

## Retórica, performance e música: aproximações à poética audiofocal de António Vieira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO  
SUBÁREA: Musicologia

Marcus Mota  
Universidade de Brasília  
marcusmotaunb@gmail.com

**Resumo.** Em *Sermões*, Pe. António Vieira explora padrões retóricos comuns à música e à literatura. Neste artigo, explicitam-se alguns dos procedimentos utilizados na elaboração de eventos híbridos multissensoriais, como “séries” e “divisão em seções”. A partir disso, proponho que haveria uma “matrix rapsódica” como ponto de convergência histórico para as relações entre retórica e performance.

**Palavras-chave.** Retórica, Texto, Música, Pe. António Vieira.

**Title. Rhetoric, performance and music: approaches to the audiofocal poetics of António Vieira**

**Abstract.** In *Sermões*, António Vieira explores rhetorical patterns common to music and literature. In this paper, some of the procedures used in the elaboration of hybrid multisensory events are explained, such as “series” and “multisectoral division”. Based on this, I propose that there is a “rhapsodic matrix” as a historical point of convergence for the relationship between rhetoric and performance.

**Keywords.** Rhetoric, Text, Music, António Vieira.

### Pontos de partida<sup>1</sup>

Um dos aspectos fundamentais das expressões Renascentistas e Pós-Renascentistas é o da presença de um substrato estético comum, ou seja, de uma Estética Ampla ou Geral compartilhada por diversas artes<sup>2</sup>. E o fundamento dessa estética se encontra na Retórica<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Agradeço aos colegas Samuel Dimas e Luís Lóia da Universidade Católica Portuguesa e José Luís Brandão e Manuel Ferro da Universidade de Coimbra por trocas pesquisas e envio de materiais bibliográficos.

<sup>2</sup> Wassily Kandinsky refere-se aos estudos de elementos e processos entre as artes que levariam “num posterior desenvolvimento, a uma síntese, finalmente a um tratado de composição que, ultrapassando os limites das artes distintas, seja válido para a ‘arte’ em geral (KANDINSKY, 2006, p. 85)”.

<sup>3</sup> Como se observa em TATARKIEVICZ, 2005; KRONEGGER, 2000; KENNEDY, 1999; BUCI-GLUCKSMANN, 2013; FRANKO, 2015; e HAYNES & BURGESS, 2016.

Sobre a produtividade das formas e figuras retóricas em Pe. António Vieira já se tem discutido detidamente<sup>4</sup>. Mas há uma lacuna no que se refere às consequências da aproximação entre Estética Geral e Retórica: a dimensão multissensorial dessa estética, o que nos leva às diversas modalidades artísticas envolvidas em diálogo e fricção.

Tal dimensão multissensorial é relevante, pois, na maioria das vezes, em virtude da especialização do *scholar*, fenômenos contíguos são tratados em isolamento, sem que se evidencie os ganhos de uma abordagem pluralizada. No caso de Pe. António Vieira, sendo sua obra uma obra de palavras escritas, predominam, por extensão, estudos e metodologias literários, sem que se leve em consideração outros efeitos e interseções estéticos.

O que procuramos propor aqui é uma mudança de curso, uma redefinição dos pressupostos de leitura dos sermões de Vieira, a partir de sua sintonia especial com a música. Para tanto, vamos rediscutir a textualidade dos sermões vieiranos e suas implicações estético-sonoras.

### **Formação retórica**

De um ponto de vista estritamente documental, os textos escritos por Vieira podem nos informar a respeito das práticas musicais de seu tempo. Como *flashes* da tensão entre as práticas existentes e a aculturação promovida pelos jesuítas ou dos hábitos da corte portuguesa no século XVII, essa musicologia histórica nos revela a convivência com um cotidiano em meio a atos sonoramente orientados. Segundo os testemunhos coligidos por Paulo Castagna:

De maneira geral, a maior parcela da prática e produção musical portuguesa do séc. XVII e mesmo das primeiras décadas do séc. XVIII, manteve-se ainda ligada a esse estilo contra-reformista. Se, na prática musical da Espanha e da América Espanhola, foi possível a assimilação das tendências mais modernas do barroco italiano entre fins do séc. XVII e inícios do séc. XVIII, o panorama musical luso-americano não exibiu uma atualização estética nas mesmas proporções (CASTAGNA, 1999, p. 46).

---

<sup>4</sup> Como o estudo fundamental de MENDES, 1989.

Esse horizonte mais conservador da prática e produção musical vinda da metrópole se manifesta em preservar as formas e ideias da Contra-Reforma, e a ênfase no contraponto quinhentista, escrita polifônica imitativa e os modos gregorianos<sup>5</sup>.

Mas e a formação dos padres jesuítas - haveria algo de musical ali? Em uma primeira análise, vemos que esta formação se restringia às rotinas religiosas e ao uso da palavra. Ou seja, mais retórica e menos música.

É o que se depreende da leitura do *Ratio Studiorum*, um conjunto de orientações para se unificar a atividade pedagógica dos jesuítas, promulgado em 1599<sup>6</sup>. Os discentes nos colégios entravam em contato com aulas e cerimônias religiosas, o dia inteiro distribuído entre lições, devoções, estudos. Em seu percurso, os alunos passavam três anos pelo *Studia inferiora* (gramática, Humanidades e Retórica, e filosofia e ciência, com estudos de lógica, cosmologia, física aristotélica, metafísica e filosofia moral) e quatro anos em *Studia superiora* (teologia, hebraico, doutrina religiosa).

Uma análise do currículo proposto pelo *Ratio Studiorum* demonstra inicialmente sua apropriação e transformação da tradição greco-latina, especialmente os escritos de Aristóteles, que são bem identificados nas “Regras para o professor de Filosofia” e desdobrados nas “Regras para o professor de Filosofia Moral”. Assim, questões de metafísica e de ética são estudos por meio de exposições orais do professor e repetições e disputas verbais dos alunos.

Além disso, as disciplinas mesmas que compõem o currículo ampliam esse repertório greco-latino: o professor de Humanidades tinha com finalidade “preparar, nos que terminaram a gramática o terreno à eloquência. Para este fim concorrem três meios: o conhecimento da língua, alguma erudição e uma introdução breve aos preceitos da retórica.”

Para tanto, o professor deve apresentar lições que

para conhecimento da língua, que consiste principalmente na propriedade e riqueza das palavras, explique-se, nas lições quotidianas, dos oradores exclusivamente Cícero, e, de regra, escolham-se os seus livros de filosofia moral; dos historiadores, Cesar, Salústio, Lívio, Curtius e outros semelhantes; dos poetas, principalmente Virgílio com exceção de algumas éclogas e do 4o.

<sup>5</sup> Conf. NERY&CASTRO, 1991, p. 76.

<sup>6</sup> Sigo texto em FARREL, 1970. Para uma tradução em português da *Ratio Studiorum*, v. FRANCA, 1952. Para uma recepção atualizada da *Ratio Studiorum*, v. DUMINUCO, 2000.

livro da Eneida, odes seletas de Horácio e também elegias, epigramas e outras composições de poetas ilustres, contanto que expurgados de qualquer inconveniência de expressão.

Conhecimentos eruditos sejam ministrados com parcimônia para estimular às vezes e recrear a inteligência, não para impedir a atenção à língua.

Dos preceitos de retórica dê-se no segundo semestre um breve resumo do Cipriano Soares; neste período os escritos filosóficos de Cícero, poderão tomar-ser algumas das suas orações mais fáceis, como *Pro lege Manilia*, *pro Archia*, *pro Marcello* ou outras pronunciadas na presença de César.

Da língua grega pertence a esta aula a parte que constitui propriamente a sintaxe; procure-se também que os alunos entendam regularmente os autores e aprendam escrever alguma coisa em grego (FRANCA, 1952, p.79-80).

Dentro desse campo, há um específico tratamento para o Professor de Retórica, mostrando o amplo espaço da disciplina como abordagem em si mesma e metodologia para as outras disciplinas humanísticas. De fato, o domínio retórico demonstra o acabamento do curso humanístico. Para tanto, a abrangência da retórica se expressa nas *regras* absorvidas nos autores clássicos como Cícero e Aristóteles, no *estilo* a partir dos textos, com destaque para Cícero, e na *erudição*, pelo repertório de leituras. Além das preleções e explicações das regras, o professor de retórica se vale de exercícios orais de mnemotécnica com a recitação diária de passagens dos clássicos; exercícios escritos em sala como

imitar um trecho de algum orador ou poeta; fazer uma descrição, por exemplo, de um jardim, de uma igreja, de uma tempestade ou coisa assim; variar a mesma frase de diferentes modos; traduzir um trecho de prosa grega em latim; ou vice-versa; exprimir em prosa latina ou grega os versos de um poeta; passar uma forma poética para outra; compor epigramas, inscrições, epitáfios; respigar frases gregas ou latinas de bons oradores e poetas; adaptar certos assuntos ou figuras de retórica; tirar dos tópicos e lugares retóricos vários argumentos para um determinado assunto; ou fazer outros trabalhos deste gênero (...) Quando se explica uma oração ou poesia, exponha-se em primeiro lugar o sentido, se escuro, e critiquem-se as diferentes interpretações. Em segundo lugar, esquadrinhe-se toda a arte da composição: a invenção, divisão e exposição; com que habilidade se insinua o orador, com que propriedade se exprime, ou em que lugares vai buscar argumentos para persuadir, ornar ou comover; como frequentemente num só trecho aplica muitas regras; de que modo reveste as razões que convencem com figuras de pensamento e, por sua vez, às figuras de pensamentos associa as figuras de palavras. Em terceiro lugar citem-se alguns trechos semelhantes pelo conteúdo ou pela forma ou pela forma e aleguem-se, outros oradores ou poetas que se serviram da mesma, para provar ou narrar coisa parecida. Em quarto lugar, se for o caso, confirme-se o pensamento com a autoridade de homens de saber. No quinto lugar, procure-se na

história, na mitologia e em todos os domínios do conhecimento o que possa contribuir para esclarecer a passagem. Por último ponderem-se as palavras, a sua propriedade, elegância, riqueza e harmonia. Os pontos acima foram indicados não para que o Professor os percorra sempre todos, senão para que, dentre eles, escolha os que caírem mais a talho (FRANCA, 1952, p.79).

Além dessas ocasiões em sala de aula, o professor de retórica ampliava e diversificava os espaços de ensino e aprendizagem ao demandar de seus alunos declamações públicas no salão ou na igreja, exposições de poesias, e encenações:

Poderá às vezes o professor passar aos alunos como assunto algum tema dramático, como uma écloga, algumas cenas ou um diálogo, e o trabalho melhor poderá ser representado na aula, distribuídos os papeis entre os alunos, mas sem nenhum aparato (FRANCA, 1952, p.199).

Tal vivência ampliada retórica projeta diversas habilidades na formação dos sacerdotes: a sala de aula se converte em exposição generalizada de *conhecimentos em performance*.

E a música? Em profunda pesquisa sobre os jesuítas e a música no Brasil colonial, Marcos Tadeu Holler discute o “mito da música” na construção da imagem da atuação dos padres da Companhia de Jesus na América Colonial. A partir de extensa documentação, o pesquisador detecta uma série de restrições ao emprego da música nos regulamentos da Companhia de Jesus na matriz europeia, restrições essas tanto na formação dos padres, quanto em seu cotidiano junto ao povo. No contexto das missões, essas restrições enfrentam reformulações:

A prática musical é permitida como uma ferramenta de conversão do gentio; nos estabelecimentos urbanos, pode ser utilizada em eventos sacros, desde que seja restrita a determinadas ocasiões, e que não seja realizada pelos padres, para que estes possam ocupar-se do cuidado com o bem espiritual (HOLLER, 2007, p.4).

E no contexto dos colégios e seminários? Segundo os documentos arrolados e analisados por Marcos Tadeu Holler, há eventos com música que aconteciam dentro desses

estabelecimentos e havia ensino de música também<sup>7</sup>. Mas todas essas atividades eram conduzidas por externos, por professores não vinculados às ordens.

Diante disso, temos um atraente paradoxo: documentalmente, a música ocupa um espaço reduzido dentro do sistema educacional da Companhia de Jesus. Porém, como veremos, há muita musicalidade nesses textos. Onde está o elo perdido? Como podemos falar de música em Vieira quando apenas encontramos textos escritos, palavras faladas e retórica?!!

### **Musicalidade nos Sermões, de António Vieira**

Em uma lista de convergências entre a construção dos *Sermões* e composição musical, temos os seguintes itens<sup>8</sup>:

*1- séries e variações.* Erasmo, em *De Utraque Verborum ac Rerum Copia (Copia - Fundamentos do Estilo Exuberante/Copioso/Abundante)*, de 1512, elabora e exemplifica procedimentos de reescritura de texto, enfatizando a variação e produção de um novo texto. Este manual de retórica foi rapidamente adotado em escolas e universidades européias da época. Além da atualização terminológica, a parte mais interessante de *De Copia* reside nos exemplos dados por Erasmo, tomando como ponto de partida sentenças simples como “Tua carta me agradou fortemente” ou “Para sempre, enquanto eu viver, vou lembrar de você” o que são reescritas 150 e 200 vezes respectivamente. As alterações são de ordem, posição, léxico, sentido, com acréscimos, ampliações, reduções, inversões, entre outras modalidades. O mesmo material se torna outro em função dos procedimentos a ele aplicados. Além dessas modificações por distribuição ou espaciais, temos as por ações de intensidade, que se manifestam em lista de exemplo a partir dos seguintes emblemas qualitativos: “Como combinar valorações de igual peso”; “modos de vincular sentenças adversativas”; “como combinar sentenças de igual peso”; “como combinar valorações de pesos diferentes”; “como

<sup>7</sup> Além do artigo supracitado, v. HOLLER, 2006.

<sup>8</sup> Em razão do escopo desta comunicação, não serão oferecidas análises detalhadas das obras de Vieira. Ficam indicações e estímulos para futuros empreendimentos.

combinar sentenças negativas de pesos diferentes”; “sentenças positivas ou negativas em proporção”; “modos de intensificar o positivo”; “tornar o positivo menos enfático”; “tornar o superlativo mais enfático”; “variando a expressão do superlativo”, entre outros<sup>9</sup>. Como se pode observar, ao fim é o trabalho com as variações que se torna uma propedeutica ao ato compositivo, retomando com mais detalhamento as ideias de Quintiliano em seu Livro X da *Instituição Oratória*<sup>10</sup>. Essas ideias não se restringem a enunciados isolados, mas a todo o processo escritural. Assim, variações de trechos convertem-se em um variação como procedimento compositivo em todos os níveis – da frase ao texto.

No plano macrotextual, a variação como conjunto de obras ou séries é bem presente em Vieira. O aspecto serial dos sermões se detecta inicialmente em relação ao calendário litúrgico: os dias do ano se encontram marcados por eventos determinado (períodos, domingos especiais, festas). Cada ano, as mesmas datas, mas novos sermões. Uma chave de leitura seria a fruição de sermões relativos a um mesmo evento, mas escritos em anos diversos, como os “Sermões do Mandato”<sup>11</sup>, ou de da Quarta Feira de Cinza, ou Dominga (primeira e/ou segunda) do Advento.

Além desse aspecto serial mais imediato, que pode ser construído de diversas formas, temos grupo de sermões agrupados como um ciclo, como os 30 sermões dedicados à Rosa Mística ou do Rosário, os 15 sermões consagrados à glorificação do S. Francisco Xavier, e os sob título “As Cinco Pedras de David”<sup>12</sup>.

Este último grupo ou ciclo é bem especial dentro de nossas considerações. Uma análise detida do grupo em torno das pedras de David nos possibilita compreender melhor a correlação entre série e musicalidade. Na “Notícia prévia” que anuncia os cinco discursos morais de “As Cinco Pedras de David”, Vieira comenta que

para divertimento espiritual da Corte, se instituíram os vulgarmente chamados Oratórios, nos quais por modo de diálogo se representam em excelente música as histórias mais célebres da Escritura.(...)e no meio dessas suavidades, com

<sup>9</sup> Expressões retiradas de ERASMO DE ROTERDÃ, 1978, p. 290- 659.

<sup>10</sup> Conf. QUINTILIANO, 2016, tomo IV, p. 11-174.

<sup>11</sup> Escrevi sobre eles em MOTA, 2014, p. 123-130.

<sup>12</sup> Sobre o contexto da obra, MURARO, 2008.

que maravilhosamente se dispõem os corações para sazonar o útil com o doce, se ouve um breve sermão (VIEIRA, 1959, v.15, p. 183).<sup>13</sup>

No trecho, Vieira nos transpõe para o contexto desse ciclo de sermões: o ambiente palaciano da Rainha Cristina (1626-1689), que após abdicar de seu trono na Suécia, passou a residir no Palácio Farnésio em Roma, em 1656, nele instituindo a Academia da Arcádia, que em seu palácio reunia religiosos, poderosos, intelectuais e artistas. Para a quaresma de 1674, Vieira elaborou o ciclo de cinco sermões/discursos, dividindo espaço com forma dramático-musical chamada ‘oratório’. No detalhe da letra, temos a justaposição entre duas vertentes retóricas do barroco: o oratório e o sermão. Ambos estão no mesmo espaço de apresentações da Rainha Cristina e seu programa de mecenato às artes, especialmente a música. Vieira em sua descrição, para diferenciar de sua própria atividade, chama os Oratórios de diversão da audiência por meio da transposição em música e diálogos de narrativas bíblicas. A partir das informações registradas por Vieira poderíamos construir a seguinte tabela de comparação entre o sermão/discurso e o oratório:

**Tabela 1 – Comparação entre sermão e o oratório**

Itens	Apresentação para uma audiência <i>in loco</i>	Uso de Material Bíblico	Recursos Verbais	Recursos Musicais	Produção de afetos
ORATÓRIO	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
SERMÃO/ DISCURSO	Sim	Sim	Sim	Não	Sim

Fonte: LADI-UNB (2023)

Como se pode ver, em termos gerais, o Oratório e a prédica moral de Vieira mais compartilham elementos que de fato negam ou opõem algo. Ainda, uma maior compreensão do estágio do Oratório no tempo de Vieira nos inclina a ver que tais correlações são mais

<sup>13</sup> Para as citações dos Sermões de António Vieira, valho-me da edição Lelo & Irmãos, 1959, indicando o volume e a página.

estreitas. À época da segunda metade do século XVIII, assistimos a uma secularização do Oratório: eles não se restringem mais a apresentações nas igrejas, como o exemplo da Rainha Cristina assim o indica. Lembrar que a palavra mesma ‘Oratório’ se relaciona com o lugar onde imagens de santos eram depositadas e ali as devoções (orações, cantos, etc.) eram realizadas. Esse lugar da casa e depois altares e capelas projetam a imagem da sociabilidade religiosa, da comunidade em torno de seus símbolos materiais de crença. Daí se associar aos serviços religiosos musicais que se davam no interior das igrejas<sup>14</sup>.

No caso de Vieira, temos em um ambiente palaciano a apresentação de uma obra com cantores (coro e solistas) e orquestra, com reduzida encenação e contracenação, que é interrompido, entremeadado pelo sermão, como assim se pode representar:

A- Primeira parte do Oratório

B- Sermão

A<sup>2</sup>- Segunda parte do Oratório;

Esse programa em que se mesclam oratório e oratória de fato muito nos esclarece acerca de outro jogo de distinções e comparações: no lugar de se oporem sermão e oratório, ambos se reforçam em relação com um terceiro ausente: a ópera. No caso aqui apresentado, temos um evento do *Oratorio Volgare*, que comunga do idioma e formas musicais de seu tempo (operas, cantatas) mas que define justamente por procurar conservar o foco no universo religioso, ao se controlar a atividade dos agentes cênicos por sua estaticidade. Essas verdadeiras “cabeças cantantes” atualizam o texto bíblico e sua aplicação moral durante o aqui e agora da performance. Nunca esquecer que estamos em Roma...

2- *Forma*. Quem se deleita na leitura dos sermões de Vieira logo se dá se apercebe de um fluxo de materiais dispostos em uma dada ordem. Esta ordem nos remete inicialmente à ocasião do discurso: um sermão estabelece seu contato com seus ouvintes, reelabora esse contato de diversas maneiras, e enfim desliga os ouvintes do nexos com a performance do orador.

O mais antigo registro dessa divisão em parte de interação entre *performer* e audiência está explicitada na *Poética*, de Aristóteles. E de várias maneiras: por exemplo, no

---

<sup>14</sup> Para os dados históricos do Oratório, consulte-se o primeiro dos quatro volumes da obra SMITHER, 1977.

capítulo XII, quando Aristóteles nos fala das partes quantitativas da tragédia – prólogo, episódio, êxodo, Coral<sup>15</sup>. Como sabemos, assim como um discurso, ou uma performance do rapsodo, a dramaturgia de uma tragédia grega é também um acontecimento que pode ser analisado em seções. A divisão em seções de uma tragédia grega posiciona diversos outros tipos de eventos em torno das entradas do coro: o espetáculo normalmente ou começa com o coro (párodo) ou com algo antes do coro entrar (prólogo). Depois se seguem alternâncias entre partes corais cantadas/dançadas (estásimos) e partes não cantadas/dançadas (episódios). Enfim, tudo acaba, na maioria das vezes, quando o coro enfim vai embora (êxodo). De qualquer forma, é bem marcado um fluxo heterogêneo de acontecimentos em sucessão. Além do começo e do fim do espetáculo como um todo, temos os fins e inícios de cada seção ou modalidade performativa. Logo, o espetáculo começa e termina várias vezes. Entre o primeiro instante e o último, o público experimenta diversas temporalidades. Temos seções com durações diferentes, com diversas definições espetaculares. A divisão em parte da dramaturgia ateniense antiga trabalha com essa multiplicidade de tempos, recursos e efeitos. Disso, não estranha ter sido fundamental na estética antiga o conceito de *Poikilia*.

O conceito de *Poikilia* (variação, complexidade) procura expressar a heterogeneidade dos processos criativos de obras multidimensionais<sup>16</sup>. O conceito baseia-se no entretecer de fios para elaborar uma vestimenta. O arranjo resultante produz efeitos em quem o observa. Ou seja, a partir de operações nos materiais, há uma configuração que age sobre o receptor. Daí se associam ao conceito procedimentos e efeitos como contrastes, modulações, diversidade, textura, justaposição.

Como se pode perceber, a divisão em partes se produz a partir da complexidade multissensorial do evento performativo. Tal complexidade é incorporada pelos estudos retóricos e se cristaliza no que muitas vezes se denomina de “estrutura” ou *dispositio*. Mas é sempre bom lembrar a história das formas para compreender o alcance das ações.

No caso de Vieira, ele mesmo explicita a incorporação desses “presets” retóricos, tanto na organização de seus sermões como no esboço de um tratado de sermonística que ele

---

<sup>15</sup> Para uma discussão sobre este tema, v. MOTA, 2008.

<sup>16</sup> Para o conceito, v. HEATH, 1987; BERARDI; LISI; e MICAELLA, 2010.

intentou escrever e do qual temos algumas indicações: no prólogo à edição de Sermões, nos informa que

Se chegar a receber a última forma um livro que tenho ideado com o título de Pregador e Ouvinte Cristão, nele verás as regras, não sei se da arte, se de gênio, que me guiaram por este novo caminho. Entretanto, se quiseres saber as causas por que me apartei do mais seguido e ordinário, no sermão do *Semen est verbu Dei...* as acharás; o qual por isso se põe em primeiro lugar, como prólogo dos demais (VIEIRA, 1959, v.1.p.72).

Perto da conclusão de sua vida, Vieira anuncia a possibilidade nunca concretizada de uma *metaobra* cuja título traduz a amplitude multitarefa do processo de se propor interações entre *performer e audiência*. Vieira frisa no trecho acima citado que, em razão de sua própria experiência, a ênfase desse tratado seria menos nas regras que na arte. Essa opção de Vieira aponta para compreensão de sua própria poética: como sabemos, Vieira passou por uma formação retórica e foi até professor de retórica, em Olinda. A essa formação e ensino, incluía-se a sua prática oratória e elaboração de duas centenas de sermões. Nesse percurso, Vieira não apenas se transforma em um orador sacro que cumpre o papel de guia de seu povo: a pregação ou o sermão escrito são uma oportunidade para explorar esteticamente formas, construções, jogos que manifestam o virtuosismo do pregador. Assim, Vieira move-se na tensão entre o *docere* e o *delectare*, muitas vezes priorizando a criatividade, o prazer mesmo nas vertigens expressivas<sup>17</sup>.

Segundo Aníbal Pinto de Castro, Vieira era

um perfeito conhecedor da técnica necessária à formação do conceito predicável, ajudada pela sua fulgurante capacidade de exegese, e inebriado pelas virtualidades expressivas da língua, que apoiavam integralmente aquele trabalho no plano formal, acontecia com excessiva frequência esquecer-se da profissão que fizera, para contemporizar com o gosto da época, deixando-se seduzir pela exuberância ou pela sutileza barrocas (CASTRO, 2008, p.106).

---

<sup>17</sup> Ideias retóricas, juntos com *movere*, defendidos por Cícero em *De Oratore* 27.115. V. DE JONGE, 2005.

Tais opções de Viera e muito se aproximam das de outro gênio barroco: Johan Sebastian Bach<sup>18</sup>, também formado na retórica, sendo depois professor da mesma disciplina<sup>19</sup>. Entre as formas por ele utilizada, destaca-se a fuga, que se vale de processos criativos da elaboração de um discurso<sup>20</sup>. Esse tipo de retórica sem palavras projeta sobre o som, intérpretes e audiência construções que agenciam a distribuição e relação de elementos audíveis e índices de sua recepção<sup>21</sup>. Mais que analogia ou apressadas imagens, a retórica musical atesta não apenas a transposição de métodos de composição de situações interativas: as retóricas musicais contribuem para o questionamento e ampliação do modo como essas situações são produzidas e compreendidas.

Tanto o sermão, quanto a fuga, por exemplo, são composições previamente formalizadas, divididas em seções as quais pressupõem uma bagagem de estudos retóricos e as possibilidades de se atualizar a forma de modos diversificados. A jogo entre esquema e variação encaminha tanto o virtuosismo do artista, quanto o prazer da recepção. Do padrão se extrai o “não padrão”, a exuberância, o movimento incessante. Na fuga e no sermão ouvimos e projetamos ao mesmo tempo a manipulação da matéria do som, da palavra ou do pensamento em uma cena que funde abstrações e concretudes em síntese, dinamizando o *performer* e a audiência.

### **Coda: Nos Passos de Homero<sup>22</sup>**

Como vimos, embora a sermonística de Vieira pareça se reduzir a uma atividade puramente verbal e intelectual, ela manifesta habilidades do orador em tanto estabelecer um contato com sua audiência, quanto explorar suas habilidades durante esse contato. Ambas as facetas da interação orador/audiência possuem uma longa história de práticas e

---

<sup>18</sup> Conf. PASSOS, 2006.

<sup>19</sup> Conf. DREYFUS, 1998; JONES, 2007. Para a retórica musical barroca, v., entre tantos títulos, BARTEL 1997; KUBIK, 2009.

<sup>20</sup> Para uma análise da forma da fuga e suas marcas performativas, v. MOTA, 2016.

<sup>21</sup> V. BONDS, 1991.

<sup>22</sup> Referência ao meu livro MOTA, 2013.

reconceptualização, a qual se associa às diversas atualizações da tradição greco-latina. Um ponto pouco esclarecido nessa longa história está no desenvolvimento retórico: *a matriz rapsódica*. Desde Aristóteles, Homero é um caso especial para os estudos retóricos, provendo tanto exemplos para exercícios textuais, quanto temas para discussão mais ampla com teoria dos gêneros e gêneros retóricos<sup>23</sup>.

Mas uma análise mais detida do contexto performativo dos rapsodos ou dos *performers* narrativos envolvidos na recomposição e performance dos poemas da tradição épica nos faculto o acesso ao entendimento não só de um horizonte mais amplo da retórica quanto da multissensorialidade do sermão de Vieira<sup>24</sup>. Afinal de contas, tanto o rapsodo quanto o orador barroco aproximam-se ao terem de enfrentar uma situação performativa assemelhada: ambos se colocam como articuladores de uma atividade interativa entre o *performer* e sua audiência em uma relação espaço-tempo determinada. Para tanto, valem-se de sua presença *in loco* e dos recursos audíveis e visíveis disponíveis. Ambos ainda oferecem em uma mesma ocasião diversos tipos de discursos: narrativas, comentários, reflexões. Essa diversidade de “formas simples”, ou básicas modalidades de interação social, como as estudou Andre Jolles, estão incrustadas em uma organização formal do contato entre os integrantes da performance<sup>25</sup>.

Com sua voz, o orador e o rapsodo projetam

imaginários audíveis com referências a figuras, ações, lugares e coisas selecionados dentro de duas matrizes sensoriais básicas: audição e visão. Esse imediato acento no som marca o caráter performativo da atividade do cantor narrativo. Por sua voz, por se fazer ouvir, o rapsodo torna presente, dentro de sua relação com a audiência, os imaginários que enuncia. A performance se realiza sonoramente tanto sem sua articulação vocal, quanto em sua modelação recepional. Ao fim temos coisas de se ouvir e projetar imaginativamente. O som articulado *presentifica* o *performer*, materializa os nexos entre audiência e universos sonoramente. Dessa maneira, a manipulação de parâmetros psicoacústicos e de referências sonoras no texto homérico é o trabalho de relações *in praesentia*, de nexos que vinculam sujeitos e materiais (MOTA, 2015,p. <sup>26</sup>.

<sup>23</sup> V. KNUDSEN, 2014.

<sup>24</sup> Para a complementariedade entre composição e performance, v. LORD, 2000.

<sup>25</sup> Referência a JOLLES, 1976.

<sup>26</sup> MOTA, 2015.

Se não vemos notas musicais, se Vieira escreve apenas palavras, isso não significa que não haja coisas de se ouvir nos *Sermões*. A matriz rapsódica dispõe marcas aurais nos textos como índices de uma situação performativa organizada. Os jogos lexicais, a extensão da frase, as dinâmicas emocionais, as divisões em seções, entre outros procedimentos registram tanto a orientação performativa do texto, quanto sua musicalidade. Como o som pode ser analisado em parâmetros psicoacústicos, podemos também, analisar as indicações e vestígios de orientação perceptiva de durações, intensidades, frequências, pelo menos.

Dessa maneira, temos várias consequências dessa abordagem expandida dos *Sermões*:

a- a compreensão do fato de a retórica ser uma ferramenta compartilhada por eventos verbais e não verbais descentra a palavra de si mesma, favorecendo abordagens multiplanares que levam em contas as implicações de proposições que escapam de nosso logocentrismo;

b- a dimensão retórica compartilhada coloca em cena a questão da performance, pois performance não se reduz a desempenho nem ao campo das artes, e sim a trocas interindividuais dentro de contextos organizados e multissensorialmente orientados, mesmo que com uma certa excedência e dominância em atos aurais<sup>27</sup>;

c- nesta perspectiva, temos que eventos performativos, no fluxo de seu acontecimento multimodal, melhor se traduzem por meio de parâmetros psicoacústicos<sup>28</sup>.

Assim, tenho em mãos hoje o sermão impresso de Vieira, feito de palavras grafadas no papel. Mas a escolha e distribuição das palavras foi definida por *presets* retóricos, tanto no tipo e ordem das seções, quanto nos procedimentos diversos que abundam e transbordam nos manuais de estilística – as chamadas figuras literárias. Estes *presets* não são privativos de uma dada modalidade retórico-compositiva: antes encontram-se em diversas práticas não verbais de retórica. Por fim, há uma longa história de reflexão e tentativas de sistematização da retórica, cujas fronteiras entre a invenção e a normatividade vão se defrontar com o hercúleo trabalho em torno de edição e comentário das obras homéricas e, mais longe, na

<sup>27</sup> V. FISHER, 2014; HARRISON, 2013.

<sup>28</sup> V. MURRAY SCHAFER, 2012.

própria tradição dos rapsodo. Se leio o texto, percebo a forma, entendo o som atuando. Se percebo a forma, projeto a performance e *audiovisio* o sermão em sua totalidade – pela corporeidade do orador em ação e as respostas físicas da audiência<sup>29</sup>.

## Referências

BARROS, André. *Vida do Padre António Vieira*. Lisboa: Editores J. Seabra & T.Q. Antunes, 1858.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BERARDI, Elisabetta; LISI, Franciso; e MICAELLA, Dina (Orgs.). *Poikilia. Variazioni sul tema*. Roma: Bonanno Editore, 2010.

BONDS, Mark Evan. *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BUCCI-GLUCKSMAN, Christine. *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*. Athens: Ohio University Press, 2013.

CASTAGNA, Paulo. Uma Abordagem Musicológica da Produção Literária de Antônio Vieira (1608-1697). In: FURTADO, Joaci Pereira (Org.). *Antônio Vieira: o imperador do púlpito*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, p. 39-72, 1999.

CASTRO, Aníbal Pinto. *Retórica e Teorização Literária em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

CHION, Michael. *A audiovisual*. Lisboa: Texto&Grafia, 2011.

De JONGE, Casper. Dionysius of Halicarnassus and The Method of Metathesis. *Classical Quarterly* 55, p. 463-480, 2005.

DREYFUS, Laurence. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

DUMINUCO, Vincent. (Org.). *The Jesuit Ratio Studiorum. 400th Anniversary Perspectives*. Nova York, Fordham University Press, 2000.

ERASMO de ROTERDÃ. *Collected Works of Erasmus, Literary and Educational Writings 1*. Ed. Craig R. Thompson. Toronto: University of Toronto Press, 1978.

FRANCA, Leonel. *O Método Pedagógico dos Jesuítas – O “Ratio Studiorum” Introdução e Tradução*. Rio de Janeiro, Livraria AGIR Editora, 1952.

---

<sup>29</sup> Neologismo a partir do livro de CHION, 2011.

- FARREL, Allan. *The Jesuit Ratio Studiorum of 1599*. Translated into English, with an Introduction and Explanatory Notes. Washington: Conference of Majors Superiors of Jesuits, 1970.
- FISCHER, Alexander. *Music, Piety & Propaganda. The Soundscape of Counter-Reformation Bavaria*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- GENTILI, Bruno. Il 'De Compositione Verborum' di Dionigi di Alicarnasso: parola, metro e ritmo nella comunicazione letteraria. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.36, p. 7-21, 1990.
- FRANKO, Mark. *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- HARRISON, Carol. *The Art of Listening in the Early Church*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- HAYNES, Bruce & BURGESS, Geoffrey. *The Pathetick Musician: Moving an Audience in the Age of Eloquence*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- HEATH, Malcom. *The Poetics of Greek Tragedy*. Stanford University Press, 1987.
- HOLLER, Marcos Tadeu. O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 11, 2007. Link: [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr11/emr11.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/emr11.html) . Acesso em 20 07 2023.
- HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2006.
- JONES, Richard Douglas. *The Creative Development of Johan Sebastian Bach*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto, Linha e Plano*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- KENNEDY, George Alexander *Classical Rhetoric & Its Christian & Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999.
- KRONEGGER, Marlies (Org.). *The Orchestration of the Arts*. Nova York: Springer, 2000.
- KUBIK, Reinhold & LEGLER, Margit Rhetoric, Gesture and Scenic Imagination in Bach's Music. *Understanding Bach*, 4, p.55-76, 2009. Link: [https://www.bachnetwork.org/ub4/kubik\\_legler.pdf](https://www.bachnetwork.org/ub4/kubik_legler.pdf) .
- MENDES, Margarida Vieira. *A Oratória Barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho, 1989.
- MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília, Editora UnB, 2008,
- MOTA, Marcus. *Nos Passos de Homero. Ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013.
- MOTA, Marcus. *Imaginação & Morte. Ensaios Sobre a Representação da Finitude*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

MOTA, Marcus. A provocação dos sons: musicais, Arte da Fuga e Monteverdi. *Revista Dramaturgias* 2/3, p.298-267, 2016. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/21906> . Acesso 10 07 2023.

MOTA, Marcus. Introdução à Dramaturgia Ateniense. Espaço, Som e Organização Textual. *Dramaturgia em foco*, 1, p.78-95, 2017.

MOTA, Marcus. *Audiocenas: Interface entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira. *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

MURARO, Valmir Francisco. As cinco Pedras da Funda de Davi. Análise de dois sermões italianos de Vieira. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões* 13/14, p.181-195, 2008.

MURRAY SCHAFER, Raymond. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

PASSOS, Henrique Romaniello. *Vieira e Bach: uma retórica do espelhamento*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. Link: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6WEHSE> . Acesso 10 07 2023.

PLETT, Heinrich. *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*. Leiden: Brill, 2012.

QUINTILIANO. *Instituição Oratória*. Tomo IV. Livros X, XI, XII. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

SMITHER, Howard. *A History of the Oratorio*. 4 vols. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 1977.

TATARKIEVICZ, Wladislav. *History of Aesthetic*. Vol III. Londres: Bloomsbury, 2005.

VIEIRA, António. *Sermões*. 15 vols. Porto: Lelo & Irmãos. 1959.