apresentando os conceitos que

¹⁷⁰ Saraiva dá diversos exemplos do uso de figuras por Vieira, incluindo esta: a figura da bela imagem da nau, que ele vai buscar em uma citação de Santo Ambrósio, que trata do movimento na nau, e de como ele não muda, segue seu curso no seu tempo, independente do movimento dos seus navegadores embarcados; e depois confirma essa impressão com o comentário de Heráclito, que diz que ninguém pode banhar-se duas vezes no mesmo rio. Assim, chega à conclusão de que “o movimento do navio, que é uma imagem, se acrescenta ao movimento do próprio rio, e este às mudanças do próprio homem. São a expressão de uma mudança geral” (SARAIVA, 1980, p. 43).

Vieira queria fazer-se ver. Sendo assim, pode-se concluir, então, que o uso de figuras, como as metáforas ou comparações, feitas através de exemplos que se tornam imagens na mente do ouvinte, possuem uma função diferente daquela vinda dos clássicos (tanto da Antiguidade quanto do Classicismo), visto que, para o autor jesuíta, a imagem dessas figuras não é apenas um ornamento, mas, também um recurso para tornar o discurso coeso, ou melhor, conforme foi tratado acima, contribui para a construção da circunlocução do período oratório. Com isso, então, apesar de a função das figuras serem ainda mais ricas para Vieira do que para os antigos, o seu objetivo, ao fazer uso delas, acaba sendo semelhante ao daqueles: a construção de períodos e textos que começam e terminam harmoniosamente.

Para concluir esse breve apanhado de pesquisas que relacionam obras de Vieira aos fundamentos da Retórica antiga, é fundamental citar também o trabalho de Alcir Pécora, que sempre se interessou, tanto pelos sermões do padre português quanto pela disciplina Retórica, contudo, os estudos de Pécora englobam mais aspectos. Ele conta que, no início dos anos 80, estudava Retórica e a relacionava “genericamente às disciplinas de Literatura Portuguesa” (PÉCORA, 2016, p. 7). Assim, interessou-se pela obra de Vieira, mas:

A Retórica adequada a Vieira era moralizada em termos cristãos. Quer dizer a própria referência da Retórica antiga, de Aristóteles, Quintiliano e Cícero principalmente, com a qual tinha mais familiaridade, haveria de ser necessariamente revista para se adequar ao estudo dos sermões, assim como era imprescindível precisar as situações históricas às quais se aplicava, e nas quais funcionava no séc. XVII, tendo em vista basicamente o movimento de construção da soberania dos Estados nacionais modernos, organizados em torno das monarquias cristãs absolutistas (PÉCORA, 2016, p. 12-3).

Então, para Pécora, era necessário fazer ajustes que possibilitassem uma análise correta dos sermões de Vieira. Entre os ajustes, ele encontrou referencial teórico e histórico apropriados e buscou “compreender o sentido de uma reordenação católica da Retórica” (PÉCORA, 2016, p. 15). Pécora leu autores como Erich Auerbach, Antônio Saraiva, Emanuele Tesauro e Baltasar Gracián, e chegou à conclusão de que para os jesuítas contemporâneos de Vieira, Tesauro e Gracián, e para o próprio Vieira:

Inventar jogos emblemáticos ou ornatos dialéticos não era desdém pelas coisas da religião (...). O ornato deveria ser interpretado como o caminho de uma busca humana de Deus por intermédio de seus efeitos misteriosos, segundo a via oblíqua, dissimulada e engenhosa dada pela graça ao intelecto finito (*ibid.*).

Com isso, Pécora explica que chegar aos preceptistas católicos do período “equivale a encontrar intérpretes técnicos das prescrições da Retórica e da Poética antigas que partilhavam usos e valores habituais para Vieira” (*ibid.*). Dessa forma, era possível “conceber a Teologia como significação pertinente no núcleo construtivo dos sermões” (*ibid.*, p. 16).

Então, o estudioso finalmente sentiu-se preparado para fazer estudos sobre a recepção da Retórica nos sermões de Vieira. Portanto, com o arcabouço teórico e histórico ideal, Pécora escreveu sua tese de doutorado, intitulada “Teatro do Sacramento, a unidade teológico-retórico-política nos sermões de Vieira”, defendida em 1990, na USP. Nela, o autor utiliza as disciplinas presentes no título do seu trabalho para defender o “processo de construção de um novo verossímil dos sermões [de Vieira], em consonâncias com a desnaturalização dos modelos vigentes na tradição dos estudos vieirianos” (*ibid.*), que “resultou na hipótese de uma ‘tópica global’, condicionante de todas as outras, segundo a qual a pregação deve ser entendida como ‘teatro sacro’ e ‘sacramento do futuro’” (*ibid.*). Então, entre outras conclusões, Pécora afirma que o sermão é como cena de uma instituição sacramental.

Em suma, após conhecermos alguns dos principais estudiosos e trabalhos que abordam a recepção da Retórica antiga na obra de Antônio Vieira, é possível afirmar que, apesar de o padre jesuíta ser muito estudado, a contribuição da Retórica Antiga, mais precisamente da *elocutio*, para a formulação de seus sermões não é comumente investigada, apenas comentada, muitas vezes, com autores abordando o estilo de Vieira sem relacioná-lo às formulações acerca da Retórica Clássica e da prosa rítmica, ainda que seus sermões e cartas, escritos em prosa, possuam propriedades artísticas e rítmicas dignas de estudos condizentes.

No próximo capítulo, apresentaremos a análise de sermões selecionados, com o objetivo de identificar e mapear o uso das técnicas retóricas elaboradas pelos antigos para criar discursos artísticos e rítmicos, e chegar a uma conclusão sobre a influência da Retórica antiga nos sermões de Vieira.

A PROSA RÍTMICA NOS SERMÕES DO PADRE ANTÔNIO VIEIRA

O *corpus* das análises que faremos a partir de agora são dez sermões de Antônio Vieira, selecionados por nós, dentre os cinquenta anteriormente escolhidos pelo autor Alcir Pécora para compor a coletânea *Sermões*, tomos I e II.¹⁷¹ Primeiramente, dessa coletânea, selecionamos sermões cujos termos restringem-se a temas bíblicos ou exegéticos,¹⁷² ao menos de forma explícita; portanto, não fazem parte do nosso *corpus* sermões que tratam sobre momentos históricos ou políticos, por exemplo, sobre guerras, defesa da família real portuguesa, autoridades, indígenas *etc.*; os sermões escolhidos tratam, por exemplo, sobre o entendimento do cristão acerca da vida, da morte e da eternidade; sobre as virtudes e a ingratidão dos homens; ou sobre outros temas do cotidiano do ser humano e da vida católica.

A escolha de dez sermões dentre o universo de sermões de Vieira fez-se necessária, visto que o padre português possui mais de duzentos sermões e, por isso, analisar a totalidade de sua obra seria inviável para o escopo desta pesquisa. Por isso, decidimos escolher os textos que fazem, predominantemente, exegese bíblica, pois, já que os estudos sobre retórica foram aproveitados pelo Cristianismo e por diversas religiões (cf. KENNEDY, 1994, p. 257), é interessante observar o uso de recursos estilísticos e rítmicos em sermões que tratam sobre a bíblia e a religião. São eles: *Quarta-Feira de Cinza (Q.C.)*, de 1672; *Terceira Quarta-Feira da Quaresma (T.Q.Q.)*, de 1669; *Lágrimas de São Pedro (L.S.P.)*, de 1669; *Quinta Quarta-Feira da Quaresma (Q.Q.Q.)*, de 1669; *Mandato (Mand.)*, de 1645; *Nossa Senhora do Ó (N.S.Ó.)*, de 1640; *Nossa Senhora do Rosário (N.S.R.)*, de 1654; *Obras de Misericórdia (O.M.)*, de 1647; *Chagas de São Francisco (C.S.F.)*, de 1646; e *As Cinco Pedras da Funda de Davi - discurso I (C.P.F.D.)*, de 1673.

Escolhidos os sermões, delimitamos nossa análise à ocorrência dos περίοδος (períodos)¹⁷³ presentes na *peroratio* (peroração) dos sermões, parte considerada por Cícero a

¹⁷¹ VIEIRA, Antônio. **Sermões** – Tomo I e II. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2019. Pécora selecionou os seus sermões favoritos para integrar a coletânea que organizou; nesta, a ordem dos sermões está de acordo com a ordem da primeira publicação dos sermões, escolhida pelo próprio Antônio Vieira. Neste trabalho, também seguimos essa ordem, incluindo, no entanto, somente os dez sermões selecionados para as análises.

¹⁷² São sermões de caráter exortativo, mais apropriados à busca da persuasão, de comportamento ou mudança de comportamento do auditório. Nesse sentido, são mais evidentes as estratégias retóricas da *elocutio* quando o que mais interessa, neste caso, é a maneira com que se prega e as palavras utilizadas.

¹⁷³ Vale lembrar que, conforme apresentamos nas seções 1.5.2 e 1.5.3, o περίοδος (período oratório), na Antiguidade Clássica, possui definição específica no âmbito da Retórica, definição diferente do significado de período no tempo moderno. Na modernidade, se o texto possui ao menos uma frase verbal (oração) é considerado um período; enquanto na Antiguidade, uma frase construída com equilíbrio entre as palavras ou na sua sintaxe, e que apresenta uma ideia com início, meio e fim, e que sabemos onde começa, segue e onde

única em que o período elaborado poderia ser construído sem “moderação” (cf. *Or.* 211), ou seja, com o uso de todas as técnicas da *elocutio*,¹⁷⁴ já que a peroração é a última oportunidade para o orador estabelecer a sua causa no discurso. Da peroração de cada sermão, extraímos alguns enunciados que nos possibilitem investigar de que forma Vieira faz uso de elementos rítmicos e estilísticos advindos da Retórica antiga, estabelecendo determinados padrões de construção periódica, e analisar como os elementos presentes nesses enunciados colaboram para a harmonia rítmico-prosódica dos textos.

É importante esclarecer que o período oratório considerado para as análises que faremos neste capítulo seguirá o modelo da Antiguidade, estabelecido por Cícero e Aristóteles, conforme vimos no primeiro capítulo, especificamente nas seções 1.5.1 e 1.5.2, e como veremos com maiores detalhes, a seguir. Analisaremos excertos de cada um dos dez sermões selecionados, reestruturando-os em períodos, membros e, eventualmente, em incisos,¹⁷⁵ quando for necessário, nos moldes do que exemplificamos anteriormente, quando tratamos sobre esses elementos advindos da Retórica Clássica. Com isso, será possível visualizar as estratégias estilísticas e rítmicas das proposições do texto de Vieira, bem como as influências e presença da *oratio numerosa* ali subjacentes.

Selecionamos apenas alguns excertos mais representativos, que equivalem a um ou mais períodos oratórios, cada um, e que examinaremos e classificaremos ao longo deste capítulo. Portanto, não extraímos todos os períodos dos sermões selecionados, mesmo que outros trechos também representem ou contenham as características que analisaremos a seguir.

Também é importante salientar que estamos utilizando os sermões escritos de Vieira, mas todos eles foram, um dia, pronunciados. Então, pode ser que as referências que

terminará, como um círculo, era considerado um período oratório (cf. *Or.* 199). O περίοδος, do grego, é denominado por Cícero como *circumscriptio* ou *comprehensio* ou *continuatio* ou *ambitus* (*Or.* 208).

¹⁷⁴ Cf. seção 1.3.

¹⁷⁵ É importante lembrar que *articuli/κόμματα* (os incisos) e *membra/κῶλα* (os membros) fazem parte da estrutura hierárquica do período oratório, sendo eles subdivisões menores. Cícero trata explicitamente qual é a importância dos incisos e membros dentro do período oratório, na sua obra *De Oratore*, III, 186, tradução de Scatolin (2009, p. 299): “(...) é que essa sequência de palavras é muito mais adequada e prazerosa se é distinta por articulações e membros do que se é contínua e alongada, estes membros devem ser modificados: se o que está no fim é mais breve, quebra-se aquele período, por assim dizer, das palavras. Por isso, os membros posteriores devem ser iguais aos anteriores e os últimos aos primeiros, ou, o que é ainda melhor e mais prazeroso, mais longos”. Tradução de: (...) *quod si continuatio uerborum haec soluta multo est aptior atque iucundior, si est articulis membrisque distincta, quam si continuata ac producta, membra illa modificata esse debebunt; quae si in extremo breuiora sunt, infringitur ille quasi uerborum ambitus; sic enim has orationis conuersiones Graeci nominant. Qua re aut paria esse debent posteriora superioribus, et extrema primis aut, quod etiam est melius et iucundius, longiora.*

tomaremos aqui para análise ganhassem outra dimensão se fosse levado em conta o discurso falado (*actio*).¹⁷⁶ Nossa preocupação neste trabalho é, no entanto, com a *elocutio*, ou seja, com o estilo escrito do discurso, e não com a *actio*, realização do discurso falado, visto que só possuímos os textos escritos do Pe. Antônio Vieira. Contudo, ainda que nossa preocupação seja com a *elocutio*, a *actio* é modulada justamente pelo ritmo, e nos dá uma ideia de como poderia ter sido realizada.

Os autores da Antiguidade que tomamos como base para a nossa análise, Aristóteles e Cícero, conceituaram de forma semelhante o περίοδος, e as formas pelas quais o período pode ser construído pelo orador. Dito isso, vamos recuperar brevemente alguns desses conceitos e recomendações de Cícero e Aristóteles antes de prosseguirmos à análise.

Como vimos nas seções 1.5.1 e 1.5.3, para Aristóteles (*Rhet.* 1409a 25-35), o enunciado pode ser contínuo (λέξις εἰρομένη), unido por elementos coordenativos (estilo paratático), ou pode ser periódico (λέξις κατεστραμμένη), composto por subordinação entre as proposições (estilo hipotático). Para o filósofo grego, o enunciado contínuo não possui fim em si mesmo, e por essa razão é desagradável, pois é preciso ter à vista o final do conteúdo que se vai tratar. O enunciado periódico, em contra partida, é compacto, possuindo princípio e fim em si próprio e uma dimensão possível de ser abranger com um só olhar (*Rhet.* 1409b 1). O período também pode ser simples (unimembre) ou formado por vários membros (multimembre), como parece preferir Aristóteles, quando afirma que este tipo de período é completo, divisível e fácil de respirar (*Rhet.* 1409b 15). Além disso, nem o enunciado unimembre e nem o multimembre devem ser extensos ou curtos demais, ou não se configuram como um período para Aristóteles (*ibid.*).

Cícero, ao tratar sobre o período oratório, define-o de forma semelhante àquela realizada por Aristóteles, afirmando que o período deve ser completado, direcionado para o seu final já a partir do começo (cf. *Or.* 199). Cícero acrescenta que convém utilizar o período, com completude e arredondamento, no gênero epidítico ou demonstrativo, e não no gênero judiciário, para que os pensamentos do discurso não sejam reduzidos, de modo exclusivo e simplório, ao “deleite” ou ao “ritmo” (*Or.* 208).¹⁷⁷ Para Cícero, o discurso ritmado, “(...) se usado constantemente, não só traz enfado, como também é conhecido até pelos imperitos.

¹⁷⁶ Cf. seção 1.3.

¹⁷⁷ Se por um lado, Cícero afirma que esse gênero de discurso não deve ser aplicado totalmente nas causas forenses, por outro, ele também afirma que esse discurso ornado não deve ser totalmente evitado (cf. *Or.* 209).

Além disso, retira o sentimento da ação oratória, suprime o senso humano do orador, tolhe profundamente a verdade e a credibilidade”.¹⁷⁸

Portanto, consideramos que, para o período oratório proporcionar deleite ao auditório, não pode ser utilizado em todo o discurso, e sim, quando for conveniente. Dessa maneira, entendemos que Cícero valoriza também a λέξις ειρομένη (enunciado contínuo), chamada assim por Aristóteles; e por Cícero demonstrar, então, que tanto a λέξις ειρομένη quanto a λέξις κατεστραμμένη são importantes na construção do discurso, analisaremos os dois tipos de enunciados nos sermões do Pe. Antônio Vieira: os enunciados periódicos e os enunciados contínuos.

Cícero também aconselha a construção de períodos curtos, com a inserção das *particulae* (incisos e membros), desde que o período não seja dividido em mais do que quatro partes, isto é, um tetracólon, “de modo que satisfaça aos ouvidos e não seja mais breve nem mais longo que o necessário” (*Or.* 221). Portanto, tanto Cícero quanto Aristóteles descrevem o período como um enunciado breve; e, apesar de não ser possível delimitar ao certo qual a extensão ideal do período oratório antigo, sabemos que este não deve ser curto nem longo demais, que é dividido em unidades menores (ao menos dois membros, e em incisos algumas vezes)¹⁷⁹ e que não deve ultrapassar quatro divisões (*Or.* 222-4).¹⁸⁰

Sobre as figuras de estilo, que também serão analisadas nos sermões, assim como a estrutura dos períodos formados por membros e incisos, o orador romano escreveu que, no período, “ou um par se refere ao seu par, ou um contrário se opõe ao seu contrário, ou se

¹⁷⁸ Tradução de: [...] *se enim semper utare, cum satietatem affert tum quale sit etiam ab imperitis agnoscitur; detrahit praeterea actionis dolorem, aufert humanum sensum actoris, tollit funditus ueritatem et fidem* (*Or.* 209).

¹⁷⁹ A extensão de um membro e a extensão de um inciso não é definida de forma clara e objetiva pelos antigos, assim como também não é definida a extensão exata do período (cf. JESUS, 2014, p. 147 e 302). Por isso, como já dissemos antes, seguimos neste estudo um tamanho aproximado de período, de acordo com as recomendações de Cícero (cf. *Or.*, 222) e Aristóteles (*Rhet.*, 1409b 1-35). Sobre membros e incisos, de acordo com Jesus (2014, p. 303), que realizou um estudo sobre o *Orator* e também sobre o estilo de diversos excertos de discursos de Cícero, a extensão de um inciso nunca apresenta mais de três sintagmas fonológicos (φ), e o membro, portanto, possui quatro φ's, ou mais do que isso. Contudo, apesar de haver essa definição acerca da extensão de membros e incisos, evitaremos dividir os períodos em incisos, privilegiando a divisão por membros, visando simplificar a análise, já que neste trabalho não fizemos estudos fonológicos que nos permitam dividir membros e incisos com clareza. Os incisos serão apontados somente nas divisões periódicas formadas por no máximo três palavras que, por isso, não ultrapassem os três φ's (*ibid.*, p.302) e que se mostrem importantes para a análise. Sobre o sintagma fonológico, cf. BISOL, Leda (org.) **Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro**. 3ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

¹⁸⁰ Conforme explicamos no primeiro capítulo, mais do que definir a extensão aproximada de um período por membros e incisos, os antigos “medem” o período através das cláusulas métricas ou cadências métricas, estas que são importantes para a produção de determinados efeitos rítmicos no discurso. Entretanto, neste trabalho, não iremos analisar o uso das cláusulas, novamente por não ser o escopo da pesquisa, e ainda devido à falta de tempo hábil para a realização de tal análise.

dispõem palavras com palavras que terminem semelhantemente. Na maioria das vezes, o que quer que assim termine faz com que [a frase] se encerre ritmicamente (...)” (cf. *Or.* 220¹⁸¹). Essas figuras de estilo, ainda segundo Cícero, contribuem para a *concinntitas/compositio* (disposição harmônica das palavras/propriedades eufônicas das letras e palavras) e para o *numerus* (ritmo) do período (*ibid.*).

Sendo assim, neste trabalho, adotaremos todos esses paradigmas para a análise de enunciados do Pe. Antônio Vieira, aos quais, dedicaremos a análise, a seguir.

3.1 ENUNCIADOS PERIÓDICOS

Primeiramente, vamos tratar sobre os enunciados periódicos (λέξις κατεστραμμένη), que foram extraídos dos sermões selecionados de Vieira, a iniciar pelos períodos constituídos por prótase e apódose.¹⁸² Essa é a formação de quase metade dos trechos escolhidos para a análise. Então, vejamos o primeiro exemplo:¹⁸³

(1)

(a) *Se aqui tiverdes trabalhos, (b) lá tereis descanso (T.Q.Q.)*

No exemplo (1), temos um período formado por dois membros: (1a) e (1b). A proposição iniciada pela conjunção condicional “se” inicia a prótase, cujo complemento, a apódose, que começa com o advérbio “lá”, conclui o período. O recurso da prótase e apódose é uma formação periódica simples de se produzir, mas eficaz, uma vez que proporciona,

¹⁸¹ Tradução de: *Nam cum aut par pari refertur aut contrarium contrario opponitur aut quae similiter cadunt uerba uerbis comparantur, quidquid ita concluditur, plerumque fit ut numerose cadat (...).*

¹⁸² A prótase e apódose (cf. Seção 1.5.3) são dois nomes dados modernamente pela manualística às construções sintáticas “suspensas” (*pendens oratio*), que fazem parte das formulações da Retórica antiga, e que são formadas por duas proposições, sendo a primeira a prótase (oração hipotática), que cria uma espécie de tensão rítmica, em que os sons e as palavras anunciam que a frase só será resolvida na segunda proposição, chamada de apódose, que conclui o pensamento (cf. JESUS, 2014, p. 118). Jesus (2013, p. 115) aponta um trecho interessante da obra de Cícero (*Or.* 147), em que o orador romano utiliza o jogo de duas prótases (*siue...siue*) com uma apódose (*tamen...*), demonstrando o estilo que também verificaremos em Vieira, adiante.

¹⁸³ Vale esclarecer que o *corpus* desta análise se encontra completo nos anexos deste trabalho. Contudo, a numeração entre parênteses que antecede cada exemplo, aqui, é referente à sequência em que cada um foi organizado no texto. Também é válido esclarecer que os membros, e algumas vezes incisos, foram identificados nos excertos por letras entre parênteses: (a), (b), (c), (d), e, quando há dois ou mais períodos, estes foram divididos por barras, no excerto.

desde o início (na prótase), uma expectativa de conclusão, que se realiza na apódose, proposição principal de um período hipotático.

Portanto, com o uso da construção periódica por prótase e apódose, o orador vai ao encontro da teorização sobre o período, da Antiguidade, visto que, com essa construção, o período é completado e direcionado para o final a partir do começo (cf. *Or.* 199); e este período também possui início e fim em si mesmo, além de uma extensão razoável (cf. *Rhet.* 1409b 1). O uso da prótase e apódose proporciona, portanto, unidade ao período. Para Aristóteles (*ibid.*, 1409a 30), o ideal era que o auditório pudesse prever a extensão do período, isto é, saber, por exemplo, quando o período se aproxima do fim. Então, o uso da prótase e apódose apresenta-se ideal para a construção periódica, pois colabora para a produção do efeito de *concinntitas*, de equilíbrio harmônico no texto, obtido através da arquitetura sintática entre as palavras.

Mas, além da construção por prótase e apódose, há outro elemento importante para a elaboração do período (1), pois este se enquadra como uma *sententiae*, definida pelo autor de *Retorica a Herênio*¹⁸⁴ como “um fraseado tirado da experiência que mostra brevemente algo que acontece ou deveria acontecer na vida” (*Rhet. ad. Her.* 4, 24).¹⁸⁵ Conforme Jesus (2014, p. 137-8), o autor dessa obra antiga cita exemplos, como “Todo começo é difícil”,¹⁸⁶ “Não costuma reverenciar a virtude aquele a quem a sorte sempre favoreceu”,¹⁸⁷ e outros, os quais denomina como *sententiae simplices* (sentenças simples), “cuja brevidade acarretará grande aprazimento ao auditório e aprovação do orador.”¹⁸⁸ Isso porque, as *sententiae*, devido à sua própria natureza, estão diretamente relacionadas à necessidade de formularem-se ritmicamente, isto é, de apresentarem elementos que proporcionam ritmo” (JESUS, 2014, p.

¹⁸⁴ Importante tratado da Antiguidade clássica sobre Retórica e estilização do discurso, atribuído hoje a Cornifício, mas por um tempo atribuído a Cícero.

¹⁸⁵ Tradução de: [*Sententia*]est oratio sumpta de uita, quae aut quid sit aut quid esse oporteat in uita. Traduções de *Rhet. a Her.* retiradas de Faria & Seabra (2005). Beristáin (1995, p. 34), por sua vez, define como *sententia* a “oração que expressa um lugar comum com pretensões de validade universal como norma de vida” (tradução nossa de: *la oración que expresa un lugar común con pretensiones de validez universal como norma de vida*).

¹⁸⁶ Tradução de: *Difficile est primum quidque.*

¹⁸⁷ Tradução de: *Non solet is potissimum uirtutes reuereri qui semper secunda fortuna sit usus.*

¹⁸⁸ É válido afirmar que há exemplos de períodos, extraídos de discursos de Cícero, que mostram que o orador romano também utilizava as *sententiae simplices* para construir seus discursos, ainda que não as utilizasse tanto, em função, possivelmente, de não recomendar o falar ritmado e em períodos, nas demandas forenses (cf. *Or.* 221) – as suas principais. Vejamos algumas *sententiae simplices*, em períodos Ciceronianos (traduções retiradas de Jesus, 2014, p. 362-5): “nada é mais detestável do que a desonra, nada mais vil do que a servidão” (*Phil.* 36); “a recordação da servitude, no entanto, tornará a liberdade mais agradável” (*ibid.*); “conserva, pois, aos teus os seus (amigos), para que, do mesmo modo que tudo o que foi dito por ti, assim também isto seja absolutamente verdade” (*Lig.* 33).

138). Dessa forma, nas *sententiae*, há, geralmente, a mesma quantidade de palavras entre os membros (ou extensão aproximada), para facilitar a formação rítmica esperada, como neste outro exemplo retirado dos sermões de Vieira (vejamos, primeiramente, o período completo e, depois, dividido em membros):

(2)

(a) *Se aqui não tiverdes grandes lugares, (b) lá tereis o lugar que é só grande (T.Q.Q.)*

(a) *Se aqui não tiverdes grandes lugares,*

(b) *lá tereis o lugar que é só grande.*

No exemplo (2), há, da mesma forma que no exemplo (1), um período constituído por prótase e apódose, e que também pode ser considerado *sententia simplex*¹⁸⁹. Nesse exemplo, assim como no (1), há dois membros, (2a) e (2b), de extensão decrescente entre os membros, e ainda prótase que também se inicia com a conjunção condicional “se”, e apódose, que começa com o advérbio “lá”. Nos exemplos que veremos a seguir, também não há isocolia¹⁹⁰ entre os membros/incisos, que possuem variadas extensões, sendo, em alguns exemplos, o último membro ou muito maior (51 e 52, do *corpus*) ou muito menor do que o anterior (11 e 16, também do *corpus*).¹⁹¹ Esse tipo de construção variada, no que diz respeito à extensão de membros e incisos, mostra a criatividade de Vieira, que utiliza diferentes tipos de estruturas, mas tem predileção pela extensão decrescente de membros,¹⁹² ao menos nos períodos formados por prótase e apódose. A assimetria rompe o paralelismo naturalmente esperado entre as proposições, e é um jogo de palavras (*concinntas*) válido para a formação rítmica no período.

¹⁸⁹ Os exemplos (1), (2), (3), (4), (5), (12), (13), (18), (31), (50), (51), (52), do nosso *corpus* também podem ser considerados *sententiae simplices*. Os demais exemplos, apesar de também serem compostos por ideias que causam certo impacto no auditório e sejam facilmente memorizáveis, configuram mais propriamente exegeses do que *sententiae*, visto que não possuem exatamente uma lição de vida, mas, sim, resultados de reflexão acerca das palavras bíblicas.

¹⁹⁰ Também chamada de *pariase*, é uma figura da Retórica Clássica produzida pelo arranjo sintático-semântico de elementos gramaticais, conforme uma ordem de correspondências simétricas, onde geralmente ocorre igualdade do número de palavras ou igualdade na estrutura sintática e/ou semântica (cf. BERISTÁIN, 1995, p. 279).

¹⁹¹ Há outros exemplos de períodos formados por prótase e apódose, cujo último membro é maior que o anterior, como no (26), (34), (36) e (46), do nosso *corpus*, e há também outros períodos em que o último membro é menor que o anterior, como no 19 e 21, do *corpus*.

¹⁹² Esse tipo de construção de (1) e (2) acontece também nos seguintes exemplos do *corpus* (16), (18), (19), (29) e (50), levando em conta os exemplos onde há construção por prótase e apódose. No exemplo (17), há extensão crescente de membros, assim como nos períodos (26) e segundo período do (46), também no *corpus*.

Mas, além dessas características, ainda há outro recurso retórico em comum nesses dois exemplos apresentados: ambos são períodos cujos membros possuem palavras ou ideias em oposição, assim como recomenda Aristóteles e Cícero¹⁹³ para proporcionar ainda mais ritmo ao discurso. Vejamos excertos de Vieira que, além de serem formados por prótase e apódose, são também períodos com palavras, ideias ou conceitos contrários, assim como nos exemplos (1), em que a palavra “trabalhos” se opõe a “descanso”, uma antítese, e assim como “aqui” se opõe a “lá”, e (2), em que a ideia de (2a) se opõe à de (2b):

(3)

(a) (...) e se até aqui vos faltar a graça dos homens, (b) lá tereis a Graça de Deus e o prêmio desta Graça, (c) que é a glória (T.Q.Q.)

(4)

(a) Pois se Cristo não perdoa a Pedro sem chorar, (b) como nos há de perdoar a nós, (c) se não choramos? (L.S.P.)

(5)

(a) Se as remediarmos, (b) confessarei que as vemos: (c) mas se as não remediarmos, (d) é certo e certíssimo que as não vemos (Q.Q.Q.)

(6)

(a) Porque ver sem remediar, (b) não é ver vendo, (c) é ver sem ver. (Q.Q.Q.)

(7)

(a) Pois se Cristo está em nós nesta vida, (b) para que quereis deixar a vida, (c) para estar com Cristo? (N. S. Ó.)

(8)

(a) Se conheceis que a alma é **racional**, (b) governe a razão, (c) e não o **apetite**. (C.P.F.D.)

¹⁹³ Ao retomar os tratados de ambos os autores antigos, vemos Aristóteles defender o uso dos opostos, pois, para o pensador grego, “os contrários são mais fáceis de reconhecer (e mais fáceis de reconhecer ainda quando colocados juntos um do lado dos outros), e porque se afiguram semelhantes ao silogismo. Pois a refutação é a reunião dos opostos” (*Rhet.* 1410a 20); e também Cícero, que argumenta que quando as palavras possuem terminações semelhantes, ou são semelhantes, relacionam-se entre si, ou se colocam como contrárias, são rítmicas por sua própria natureza, e sempre produzem o ritmo na prosa, através da disposição harmônica das palavras (cf. *Or.* 164-7).

(9)

(a) *Se conheceis que é imortal*, (b) *desprezai tudo aquilo que morre e acaba* (C.P.F.D., p. 522)

(10)

(a) *Se conheceis que é celeste*, (b) *pisai e metei debaixo dos pés tudo que é terra* (C.P.F.D., p. 522)

Sobre os opostos dos exemplos acima, ora são formados por afirmação *versus* negação, como nos exemplos (4), não perdoa/perdoar, (5), remediarmos/não remediarmos, vemos/não vemos, e no (6), ver/sem ver; ora formados por palavras antitéticas, que podem ser assim consideradas, nos exemplos (3), homens/Deus, (7) estar/deixar (8), razão/apetite, (9), imortal/morre, e (10), celeste/terra. Então, ainda que nem todos sejam formados por antíteses “fortes”, todos esses exemplos possuem algum tipo de oposição, exprimindo ideias antitéticas, que, conforme Aristóteles e Cícero (cf. nota de rodapé 195) são rítmicas por si só. Percebe-se, então, que as antíteses possuem papel importante para a construção do período vieiriano. As oposições estão presentes na maior parte dos exemplos analisados, e assumem, na maior parte das vezes, o papel de colocar em paralelo os seus membros e incisos.

Quanto à divisão dos períodos em membros, nota-se que os excertos (3), (4), (6), (7) e (8) diferem-se do (1), (2), (9) e (10), pois aqueles são compostos por três membros, enquanto esses possuem dois membros. Essa divisão por membros colabora para a compreensão dos tipos de estruturas de prótase e apódose escolhidas por Vieira para a construção dos períodos oratórios de seus sermões.

Percebe-se, por exemplo, que há prótases (a), em todos os membros iniciais dos excertos compostos por três membros, e que estas são seguidas por apódose (b), que se alonga até o membro/inciso (c). Nota-se também que essa formação, prótase (a) para apódose (b + c), proporciona efeito semelhante nos períodos citados: a prótase cumpre sua função, causando a suspensão da ideia levantada, por exemplo, no excerto (6), cuja prótase (6a) “se conheceis que a alma é racional”, deixa suspensa a finalização da ideia que expressa condição; essa ideia em suspensão é resolvida em (6b) e (6c): “governe a razão,/ e não o apetite”, apódose alongada. Também é possível afirmar que a resolução da ideia, na apódose (6b), seria suficiente para completar a ideia do período, mas este é alongado com a apódose

(6c), quebrando a construção periódica mais comum, que seria prótase (a) para apódose (b). No entanto, essa construção, prótase (a) para apódose (b + c), acontece na maior parte dos exemplos de Vieira apresentados aqui, em que há o uso desses elementos de suspensão + resolução de ideia.

O exemplo (5), por sua vez, é composto por quatro membros, formados por duas prótases e duas apódoses, intercaladas: (5a) prótase, (5b) apódose, (5c) prótase, (5d) apódose.¹⁹⁴ Vejamos:

- (a) *Se as remediarmos,*
- (b) *confessarei que as vemos:*
- (c) *mas se as não remediarmos,*
- (d) *é certo e certíssimo que as não vemos.*

Os seguintes exemplos: (3), (4), (6), (7) e (8) são compostos por prótase (a) + apódose (b + c), e esse tipo de construção, que alonga a resolução da ideia, proporciona um efeito de quebra da expectativa inicial, de que o período terminaria em (b), quando é concluído apenas em (c).

No entanto, é o período composto por quatro membros, como o (5), o ideal para Cícero (*Or.* 221)¹⁹⁵, e com duas prótases e duas apódoses, o movimento de suspensão + resolução da ideia acontece duas vezes, interligando o período através dos seus quatro membros, pelo paralelismo¹⁹⁶ ocasionado por simetria sintática e oposição semântica (5a) + (5b) *versus* (5c) + (5d).

Mas, apesar de descrever um modelo perfeito de período, Cícero também desaconselha o uso de somente um estilo periódico e defende o uso de variados estilos, para que a técnica do orador não seja percebida facilmente (cf. *Or.* 209), logo, para Cícero, e para Vieira, conforme os exemplos apresentados, são desejáveis diferentes estruturas de períodos para a construção do discurso.

¹⁹⁴ Neste exemplo (5), podemos afirmar que somente (a) + (b) já formam um período, assim como (c) + (d) também formam um período; mas considerando os dois períodos como um só, como fizemos, nota-se que há paralelismo entre seus membros, que envolvem formação por prótase + apódose e são opostos entre si, no caso, (a) se opõe a (c), e (b) se opõe a (d).

¹⁹⁵ Cícero afirma que o período completo equivale a mais ou menos quatro versos hexâmetros (cf. *Or.* 221).

¹⁹⁶ O paralelismo é também chamado de “emparelhamento” ou “equivalência”, pois é um recurso que determina, em uma ou mais variantes, a organização dos elementos de um texto literário em seus diferentes níveis: paralelismo fônico, morfossintático e semântico, das analogias simétricas e oposições (cf. BERISTÁIN, 1995, p. 382-3).

Vale observar também que, entre os dez exemplos citados até aqui, apenas o (6) não possui prótase formada por estrutura condicional; os demais excertos tem sentido de condição, estabelecido pela conjunção “se”. Dessa maneira, Vieira utiliza a conjunção subordinativa condicional “se” na maior parte dos períodos compostos por prótase e apódose, como em geral são os períodos elaborados com esses elementos.¹⁹⁷ Há, ainda, outros exemplos de períodos formados por prótase e apódose e ideias opostas entre os membros, como os exemplos (11), (12),¹⁹⁸ (13) e (14):¹⁹⁹

(11)

(a) *Se vós nos amásseis com o nosso coração,* (b) *proporcionado seria o amor e o merecimento,* (c) *e bastaria a nossa ignorância para o conhecer (Mand.)*

(12)

(a) *O principal mistério dos que se encerram no Santíssimo Sacramento é o de sua Morte, e Paixão,/ porque,* (a) *se não morrera,* (b) *não importara o ter nascido,/ e também,* (a) *se não morrera,* (b) *não ressuscitara nem nos levara consigo ao céu (N.S.R.)*

(13)

(a) *E esta sacratíssima morte de infinito preço,* (b) *se com a meditação e consideração dela a não digerirmos,* (c) *aproveitar-nos-á alguma coisa para a emenda da vida? (N.S.R.)*

(14)

(a) *Mas o corpo se estima, se serve, se admira, se idolatra;/* (a) *porque, devendo o homem ser alma,* (b) *as almas hão degenerado a ser corpo (C.P.F.D.)*

Esses exemplos são, da mesma forma que os anteriores, períodos formados por prótases e apódoses, sendo as prótases iniciadas, na maior parte das vezes, novamente, pela conjunção subordinativa condicional “se”, e são também períodos formados por várias ideias antitéticas, entre um membro e outro, assim como ocorre nos exemplos anteriormente apresentados.

¹⁹⁷ Cf. BERISTÁIN, 1995, p. 407.

¹⁹⁸ Segundo e terceiro períodos.

¹⁹⁹ Segundo período.

Ainda sobre a estrutura de prótase e apódose, no exemplo (11), temos uma prótase para duas apódoses, assim como nos exemplos (3), (4), (6), (7) e (8); já em (12), temos um longo enunciado formado por três *partes*, em que se observa, em (12b), uma prótase e uma apódose, e em (12c), uma prótase para duas apódoses, novamente. Vejamos:

(12a)

O principal mistério dos que se encerram no Santíssimo Sacramento é o de sua Morte, e Paixão

(12b)

se não morrera, (prótase)

(porque) *não importara o ter nascido*, (apódose)

(12c)

se não morrera, (prótase)

(e também) *não ressuscitara* (apódose)

nem nos levava consigo ao céu (apódose)

Em (12b) e em (12c), respectivamente, as expressões “porque” e “e também”, precedem as prótases, como podemos verificar na excerto original, mostrado anteriormente, quando, na verdade, essas palavras estavam apenas deslocadas, configurando hipérbato (ver na segmentação do excerto em (12a), (12b) e (12c), integrando as apódoses. As prótases (*se morrera*), que se repetem em (12b) e em (12c), mantêm em suspensão a ideia de cada período, para resolvê-la nas apódoses. Em (12c), a apódose é alongada por dois membros, assim como nos exemplos anteriormente apresentados: (3), (4), (6), (7), (8) e (11).

Nos dois excertos a seguir, há também formação por prótase e apódose, sendo que em (16), há tríplice prótase para uma apódose.

(15) *Pois se o havemos de remediar **alguma** hora, quando há de ser **esta** hora?* (Q.Q.Q.)

(a) *Pois se o havemos de remediar **alguma hora***, (prótase)

(b) *quando há de ser **esta hora**?* (apódose)

(16) *Pois se **algum** dia há de ser, se **algum** dia havemos de abrir os olhos, se **algum** dia nos havemos de resolver, porque não será **neste** dia?* (Q.Q.Q.)

- (a) *Pois se algum dia há de ser*, (prótase)
- (b) *se algum dia* *havemos de abrir os olhos*, (prótase)
- (b) *se algum dia* *nos havemos de resolver*, (prótase)
- (c) *porque não será neste dia?* (apódose)

Trata-se, no exemplo (16), de uma estrutura inversa àquela em (3), (4), (6), (7), (8), (11) e (12c). Tínhamos, nesses exemplos, a formação: prótase (a) + apódose (b + c), e em (16) temos prótase (a + b + c) + apódose (d).

Logo, Vieira utiliza estruturas mistas de prótase e apódose, na construção de períodos. Então, podemos concluir que a pedra angular do período estilístico de Vieira é aquela formada prótase e apódose, mas, partindo dessa pedra angular, o pregador português flexibiliza o discurso e realiza múltiplas possibilidades de arranjos periódicos, ora utilizando a estrutura canônica: prótase + apódose, ora invertendo a ordem em que prótase e apódose aparecem na frase, ora inserindo múltiplos membros na prótase, ora na apódose. Isso torna o discurso multifacetado e que, por essa razão, não é monótono, criando estruturas polifônicas.

Nota-se que estrutura do período vieiriano, formado por prótase e apódose, é altamente flexível e, também, possui elevado grau rítmico, visto que aquilo que rompe com a expectativa também é rítmico e altamente retórico porque, se por um lado, o ritmo cria uma expectativa, por definição, por outro, quando ele rompe essa expectativa, proporciona um impacto que, além de rítmico, chama a atenção por colocar em evidência a sua intenção no discurso.

Se, no caso de prótases simples e apódoses múltiplas, destaca-se a prótase, quando o orador inverte essa estrutura, ele transfere para o fim do período, ou seja, para a apódose, a ênfase que ele deseja conceder. Nesse caso, a suspensão é menos importante, pois é proporcionada por uma tríplice prótase, ou seja, a prótase multiplicada por três, então, a ênfase à apódose, no final, acaba sendo multiplicada por três, já que o auditório precisou “aguardar” as três prótases iniciais até o momento da conclusão da frase, a apódose.

Fazendo mais uma vez um paralelo com a Retórica Antiga, Cícero (*Or.* 210) afirma que é preciso verificar, primeiramente, em que circunstância, em seguida, por quanto tempo, e então, de que modo o discurso ritmado deve ser diversificado. E ao analisar esses períodos flexíveis de Vieira, podemos inferir que ele considera tais recomendações. Também

compreendemos que o ritmo, quando utilizado de modo polissêmico e personalizado, gera uma estrutura altamente retórica, persuasiva.

Nesses exemplos (15) e (16), há, ainda, a ideia de oposição entre membros, que se torna evidente pelo uso de termos indefinidos x definidos. Além disso, nesses dois exemplos, há outros elementos estilísticos, como o uso de anáforas ou epíforas.²⁰⁰ Nos exemplos (15) e (16), as repetições (de palavras e ideias) estão em negrito.

Identificamos, em negrito, epífora, no exemplo (15); e no exemplo (16), anáfora; mas, além da repetição de palavras, também há a repetição das ideias através da recorrência de expressões com o mesmo sentido, ainda que não sejam as mesmas palavras. Afinal, as expressões “há de ser”, “havemos de abrir os olhos” e “havemos de resolver” passam todas a mesma ideia, isto é, uma espécie de infinitivo futuro, algo que se deseja ou que se quer que ocorra.

Como vemos, o uso da anáfora e epífora é mais uma das características recorrentes nos excertos dos sermões de Vieira. Nos exemplos apresentados até este ponto, há epífora no (5), e anáfora no (7), (11), (12) e (14). O excerto (14) vale ser segmentado em membros e incisos, para melhor visualização:

(14)

Mas o corpo se estima,

*(a) **se** serve,*

*(b) **se** admira,*

*(c) **se** idolatra;*

porque, devendo o homem ser alma,

as almas hão degenerado a ser corpo.

Nesse excerto, as repetições acontecem no início dos incisos (14a), (14b) e (14c), nas palavras em negrito; e as repetições também estão no uso de palavras (sublinhadas) que representam, de forma gradativa (*amplificatio*), a mesma ideia: a de devoção. As repetições (anáfora e epífora), em negrito, e a formação por prótase e apódose também ocorrem no exemplo a seguir:

²⁰⁰ A anáfora consiste na repetição intermitente de uma ideia, seja com essas ou outras palavras. Geralmente os pronomes são as palavras repetidas, mas também podem ser outras classes de palavras, como os advérbios. Também são chamadas anáforas as repetições no início de cada frase (ou membro) e verso, e epífora, seu oposto, ou seja, repetições aos finais de cada frase, membro ou verso (cf. BERISTÁIN, 1995, p. 50-1).

(17)

Pois, (a) assim como o Rosário se reza todos os dias, (b) assim o sacramento se digere todos os dias, (c) e se há de ruminar todos os dias. (N.S.R.)

Vejam agora mais um exemplo de período formado por prótase e apódose, anáfora, mas também por oposição de ideias (negação/afirmação) entre os membros:

(18)

O que se vê, e não se remedia, ainda que se esteja vendo quatrocentos anos, ainda que se esteja vendo uma eternidade inteira, ou não se vê, ou se vê como se se não vira (Q.Q.Q.)

(a) *O que se vê, e não se remedia* (**prótase**)

(b) *ainda que se esteja vendo quatrocentos anos*, (**prótase**)

(c) *ainda que se esteja vendo uma eternidade inteira*, (**prótase**)

(d) *ou não se vê*, (**apódose**)

(e) *ou se vê como se se não vira*. (**apódose**)

Pode-se observar nesse período formado por cinco membros, que, através da prótase (a) + (b + c), as ideias ficam em suspensão até o penúltimo membro (d) e, em seguida, o período fecha o seu círculo (e), com a devida conclusão.²⁰¹ Nos membros (b) e (c), há o uso da anáfora (sublinhada), que colabora, sob os auspícios da prótase, para imprimir ênfase às palavras que se repetem. Podemos afirmar também que as repetições (como o “se” em todos os membros) e o jogo de palavras em negação X afirmação (como em “ou não se vê, ou se vê como se se não vira”) fortalece a harmonia do período, assim como nos demais exemplos em que ocorrem estes efeitos estilísticos.

Pode-se afirmar também que em períodos como o (18), o efeito de *concinnitas* é ampliado, visto que a prótase e apódose, somada ao paralelismo entre membros opostos/antitéticos, e ao paralelismo formado pelas repetições de palavras, anáforas e epíforas, proporcionam unidade ao período. O período nesses moldes é interligado do começo ao fim, seja pelos diferentes tipos de paralelismos, seja pela relação entre suspensão

²⁰¹ A estrutura do exemplo (18) pode ser descrita dessa forma: prótase (a) + (b + c) e apódose (d + e). Nesse exemplo, mais uma vez, é possível verificar a flexibilidade da estrutura estilística do período vieiriano, com três prótases e duas apódoses.

e resolução da ideia (prótase e apódose), que, em diversos excertos, é ampliada, com dois, três ou mais membros compostos por prótases ou apódoses, mas que, em todos esses membros, há conclusão da ideia do período.

O uso de prótase e apódose, como dissemos anteriormente, é importante para proporcionar a circularidade esperada de um período oratório que começa e finaliza em si mesmo. São elementos que realçam certas palavras, principalmente quando utilizam outro fator de estilização, o hipérbato,²⁰² que possui a função de isolar e destacar a palavra mais importante do período – aquela palavra que tem o poder de contribuir fortemente para a persuasão dos ouvintes.²⁰³ O hipérbato, além disso, é um dos elementos que proporcionam *concinnitas*, pois, ao “desorganizar” a ordem natural das palavras, acaba provocando, de forma semelhante à prótase, uma tensão rítmica no texto, que, ao ser resolvida, completa a ideia do período, que torna-se harmônico do começo ao fim.

Em vários dos excertos de Vieira, que mostramos até aqui, identificamos o uso de hipérbatos.²⁰⁴ Considerando a ordem canônica dos constituintes básicos de uma frase da língua portuguesa, sujeito + verbo + objeto (S + V + O), vale comentarmos, primeiramente, a respeito da estrutura frásica de períodos formados por prótase e apódose (suspensão/resolução da ideia), que, por vezes, vêm acompanhados pelo elemento da ênfase (que visa ao último membro) do hipérbato (arranjo de palavras), com o intuito de causar a tensão rítmica almejada (cf. JESUS, 2014, p. 188). Vejamos o exemplo a seguir, em que podemos identificar o uso de todos esses elementos no período:²⁰⁵

²⁰² O hipérbato introduz uma “ordem artificial” ao texto, uma inversão da ordem temporal dos fatos, da convenção linguística lógica. (cf. BERISTÁIN, 1995, p. 249-250)

²⁰³ Para Cícero (*Or.* 214), a ordem das palavras nas frases, especialmente daquelas que finalizam a frase, tem o objetivo estabelecer a velocidade, o ritmo do discurso. Nesse ponto da sua obra, Cícero começa a tratar das cláusulas métricas, cujo uso, para o orador romano, pode agradar ou desagradar os ouvidos.

²⁰⁴ Também há o uso do hipérbato nos excertos (11), (13), (14) e (15), até este ponto, e no excerto 31, do nosso *corpus*. Esses são todos de excertos formados por prótase e apódose. Mais exemplos serão apresentados adiante.

²⁰⁵ No exemplo (19), há, ainda anacoluto, quando há uma espécie de ruptura na estrutura da frase, em (19d), e pleonasmos, quando se repete o objeto direto (a seu criador e a seu redentor), no pronome pessoal “o” de “vendo-o”. Esses elementos também produzem efeitos rítmicos na frase, entretanto, neste trabalho fizemos uma classificação didática das figuras porque elas acontecem em conjunto dentro do período, então, por opção metodológica, vamos abordar com a devida profundidade somente as figuras que consideramos mais significativas, do ponto de vista rítmico, das sentenças escolhidas.

(19)

Que Cristão haverá (agora falo com todos), que Cristão haverá, que a seu criador e a seu redentor vendo-o necessitado, e pedindo-lhe uma esmola, que é mais, o não socorra? (O. M.)

a) **Que Cristão haverá** (prótase)

b) *(agora falo com todos),*

c) **que Cristão haverá**, (prótase)

d) *que a seu criador e a seu redentor vendo-o **necessitado***, (prótase)

e) *e pedindo-lhe uma esmola*, (prótase)

f) *que é mais*,

g) *o não socorra?* (apódose)

Nesse período, além da prótase, que se alonga por vários membros, causando a tensão rítmica, que será resolvida na apódose, “fechando o círculo” do período, podemos identificar também, em negrito, a repetição de palavras, em (19a) e (19c), “que Cristão haverá”, ao início dos membros, e que representa mais do que uma anáfora porque canaliza a ênfase e, portanto, o *numerus* de toda a estrutura periódica. Além disso, nesse período há também o uso do hipérbato, causado pela inversão ocorrida no quarto membro (19d), considerando que o objeto (a seu criador e a seu redentor) precede a locução verbal e o objeto pleonástico “o”, em “vendo-o necessitado”. O membro (19d) é, ainda, mais extenso que os demais, provocando assimetria e uma ruptura rítmica, possuindo figuras sonoras, como o homeoteleuto, nas palavras “criador” e “redentor”, e a repetição das palavras (a seu...), em negrito.

Esses elementos, tanto as anáforas quanto outras figuras sonoras, e o hipérbato, dão ênfase às palavras que se repetem e às que sofrem inversão no período. Estes efeitos de ênfase e ritmo contribuem para a articulação estética e eufônica do período, especialmente quando o hipérbato é usado em conjunto com outros recursos rítmicos, como a anáfora, homeoteleuto, pleonasma, anacoluto e a prótase e apódose,²⁰⁶ que ajudam a proporcionar a *compositio* e a *concinnitas*, ou seja, a disposição eufônica das letras e palavras e a harmonia entre as palavras. Essas figuras também estão em outros enunciados de Vieira, além dos que foram apresentados até aqui.

²⁰⁶ Os exemplos apresentados até este ponto são formados por prótase e apódose.

Neste ponto, contudo, iremos ultrapassar o limite da estilística para chegarmos ao nível da hermenêutica para demonstrar e esclarecer, mais uma vez, que os recursos estilísticos e rítmicos, como os apresentados no excerto (19) são apenas instrumentos que canalizam a força motriz da retórica, que é a persuasão. Esse excerto inicia com uma pergunta, e na sequência há uma frase parentética (e agora falo com todos), para, claramente, chamar a atenção do seu auditório, e, na sequência, há a repetição da pergunta inicial, ou seja, essa ênfase advinda da repetição e da frase parentética tem finalidade retórica de persuadir, conclamando os cristãos a atentarem para as palavras do pregador antes que ele termine a pergunta iniciada.

A partir de agora veremos exemplos de enunciados periódicos elaborados sem o recurso preferencial da prótase e apódose, mas com hipérbato e figuras sonoras. Vejamos:

(20)

(a) *Que **contas** fazem os que fazem conta de dar **conta** a Deus?*²⁰⁷ (L.S.P.)

(21)

(a) *Pois, Cidade cega, ímpia, ingrata, e infame, (b) assim cerras as portas, a quem assim recebes? (c) Assim trata, a quem assim reconheces? (d) Assim serves, a quem assim adoras? (O.M.)*

(22)

(a) *O que assim o faz, é **cristão**; (b) o que assim o não fizer, (c) nem tem **cristandade**, nem fé. (O.M.)*

(23)

(a) *Oh **quantas** e **quão gloriosas** consequências se puderam daqui tirar (b) em assombro das **glórias** de Francisco. (C.S.F.)*

²⁰⁷ Nota-se que, aqui, as palavras parônimas “contas/conta/conta”, no contexto do período, possuem os respectivos significados: cálculos/finge/dar satisfação ou “que cálculos fazem os que fingem dar satisfação a Deus?”. No exemplo (20), o uso de palavras de semelhante ou igual grafia e sonoridade colaborou para a harmonia do período, assim como no excerto 31, do nosso *corpus*: “para fartar a fome de **todos** os outros desejos, basta termos a **todo** Deus em nós”.

(24)

(a) *Estou para dizer*, (b) *que não nos há de acusar menos no dia do Juízo as Chagas de S. Francisco*, (c) *que as Chagas de Cristo*. (C.S.F.)

(25)

(a) *Na mesma noite lhe tirou Deus a alma vil e degenerada*, (b) *para que só ficasse o corpo de quem todo era corpo*. (C.P.F.D.)

(26)

(a) *Assim faz Deus quando acha homens que não são mais que corpo*; (b) *para os deixar quais os acha*, (c) *tira-lhes a alma e a vida*. (C.P.F.D.)

Nesses excertos, é possível identificar, além do hipérbato, figuras de som, como a paranomásia,²⁰⁸ na proximidade fônica das palavras destacadas em negrito nos exemplos (20), (22) e (23), com uso de homeoteleuto²⁰⁹ no excerto (21); além da anáfora, mais uma vez, nas palavras sublinhadas (20), (21), (22), (24) e (26); repetições de palavras (20), (21), (24), (25) e (26); e assonância²¹⁰ nos excertos (20), (21) e (22). Como vimos, essas figuras, presentes em períodos em que há hipérbato,²¹¹ proporcionam ênfase em determinadas palavras, por isso, são utilizadas conjuntamente e com frequência nos períodos vieirianos.

As figuras sonoras também colaboram para o efeito de *compositio* e, conseqüentemente, para o *numerus* do período, que se torna aprazível, quando são escolhidas as palavras certas, aquelas que possuem som agradável e que se ajustam umas às outras, de maneira organizada (cf. *Or.* 163-4). De acordo com Cícero, portanto, essas e as demais figuras retóricas perfazem a *compositio* e a *concinnitas* (*ibid.*).

²⁰⁸ É uma figura que consiste em aproximar expressões que oferecem vários fonemas análogos (paronímia), seja por parentesco etimológico ou por casualidade. É produzida por adição repetitiva de vários fonemas em palavras ou frases que possuem significado em algum grau diferente (cf. BERISTÁIN, pp. 385 e 386). Também pode ser chamada de paronímia, homeoteleuto, homeoptoto ou paromoiose.

²⁰⁹ Sobre o conceito de homeoteleuto, cf. nota de rodapé 78.

²¹⁰ O conceito de assonância dentro da Retórica é mais amplo do que o conceito gramatical. Também chamada de rima, consonância ou eco, essa figura é um fenômeno da homofonia, uma variedade da aliteração. Consiste na repetição significativa de fonemas que se produz, sobretudo, quando o discurso adota a forma de um molde métrico-rítmico; é a recorrência periódica de fonemas equivalentes em posições que se correspondem e que são postos em evidência pelas assimetrias (cf. BERISTÁIN, 1995, p. 427).

²¹¹ Além dos exemplos que acabamos de citar, há hipérbato também nos excertos (periódicos) (7) e (28), e no (2), (35), (42) e (45) do nosso *corpus*.

Vale enumerar ainda outros excertos²¹² em que há a presença de elementos estilísticos recorrentes, como o paralelismo fônico ou por oposição de ideias. Analisemos:

(27)

(a) *Que verdades*, (b) *que desenganos*, (c) *que luzes tão claras de tudo o que neste mundo nos cega!* (Q.C.)

(28)

(a) *Não conheciam a Deus aqueles filósofos*, (b) *mas sabiam o que se deve pedir*, (c) *e como se deve pedir a Deus.* (T.Q.Q.)

(29)

(a) *São tão néscias, Cristãos, as nossas petições*, (b) *são tão arriscadas e tão perigosas muitas vezes*, (c) *que cuidando que pedimos os bens temporais*, (d) *pedimos os males eternos.* (T.Q.Q.)

(30)

(a) *Eles irão ao inferno pela injustiça que vos fizeram*, (b) *e vós por ocasião da mesma injustiça ireis ao céu.* (T.Q.Q.)

(31)

(a) *Lembre-mos que esta vida não é lugar de ver*, (b) *senão de chorar: Locus flentium.*²¹³ (L.S.P.)

(32)

(a) *Não é melhor chorar aqui poucos dias para nosso remédio*, (b) *que chorar eternamente no inferno sem nenhum remédio?* (L.S.P.)

(33)

(a) *E que tendo um Cristão a Deus*, (b) *e a todo Deus em si*, (c) *ainda haja de desejar os nada do mundo?* (N.S.Ó)

²¹² Considerando períodos não formados por prótase e apódose.

²¹³ Expressão do latim que significa “lugar de chorar”, em referência, segundo Pécora (*apud* Vieira, 2019, p. 243), ao trecho do livro bíblico *Juízes* 2:5 (pelo que chamaram àquele lugar Boquim; e sacrificaram ali o Senhor).

(34)

(a) *Vejam uns e outros o **diferente** foro em que o **mesmo** senhor os recebe quando o recebem.*

(N.S.R.)

Há paralelismo antitético em todos esses exemplos, principalmente com oposições entre membros. Há oposições de palavras, como as marcadas em negrito (27), (29), (30), (33) e (34),²¹⁴ ora por oposições de ideias, como nos exemplos (28) e (31).²¹⁵ No exemplo (32), essa oposição ocorre entre as palavras “nosso remédio” x “nenhum remédio”. A outra forma em que este paralelismo pode ocorrer, conforme Aristóteles (*Rhet.* 1409b 35), é num mesmo membro formado pela união de dois contrários, como nos exemplos (27), terceiro membro, (18), último membro e (34).

Além da recorrência desses elementos antitéticos e naturalmente rítmicos, nos períodos, há também o recurso da paronímia, no (34), “os recebe/ o recebem”; anáfora, nos exemplos (27) e (29), e epífora (32). Vejamos melhor o exemplo (34):

*Vejam uns e outros o **diferente** foro em que o **mesmo** senhor **os recebe** quando **o recebem**.*

Na parte destacada em negrito, é usado o recurso da antítese, e depois o recurso da paronomásia/paronímia, que aproxima palavras semelhantes, mas não iguais (cf. BARISTÁIN, 1995, p. 386). Dessa forma, acontece um jogo de palavras que, primeiramente, apresentam-se em oposição (*diferente/mesmo*) e, depois, semelhantes (*os recebe/o recebem*). Com esse jogo de palavras, o *numerus* do período se torna evidente, assim como a estrutura da frase, que tem início, meio e fim, assim como um círculo, “com completude e arredondamento, tanto na sua totalidade, quanto nas suas partes perfeitas e acabadas”²¹⁶, conforme Cícero descreve ser o período oratório (cf. *Or.* 207).

Ao constatar o uso de prótases e apódoses, oposições, paronomásias, anáforas e epíforas, hipérbatos e outras figuras sonoras e de construção, percebe-se que o período vieiriano aproxima-se daquele aconselhado por Aristóteles (cf. *Rhet.* 1410b 20) e por Cícero

²¹⁴ Considerando os demais excertos periódicos escolhidos para esta análise, há antíteses de palavras também nos exemplos (1), (2), (8), (9), (10), (11), (12), (13) e (25) do *corpus*.

²¹⁵ Há também oposições de ideias nos excertos periódicos (2), (3), (7), (14), (15), (16), (19), e nos excertos 39 e (45), do nosso *corpus*.

²¹⁶ Tradução de: *More illa circumscriptione ambituque, ut tamquam in orbe inclusa currat oratio quoad insistat in singulis perfectis absolutisque sententiis.*

(cf. *Or.* 164, 165, 175 e 220); pois, como vimos anteriormente, essas figuras contribuem para o a harmonia do período e, portanto, para o *numerus*.

Vimos até aqui excertos estruturados na forma de períodos concatenados, formados ou não por prótase e apódose. Também vimos períodos que utilizaram variados tipos de figuras de estilo, com destaque para as mais frequentes, como a antítese, o hipérbato, a paronomásia e a anáfora. Agora seguiremos à análise dos demais excertos escolhidos, que são enunciados contínuos ou paratáticos.

3.2 ENUNCIADOS CONTÍNUOS

Os enunciados contínuos ou paratáticos (λέξις ειρομένη), como vimos na seção 1.5.2 e 3, são aqueles cujas partes componentes estão dispostas lado a lado, em forma de coordenação. Esse tipo de enunciado foi descrito por Aristóteles (cf. *Rhet.* 1409b 30) como um estilo que não possui fim em si mesmo, um término, a menos que o assunto se esgote. Por isso, o pensador grego considera que esse é um estilo que não propicia satisfação devido ao seu cunho indeterminado, visto que, ainda segundo Aristóteles, todos apreciam visualizar de forma clara o término das coisas, como acontece no estilo periódico ou hipotático (λέξις κατεστραμμένη). Cícero, por sua vez, afirma que o estilo periódico, elaborado e concatenado não deve ser usado em todo o discurso para que não traga enfado ao auditório, nem que seu estilo seja reconhecido até pelos imperitos (cf. *Or.* 209). Dessa forma, Cícero não descarta a utilização de enunciados contínuos,²¹⁷ aqueles que se diferenciam do periódico, mas que também possuem membros e incisos e estilo e ritmo. Para Cícero, portanto, os enunciados contínuos também são válidos, importantes para a variação estilística do discurso. Vejamos agora os elementos estilísticos e rítmicos nos enunciados contínuos de Vieira:

Assim como nos enunciados periódicos, nos contínuos, há vários excertos compostos por paralelismo antitético, visto que, como já vimos, a antítese é uma figura rítmica por sua própria natureza, conforme Aristóteles (cf. *Rhet.* 1410 20) e Cícero (cf. *Or.* 164). Vejamos:

²¹⁷ Segundo Cícero (cf. *Or.* 164), os excertos paratáticos são compostos por palavras naturalmente rítmicas ou dispostas da maneira correta, de tal forma que não necessitam da subordinação para proporcionar unidade ao período. Essas palavras naturalmente rítmicas podem ser opostas ou semelhantes entre si, e podem ser paralelismos, que organizam e dão unidade ao período.

(35)

(a) *Tratemos desta vida como **mortais**, (b) e da outra como **imortais** (Q.C.)*

(36)

(a) *Não é terrível a porta por onde se **sai**; (b) a terrível é a porta por onde se **entra** (Q.C.)*

(37)

(a) *Começemos de hoje em diante a **viver**, (b) como **quereremos ter vivido na hora da morte** (Q.C.)*

(38)

(a) *O amor de Pedro, **sabido**; (b) o amor de Cristo, **ignorado**. (Mand.)*

(39)

(a) *o amor de Cristo **padece a nossa ignorância**; (b) o nosso **padece a sua ciência**; (c) **ambos podem estar igualmente queixosos**. (Mand.)*

(40)

(a) *O **tudo** possuía e dominava Alexandre, (b) era **nada**; (c) **só Deus verdadeiramente é tudo** (N.S.Ó.)*

(41)

(a) *Enfim, Cristo era **Deus**, (b) e Francisco era **homem** (C.S.F.)*

Na maioria desses exemplos, nota-se que há formações compostas por dois membros, exceto nos exemplos (39) e (40), multimembres. Ocorre, no entanto, que, no primeiro membro (a) de cada exemplo, há uma palavra, e no membro seguinte (b), o seu oposto; a diferença dos exemplos (39) e (40) é que ali há um terceiro membro, como uma conclusão para os períodos.

Além dos excertos selecionados serem antitéticos, eles também apresentam outros elementos estilísticos e rítmicos, como a isocolia,²¹⁸ em (36), (38) e (41), a figura do

²¹⁸ A isocolia é um recurso que também colabora para proporcionar unidade ao período, através do equilíbrio e organização das palavras, que produzem o efeito de *concinmitas*. Entretanto, como vimos na seção anterior, a assimetria de membros e incisos também colabora para a tensão rítmica do período, ao quebrar o paralelismo existente ou a expectativa a respeito da extensão esperada; nos exemplos de enunciados contínuos, isso acontece nos exemplos (25) e (27), do *corpus*. Também há organização nos membros cujas extensões no enunciado são crescentes, como no exemplo (5), ou decrescentes, como no (1) e (2), também do *corpus*, exemplos em que se forma o paralelismo que determina a estrutura do texto.

homeoteleuto, em *mortais/imortais*, *sabido/ignorado* e *ignorância/ciência*, nos exemplos (35), (38) e (39); paranomásia em *viver/vivido*, do exemplo (37), repetição de palavras em todos esses exemplos, anáfora no (35) *desta vida/da outra*, (38) e (39) *a sua/ambos*, e ainda o hipérbato, nos exemplos (36) e (40), que usados em conjunto com repetições e antíteses, proporcionam ênfase a certas palavras, como vimos na seção anterior.²¹⁹ No excerto (40), por exemplo, as palavras em destaque por antítese, “tudo”, e “nada”, ou por repetição, “tudo”, são colocadas nos extremos dos membros, início e fim, para que ganhem ênfase.

(a) *O tudo possuía e dominava Alexandre*, (b) *era nada*; (c) *só Deus verdadeiramente é tudo*.

Aristóteles (cf. *Rhet.* 1410b 1) também afirma ser possível que o período contenha esses elementos (repetição de palavras, paranomásia, anáfora ou epífora) e ainda apresente concomitantemente antítese, pariose (isocolia) e homeoteleuto. Um exemplo de período vieiriano com todos esses recursos é o (38): antitético, possui homeoteleuto (*sabido/ignorado*), é isocólico e ainda possui também anáfora (*o amor de/o amor de...*). E, apesar de os demais exemplos não apresentarem, como neste, todos esses recursos concomitantemente, apresentam, ao menos, mais de um, conforme mostramos acima.

Aristóteles afirma que o enunciado composto (dois ou mais membros) pode ser antitético ou dividido simplesmente²²⁰ (cf. *Rhet.* 1409b 30). Nesses exemplos de períodos contínuos de Vieira, analisados aqui, identificamos somente enunciados contínuos antitéticos. Nestes dois exemplos a seguir também há oposições de palavras entre os membros, ainda que aqui essas oposições não sejam “antíteses fortes”:

(42)

(a) *Nós nesta vida trocamos aos nossos olhos os tempos e os lugares*; (b) *mas também na outra vida os acharemos trocados*. (L.S.P.)

²¹⁹ Vimos que a prótase e apódose é outro recurso que, utilizado em conjunto com o hipérbato, é capaz de dar ênfase a determinada palavra; não é o caso, nesses enunciados contínuos, entretanto, as repetições e antíteses também proporcionam o efeito de dar ênfase a determinadas palavras.

²²⁰ Ou seja, Aristóteles afirma que os membros do período composto podem estar em oposição (antitéticos), ou podem ser de simples divisão, sem que contenham ideias opostas. Aristóteles dá o seguinte exemplo (extraído do *Panegírico* de Isócrates) de período de simples divisão: “surpreendo-me amiúde com aqueles que reuniram os encontros solenes e que instituíram as competições de atletismo.”

(43)

(a) *Estar Cristo em mim*, (b) *é possuí-lo sem o ver*; c) *estar eu com ele*, (d) *é vê-lo e gozá-lo*
(N.S.Ó.)

Esses dois exemplos foram elaborados de maneira que o membro (a) ficou em oposição ao (b); prevalecem oposições de ideias, que também enumeramos nos enunciados periódicos. Além disso, nesses dois exemplos, também há repetição de palavras e paronomásia, em *trocamos/trocados* e *ver/vê*, e, ainda, hipérbato no exemplo (42).

Com todos esses elementos estilísticos e rítmicos organizados nos enunciados contínuos de Vieira, constatamos que os exemplos apresentados também podem ser considerados periódicos, visto que, através dos diversos paralelismos (fônico, semântico, de opostos, morfossintático, de membros simétricos, assimétricos) existentes entre seus membros, o enunciado torna-se interligado do seu início até o seu fim, ainda que por coordenação.

Dito isso, apesar de nos exemplos paratáticos não haver construção por prótase e apódose ou membros ligados por subordinação, os diferentes paralelismos entre os membros, e a extensão adequada dos excertos (cf. *Or.* 221), nem tão breve nem tão longa, proporcionam períodos rítmicos, tomando como base, é claro, o modelo estilístico clássico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar uma pesquisa analítica, em que um *corpus* escrito no século XVII é submetido a uma teoria advinda da Antiguidade clássica, no caso, a *oratio numerosa*, presente em tratados de Retórica, não foi uma simples tarefa. Sabemos que fazer esse tipo de pesquisa requer cuidado, pois lida com textos distanciados no nosso tempo, de nós e entre si, considerando tanto as obras de Aristóteles e Cícero, escritas mais de dois mil anos atrás, quanto os sermões de Vieira, publicados pela primeira vez há mais de trezentos anos. Para a pesquisa, foi preciso termos ponderação, tanto no que diz respeito à escolha da versão a ser utilizada dessas obras e suas traduções/adaptações, quanto na interpretação dos textos escritos, e, nesse sentido, escolhemos edições e estudos acadêmicos²²¹ de pesquisadores renomados. Mas sabemos que a dificuldade dessa pesquisa não se resumiu à escolha das fontes, ou à delimitação do *corpus* para a análise, outra parte difícil do processo, já que Vieira possui mais de 200 sermões. A real dificuldade esteve principalmente na realização de um estudo analítico, que considera, não apenas o procedimento antigo da prosa rítmica, mas, também, a recepção desses elementos na modernidade, a fim de compreender ou complementar os tratados antigos.

Um conceito importante neste trabalho é o do ritmo, que é inerente à linguagem, como vimos no primeiro capítulo. Sendo assim, como dissemos antes, a prosa rítmica não foi inventada, visto que somente “representa o último elo de um desenvolvimento natural” (NORDEN, 1986, p. 50). Dito isso, o ritmo sobre o qual tratamos aqui é o ritmo linguístico, que se faz presente de forma natural na nossa fala ou escrita, e, por isso, ainda que se desconheçam os estudos sobre prosa rítmica, utilizam-se seus elementos, até mesmo sem perceber.

Contudo, nesse refinamento da prosa rítmica, utilizamos a sistematização dessa estratégia pertencente à *elocutio*, especificamente a sistematização apresentada por Aristóteles e Cícero, para analisar excertos de sermões do Pe. Antônio Vieira. Nosso principal objetivo, portanto, foi identificar: a) de que forma específica e em que medida os postulados elaborados pela Retórica são identificados nos sermões; b) de que maneira seus períodos produzem elementos estilísticos e rítmicos; c) que tipos de estruturas frásicas são

²²¹ Entre eles, a tradução de Alexandre Júnior (2005), da *Rethorica*, de Aristóteles, a tradução de Jesus (2013) do *Orator*, de Cícero, e a organização dos sermões de Vieira, de Pécora (2014; 2019).

recorrentes em Vieira, de modo que possamos reconhecê-las; e d) quais são os elementos da *elocutio* que o pregador mais utiliza. Neste trabalho, buscamos nos aproximar de respostas a essas perguntas, sem desconsiderar, no entanto, que a sistematização analisada do ritmo oratório advém do caráter natural do ritmo linguístico.

Nossa análise buscou, como dissemos, compreender a formulação do período oratório de Vieira, e para isso, dividimos nosso *corpus* em dois fundamentos estabelecidos tanto por Aristóteles (*Rhet.* 1409a 25) quanto por Cícero (*Or.* 222): a) o estilo periódico (hipotático) e b) o estilo contínuo (paratático) e, a partir dessas duas divisões, identificamos as principais características dos enunciados selecionados, primeiramente dos periódicos e, depois, dos contínuos, considerando as estratégias para a construção, estilização e produção de ritmo dos períodos. Atentando a esses pontos, nossas conclusões, firmadas no âmbito da prosa rítmica, mostram que, primeiramente, no que diz respeito à questão principal que motivou este trabalho, isto é, se há ou não uma sistematização das formulações dos antigos, nos períodos dos sermões vieirianos selecionados, concluímos que a resposta é sim, e podemos fazer essa afirmação com base na identificação dos três elementos que compõem a prosa rítmica: a *concinntitas*, a *compositio* e o *numerus*, nos períodos analisados. Nesse sentido, vejamos as nossas principais inferências acerca dos resultados encontrados, que revelam de que forma e em que medida Vieira constrói ritmicamente os seus sermões:

a) Os enunciados periódicos ou hipotáticos compõem a maioria dos exemplos analisados, demonstrando que Vieira preza por aquele tipo de período considerado ideal para Aristóteles e Cícero, aquele circular e concatenado do início ao fim. Considerando ainda os enunciados periódicos, há, principalmente naqueles construídos por prótase e apódose, elementos importantes para compor a circularidade do período, já que promovem o efeito de suspensão + conclusão de ideia, e colaboram para que se tenha uma previsão acerca da extensão do período desde o seu início. Portanto, entendemos que o uso recorrente de prótase e apódose é uma forma importante de compor períodos multimembres. É preciso considerar que os finais da estrutura alongada, de apódose, e, inversamente, de prótase, são altamente flexíveis, personalizadas e criativas em Vieira, e alcançam, devido ao seu uso, um forte fator persuasivo. Os períodos multimembres de Vieira são altamente flexíveis porque não seguem um único tipo de estrutura, e podem ser invertidos para enfatizar a ideia principal do período, que pode não estar na prótase, mas também na apódose. Quanto aos períodos hipotáticos em que não há construção por prótase e apódose, há, no entanto, predominância do hipérbato, que também é uma forma de pôr uma parte do texto em suspensão, por inverter a ordem

natural da frase, conferindo ênfase a certa palavra ou parte do texto. Para conectar enunciados contínuos, aqueles em que os membros são apenas coordenados, Vieira segue novamente recomendações dos antigos, como pode ser observado, primeiro, pela recorrência de períodos compostos por membros e incisos curtos, de forma que tais períodos não se alonguem e não se tornem de difícil compreensão; segundo, pela predominância de frases antitéticas, que colocam membros e incisos em paralelo; e terceiro, pela presença de figuras como as repetições de palavras e paranomásia, que configuram assonâncias em geral. O uso a contento dessas figuras, além de proporcionar a *compositio*, confere o efeito de *concinntas* ao período, assim como também promove esse efeito a construção por prótase e apódose, o hipérbato e os jogos de palavras, em razão do paralelo que produzem entre as partes do período. Há, então, características essenciais do período oratório antigo em todos os exemplos analisados, no que diz respeito à estrutura de construção dos períodos, ora compostos por prótase e apódose, ora por hipérbato, ora por antíteses e demais figuras, que colocam frases sempre em paralelismo fônico, semântico, ou oposição *etc.*, e, em numerosos exemplos, um mesmo período é composto por vários desses elementos.

b) Quase a totalidade dos exemplos de períodos analisados é dividida em unidades menores (membros e incisos), conforme os antigos também recomendam. Além disso, a análise revela que os períodos são estruturados com diferentes divisões: com dois, três, quatro ou até mais membros/incisos, mas no que se refere aos períodos compostos por dois membros, esses são, em síntese, antitéticos. Ainda sobre o uso de antíteses, ele é recorrente e, nos enunciados contínuos analisados, todos os exemplos analisados são antitéticos. Quanto à extensão dos membros e incisos, podemos afirmar que, assim como Aristóteles e Cícero aconselham, Vieira não utiliza rigorosa simetria, mas apresenta períodos isocólicos, ainda que não na sua maioria, preferindo organizar o período com membros em extensão crescente, decrescente ou até mesmo com assimetria acentuada, proporcionando, nesse sentido, quebra de um paralelismo. Como sabemos, na prosa, diferentemente da poesia, o orador deve esconder a sua arte, disfarçá-la para que não pareça artificial e percebida pelo auditório; nela não deve haver verso nem rigor métrico, pois é mais livre e flexível (*Rhet.* 1404b 20; *Or.* 187, 209, 220 e 221). Após a análise, podemos dizer que assim são os enunciados da prosa de Vieira: possuem períodos divididos em unidades menores, organizadas em diferentes estruturas estilísticas e rítmicas, mas sempre de maneira concatenada. Ao fim, podemos afirmar que Vieira utiliza diversos elementos que produzem *concinntas* e *compositio*,

ambos, quando organizados de acordo com os fundamentos de estilo estabelecidos pelos antigos, produzem o *numerus*, ou o ritmo oratório.

Através do estudo da Retórica, e após a análise dos sermões, compreendemos que Vieira, ao fazer uso de técnicas estilísticas e rítmicas da Retórica, não pretende apenas deleitar o auditório, mas tenciona que esse deleite envolva a persuasão, através dos efeitos de sentido produzidos nos seus sermões. Sua obra, em nenhum momento, pode ser considerada, então, bela, literária, ornamental, sem ser considerada, também, altamente persuasiva, e tais aspectos não estão divididos, já que o estilo é parte do discurso e colabora para a persuasão.

É válido ressaltar ainda que, apesar de este estudo ter sido realizado com teorias e obras distantes do nosso tempo, a Retórica, ou seja, o estudo das estratégias que visam à persuasão, continua sendo importante para o reconhecimento e compreensão da eloquência e dos mecanismos utilizados em discursos, pronunciamentos, falas e textos de variados tipos, e de qualquer época, pois, em tempos como os nossos, em que todos podem se manifestar, escrever ou proferir discursos, e ser ouvidos em todo o mundo; e, em tempos como estes, em que políticos e pessoas influentes constroem opiniões e moldam o comportamento da sociedade, usando, muitas vezes, discursos como armas, o estudo das estratégias retóricas é determinante para o orador construir seu próprio discurso de forma eficaz e eficiente, e, também, para reconhecer, como integrante do auditório, que recursos retóricos estão sendo usados, em cada situação, para persuadir.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 5ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALVES, Murilo Cavalcante. **A metáfora nos sermões de Antonio Vieira**: do argumentativo ao Sacro-Literário. *In*: Revista Letras, Curitiba, UFPR, nº 97, p. 77-89, jan./jun. 2018.
- ANDERSON, R. Dean. **Glossary of greek rhetorical terms**: connected to methods of argumentation, figures and tropes from Anaximenes to Quintilian. Leuven: Peters, 2000.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. **Antônio Vieira e a parenética religiosa**. *In* Revista Semeiar 2, [1996?], PUC-RJ. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/2Sem_03.html>. Acesso em: 30 de setembro de 2019.
- ARGAN, Giulio Carlo. **La retórica aristotélica y el barroco**: el concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca. Trad. de Peter Krieger. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 96, 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2010.96.2301>.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas: Ana Maria Valente; prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2008.
- _____. **Retórica**. Tradução, textos adicionais e notas, Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- _____. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – casa da moeda, 2005.
- AZEVEDO, João Lúcio de. **História de Padre Antônio Vieira**. São Paulo: Alameda, 2008.
- BARTHES, Roland. **A retórica antiga**, *in*: COHEN, Jean *et al.* *Pesquisas de retórica*. Trad. de Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERARDINELLI, Cleonice. **Pretos, Índios e Judeus nos sermões de Vieira**. *In* HANSEN, João Adolfo; MUHHANA, Adna; GARNES, Hélder (orgs.). Estudos sobre Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de retórica y poética**. 7ª ed. México: Editorial Porrúa, 1995.
- BENVENISTE, Émile. **O vocabulário das instituições indo-europeias**. Vol. I. Trad. De Denise Bottmann. Campinas: Unicamp.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **História concisa da literatura**. 50ª edição (e-book). São Paulo: Cultrix, 2015.
- BULHÕES, Ricardo; CAMPATO JUNIOR, J. A.. **Na festa de São Lourenço**: a retórica jesuítica do padre Anchieta. *In* BECCARI, A.; BINATO, C. E FERREIRA Eliane (Orgs.), **Retórica**: perspectiva histórica e atualidade. Campinas: Mercado das letras, p. 131-155, 2018.
- CANTEL, Raymond. **Les sermons de Vieira**: étude du style. 6ª. ed. Paris: Ediciones Hispano-Americanas, 1959.
- CICERÓN. **El Orador**. Tradução, interpretação e notas de Eustaquio Sanchez Salor. Clasicos de Grecia y Roma, Madri: Alianza Editorial, 3ª reimpressão, 2008.
- _____. **El Orador**. Introdução, anotação e revisão geral de traduções, de Maria Cristina Salatino. Godoy Cruz: Jagüel Editores de Mendoza, 2013.
- CICÉRON. **L'orateur**. Du meilleur genre d'orateurs. Textes établis et traduits par Albert Yon. Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Trad. e introd. de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

- COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Global, 1997.
- CROSS E LIVINGSTONE, F.L. e E.A. **The Oxford Dictionary of Christian Church** (3ª revisão). Versão online; Oxford University Press, 2009.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Trad. Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (USP), 2013.
- DEMETRIO. **Sobre el estilo**. Tradução, introdução e notas de Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1979.
- DE OLIVEIRA, Esther G. **Argumentação: da Idade Média ao Século XX**. Signum: Estudos da Linguagem, n.7/2, p.109-131, dez. 2004.
- DA SILVA, J. Dias (prefácio, seleção e notas). **Prosadores portugueses do século XVII**. Porto: Livraria Educação Nacional, 1943.
- DAVY, M. M. **Les sermons universitaires parisiens de 1230-1231: Contribution a l'histoire de la prédication médiévale**. Paris: J. Vrin, 1931.
- DE SOUSA, Antônio S. **Ensaio**. Tomo V. 2ª ed., Sá da Costa, Lisboa, 1955.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo barroco**. Mexico: Era, 1998.
- FARACO, Carlos A.. **Quintiliano: ars oratoria e educação linguística**. In: BECCARI, Alessandro; BINATO, Cláudia; FERREIRA, Eliane (orgs.). **Retórica: perspectiva histórica e atualidade**. Campinas: Mercado das Letras, 2018. p. 15-40.
- FORMARIER, Marie. **Rythme et persuasion chez Cicéron – Qu'est-ce que le rythme latin?**. Rhuthmos. 9, janvier 2011 [en ligne]. Disponível em: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article251> (consultado em 05/09/2019, às 11h).
- GARAVELLI, Bice Mortara. **Manual de retórica**. Trad. Maria José Vega. 2ª edição, Madrid: Cátedra, 1988.
- GLARE, Peter G. W. et al. (ed.). **Oxford Latin dictionary**. Oxford: Oxford University, 1968.
- HANSEN, J. A. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. In Teresa Revista da Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo (USP), nº 2, p. 10-67. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/teresa/article/view/1165602001> (consultado em 24/03/2020, às 15h)
- HANSEN, J. A. **Retórica e actio nos discursos coloniais**. In DAHER, Andrea (org.). **Oral por escrito: a oralidade na ordem da escrita, da retórica à literatura**. Chapecó: UFSC, 2018. p. 61-85.
- JESUS, Carlos R.. **Orator e a prosa rítmica: introdução, tradução e notas/ Carlos Renato Rosário de Jesus**. Campinas: [s.n.], 2008. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.
- JESUS, Carlos R.. **Introdução à Prosa Rítmica na antiguidade clássica: estudo e tradução de Orator, de Cícero**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2013.
- _____. **O ritmo na prosa: estudo e interpretação prosódica do período oratório latino**. 379 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- JESUS, Carlos R.; BRAGA, Luciana; FREITAS, Rodrigo. **Presença da prosa rítmica ciceroniana nos sermões de Padre Antônio Vieira**. In Estudos clássicos e humanísticos & amazonidades/ Organizadores: Weberson Grizoste e Renan Albuquerque. Parintins: João XXIII; Manaus: EDUA, 2016.
- KENNEDY, E. J. And CLAUSEN, W. V. (ed). **The Cambridge history of classical literature: latin literature, vol. II**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- KENNEDY, George A. **A new history of classical rethoric**. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- _____. **Classical rhetoric: its christian secular tradition from ancient to modern times**. 2^a ed. Chapel Hill; London: The University of North Caroline Press, 1999.
- LAURAND, L. **Études sur le style des discours de Cicéron**: avec un esquisse de l'histoire du "cusus". 4^a ed. Paris: Les Belles Lettres, 1965. Tome I-III.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 6a edição. Tradução, prefácio e aditamentos de R.M. Rosado Fernandes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2011 (1967).
- _____. **Manual de retorica literaria**: fundamentos de una ciencia de la literatura. Versión española de José Pérez Riesco (3^o vol.). Madrid: Gredos, 1976.
- LEEMAN, Anton D.. **Orationis ratio**: teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini. Bologna: Il Mulino, 1974.
- MCCOY, Marina. **Platão e a retórica de filósofos e sofistas**. Trad. Livia Oushiro. São Paulo: Madras, 2010.
- MENDES, Margarida. **O padre António Vieira, pregador barroco**. In **História da literatura portuguesa** – da época barroca ao pré-romantismo. Lisboa: Alfa, 2002.
- MIRANDA, Margarida. **Sem a voz que os animou, ainda ressuscitados são cadáveres: actio e declamatio na formação de Vieira, pregador**. Revista *Humanitas*, Coimbra, número 60, p. 267-282, 2008. Disponível em: <file:///C:/Users/wcord/Documents/Sobre%20Vieira%20e%20o%20barroco/Os%20estudos%20de%20Vieira.pdf>. Acesso em: 26 de maio de 2019.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 29^a edição. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MOSCA, Lineide do L. S. (Org.). **Retóricas de ontem e de hoje**. 3^a edição. São Paulo: Humanitas, 2004.
- MURPHY, James J. **La Retórica en la Edad Media**: historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento. Trad. Guillermo Hirata Vaquera. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- _____. **Sinopsis historica de la retorica clasica**. Version española de A.R.Bocanegra. Madrid: Gredos, 1989.
- NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007.
- NORDEN, Eduard. **La Prosa D'arte Antiga**: Dal vi secolo a.C. All'età della rinascenza. Roma: Salerno Editrice, 1986.
- OCHS, Donovan J. **Teoría retórica de Cicerón**, in Murphy, James J. (ed.). **Sinopsis histórica de la retórica clásica**. Madrid: Gredos, 1989.
- OLIVEIRA, Marcelo Henrique Barbosa de. **Engenho, arte e experiência**: a doutrina dos três elementos no *De oratore* I e no *Pro archia* de Cícero. 144f. Dissertação (mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2018.
- OVIDE. **Les fastes**. Texte établi, traduit et commenté par Robert Shilling. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Tome I.
- PÉCORA, Alcir. **Teatro do sacramento**: a unidade teórico-retórico-política dos sermões de António Vieira. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3^a ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- PERNOT, Laurent. **La rhétorique dans l'Antiquité**. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

- PETERLINI, Ariovaldo Augusto. “A retórica na tradição latina”. *In Retóricas de ontem e de hoje*. Organização de Lineide do Lago Salvador Mosca. 3ª edição. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- PLATÃO. **A República**. Tradução de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- _____. **Fedro ou Da Beleza**. Tradução e notas: Pinharanda Gomes. 6ª edição. Coleção Filosofia e ensaios. Lisboa: Guimarães editores, 2000.
- PLEBE, Armando. **Breve história da retórica antiga**. Trad. e notas de Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: EPU/USP, 1978.
- PREZZOTO, Joseane. **Retórica, Sofística e Linguagem**. *In*: BECCARI, Alessandro et al. **Retórica: Perspectiva Histórica e Atualidade**. Campinas: Mercado de Letras, p. 65-92, 2018.
- REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SAID ALI, Manuel. **Gramática histórica da língua portuguesa**. 3ª edição. São Paulo: Melhoramentos, 1964 (1921).
- SALOR, 2008
- SARAIVA, Antônio J. **O discurso engenhoso**. Tradução de Tereza de Araújo Penna. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SILVEIRA, Francisco M. **Literatura barroca: literatura portuguesa**. São Paulo: Global, 1986.
- _____; MONGELLI, Lênia; CUNHA, Maria Helena. **A literatura portuguesa em perspectiva**. Vol. 2. Direção Massaud Moisés. São Paulo: Atlas, 1993.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- TRINGALI, Dante. **Introdução à Retórica: a retórica como crítica literária**. São Paulo: Duas cidades, 1988.
- VIEIRA, Antônio. **Sermões do padre Vieira**. Seleção, introdução e notas de Homero Vizeu Araújo, Porto Alegre: L&PM, 2017.
- VIEIRA, Antônio. **Sermões – Tomo 1**. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2014.
- _____. **Sermões – Tomo 2**. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2019.
- VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.

APÊNDICES

Resumo dos sermões do Padre Antônio Vieira

QUARTA-FEIRA DE CINZA (1672)

Neste sermão, Vieira afirma que “tudo o que vive neste mundo é o que foi e o que há de ser” (*Q.C.*, p. 57), e, dessa forma, o homem “foi pó e há de tornar a ser pó (...). Logo é pó” (*ibid.*, p. 56). E depois de afirmar que os vivos são pó, assim como são os mortos, pergunta-se “em que nos distinguimos logo os vivos dos mortos?” (*ibid.*, p. 60), e argumenta que “os vivos são pó levantado, os mortos são pó caído” (*ibid.*), porque “não aquieta o pó” dos vivos, enquanto o pó dos mortos, onde cai, fica, é “pó sem vento” (*ibid.*), ou seja, os vivos podem tomar atitudes, estar em movimento, ao contrário dos mortos.

Mas, conforme Vieira, os vivos são “pó” assim como os mortos, pois, como alerta o padre jesuíta: “se lembre o pó levantado de que será pó caído” (*ibid.*, p. 62), ou seja, que se lembre o vivo de que morrerá um dia; e que sendo “pó caído” não há mais nada a se fazer, não há atitudes a mudar. Isso porque, como propõe Vieira, ao morrer vamos ao céu ou ao inferno, e após a morte não adiantará ter arrependimento. Por isso, o padre afirma que “se então havemos de desejar em vão começar outra vida, comecemos-lo agora” (*ibid.*, p. 69), ainda vivos. Dessa forma, para Vieira, o homem deve viver lembrando de que um dia irá morrer, e que só depois da morte poderá encontrar a eternidade: “tratemos dessa vida como mortais, e da outra como imortais”, ou seja, o padre aconselha os cristãos a sempre se lembrarem de que são mortais e de que prestarão conta dos seus atos após a morte, e de que, após a morte, poderão ser “imortais”, quando viverão a eternidade, de acordo com o que eles merecerem pelos seus atos em vida.

TERCEIRA QUARTA-FEIRA DA QUARESMA (1669)

Na posição dos pretendentes injustamente “despachados” ou beneméritos, o sermão se propõe a lhes trazer consolo. Para isso, Vieira argumenta que as ações meritórias se pagam por si mesmas por tornarem virtuosos aqueles que as realizam, e somente assim podem ser pagas, visto que seu valor se mede em virtudes. Nesse sentido, Vieira aconselha

aos beneméritos: “finalmente se os homens vos são ingratos, não sejais vós ingrato a Deus” (*T.Q.Q.*, p. 106); e questiona: “quem por mercê de Deus ficou vitorioso, e vivo, como se queixará de mal despachado?” (*ibid.*)

Vieira afirma que não há nenhum homem neste mundo que saiba o que deseja, nem o que pede; isso porque o homem não tem a experiência antecipada de viver o que se que pede, e só depois de viver poderia conhecer as consequências disso. Deus, pelo contrário, sabe de tudo o que é bom ou ruim, por ser onisciente. Portanto, conforme Vieira, no sermão, “as sortes não dependem da mão do homem que as tira, senão da mão de Deus, que as governa” (p. 110).

E, apesar de Cristo dizer “pedi e recebereis” (p. 110), não diz Cristo: “pedis e recebereis o que pedis” (*ibid.*) ou “todo o que pede recebe o que pede” (*ibid.*); diz, na verdade: “todo o que pede recebe” (*ibid.*); “e que é o que recebe? O que Deus sabe que lhe está melhor” (*ibid.*). Então, os homens podem não saber o que é melhor para eles próprios, mas Deus sempre sabe o que convém a cada um, e é isso que dá aos homens.

Dessa forma, uma grande recompensa dada pode ser, na verdade, um castigo, assim como a falta de reconhecimento pode ser uma benignidade concedida, e, portanto, “tão pouca razão têm uns de se desvanecer como outros de se desconsolar, pois uns e outros não sabem o que lhes deram, assim como não sabem o que pedem” (*ibid.*, p. 113).

LÁGRIMAS DE SÃO PEDRO (1669)

Neste sermão, Vieira afirma que “só os olhos têm dois ofícios: ver e chorar” (*L.S.P.*, p. 231), e que “todas as lágrimas que se choram, todas as que se têm chorado, todas as que se hão de chorar até o fim do mundo, onde tiveram seu princípio? Em uma vista” (*ibid.*, p. 232), ou seja, através dos olhos, inicia-se a razão da tristeza; isso porque, conforme afirma Vieira, os olhos são a origem da culpa dos pecadores, e também a primeira fonte de “Graça”. Nesse sentido, Vieira afirma que “só os olhos racionais choram, e se é efeito da razão, chorar, porque viram; não pode haver maior sem razão, que verem para chorar” (*ibid.*, p. 232). Com isso, Vieira quer dizer que para chorar é preciso que o pecador tenha consciência do pecado que cometeu, mas também afirma que não há nenhuma razão na vontade de ver, já que o ato de ver resulta no ato de chorar.

Vieira também se pergunta: “é justo que os olhos paguem por todos os pecados?” (*L.S.P.*, p. 233), e ele responde: “sim, porque é justo que pague por todos quem é causa ou

instrumento dos pecados de todos” (*ibid.*), dando como exemplo o caso de Pedro, cuja língua foi instrumento dos pecados de negar a Deus três vezes, mas “os olhos deram a causa” (*ibid.*, p. 234). E para “os seus olhos exercitarem o ofício de chorar, haviam de cessar o exercício de ver” (*ibid.*, p. 238), então, o chorar, ou o sofrer pelo pecado, só acontece depois que não se vê mais a causa do pecar; e para não pecar, “nos olhos, onde está o primeiro perigo, se há de pôr a cautela, nos olhos a resistência, nos olhos o remédio” (*ibid.*, p. 242).

QUINTA QUARTA-FEIRA DA QUARESMA (1669)

Vieira inicia este sermão afirmando que há “um cego que não tendo olhos viu, e muitos cegos que tendo olhos não viram” (*Q.Q.Q.*, p. 177), ou seja, há mais de um tipo de cegueira. Citando Jo, 9, Vieira afirma, em seguida, que tal fato ocorreu porque Cristo curou a um cego no seu nascimento, e aquele passou a ver; e os Escribas e Fariseus, que viram e ouviram sobre o fato milagroso, não reconheceram o ato divino e blasfemaram e condenaram a Cristo, portanto, deixaram de “ver”, ficaram cegos pela inveja, então, o ato milagroso de Jesus “a um sarou, aos outros adoeceu: ao Cego fez ver, e aos que tinham vista cegou” (*ibid.*). Então, Vieira afirma que “Cristo viu um homem sem olhos, que não via, e logo viu: nós havemos de ver muitos homens com olhos, que não veem, e também poderão ver se quiserem” (*ibid.*, p. 178). Esses homens que têm olhos sadios e não veem são, para Vieira, aqueles que não padecem e, pelo contrário, amam suas cegueiras, e este sermão é dedicado a eles, aos que possuem a maior cegueira de todas. Vieira afirma que por todo o mundo, há gente cega: “o Gentio cego, o Judeu cego, o Herege cego, e o Católico (...)” (*ibid.*, p. 179), o mais cegos entre todos, para Vieira, pois os outros “são cegos com os olhos fechados, nós [os católicos] somos cegos com os olhos abertos” (*ibid.*).

Há três espécies de cegueira, para Vieira: a primeira espécie é ter os olhos e não ver, ou melhor, ser saudável da vista, mas não enxergar a existência de Cristo e suas obras divinas; a segunda espécie é não ver as coisas direitas, e sim às avessas, como viam os Escribas e Fariseus: “viam os olhos milagrosos, e diziam que era engano” (*Q.Q.Q.*, p. 187), e a terceira espécie é aquela dos cegos que não veem e nem conhecem a própria cegueira, e essa é a maior cegueira de todas, “porque não pode haver maior cegueira, nem mais cega, que ser um homem cego, e cuidar que o não é” (*ibid.*, p. 193). Neste sentido, Vieira fala sobre um cego guiando outro cego, e quem é o maior cego, então? “Muito mais cego era o guia. Porque o cego que se deixava guiar, via e conhecia que era cego, mas o que se fez guia do

outro, tão fora estava de ver e conhecer que era cego, que cuidava que podia emprestar olhos” (*ibid.*). Dessa forma, Vieira pergunta se nós (ele e o seu público) conseguimos ver nossas cegueiras. A resposta é dada por Vieira: “se as remediamos, confessarei que as vemos; mas se as não remediamos, é certo e certíssimo que as não vemos” (*ibid.*, p. 197).

MANDATO (1645)

Neste sermão, Vieira propõe que Cristo amou os homens, apesar de conhecer a diferença entre o seu merecimento e o do amado. Assim, Cristo conhecia os erros e a ignorância dos homens, e conhecia sua própria sabedoria, e ainda assim amou os homens. É a partir daí que Vieira afirma “que só Cristo amou finamente; porque amou sabendo: *Sciens*: e só os homens foram finamente amados, porque foram amados, ignorando: *Nescis* (...)” (*Mand.*, p. 344). Na verdade, para Vieira, amar ignorando, não é amar, é não saber” (*ibid.*, p. 346).

O sermão também propõe que há quatro ignorâncias que tiram o merecimento do amor: a primeira, não conhecer a si mesmo; a segunda, não conhecer a quem se ama; a terceira, não conhecer o amor, e a quarta, não conhecer o fim onde há de parar, amando. E, para Vieira, somente Deus pode amar perfeitamente: “não é amante, quem morre porque amou, senão quem amou para morrer” (*ibid.*, p. 355). Para Vieira, além de amar os homens na circunstância de amar para morrer, Cristo amou e padeceu por amar “a quem o não havia de conhecer” (*ibid.*, p. 360). Para concluir o sermão, Vieira afirma que Cristo amou tão finamente os homens, que até “quis parecer menos amante, só para que nós parecêssemos menos ingratos” (*ibid.*, p. 362), e “desculpa a ingratidão dos homens com a sua ignorância: *Non enim sciunt quid faciunt*, sendo a mesma ignorância dos homens o maior crédito do seu amor: *Quod ego facio, tu nescis* (*ibid.*).

NOSSA SENHORA DO Ó (1640)

Neste sermão, Vieira propõe que o círculo é “a figura mais perfeita e mais capaz de quantas inventou a natureza, e conhece a Geometria (...)”. Para justificar essa afirmação, Vieira enumera os principais círculos existentes: o “primeiro círculo, que é o mundo, contém dentro em si todas as coisas criadas; o segundo, incriado e infinito, que é Deus, contém dentro

em si o mundo, e este terceiro, que hoje nos revela a Fé, contém dentro em si ao mesmo Deus (...). Com isso, Vieira se refere à espera de Maria por Jesus.

A festa de N.S. do Ó é a celebração da “Expectação do parto, e desejos da mesma Senhora debaixo do nome do O” (N.S.Ó, p. 466). Sobre isso, Vieira explica: “e porque o O é um círculo, e o ventre virginal outro círculo; o que pretendo mostrar, em um e outro, é que assim como o círculo do ventre virginal na Conceição do Verbo foi um O que compreendeu o imenso, assim o O dos desejos de Senhora na Expectação do parto foi outro círculo que compreendeu o Eterno” (*ibid.*). Portanto, o sermão propõe que o ventre que guarda Cristo é imenso como o próprio Cristo.

Vieira também argumenta, na última parte do sermão, que no Sacramento Eucarístico, a hóstia, da mesma forma que o ventre de Maria e que o mundo, é circular e contém a infinidade de Deus; e que a posse da hóstia supera em gozo o desejo de qualquer outra coisa no mundo. Daí o desejo humano de ver a Deus, através da sua presença divina na hóstia; que é assim como a Virgem com o Filho no ventre, que deseja que ele deixe seu ventre para que possa vê-lo e usufruir da sua presença.

NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO (1654)

O Sermão de Nossa Senhora do Rosário trata da importância do Sacramento e da necessidade de a oração do Rosário ser feita em conjunto com aquele. Conforme Vieira, a devoção ao Rosário junto à comunhão do Sacramento “faz com que se digira em uma tudo o que se come na outra; porque o mesmo Cristo que no Sacramento se come, no Rosário se digere” (N.S.R., p. 34). Com essas palavras, Vieira quer dizer que é necessário realizar a oração de forma atenta à vida de Cristo, sua morte e ressurreição, momentos celebrados durante os quinze mistérios do Rosário, para que o efeito do Sacramento seja eficaz. Assim, no momento da recepção do Sacramento, é necessário que atuem em conjunto as potências da memória (que guarda os mistérios divinos) do entendimento (que medita a respeito da trajetória de Cristo), e da vontade (que proporciona a união a Cristo).

OBRAS DE MISERICÓRDIA (1647)

Neste sermão, Vieira afirma que tanto a pobreza quanto a misericórdia são bem-aventuradas. Para explicar esta afirmação, Vieira diz que há a pobreza que é virtude e a

pobreza que é miséria; “a pobreza que é virtude, é a pobreza voluntária, com que se desprezam todas as coisas do mundo. A pobreza que é miséria, é a pobreza forçada, com que se carece dessas mesmas coisas, e se padece a falta de todas” (*O.M.*, p. 76). Vieira acrescenta que o mesmo Cristo (que os cristãos adoram na Hóstia) está em todos os pobres; e, também, que Cristo “se sacramentou em pão, para nos sustentar a nós, e que se sacramentou no pobre, para que nós o sustentássemos”. Em seguida, Vieira propõe que quando o cristão se alimenta com a Hóstia, deve devolver a nutrição, dando comida aos pobres; e ressalta: “se virdes o pobre em necessidade, sede para ele Deus, socorrendo-o” (*ibid.*, p. 85).

Vieira afirma que Cristo promete a vida eterna “aos que o comem, e aos que lhe dão de comer” (*ibid.*, p. 89), louvando a fé e as obras de misericórdia. Nesse sentido, na parte final do sermão, Vieira ressalta: “bem-aventurados os misericordiosos: e bendita, e para sempre louvada a Providência e bondade divina e humana daquele Soberano Senhor, que sacramentando-se em pão para nos sustentar a nós, se quis também sacramentar nos pobres, para que nós o sustentássemos a ele (...)” (*ibid.*, p. 92).

CHAGAS DE S. FRANCISCO (1646)

Vieira afirma que Deus ama tanto a S. Francisco que este obtém as chagas que Cristo recebeu quando estava na cruz, morrendo por amor aos homens. S. Francisco, para Vieira, foi digno das Chagas pelo fato de ter tido “o maior ato de amor a Deus” (*C.S.F.*, p. 392), “negar-se a si mesmo” (*C.S.F.*, p. 392). Vieira afirma que S. Francisco “negou-se a si, tomou a sua Cruz às costas, e seguiu tão de perto a Cristo que de muito chegado e unido, apareceu hoje como uma viva estampa sua, com as cinco Chagas abertas” (*ibid.*, p. 394).

Conforme Vieira, para “quem padece muito pelo que ama, a sua Cruz é a sua glória” (*ibid.*, p. 395), então, Deus entregou a S. Francisco “a maior Glória de sua Paixão, que são as cinco Chagas que lhe imprimiu no corpo” (*ibid.*). Vieira explica que Cristo fez isso, entregou a Glória, que não ofereceu nem aos discípulos, nem aos anjos e nem ao seu próprio pai, a S. Francisco porque este “negou-se de tal maneira a si mesmo, que deixou totalmente de ser o que dantes era. Pois se Francisco não era Francisco, que era? Era Cristo” (*ibid.*, p. 398). S. Francisco passou a ser Cristo e, portanto, mereceu as Suas Chagas.

AS CINCO PEDRAS DA FUNDA DE DAVI – DISCURSO I (1673)

A primeira das cinco pedras atiradas por Davi para derrotar o Gigante (Golias) simbolizava “o conhecimento de si mesmo”, afirma Vieira (*C.P.F.D.*, p. 511). Portanto, o homem deve conhecer a si mesmo, mas “os Santos dizem, que para que o homem se conheça, há de entrar em si mesmo; e este sair de si, é entrar em si; porque é sair do exterior do homem, que é o corpo, e entrar e penetrar o interior dele, que é a alma” (*ibid.*, p. 515). Então, o homem é feito de corpo e alma, e só conhece a si mesmo se puder conhecer à sua alma.

O homem natural, para Vieira, compõe-se de alma e corpo, enquanto o homem moral constitui-se apenas de alma, então “para formar ou reformar o homem moral, há-se de separar a alma do corpo” (*ibid.*, p. 518), e somente separando o corpo da alma conhece cada um a si mesmo.

Para concluir o pensamento, Vieira afirma que “conhecer a Deus e a alma em seu próprio ser e substância, é felicidade e ciência reservada para a outra vida: e a razão é, porque como a alma é uma imagem perfeitíssima de Deus, só à vista do original se pode conhecer perfeitamente a cópia” (*ibid.*, p. 521-522). Dessa forma, quem conhece a sua alma é racional e, conforme Vieira, “se conheceis que é divina, amai, servi, louvai, e aspirai só a Deus” (*ibid.*, p. 522).

ANEXOS

Corpus – excertos dos sermões escolhidos do Padre Antônio Vieira

QUARTA-FEIRA DE CINZA (1672)

- 1) *Tratemos desta vida como mortais, e da outra como imortais (p. 68).*
- 2) *Não é terrível a morte pela vida que acaba, senão pela eternidade que começa (p. 68).*
- 3) *Não é terrível a porta por onde se sai; a terrível é a porta por onde se entra (p. 68).*
- 4) *Que verdades, que desenganos, que luzes tão claras de tudo o que neste mundo nos cega! (p. 69)*
- 5) *Comecemos de hoje em diante a viver, como quereremos ter vivido na hora da morte (p. 70).*

TERCEIRA QUARTA-FEIRA DA QUARESMA (1669)

- 6) *Não conheciam a Deus aqueles filósofos, mas sabiam o que se deve pedir, e como se deve pedir a Deus (p. 114).*
- 7) *São tão néscias, Cristãos, as nossas petições, são tão arriscadas e tão perigosas muitas vezes, que cuidando que pedimos os bens temporais, pedimos os males eternos (p. 114).*
- 8) *Eles irão ao inferno pela injustiça que vos fizeram, e vós por ocasião da mesma injustiça ireis ao céu (p. 115).*

- 9) *Se aqui tiverdes trabalhos, lá tereis descanso.*
- 10) *Se aqui não tiverdes grandes lugares, lá tereis o lugar que só é grande.*
- 11) (...) *e se até aqui vos faltar a graça dos homens, lá tereis a Graça de Deus e o prêmio desta Graça, que é a glória* (p. 118).

LÁGRIMAS DE SÃO PEDRO (1669)

- 12) *Lembre-mos que esta vida não é lugar de ver, senão de chorar: Locus flentium*²²² (p. 243).
- 13) *Nós nesta vida trocamos aos nossos olhos os tempos e os lugares: mas também na outra vida os acharemos trocados* (p. 244).
- 14) *Não é melhor chorar aqui poucos dias para nosso remédio, que chorar eternamente no inferno sem nenhum remédio?* (p. 244)
- 15) *Que contas fazem os que fazem conta de dar conta a Deus?* (p. 244)
- 16) *Pois se Cristo não perdoa a Pedro sem chorar, como nos há de perdoar a nós, se não choramos?* (p. 245)

QUINTA QUARTA-FEIRA DA QUARESMA (1669)

- 17) *Se as remediarmos, confessarei que as vemos; mas se as não remediarmos, é certo e certíssimo que as não vemos* (p. 197).
- 18) *Porque ver sem remediar, não é ver vendo, é ver sem ver* (p. 198).

²²² Expressão do latim que significa “lugar de chorar”, em referência, segundo Pécora (*in* VIEIRA, 2019, p. 243), ao trecho do livro bíblico Juízes 2:5 [Pelo que chamaram àquele lugar Boquim; e sacrificaram ali o Senhor.]

- 19) *Pois se o havemos de remediar alguma hora, quando há de ser esta hora?* (p.199)
- 20) *O que se vê, e não se remedia, ainda que se esteja vendo quatrocentos anos, ainda que se esteja vendo uma eternidade inteira, ou não se vê, ou se vê como se se não vira* (p. 198).
- 21) *Pois se algum dia há de ser, se algum dia havemos de abrir os olhos, se algum dia nos havemos de resolver, por que não será neste dia?* (p. 199)

MANDATO (1645)

- 22) *Como não havemos de amar sempre, a quem sempre está vendo e conhecendo se o amamos?* (p. 363)
- 23) *Como não havemos de amar muito a quem nos amou tanto, que jamais o poderemos alcançar, nem conhecer?* (p. 363)
- 24) *O amor de Pedro, sabido: o amor de Cristo, ignorado* (p. 363).
- 25) *O amor de Cristo padece a nossa ignorância: o nosso padece a sua ciência: ambos podem estar igualmente queixosos* (p. 363).
- 26) *Se vós nos amásseis com o nosso coração, proporcionado seria o amor e o merecimento, e bastaria a nossa ignorância para o conhecer* (p. 363).

NOSSA SENHORA DO Ó (1640)

- 27) *O tudo possuía e dominava Alexandre, era nada; só Deus verdadeiramente é tudo* (p. 484).
- 28) *E que tendo um Cristão a Deus, e a todo Deus em si, ainda haja de desejar os nada do mundo?* (p. 484)

29) *Pois se Cristo está em nós nesta vida, para que quereis deixar a vida, para estar com Cristo?* (p. 484)

30) *Estar Cristo em mim, é possuí-lo sem o ver; estar eu com ele, é vê-lo e gozá-lo* (p. 484).

31) *Para fartar a fome de todos os outros desejos, basta termos a todo Deus em nós* (p. 484).

NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO (1654)

32) *Não deixamos dito e provado, que o mesmo Cristo que se come no Sacramento, se digere no Rosário?* (p. 47)

33) *Pois, assim como o Rosário se reza todos os dias, assim o Sacramento se digere todos os dias, e se há de ruminar todos os dias* (p. 47).

34) *O principal mistério dos que se encerram no Santíssimo Sacramento é o de sua Morte, e Paixão, porque, se não morrera, não importara o ter nascido, e também, se não morrera, não ressuscitara nem nos levará consigo ao céu* (p. 49).

35) *Vejam uns e outros o diferente foro em que o mesmo senhor os recebe quando o recebem* (p. 48).

36) *E esta sacratíssima morte de infinito preço, se com a meditação e consideração dela a não digerirmos, aproveitar-nos-á alguma coisa para a emenda da vida?* (p. 49)

OBRAS DE MISERICÓRDIA (1647)

37) *Que Cristão haverá (agora falo com todos), que Cristão haverá, que a seu Criador e a seu Redentor vendo-o necessitado, e pedindo-lhe uma esmola, que é mais, o não socorra?*

38) *Pois, Cidade cega, ímpia, ingrata, e infame, assim cerras as portas, a quem assim recebes? Assim tratas, a quem assim reconheces? Assim serves, a quem assim adoras?*

39) *E haverá Cristão em Lisboa, que vendo e reconhecendo a Cristo no pobre faminto, não tire o bocado da boca para o sustentar? (p. 90)*

40) *O que assim o faz é Cristão; o que assim o não fizer, nem tem cristandade, nem fé (p. 90).*

CHAGAS DE SÃO FRANCISCO (1646)

41) *Oh quantas e quão gloriosas consequências se puderam daqui tirar em assombro das glórias de Francisco! (p. 404)*

42) *Nas outras festas dos Santos, concluem-se os Sermões com exortar a que o imitemos. Nesta, a que vos hei de exortar? (p. 404)*

43) *Estou para dizer, que não nos há de acusar menos no dia do Juízo as Chagas de S. Francisco, que as Chagas de Cristo (p. 404).*

44) *Enfim, Cristo era Deus, e Francisco era homem (p. 404).*

45) *E à vista de tanto dever da parte de Deus, e de tanto poder da parte nossa, não sei que há de ser de nós, que tão pouco fazemos! (p. 404)*

AS CINCO PEDRAS DA FUNDA DE DAVI – DISCURSO I (1673)

46) *Mas o corpo se estima, se serve, se admira, se idolatra; porque, devendo o homem ser alma, as almas hão degenerado a ser corpo (p. 522).*

- 47) *Na mesma noite lhe tirou Deus a alma vil e degenerada, para que só ficasse o corpo de quem todo era corpo (p.522).*
- 48) *Assim faz Deus quando acha homens que não são mais que corpo; para os deixar quais os acha, tira-lhes a alma e a vida: Hac nocte (p. 522).*
- 49) *O mesmo Deus que deu a sentença, declarou a culpa (p. 522).*
- 50) *Se conheceis que a alma é racional, governe a razão, e não o apetite (p. 522).*
- 51) *Se conheceis que é imortal, desprezai tudo aquilo que morre e acaba (p. 522).*
- 52) *Se conheceis que é celeste, pisai e metei debaixo dos pés tudo que é terra (p. 522).*