

Henrique Romaniello Passos

Vieira e Bach:
uma retórica do espelhamento

(Dissertação de Mestrado)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
2006

Henrique Romaniello Passos

Vieira e Bach:
uma retórica do espelhamento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Curso de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova

Belo Horizonte
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
2006

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Dissertação intitulada *VIEIRA E BACH: uma retórica do espelhamento*, de autoria do mestrando HENRIQUE ROMANIELLO PASSOS, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG – Orientadora

Prof. Dr. Moacyr Laterza Filho – Fundação Artística/UEMG

Profª. Dr. Sérgio Peixoto FALE/UFMG

Profª. Dra. ELIANA LOURENÇO DE LIMA REIS
Coordenadora *pro tempore* do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
da UFMG

Belo Horizonte, 09 de março de 2006

Agradecimentos

A Vera Casa Nova, que acolheu meu sonho.

A Juliana, que anda comigo dentro dele.

A minha mãe, que me sonhou um dia.

A Moacyr Laterza Filho, pela generosidade sem preço.

Àqueles Outros que me amam invisivelmente.

Para Juliana,
com todo meu amor.

O que teria, por exemplo, um sermão de Vieira a ver com *A arte da fuga*, de Bach? [...] [Vieira] lança um tema e fala do seu oposto, como a criar, em música, um fuga “invertível”, uma “fuga em espelho”, como nas composições musicais, apresentando o sujeito de cabeça para baixo, numa “inversão”. Isto de tal maneira caminha que há uma verdadeira polifonia.

Affonso Romano de Sant’Anna, *Barroco: do quadrado à elipse*

Resumo

A partir de comparações entre elementos presentes no *Sermão da Sexagésima*, no *Sermão do Demônio Mudo* e ao longo do sermônário do Padre Antônio Vieira, e de determinadas características das fugas de Bach, especialmente no que tange às chamadas “fugas-espelho”, o presente trabalho procura realizar um diálogo intersemiótico que aponte semelhanças entre as mencionadas obras. Com a ajuda de bibliografia crítica e especializada sobre o assunto, pretende-se demonstrar como as estruturas do sermão e da fuga podem coincidir em vários níveis. Estratégias de espelhamentos parecem surgir enquanto práticas constitutivas do texto literário e do musical.

Palavras-chave: Antônio Vieira, sermões, Bach, fugas, espelhamento

Abstract

From comparisons among elements in the *Sermão da Sexagésima*, *Demônio Mudo* and other Priest Antônio Vieira's sermons, and certain characteristics of Bach's fugues, especially as for the so-called "mirror fugues", this work intends to accomplish an intersemiotic dialogue to show similarities among those works. With the help of critical bibliography on the matter, one aims at showing how the structures of the sermon and the fugue overlap in various levels. Mirroring strategies seem to rise as constitutive practices of the literary and musical text.

Key-words: Antônio Vieira, sermons, Bach, fugues, mirroring

Lista de Ilustrações

Figura 1 – *Poça*, M. C. Escher, capa

Figura 2 – *Soneto acróstico esférico*, extraído de um obra portuguesa assinada por Frei Francisco da Cunha, publicada em Lisboa em 1743. In: HATERLY, A. *A casa das musas*, 1995. p. X

Figura 3 – Camila Mesquita para a 3^a edição dos *Sermões*, de Vieira, 2003. p. XI

Figura 4 – *Céu e Água*, M. C. Escher, p. 48

Quadro 1 - Gêneros retóricos, p. 26

Quadro 2 - As cinco partes da técnica retórica, p. 27

Quadro 3 - Vieira e Bach: um quadro sinóptico, p. 81

Sumário

1	Introdução	1
2	Origens histórico-filosóficas do Barroco: Idade Média e Renascença	3
2.1	Idade Média: linha direta com o Barroco.....	3
2.2	Renascença: novas perspectivas e o eclipsamento do <i>pathos</i> medieval	15
3	O legado retórico	24
3.1	Vieira e Aristóteles.....	31
4	A música barroca	37
4.1	A música de Bach.....	45
5	O tropos nuclear: a antítese	49
6	Na sala de espelhos	54
6.1	Johann Sebastian Bach: a fuga.....	70
6.2	Vieira e Bach.....	76
6.3	Literatura e música.....	80
7	Re(in)flexionar	83
	Referências	88
	Anexos	92

Introdução

A edição mais recente dos *Sermões* de Vieira, organizada e devidamente “emoldurada” por uma parafernália erudita de introduções, notas e referências bem ao gosto de seu arauto, Alcir Pécora (e equipe), já começa a impressionar desde a capa. Lá estão uma série de círculos concêntricos, que parecem partir, espessos, de um ponto fulcral e terminam em linhas delgadas e distantes de seu centro gerador. É impossível olhá-lo sem se deixar levar pelo seu aparente movimento de contração e distensão – uma ilusão de ótica, um *trompe-l’oeil*. Não há dúvidas: é um artefato hipnotizador.

Trata-se de uma excelente metáfora para o sermão vieiriano e para a música de Bach, ambas fundamentalmente atravessadas pela retórica, cuja técnica, segundo Aristóteles, baseia-se na pesquisa dos meios capazes de gerar a persuasão. Cuidando de distinguir as paixões e de como entrar em contato com elas de forma deliberada e racional, o estagirita organiza a *topica*, “a interface entre sujeitos distintos que se *tocam* pelo argumento, fruto do uso da razão; lugar em comum entre subjetividades, o caminho por onde passa a influência” (35). Razão e emoção se vinculam no fazer retórico, o racional agindo para *espelhar* o afetivo do retor na platéia que o ouve. Desde que o outro seja terminantemente afetado, ele partirá para a ação, é esse o fim a que o empreendimento persuasivo se destina: a inoculação de um *pathos*, o manuseio “lógico” da *doxa* (opinião), não da *episteme*, o trabalho de convergência das subjetividades do orador e de seu público. A retórica é mesmo uma espécie de hipnose, em que os hipnotizados absorvem, imitam, espelham as disposições internas do proponente.

Aristóteles quer fabricar imagens, quer pôr diante dos olhos, quer fundar metáforas. O Barroco levará isso muito a sério, instituindo o primado da visão em todas as artes. Através da analogia, em que antepõe um elemento a outro, uma imagem a outra imagem, Vieira procede a um verdadeiro engano dos olhos, fazendo com que se veja no objeto em foco (pessoa, fato) um outro objeto, que substitui aquele, que se lhe equivale, ou que, pelo menos, renova sua significação no momento retoricamente propício da *elocutio*, quando

então o pregador se dedica ao *ornare verbis*, ao ornamento: “[n]a substituição, está a essência da metáfora. [...] *Ornamentar parece que significa substituir imagens*. Quadros descritos com palavras, ou seria melhor dizer imagens substituídas por palavras?” (grifo do autor), conjectura Caio Nogueira (35), autor de uma dissertação de mestrado sobre Vieira e Bach, à propósito de um processo congeminativo que alia imagem e palavra na retórica de Aristóteles.

Bach não fica atrás. Poeta musical, às voltas com o que Albert Schweitzer, referido por Nogueira (35), chamou de *pintura sonora* (o impasse: músico poeta ou músico pintor?), o grande músico alemão “pinta” os movimentos físicos narrados pelos textos das cantatas e dos corais; “o próprio Schweitzer lista um léxico musical de aproximadamente vinte formas de ornamentação de palavras” (35). Tudo isso, fique bem claro, é em prol da moção do afeto, que deve ser apresentado e inculcado nos ouvintes.

Formadores de opinião (ou de emoção), o sermonista e o músico devotam-se ao entrelaçamento das idéias sem perder de vista a asserção do tema, que é constantemente ratificado com insistência e sutileza em meio à ondulação do texto. Ao adentrar a sala de espelhos de seus mestres, o mote é refletido de mil maneiras diferentes, num jogo de permanência e impermanência, repetição e mudança, retraimento e expansão de suas vozes. Por mais que estas se afastem ou se transformem, a prédica nunca se perde, a fuga nunca foge do controle, o ponto fulcral da roda hipnótica é o olho do furacão: a proposição invariavelmente se afirma, o Barroco é uma arte da totalidade.

O presente trabalho aposta na questão do espelhamento como um dos eixos norteadores em Vieira e Bach. O *Sermão da Sexagésima* e o *Sermão do Demônio Mudo*, principalmente, mas não apenas, e as fugas-espelho, das quais o *Contrapunctus XII*, em anexo, é um exemplo, constituem o *corpus* da dissertação. A fugas *rectus* e *inversus* desse *Contrapunctus* da *Arte da Fuga* de Bach aparecem pareadas para ilustrar o espelhamento na música e não sofrerão análise minuciosa. Juntamente com os críticos e estudiosos da obra bachiana, podemos dizer que *Die Kunst der Fuge* é, acima de tudo, algo para ser visto, ou lido.

O primeiro capítulo recua até a Idade Média e a Renascença para traçar uma genealogia do Barroco. A fundamentação da retórica de Vieira a partir da retórica clássica,

sobretudo a de Aristóteles, é o tema do segundo. No terceiro capítulo, outra revisão: a música barroca alemã e a música de Bach. O quarto trata da antítese e sua relação com o espelhamento. Vieira, Bach e o tópico do espelhamento são os protagonistas do quinto capítulo, aquele que justifica toda a viagem precedente. Para se concluir, uma conclusão, mas com jeito de novo desdobramento ao estilo de Deleuze e Leibniz.

Em meio à retórica dos mestres, a retórica de um mestrando.

2

Origens histórico-filosóficas do Barroco: Idade Média e Renascença

A justificativa de um rastreamento das influências góticas e renascentistas que pesam sobre o Barroco pode ser resumida numa colocação de Lafuente-Ferrari, que Laterza Filho recolhe de Hatzfeld, em que ele diz que o estilo barroco “assimila as aquisições da Renascença, conservando um substrato gótico” (28). Diante do imperativo do levantamento dessas fontes, escolhemos tematizar eixos diversos – porém pertinentes – de forma a compor um quadro panorâmico que reflita, em linhas gerais, o percurso histórico das mentalidades desde o Medievo até a Renascença, ao mesmo tempo em que traçaremos paralelos com a arte barroca. Veremos que a Idade Média apresenta mais pontos de contato com o período que nos interessa do que a Renascença, o que fez com que aquela fosse alvo de maior interesse.

2.1 - Idade Média: linha direta com o Barroco

A herança clássica forneceu à Idade Média a agenda de preocupações estéticas que norteou a sensibilidade do homem medieval, que passaria a operá-las, contudo, em uma nova chave. Se ao manter o foco voltado para a antiguidade clássica (enquanto a

antigüidade clássica voltava seu olhar para a natureza), a era medieval assumia um depósito de tradição que soava vazio e um tanto verborrágico para autores e leitores, essa não foi, porém, uma postura que impediu, no dizer de Joel Neves (34), a “queda no mundo” do homem desse período. Sua sensibilidade abrangia o gosto por tudo aquilo que impressionava os cinco sentidos, havia “uma fresca sensibilidade para com a realidade sensível em todos os seus aspectos” (16), a ponto de ser necessário transformar a prática espiritual em objeto também de fruição: o prazer sensorial é posto a serviço da devoção a Deus, é permitido (e até desejável) ornar suntuosamente as igrejas e praticar o bel canto e a bela música. Mas tal solução não estava imune a conflitos. Era preciso ter cuidado para que o fiel em prece não fosse seduzido pela intenso deleite provocado pela música sacra, principalmente a instrumental.

De uma maneira geral, porém, a despeito de não promover uma fusão entre “a categoria metafísica da beleza [enquanto atributo da Divindade] com a categoria puramente técnica de arte” (15), a Idade Média não deixou de prestar tributo a ambas através de uma prática sensório-espiritual de sua estética, exercida pela cultura laica e escolástica. Era comum o sentimento do maravilhoso diante da riqueza salomônica das catedrais e das coleções de obras de arte e curiosidades absurdas. Como resultado, transitava-se da alegria estética para uma alegria de teor místico, num embevecimento descrito como situado além do terreno e aquém do divino.

No que tange ao universo do místico e do asceta, é sua exacerbada imantação ao mundo sensível que os leva à auto-flagelação: a beleza interior deve sobrepujar a exterior (mesmo que se detecte um certo tom saudosista e amargurado na fala desses que se esforçavam por não sucumbir àquilo que agradava ao corpo). Quando finalmente libertos do embate com os arrastamentos passionais mundanos, observam a beleza com olhos serenos, restituindo-lhe sua positividade.

De qualquer forma, não se negava o poder hipnótico do apelo estético e do gozo advindo da sensorialidade, e nem a beleza era amaldiçoada por conta de uma presumível influência satânica sobre o homem de fé.

Tal fulgor dos sentidos será também uma das mais marcantes características do Barroco, apesar de sua tendência à intensidade sensorial posicionar-se frontalmente contra

uma música sacra entendida como sedução perigosa, a exemplo do que ocorre no período medieval. No século XVII, a música está propositalmente imbuída de uma retórica, de um poder de persuasão a incidir sobre as disposições dos ouvintes no intuito de evangelizá-los pela emoção. A isso retornaremos mais tarde.

Outro espaço que se prestava à doutrinação do homem medieval era a catedral gótica. Verdadeiro “livro de pedra”, na expressão de Rops (28), era o lugar onde os humildes e iletrados podiam “ler” e entender, através das imagens, as passagens da Sagrada Escritura. A identificação de eventos e personagens bíblicos era feita com base em “uma espécie de tipologia das imagens” (28), que garantia seu reconhecimento pela grande massa inculta. Assim, certos elementos característicos eram invariavelmente preservados: os pés descalços de Cristo e dos apóstolos, a calvície e a longa barba de São Paulo, as chaves do Céu nas mãos de São Pedro e assim por diante. *Motu contrario*, a arte gótica evitava retratar o martírio da crucificação de Jesus em sua evocativa dramaticidade, e o fazia porque era avessa a todo tipo de sentimentalismo e de figuração espetacular que agredisse o fiel de maneira impositiva. A expressividade artística do Medievo tinha um efeito menos incisivo, diferente da arte barroca, que se preocupava exatamente em impor, em inculcar uma emoção. Diz Laterza Filho (27) que “a pedagogia da arte gótica é uma pedagogia do espírito, ao passo que a da arte barroca é uma pedagogia da alma. Aquela é catecismo, [...] e esta, sermão.” Ainda assim, mesmo apontando uma oposição tão nítida, ele argumenta que “essas duas formas de comunicação ... teriam objetivos comuns e meios semelhantes de comunicar”. Uma vez que o dado estético-sensível é flagrante nas duas artes, não seria exagero estabelecer uma ligação entre elas via extrato visual – além da importância da catedral enquanto texto imageticamente legível, Eco (16) endossa o aforismo medieval “a pintura é a literatura dos laicos”, e Janice Theodoro (48), em seu *América Barroca*, faz referência ao mesmo ponto quando reflete sobre a retórica de Vieira. Segundo ela, o padre jesuíta “incorpora à sua fala uma tendência marcadamente medieval: sabe acentuar a presença de imagens”. No caso do Barroco, o sentido da visão é a mola mestra de sua manifestação.

Paralelamente ao anti-sentimentalismo gótico, porém, praticava-se a “oração de lágrimas”, que funcionava como índice de uma aguda consciência da miserável condição

pecadora e que acarretava uma postura de humilhação diante de Deus. Esse rito “teatral”, rompendo com a “delicadeza” catequética da religiosidade medieval, permanecerá até transformar-se, no Barroco, em “teatro” catártico, versão amplificada daquela prece, da qual não mais se participa ativamente, mas à qual se assiste e com a qual se comove. Em ambos os períodos, a oração aparece comumente associada à música, algo que pode ser visto como outra forma de exteriorização da prática oracional.

Voltemos à Catedral. Além de “alfabetizar” o espírito nas “letras” da Cristandade, ela resumia todo o esforço criativo de uma sociedade, que ali se espelhava num projeto coletivo. Para ela confluíam os melhores investimentos técnicos e artísticos da época em nome do embelezamento da casa de Deus. Tudo isso acabou transformando-a numa espécie de empresa social, em que todos trabalhavam para todos, mas construíam para Deus (28).

Ainda sobre esse tópico do coletivismo medieval, vejamos a explicação de Joel Neves (34) no livro *Idéias filosóficas no barroco mineiro*. Estudando a perda da identidade do homem do fim da Idade Média através das pinturas de Bosch (nas quais “nem mais se vê coletivismo, nem mais sobretudo individualidade, já que esta fora suprimida de sua vitalidade singular”), ele comenta a respeito do senso de coletividade e de individualidade que se imbricavam sob a égide da Igreja.

É sabido que as categorias gerais efetivas davam àquele homem-idade a inserção em um lugar nas estruturas econômicas, psicológicas e hierárquicas. Em decorrência, o homem podia exercer-se moral e espiritualmente à sombra de uma estrutura materna e ao mesmo tempo imperativa – a Igreja. Com tais suportes, o *pathos* do homem medieval, sua expressão emocional indicativa de individuação, podia se exercer seguramente na coletividade, quer canalizando seus impulsos agressivos através de tarefas ou eventos guerreiros, quer através das emoções coletivas de festas, peregrinações ou cultos. À sombra do coletivo, o homem sabia ter um projeto individual.

Dessa forma, a Catedral e a religião cristã resgatavam o homem para o exercício de seus gostos (e gozos) e para Deus. Seu esplendor decorativo e arquitetônico (ao tratar da contemplação do ornamentário sacro e das instigantes coleções particulares no medievo, Eco (16) chega a falar de um “deixar-se arrastar docemente pela fantasia”) é comparável ao da Igreja Barroca, feitas, é claro, as devidas ressalvas quanto ao aspecto terminantemente retórico da arte do *Seiscento*, em que “há uma exploração do *trompe-l’oeil*, quer dizer, da ilusão de ótica, que conduz ao delírio e à vertigem e conseqüentemente à ilusão” (21).

Passemos agora à retórica. Na Idade Média, explica Curtius (13), Agostinho e Cassiodoro iniciaram a tarefa de cristianização da retórica, e Beda, o Venerável, completou-a, no tempo de Carlos Magno, confirmando a tese de Cassiodoro a respeito da presença de uma grande quantidade de figuras de linguagem na Bíblia.

O alegorismo de Agostinho, que consiste em atribuir um sentido oculto a tudo o que no Livro Sagrado não está diretamente relacionado com a fé e a moral, “é elemento essencial da Idade Média” (13) e dá seqüência ao alegorismo bíblico de Orígenes. Em suas *Confissões*, Agostinho serve-se principalmente de três recursos recomendados por Cícero, como esclarece Curtius (13): “*isokolon* (reunião de membros da proposição de igual extensão), *antitheton* (ligação de dois membros da proposição, que encerrem uma contradição de idéias), *homoiooteleuton* (*isokolon* com rima)”. Não se pode deixar de notar em Vieira o emprego das mesmas noções de simetria, paralelismo e de arranjo antitético típicas da retórica agostiniana:

Estais sempre em repouso, porque sois Vós mesmo vosso descanso. Quem dos homens poderá dar a outro homem a inteligência deste mistério? Que anjo a outro anjo? Que anjo ao homem? A Vós se peça, em Vós se procure, à Vossa porta se bata. Deste modo sim, deste modo se há de receber, se há de encontrar e se há de abrir a porta do mistério” (1).

No século VI, Cassiodoro, como já foi mencionado, fez com que as artes liberais (das quais a retórica é parte integrante) encontrassem legitimação na Sagrada Escritura através do argumento de que elas estariam ali inscritas – nas figuras de linguagem dos Salmos, por exemplo. Com tudo isso, a retórica recebe a permissão legal para transplantar-se da Antigüidade para o Ocidente Cristão.

Depois do século VII, ou seja, quando a retórica já não mais ocupava a liderança do *trivium*, a gramática (século VIII – X) e a lógica (século XI – XV) tiveram a sua vez no papel de “carro-chefe” do grupo das artes liberais ligadas aos segredos da palavra, numa flutuação que redundou em proveito final da lógica. A retórica adquire ares de uma disciplina menor, mais fraca, certamente devido ao fato de “ela ser inteiramente canalizada para o *ornamento* ou para tudo que é reputado acidental com relação à verdade [...]: ela surge então como *o que vem depois*” (5), como um retoque final que arremata o trabalho realizado pelas suas irmãs e cerca o fato de adereços. Cícero e Quintiliano são os que

nutrem esta noção de retórica, em seus tratados sobre ornamentos, figuras e “cores” (*colores rhetorici*). De resto, “enquanto os retóricos medievais mantinham o foco na arte de compor cartas ou documentos oficiais [*artes dictandi, ars dictaminis*, a arte do ditado epistolar], o clero cultivava a retórica no gênero literário da homilia ou do sermão” (4).

No tocante às fontes antigas da Idade Média, diz Barthes (5), “lembremo-nos que o *fundo* intertextual, *hors concurs*, foi sempre Aristóteles e mesmo, em certo sentido, Aristóteles versus Platão.” Das duas investidas de Aristóteles contabilizadas pelo Medievo, a primeira, nos séculos V e VI, ocorreu de forma parcial em três autores: através de Marciano Capella, um africano pagão que organiza o *Septennium* das artes liberais através da alegoria d’*As Núpcias de Mercúrio e Filologia* (entenda-se por “filologia” o saber total), na qual a Retórica é descrita como uma bela mulher enfeitada com todas as figuras e de arma em punho para ferir os adversários, síntese simbólica da retórica enquanto ornamento e persuasão; através das *Categorias* de Porfírio – tentativas de classificação podem remontar à atividade filosófica essencialmente taxonômica, categorizadora de Aristóteles, e isso deve ter remanescido na percepção medieval de “cultura” enquanto uma rede funcional de “artes”, quer dizer, enquanto uma taxonomia; e por meio de Boécio, que traz o *Organon* de Aristóteles para a arte da dialética ao explicar a teoria do *Septennium*. A segunda investida se deu nos séculos XII e XIII, agora de forma plena, quando apareceram traduções completas do grego ou do árabe, sendo que para esta língua a obra aristotélica já tinha sido vertida no século IX. São Tomás cristianiza Aristóteles. As relações entre a retórica aristotélica e a vieiriana serão estudadas no capítulo seguinte.

Uma vez que a arte de falar em público perdeu proeminência na Idade Média, a oratória (o espaço de realização do empreendimento persuasivo, vale dizer, de uma práxis retórica) passou a ser cultivada nos sermões (ou discursos parenéticos) pronunciados nas igrejas. Nesse campo de uma oratória mais restrita, é possível estabelecermos como ponto de partida a tradição do comentário judaico à palavra bíblica, mais tarde transformado em processos demonstrativos pelos padres medievais. Sêneca, Quintiliano, Demóstenes e Cícero, sem dúvida, constituem as principais fontes clássicas reaproveitadas pelo Medievo, tendo a arte oratória alcançado, com eles, grande complexidade. Saraiva (46), no entanto, sem desconhecer tais antecedentes greco-latinos, faz coro com a opinião corrente entre os

estudiosos a respeito da ligação direta entre a Idade Média e o período Barroco, dentre eles, Lafuente-Ferrari e Hatzfeld, já mencionados anteriormente, e discute como os “exemplos” do Padre Manuel Bernardes, católico ibérico do Barroco, constituem um “remate ou apuramento final de um gênero que vem da Idade Média”.

Os *exempla* medievais, oriundos do *exemplum* da retórica antiga a partir da junção de seu significado primeiro de “história em conserva para exemplo” com sua forma posterior definida como “a incorporação de uma qualidade numa figura” (13), derivaram de coleções de narrativas de feitos, trabalhos (ou de informações sobre eles) e ditos, nos quais fica claramente expressa uma qualidade ou um traço de caráter, e terminaram por constituir um cânone definitivo de figuras de exemplo para a poesia do século XII; além disso, o *exemplum* do Medievo também se prestava à demonstração de uma doutrina teológica.

Os primeiros Padres da Igreja, como já dissemos, vão derivar da prática comentarista judaica os tais processos demonstrativos (também chamados de processos de predicação) que constituirão a base do conceito predicável, um dos pilares do discurso engenhoso de Vieira. Barthes (5) elucida como certas demonstrações de teses, verdadeiras batalhas de silogismos, podiam ser levadas a efeito dentro da arte da dialética e até serem re-ambientadas bíblicamente. No ringue da *disputatio*, competem dois oponentes, dois testemunhos contraditórios sob a avaliação de um mestre, que decidirá quem é o vencedor da disputa. Na cena da agonia de Cristo na cruz, o diálogo entre Deus e seu Filho:

Por volta da terceira ou sexta hora, os mestres (em teologia) sobem à cátedra para discutir, propondo uma pergunta, à qual responde um dos assistentes. Depois dessa resposta, o mestre conclui a pergunta. Ao querer distingui-lo com uma honra, ele não conclui senão com o que dissera o respondente. Assim fez Cristo um dia na Cruz onde compareceu para disputar. Propôs ao Pai uma pergunta: Eli, Eli, lamma sabachtani, Deus, meu Deus, por que me abandonaste? E o Pai respondeu: meu Filho, não desprezes as obras de tuas mãos, pois o Pai não pode redimir a humanidade sem ti. E Cristo respondeu: meu Pai, concluíste bem minha pergunta. Não a concluirei após tua resposta, etc.

Para compreendermos retroativamente o que seria a pregação medieval, analisemos de maneira sucinta o emprego do conceito predicável nos sermões de Vieira. Munido dessa técnica, o orador comenta um texto bíblico com o intuito de persuadir sua audiência daquilo que, na verdade, é uma opinião pessoal. Para tal, ele empresta “predicados” e oferece explicações outras ao trecho em foco (numa análise que pode descer até o nível da palavra), descontextualizando a cena em *zoom* para descolá-la da cena bíblica de tal forma que, no fim das contas, o texto pareça concordar com a hipótese trabalhada e vice-versa (47). Trata-se, em suma, de um comentário inicialmente *preso* a um texto (a Bíblia), mas *livre* na manipulação dele.

Umberto Eco (16), reforçando a idéia de uma certa “frouxidão” exegética na apreciação da obra alegórica (como é o caso do Texto Sagrado), propõe que “no medievo desenvolveu-se uma teoria do alegorismo que prevê a possibilidade de se ler a Sagrada Escritura (e mais tarde também a poesia e as artes figurativas) não só em seu senso literal, mas em três outros sentidos, o alegórico, o moral e anagógico”. Como consequência, diz Laterza (28),

[s]ob essa perspectiva quádrupla de possibilidades de sentidos, a obra alegórica [acaba sendo] dotada de uma certa “abertura”: cada frase, sabe o leitor, pode abrir-se para uma multiformidade de significados que ele, leitor, deverá descobrir, escolhendo a chave de leitura que julgar exemplar e, com isso, “usando” a obra na significação desejada.

É como se cada leitor fizesse sua exegese particular, adaptando aquilo que lê aos seus próprios interesses, ainda sem a orientação de um orador. Sem deixar que houvesse tantas leituras quantos fossem os leitores, os autores medievais (incluindo a Igreja na sua relação com o público através da imageria codificada da Catedral gótica), conseguiram impor restrições interpretativas por meio das enciclopédias, bestiários e lapidários da época, que fixavam os significados das figuras alegóricas e dos emblemas presentes nas leituras que o homem medieval fazia.

Clemente de Alexandria e Orígenes introduzem e firmam uma espécie de leitura que estabelece uma relação de complementaridade entre o Antigo e o Novo Testamento: é o alegorismo escritural. Para que o primeiro não perdesse seu *status* frente ao peso doutrinário do segundo,

estabeleceu-se que o Antigo seria o prenúncio do Novo, e este o cumprimento de promessas lavradas naquele. Diz Eco (16):

os personagens e os eventos do Antigo Testamento são vistos, por causa de suas ações e características, como tipos, antecipações, prefigurações do Novo. [...] Não é a palavra de Moisés ou do Salmista, enquanto palavra, que deve ser lida como dotada de supra-sentido, mesmo que assim se deva fazer quando se reconhece que ela é palavra metafórica; são os próprios eventos do Antigo Testamento que foram predispostos por Deus, como se a história fosse um livro escrito por sua mão, para agir como figuras da lei.

Ou, dito de outra forma,

[o]s acontecimentos do mundo criado em sua sucessão contínua *historiam* ou *historiografam* (mas não *historicizam*, isto é, não reduzem a história) a Providência – cuja presença ativa e encoberta lhes confere existência e sentido (direcionamento ordenado para um fim em Deus) (40).

Alcir Pécora trata dessa tese em sua análise da retórica de Vieira, cujos sermões fazem uso do alegorismo escritural.

Reportemo-nos mais uma vez aos valores estéticos dos clássicos e do medievo para falarmos sobre a música deste último. A idéia da *congruentia*, da proporção, do número, que regia uma concepção de beleza originada no mundo pré-socrático, transmitiu-se a Cícero, que a sintetizou na díade *chrôma kai symmetria* (cor e simetria), e chegou, através deste, a Santo Agostinho, tendo sido disseminada enormemente na Idade Média nos seguintes termos: “*Quid est corporis pulchritudo? Conguentia partium cum quadam coloris suavitate* (O que é a beleza do corpo? É a proporção das partes acompanhada por uma certa doçura de colorido)” (16). Na Antigüidade grega, a *congruentia*, depois de figurar em Pitágoras, Platão, Aristóteles, acabou fixando-se de forma dogmática graças à “propaganda” feita por Galeno a respeito do Cânon de Policeto, obra que registrou esta concepção, inicialmente, na forma de exemplo. Galeno resumiu-a como se segue: “a beleza não consiste nos elementos, mas na harmoniosa proporção das partes; de um dedo ao outro; de todos os dedos ao resto da mão ... de cada parte à outra, como está escrito no Cânon de Policeto” (16). Outro autor grego, Vitruvius, será mais um propagador da idéia de uma beleza de proporções numéricas relativas e

também influenciará a Idade Média, levando Vicente de Beauvais, no século XIII, a elaborar uma síntese de seu estudo sobre as proporções humanas,

onde aparece o princípio de harmonia típico da concepção proporcional grega, segundo a qual as dimensões da coisa bela são determinadas uma em relação à outra (o rosto será uma décima parte do corpo etc.) e não reconduzidas separadamente a uma unidade numérica neutra[...]; uma proporcionalidade baseada em harmonias concretas e orgânicas, não em números abstratos (16).

A obra do filósofo e matemático romano Boécio constituiu o elo de ligação entre a teoria musical greco-romana e a medieval, e sua influência persistiu ao longo de todo o período barroco. Ele retomou e aplicou a filosofia das proporções de Pitágoras à música da Idade Média. Tratando a música como uma ciência matemática, valorizava o músico enquanto um teórico, um conhecedor das leis matemáticas do som (um *musicus*) em detrimento da posição do executante e do compositor (*cantor*), distantes que estão dessa instância racional primeira. Com isso, subsistiu um vício teorista ao longo de toda a Idade Média, impedindo o questionamento do dogma da estética da proporção, mas que, paradoxalmente, estimulou “as verificações mais ativas e produtivas” (16) em virtude do lastro pragmático oferecido pela manipulação concreta e criativa dessa estética. Quanto a sua recepção, continua válido o princípio proporcional; há toda uma tipologia de modos e ritmos musicais que incorporam e afetam as disposições íntimas dos indivíduos, causando-lhes prazer quando há semelhança entre música e estado de ânimo e desprazer quando há um desencontro:

modos diferentes influem diferentemente na psicologia dos indivíduos, e existem ritmos duros e ritmos temperados, ritmos aptos a educar os meninos e ritmos brandos e lascivos; os espartanos, lembra Boécio, pensavam dominar os ânimos com a música, e Pitágoras havia deixado mais calmo e controlado um adolescente embriagado, fazendo-o escutar uma melodia de modo hipofrígio em ritmo espondáico (já que o modo frígio o estava superexcitando). Os pitagóricos, pacificando no sono as preocupações cotidianas, faziam-se adormecer por determinadas cantilenas; acordados, liberavam-se do torpor do sono com outras modulações (16).

Tais fenômenos ocorrem, elucidada Boécio, devido a uma razão de proporcionalidade cósmica que se repete em todos os níveis (vigora no microcosmo as mesmas leis do

macrocosmo), inclusive no da música (e aí estaria o seu poder de ação), e sob cuja diretriz estão a alma e o corpo do homem.

A teoria boeciana da proporção cósmica dará ensejo à revitalização da teoria pitagórica das esferas, que organiza os sete planetas de Pitágoras em uma escala musical por eles produzida. Várias outras versões da idéia de uma consonância universal circularão na Idade Média depois dessa reedição da *musica mundana* do grande matemático grego.

Para Boécio, a *musica mundana* compunha a tríade na qual estavam também incluídas a *musica humana* e a *musica instrumentalis*. A música dos mundos, como se pode depreender do parágrafo anterior, ocupa a ordem mais elevada. Ela se reporta ao movimento ordenado dos astros celestes, aos ciclos sazonais e à organização dos elementos, oferecendo ao macrocosmo uma diretriz racional através das proporções numéricas. A *musica humana* é a música encarregada de harmonizar a relação entre o corpo e o espírito. Ela intermedia, em escala menor (leia-se: em múltiplos da mesma proporcionalidade numérica), a atuação das leis universais a serem registradas no microcosmo humano. A terceira ordem, a *musica instrumentalis*, atualiza a matemática cósmica nos princípios matemáticos dos intervalos musicais, audíveis na prática instrumental e vocal. A *musica instrumentalis* era exercitada racionalmente, nunca de forma expressiva ou criativa. Enquanto as duas primeiras divisões existem independentemente, a última é um produto humano, e esse é um ponto importante na economia musical medieval. O ouvido (*sensus*), em sua natureza falível, devia subordinar-se e corrigir-se perante o intelecto (*ratio*), tanto quanto o *cantor* não podia equiparar-se ao *musicus*.

Dentre as sete artes liberais (*artes liberales*) do *Septennium* (chamadas de liberais pelo fato de, ao contrário das artes práticas (*artes mechanicae*), serem “dignas do homem livre” (13) e não servirem para ganhar dinheiro), a música integrava, juntamente com as outras disciplinas matemáticas da aritmética, geometria e astronomia, o corpo das matérias do *quadrivium*, assim identificado por Boécio. Isso significa dizer que seu instrutor, o *musicus*, tinha que ser um matemático e ater-se apenas ao trabalho especulativo, inclusive no âmbito da música. Já o *cantor*, absorvido

pela faculdade do *trivium*, voltada para a gramática, a dialética e a retórica, estava envolvido com atividades menores, mais “triviais”(o termo em latim é do século IX): dirigia coros de escola e de igreja e ensinava rudimentos de música, além de latim e retórica. Em seu horizonte aplicado, a música lidava, segundo concepções da época, com a elocução, filiando-se mais à retórica do que à matemática. Enquanto o *trivium* não revertisse sua situação de desprestígio em relação ao *quadrivium*, o *Kantor* luterano, para entrar em cena enquanto uma versão posterior do *cantor* medieval, teria que esperar até o momento em que a disciplina da música adotasse os princípios e métodos da retórica (uma combinação do *trivium* com o *quadrivium*), se irmanasse a ela e à poesia e enfraquecesse seu parentesco com a *mathesis*. O início da Renascença seria também o começo dessas mudanças; o *musicus poeticus*, porém, só surgiria no Barroco alemão.

Despreocupando-nos das especulações do universo musical, voltemos nossa atenção para a escola de Chartres. Sua tendência mais organicista e menos numérica (conquanto tenha derivado de princípios boecianos e agostinianos) enxerga não o número, mas a Natureza, mediadora do *kòsmos* (a obra organizada de Deus), como o poder regulador do mundo. Se tudo ela ordena, então o feio, o mal e os monstros também têm sua razão de ser, e acabam encontrando seu lugar na “harmonia do mundo por via de proporção e contraste” (16), num pareamento antitético em que o ruim dá acesso ao bom, ressaltando-lhe o valor. Há portanto, uma tensão entre o belo e o feio, certamente mais bem resolvida aqui que no Barroco, que fará polarizações sem sínteses.

Essa mentalidade organicista, compondo o confuso acervo que norteava a visão do homem medieval sobre sua realidade, era

povoada de significados, referências, supra-sentidos, manifestações de Deus nas coisas, [...] [vivendo] em uma natureza que falava continuamente em uma linguagem heráldica, na qual um leão não era só um leão, um noz não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão porque, como este, era signo, irrelevante existencialmente, de uma verdade superior (16).

Ela entra em colapso ao abdicar dos tradicionais processos de causalidade genética dos fatos para dar azo a um processo de “incorporação no conceito de uma determinada coisa, de tudo o que com ela tem uma relação qualquer de semelhança ou pertinência”. (16) Trata-se não apenas de uma das possíveis fontes do conceito predicável, explorado por Vieira, mas de um

curto-circuito do espírito, do pensamento que não procura a relação entre duas coisas seguindo as volutas de suas conexões causais, mas a encontra com um salto brusco, como relação de significado e objetivo. Este curto-circuito estabelece, por exemplo, que o branco, o vermelho, o verde são cores benignas, enquanto o amarelo e o preto significam dor e penitência; ou indica o branco como símbolo da luz e da eternidade, da pureza e da virgindade. O avestruz torna-se símbolo da justiça, porque suas penas perfeitamente iguais reavivam a idéia de unidade. Uma vez aceita a notícia tradicional de que o pelicano alimenta os filhos rasgando com o bico pedaços de carne do próprio peito, ele torna-se símbolo de Cristo que dá o sangue pela humanidade, e a própria carne como alimento eucarístico. O unicórnio, que se deixa capturar ao ser atraído por uma virgem, no colo de quem apoiará a cabeça, torna-se duplamente símbolo cristológico, como a imagem do Filho *unigênito* de Deus, nascido no seio de Maria (16).

Gerard Genette, estudando a antítese no Barroco, figura de linguagem considerada por ele como a mais importante do período, explica que a impressionante profusão sensorial da poética barroca obedece a “leis estritas de uma espécie de geometria espacial” (19) que enfeixa as diferentes qualidades sensíveis em contrastes: ar *versus* terra, terra *versus* água, água *versus* fogo etc. Este sistema não nuançado estrutura-se por “emblemas que se atraem e se rejeitam sem penetrar-se”, cuja dinâmica, apesar de não se equiparar ao caráter transmutável dos opostos da escola de Chartres, remonta à experiência medieval do simbólico por ser também um projeto de unificar o mundo não pela continuidade simbólica (como o processo de conceituação que incorpora extensões semelhantes), “mas por meio de bruscas reduções de uma feliz enformação”, à maneira do “salto brusco” realizado por uma também espécie de redução (reduzem-se, ou melhor, abandonam-se as “genealogias” causais no medievo) via contiguidade. Para Genette (19), portanto, essa poética representaria “um desejo barroco de dominar um universo desmesuradamente ampliado, descentralizado e literalmente desorientado, recorrendo às miragens de uma simetria confortadora que faz do desconhecido o reflexo invertido do conhecido”.

Sabendo-se como a obtenção de uma simetria recria o mundo no Barroco, é curioso observar a mesma ocorrência na Idade Média, em que o “princípio de simetria, mesmo em suas expressões mais elementares, era um critério instintivo tão radicado no ânimo medieval que determinava a própria evolução do repertório iconográfico” (16). Humberto Eco elenca casos de alteração de cenas da tradição histórica cristã (o “sumiço” de um dos Três Reis Magos, São Martinho, não com um, mas com dois mendigos, a duplicação da imagem do Bom Pastor) que revelam uma estrita obediência à simetria em detrimento do factual. “A exigência simétrica cria o repertório simbólico”, resume Eco (16).

O entendimento acerca dos modos musicais acima referidos constitui, segundo alguns musicólogos, uma chave importante para penetrar nas origens do Cantochoão ou Canto Gregoriano do medievo. Já salientamos a importância do gregário para a Idade Média, mas queremos mais uma vez destacar o caráter uníssono do Cantochoão enquanto expressão mesma desse coletivismo: são vozes individuais agrupadas no coro indiferenciado, monotônico e maior do coral.

Agora, sobre os modos. Por “modo” devemos compreender uma seqüência de tons e semitons organizados em lugares específicos numa escala. “A escala é um reserva mínima de notas, enquanto as melodias são combinações que atualizam discursivamente as possibilidades intervalares reunidas na escala como pura virtualidade” (52). Assim como há modos ou escalas (para Wisnik, ambos os termos se equivalem) característicos da música nordestina, da japonesa, da indiana e de outras mais, também na Grécia essas células de notas e intervalos receberão os nomes dos lugares a que são supostamente filiadas: teremos, assim, os modos Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio, cada um deles, reza a tradição musical grega, dotado de um certo *ethos*. Esses modos teriam sido aproveitados pelo Cantochoão medieval, e daí em diante passariam pela Renascença e desaguiariam no Barroco. Embora essa questão das fontes seja controversa (há quem prefira, como Bartel (4), ver no Canto Gregoriano uma variação do canto bizantino), o importante é perceber

que a revisitação humanística via medieval pode muito bem ter impulsionado a adoção das tais qualidades “éticas” dos modos, que podem ser consideradas as manifestações ancestrais dos “afetos” veiculados pela música barroca.

2.2 - Renascença: novas perspectivas e o eclipsamento do *pathos* medieval

Adentremos agora o mundo da Renascença. Identificaremos neste novo contexto, a permanência e/ou a insurreição de traços tipicamente medievais e de nuances do que, no século XVII, será chamado de Barroco.

O pensamento renascentista tem como molde estético e filosófico a já conhecida concepção de beleza baseada na proporção das partes, o que dá ao conjunto de cada obra a impressão do assentamento numa harmonia pacífica, limpa e orgânica. De início, nada melhor do que a caracterização de Wölfflin (53):

A Renascença é a arte da beleza tranqüila. Oferece-nos aquela beleza libertadora que experimentamos como bem-estar geral e uma intensificação uniforme de nossa força vital. Em suas criações perfeitas não se encontra nada pesado ou perturbador, nenhuma inquietação ou agitação – todas as formas manifestam-se de modo livre, integral e sem esforço. A abobado do arco é do mais puro arredondado, as proporções são amplas e desvoltas, tudo respira contentamento perfeito, e cremos que não estamos errando reconhecendo precisamente nessa serenidade e ausência de qualquer preocupação a expressão suprema do gênio artístico da época.

Referendado por leis universais, que constituíam o “padrão ideal”, o classicismo renascentista buscou edificar a “universalização do conhecimento e conseqüente concordância das paixões humanas e da natureza” (34) a instâncias racionais absolutas, abstratas, organizadoras do Cosmos, justificando a subjetividade a partir do exercício livre e infinito (mas a ser atualizado) de sua racionalidade, numa concepção “feliz” de homem. Diz Joel Neves (34): “Em função dos universais, soube a Renascença gerenciar o individual, doando-lhe as características com as quais deveria se realizar como individualidade poderosa”.

Apesar da placidez e relaxamento que, segundo Wölfflin, emanavam da expressividade renascentista, Neves observa a irrupção de forças dissidentes e sub-reptícias que tentam dar voz a um *pathos* individual sufocado pela valorização do “*antropos* universal, homem ideal, abstrato, possível” (34), essa matriz etérea que impediu a verdadeira expressão do homem comum, terreno, no âmbito de suas reais possibilidades e limitações. Desterrado da comunidade medieval, o indivíduo não pôde se abrigar debaixo de instituições fortes, como a Igreja; ele agora está confiado a si mesmo, ou melhor, a esta imagem de um outro homem latente, futuro, impalpável, sereno e seguro de sua desbravadora racionalidade. Angustiado com o dualismo céu-terra/homem ideal x homem real (embora a Renascença não tivesse abandonado completamente a idéia de um harmônico – e medieval – entrelaçamento entre espírito e matéria; além desses, coexistiam ainda outros binômios: racionalismo e irracionalismo, intelectualismo e anti-intelectualismo, iluminismo e misticismo), o homem renascentista ensaia, emudecido, sua entrada na mundivivência barroca.

O homem do fim do medievo, recém-saído de suas estesias sensoriais vigiadas por uma moral catequizadora do espírito, tenta alcançar mais ampla expressão do que lhe propusera o período anterior. Ao esbarrar no esfacelamento da coletividade acolhedora, na perda de uma certa vitalidade emocional característica em decorrência da afirmação de um racionalismo universal marcado pela impessoalidade, ele recua, mas faz vibrar sua “índole medieval” no século da Renascença: “Primeiramente, através de suas transformações singulares, o século XVI permaneceu medieval tanto quanto se tornou moderno” relata Victor Tapié, citado em Neves (34).

Os resultados das grandes descobertas que revolucionaram a Europa nesse período não atingiram a massa agrária e rural do continente por causa da lenta penetração de tais conquistas. “Daí, o resíduo de medievalismo em um século que deveria ser peculiarmente ilustrado” (34). Mais do que apontar discrepâncias culturais e anacronismos que afligiram esse período da história, Neves prefere falar de uma angústia atemporal que,

manifestando-se em qualquer época, aponta para o “homem-conteúdo-humano – aquilo que no homem é mítico, irracional, passional, visão numinosa” (34). Sem localizar sedimentos medievais na Renascença, Eco (17) sintetiza-lhe a intranqüilidade social nos seguintes termos:

Do ponto de vista social, o Renascimento é, pela natureza das forças que o agitam, incapaz de aquietar-se em um equilíbrio que não seja provisório: a imagem da cidade ideal, da nova Atenas, é corroída em seu interior por fatores que levarão à catástrofe política da Itália e à sua ruína econômica. No interior desse processo, não mudam nem a figura do artista nem a composição social do público, mas ambos são invadidos por um senso de inquietude que se reflete em todos os aspectos da vida, materiais e espirituais.

É possível que um substrato dessa ordem seja o mesmo elemento a comandar as aparições cíclicas de um barroco supra-histórico, não delimitado no tempo, sem, no entanto, pertencer exclusivamente a ele. Exploraremos melhor essa abordagem do Barroco num capítulo posterior.

Ferreira Gullar (21), no texto “Barroco: olhar e vertigem”, considera a invenção da perspectiva uma das grandes realizações da Renascença, algo como um elemento coadjuvante na composição da harmonia, da clareza e da racionalidade das formas, apesar da passionalidade e do misticismo de que era investida a genialidade renascentista, coruscada por resquícios de tempos “idos”, o que corrobora a tese de uma “assombração mediavalista” nos porões do Renascimento:

torna-se possível ao homem a criação de um espaço harmônico, objetivo, racional. [...] A arquitetura do Renascimento, a expressão mais importante, mais significativa dela [...] é a capacidade de apreender e organizar esse espaço com riqueza, com harmonia. A perspectiva é aí um instrumento realmente maravilhoso dessa visão. [...] [A]ntes não se conhecia a perspectiva, a organização do espaço era quase sem profundidade e, quando havia profundidade, essa profundidade era ambígua, ela não tinha a clareza, a racionalidade que passa a ter com a perspectiva, com o Renascimento. [...] Esse espaço, essa forma de ver ... evolui para uma estereotipia, uma racionalização maior dessas conquistas, dessas descobertas porque, apesar desse caráter racional e claro do espaço renascentista, na verdade um de seus descobridores, Paolo Uccello, quase enlouquece para inventar a perspectiva, para construí-la. Havia uma paixão nisso. Não era uma coisa fria. Havia uma paixão nessa descoberta e na construção desse espaço racional. A outra figura importante, que é Leonardo da Vinci, era uma mistura de cientista e artista, de experimentalista, que terminou pondo a perder algumas das suas mais significativas obras pela experimentação técnica. Mas então havia uma certa

paixão, e nem tampouco o Renascimento era essa clareza racional, porque também havia certas superstições ainda, mesmo em Leonardo havia um resto de visão mágica misturado com a ciência, sem contar que a crença em Deus continuava, o sentimento do pecado era presente ainda. Basta dizer que Leonardo da Vinci, quando morreu, deixou no seu testamento dinheiro para 99 missas, sendo nove missas altas e noventa missas baixas.

A chegada da perspectiva autorizou sua experimentação virtuosística no Barroco. Surgem as anamorfoses, essas incríveis distorções visuais levadas a efeito por mirabolantes testagens da ciência da perspectiva; o pictórico passa a receber o enquadramento do olhar de relance, fotografia instantânea do movimento, retrato limitado que não comporta a continuação do mundo além da tela. Com isso, nem todos os elementos encenados aparecem inteiramente ou em ângulos confortáveis à visão. Na pose renascentista, ao contrário, “tudo o que o pintor quer dizer está dentro do quadro; o que está fora do quadro é outro assunto, não conta” (21). Enquanto na Renascença a meta é a abstração e o controle da realidade, no Barroco aponta-se para a amplidão (controlada) dela.

Ao influxo dos primeiros suspiros da Renascença, a música puramente especulativa de Boécio começou a entrar em declínio na Itália com o crescente interesse em questões mais práticas relativas à notação musical e à arte da composição musical. Graças a uma redistribuição tipológica, a “música humanamente concebida” (4) ganhou maior importância, resultando no seguinte esquema, definido pelo *Tetrachordum musicae* (1490) de Adam von Fulda, um dos mais influentes músicos teóricos renascentistas: a *musica instrumentalis*, antes o tipo mais baixo na hierarquia boeciana, agora pertencia, assim como a nova *musica vocalis*, à categoria *musica artificialis* ou “música artesanalmente e habilmente composta”, cuja contraparte era a *musica naturalis* ou *theoretica*, uma instância de ordem especulativa, que passou a reunir sob si duas subcategorias especulativas menores: a *musica mundana* e a *musica humana*. No fim das contas, dois grandes conjuntos para o estudo da música foram constituídos: um de orientação prática e um de orientação teórica.

De uma maneira geral, o panorama favorecia uma permuta de valores entre as artes e as ciências. O interesse pela aplicabilidade dos conceitos científicos deu a eles uma razão de ser outra que não fosse a abstração pura – o foco no aspecto funcional das teorias tinha que atender ao indivíduo, promovido a objeto e sujeito de pesquisa. Deus não estava mais no centro das atenções. As ciências sofreram um processo de “humanização”, ao mesmo tempo em que as artes foram submetidas a um esforço de legitimação científica. O *trivium*, com seus conteúdos lingüísticos, ficou em alta, sendo mais facilmente absorvido por aqueles que ainda optavam por uma visão de música predominantemente científica. Finaliza Dietrich Bartel (4): “A percepção alterada das artes e o conceito transformado de ciência “humanizou” a teoria da música, enquanto que simultaneamente “racionalizou” a arte da composição”.

À medida em que as disciplinas lingüísticas iam adquirindo vulto e o pensamento musical humanizava-se, a música especulativa clássica-medieval perdia terreno para a nova tendência: a ênfase na expressão textual. As palavras deviam ajustar-se à harmonia sonora em regime de completa correspondência, de forma que, por exemplo, assuntos alegres deveriam vir acompanhados por uma harmonia e um ritmo também alegres, e um texto triste teria que ser inserido em um arranjo igualmente “doloroso”, tudo concorrendo para que a linguagem verbal tivesse mais saliência. A regra da proporção regia a relação entre as duas linguagens, mas as atenções estavam concentradas no texto (4):

Através da correta declamação textual e da sensível expressão textual, palavras e música deviam entrar em equilíbrio. A preocupação dos escritores e músicos do século XVI não era tanto comover o ouvinte quanto expressar as palavras. Os teóricos e compositores do Renascimento, de igual forma, consideravam o texto como o objeto da expressão afetiva.

Nem mesmo a *Institutio* de Quintiliano, indisputavelmente o tratado oratório clássico mais importante do século, imbuído de uma concepção afetivo-utilitária de música, foi páreo para a destacada relevância dada à palavra.

Tendo assimilado o *affectus exprimere* renascentista, o Barroco perturbou-lhe o equilíbrio entre o componente lingüístico e o musical por meio da extrapolação do papel da palavra, que, no novo período, desvinculara-se do ideal da pura expressão

dos afetos e passara a integrar o projeto de trazer o ouvinte para o interior da agitação musical, comovendo-o pelo exercício do *affectus movere*.

Quanto à retórica, depois de enfraquecer-se enquanto disciplina escolar no último período da Idade Média, retorna no século XVI como uma febre súbita (embora ainda resistisse em alguns colégios ingleses e alemães) e adquire uma forma estável e organizada primeiramente no ginásio jesuíta de Saint-Jérôme, em Liège. Em seguida, Nîmes e Estrasburgo adotam-lhe o modelo e logo o fazem outros quarenta colégios, disseminando-se, dessa forma, a *Ratio Studiorum* por toda a Europa, com maior sucesso na França. Codificada em 1586 por um grupo de seis jesuítas, renovada em 1599 e adotada pela Universidade de Paris em 1600, seu enfoque principal são as “humanidades” e a retórica latina. A retórica “é matéria nobre, domina tudo” (5) e goza de prestígio entre os prêmios escolares. Sua tripla valência dentro do novo código – disciplina escolar, disciplina de pensamento e disciplina de linguagem – é o que dá força à *Ratio*. Valoriza a eloquência tanto em sua atribuição funcional quanto estética, e a operação com os conceitos deve estar empenhada em penetrar sutilmente e surpreender a alma do ouvinte. O trabalho retórico fomentado pela *Ratio*, gestando a retórica barroca, já prescrevia os procedimentos do *engenho*, verdadeira máquina de significação, que tem como produto a *agudeza*, ou “busca de relações ou “proporções” subtis entre dois ou mais termos, geralmente factos e ideias, seres e conceitos” (32). Assim explica João Adolfo Hansen (22):

O engenho junta a perspicácia dialética (como lógica) com a versatilidade retórica (como metáfora). Logo, junta a utilidade da disposição da obra (*docere*) com o prazer de sua ornamentação (*delectare*). O resultado é a *agudeza*. A agudeza é o resultado de uma proporção, de uma relação analógica de 2 conceitos.

São relidas não só as fontes e os textos clássicos agendados pelo novo humanismo. Surgem numerosíssimos trabalhos contemporâneos sobre retórica, muitos deles manuais escolares escritos em latim por padres jesuítas, com especial destaque para os compêndios de Núñez, Susius e Suárez. O estudo das figuras é matéria de interesse em pelo menos duas obras, a *Rhétorique française*, de Antoine Foclin, e a *Epitome troporum ac schematum et*

grammaticorum et rhetorum, de Johannes Susenbrotus, que também aborda os tropos. As figuras e os tropos, para Susenbrotus, pertenciam ao rol dos enfeites retóricos, definidos como desvios do padrão discursivo simples ou normal. A figura, para ele, era “uma forma ou maneira nova e astuta de escrever ou falar” (4) e subdividia-se em figuras gramaticais e retóricas, ambas distribuídas em alterações ortográficas, no nível da palavra, e mudanças sintáticas, no nível da sentença. Tributário da taxonomia de Quintiliano (este, “um espírito ao mesmo tempo classificador e sensível”, segundo Barthes (5)), Susenbrotus dele se distingue por recolocar o propósito das figuras retóricas em termos estéticos e não funcionais, como queria o retor latino. Enquanto Susenbrotus entendia que frescor, deleite, dignidade, elegância, força, charme, robustez e originalidade deviam ser as qualidades do sermão, da oralidade cotidiana e do texto escrito quando enfeitados pelas figuras (a linguagem escrita, portanto, também se beneficiava com essa visão), a obra de Quintiliano as enxergava tão-somente em sua função de comover e convencer qualquer audiência através de uma forma de oração “elevada e animada” (4). Aliás, sua *Institutio oratoria*, a fonte retórica clássica mais influente desse período, reclamava para a música a mesma finalidade educativa-afetiva prescrita para as figuras: ela deveria suscitar sentimentos generosos e acalmar paixões desordenadas (4). O recondicionamento estético das figuras, contudo, foi que vingou na Renascença: “A composição eloqüentemente intensificada e não a oração política convincente caracterizou o propósito renascentista das figuras retóricas” (4). Tais mudanças conceituais nas figuras prepararam o caminho para que os princípios e as técnicas da retórica fossem adotados pela música do século seguinte, ou mais especificamente, pela música barroca alemã – um dos objetos de estudo desse trabalho – que foi modelada muito mais pela disciplina da retórica do que pela arte da oratória.

Um dos maiores gênios da Renascença, Leonardo da Vinci, considerava a pintura a maior de todas as artes. Tal supremacia, segundo consta em suas anotações, estaria calcada primeiramente no poder de tornar visível, num golpe de vista, qualquer elemento do mundo real ou imaginário que o pintor quisesse reproduzir (14):

Se o pintor deseja ver belezas que o encantam, está em seu poder criá-las, e se deseja ver monstruosidades assustadoras, risíveis ou ridículas, ou até lastimáveis, ele pode ser o mestre e o deus delas; se quiser produzir regiões habitadas ou desertos, ou retiros escuros e sombreados para proteção do calor, ou lugares quentes em tempo frio, ele pode fazer tudo isso. Se quiser vales, se quiser altas montanhas para desenvolver uma grande planície estendendo-se até o horizonte do mar, ele é o mestre disso; e de modo semelhante, se das baixas planícies ele quiser ver altas montanhas. [...] Na verdade, tudo o que existe no universo, em essência, aparência, e na imaginação, o pintor tem primeiro na mente e depois na mão, e todas as coisas são de tal excelência que podem apresentar uma visão proporcionada e harmoniosa do todo, podendo ser vistas simultaneamente, de uma só vez, assim como as coisas em a natureza.

O sentido da visão, conseqüentemente, tem ascendência sobre todos os outros na aquisição do conhecimento (14): “ O olho, que é a janela da alma, é o principal órgão por meio do qual o entendimento pode ter a mais completa e magnífica visão das infinitas obras das natureza”. Este legado do visual será não só transmitido ao Barroco como será uma de suas marcas distintivas.

As colocações de Da Vinci informam a respeito de um dupla orientação a que a concepção renascentista de Beleza estava submetida: ela era concebida enquanto invenção e imitação da natureza. O século XV torna a ver a Beleza platonicamente, redimensionando seu condenável caráter imitativo e articulando os múltiplos aspectos aparentemente discordantes da sabedoria antiga com o simbolismo cristão. Esse neoplatonismo visualiza uma realidade sobrenatural, visualmente imperceptível (porque imperfeitamente atualizada no plano físico – o simulacro nunca pode estar nivelado com o plano extra-físico, ideal, como relembra a corrente estético-filosófica) e ordenada segundo uma coerência lógica, que deve ser acessada através do conhecimento do mundo visível. Paralelamente à idéia de uma Beleza proporcional e harmônica, a Beleza das partes, começa a ganhar espaço, no final da era renascentista, a concepção de uma (17) “Beleza supra-sensível que se contempla *na* Beleza sensível (mesmo lhe sendo superior) [e] que constitui a verdadeira natureza da Beleza. A Beleza divina difunde-se não apenas na criatura humana, mas também na natureza.” O artista é quem faz a ponte entre os dois domínios, criando obras que sinalizem a perfeição numênica na imperfeição terrena. Ele “apronta” sua criação

para que ela suscite, revele o espiritual tanto por meio da impecável reprodução da realidade quanto através da inovação técnica que insere mais beleza no copiado, enobrecendo sua condição de simulacro e conferindo-lhe aquele halo místico e mágico tão próprio dos quadros de Leonardo e de outros pintores da época. Para Eco (17), o emprego da perspectiva na arte pictórica faz convergirem as atividades imitativa e criativa do artista:

O uso da perspectiva em pintura implica de fato a coincidência entre invenção e imitação: a realidade é reproduzida com precisão, mas, ao mesmo tempo, obedecendo a um ponto de vista subjetivo do observador, que, em certo sentido, “acrescenta” a Beleza contemplada pelo sujeito à exatidão do objeto.

Com o surgimento de visões particulares do Belo, ocorre, no desprestígio da proporção equilibrada, essa espécie de torção do real, uma tensão inquieta que aponta para domínios não regulados pela matemática conhecida. A “maneira” renascentista trava um derradeiro diálogo com o “admirável mundo novo” que se anuncia, desembocando no Maneirismo, escola que oscila entre o cultivo de uma herança clássica recém-abandonada e um certo estranhamento em relação a ela. Esse cânone ainda sustenta mas já é arruinado pela nova arte: “Imitando na aparência os modelos da Beleza clássica, os maneiristas dissolvem suas regras” (17). Vazio e desestimulante, o ideal estético (quase) ultrapassado arrebenta-se no fantástico, no espiritual, no onírico, nas figuras com movimento serpentino, escorregadio, nas fabricações calculadas, porém delirantes, das anamorfoses. Suspendem-se os critérios que distinguem a proporção da desproporção, a forma do informe, o visível do invisível através da superação das oposições entre belo e feio, verdadeiro e falso. Complexificam-se as representações da Beleza, agora mais sancionadas pela imaginação do que pelo intelecto. Há no Maneirismo, contudo, uma aura aristocrática, refinada, culta e cosmopolita que identifica o novo estilo com o público sofisticado que o apóia, traço inexistente no Barroco, com sua tematização pictórica menos nobre, liberada da influência clássica, como demonstram a tela de um São Paulo caído de seu cavalo no momento de sua conversão ao Cristianismo ou uma cena de banquete nupcial ambientado em condições materiais rudimentares. São representações com “ares realistas ou mesmo francamente popularescos” (17), e até

distanciadas, como no caso do *Banquete nupcial* de Bruegel, de uma Beleza formal. O Maneirismo recusa a severidade das determinações estéticas renascentistas mas não se entrega à soltura das formas barrocas; cultiva uma superficialidade que é, todavia, amparada por um conhecimento anatômico e por um comprometimento ainda maior com a tradição clássica como nunca houve no conturbado período anterior: ele “é, em suma, ao mesmo tempo aprofundamento e superação do Renascimento” (17).

A superficialidade barroca, por sua vez, é o triunfo da pura imagem esteiada nas curvas e dobras que introvertem e extrovertem dela mesma, no estabelecimento de uma rede de associações complexas, de remissões recíprocas entre seu todo e seu particular (há uma instável circulação visual que sempre guia o olho de um detalhe para um outro ponto alhures a ser atingido), e no cancelamento das noções de centro e periferia: “em cada detalhe particular do mundo barroco concentra-se, e ao mesmo tempo, desdobra-se, todo o universo” (17). Arte puramente retórica, além do Bem e do Mal (mesmo que se materialize nas feições da autoridade política e religiosa), que diz “o belo através do feio, o verdadeiro através do falso, a vida através da morte” (17), implodindo quaisquer essências últimas e aproximando a Beleza sensível de um novo elenco de possibilidades de um Belo sem significante, sem forma e aparentemente desproporcionado. Não há verdade, só persuasão, jogo de verossimilhanças, de superfícies, o contentamento do puro dizer: “O universo barroco é esse sofisma patético onde o tormento da visão se dissipa e termina em felicidade de expressão” (19). Diferentemente do que acontece no Maneirismo, no Barroco a agitação das formas rompe de uma vez por todas com o classicismo e emancipa-se na busca de novas e surpreendentes expressões de beleza com uma dramaticidade inovadora em relação à escola anterior.

A pictórica renascentista e barroca em torno do tema da geometria apresenta um ponto fulcral compartilhado pelas duas artes. No momento em que a geometria plenificadora da Renascença penetra na melancolia barroca (que é sintoma de várias frustrações: Copérnico desaloja a Terra – e o homem, obviamente – de sua centralidade universal e a localiza numa posição periférica do sistema solar; o humanismo decreta sua falência levando

consigo a utopia de um mundo pacificado e harmonioso; Kepler anuncia o complicado funcionamento das leis celestes e reorganiza os esquemas clássicos simplificados e harmônicos, o que cooperou para o investimento numa Beleza igualmente mais complexa; crises políticas, revoluções econômicas, guerras, a peste: narcisicamente ferido, o homem reconhece que o universo não gira em torno de seu umbigo e nem está sob seu controle), o clima de serenidade típico dos quadros que retratam geômetras tranqüilamente harmonizados com seus afazeres dá lugar a figurações de indivíduos desanimados diante da inoperância dos livros e dos instrumentos de medição. Encarna na ciência geométrica uma alma, alça-se a melancolia a “uma dimensão intelectual plena” (17): nasce a Beleza melancólica, que embute na geometria, segundo Eco, algo da inquietação do espírito do Renascimento e constitui ponto de origem do tipo humano barroco.

Medieval ou maneirista (“hoje se reconhece que grande parte da era renascentista [...] foi maneirista” (17)), a Renascença, com tudo o que a distingue, se inscreve, apesar disso, numa fluida categorização, como aliás tende a se inscrever qualquer compartimentação histórica, se considerada enquanto fluxo de um constante devir, de um processo cultural que só às custas de uma aparente cristalização pode ser definido e nomeado.

Para identificarmos as influências primeiras da retórica vieiriana, é preciso remontar, mais uma vez, aos gregos antigos. É Cícero que nos informa a respeito do cuidado e da ordem patentes na maneira como se exprimiam e discutiam os sicilianos do século V a.C., antes que Córax e Tísias, mestre e discípulo também da Sicília, viessem, segundo Aristóteles, a “dar um método e regras” aos discursos. Conta a história que por volta de 485 a.C. (há quem prefira 465), Gelon e Hieron, dois tiranos da Sicília, procederam a uma série de deportações, transferências e expropriações de contingentes populacionais no intuito de povoar Siracusa e entregar porções de terras aos mercenários. Depostos os dois tiranos por uma insurreição democrática, tornou-se necessário redistribuir as propriedades, cuja legislação em torno dos direitos de posse, até aquele momento, era obscura e confusa. Os inúmeros processos que se seguiram mobilizavam grandes júris populares, que tinham que ser convencidos pelos mais eloqüentes. Quando a eloqüência começou a tomar parte nos vários setores institucionais – na democracia, na demagogia, no judiciário e no político – foi logo transformada em objeto de ensino (é por essa razão que afirma Cícero ser a eloqüência a predecessora da retórica), tendo em Empédocles, em Corax, seu aluno, e em Tísias, os primeiros professores da nova disciplina. São os dois últimos os autores da *Teoria da Retórica*.

Enquanto a retórica de Córax e Tísias, de teor mais científico, baseava-se na demonstração técnica do verossímil (isto é, daquilo que é semelhante à verdade), uma outra corrente, ligada ao mundo pitagórico, não científica, adotava o procedimento da sedução irracional pela palavra, habilmente manipulada, sobre a alma dos ouvintes (42). Esta última vertente tem sua origem nos “discursos de Pitágoras” e apresenta duas características fundamentais: a intenção de compatibilizar o emprego do estilo e dos argumentos de acordo com os diferentes ouvintes (*polytropia*), de um lado; o emprego constante da antítese, do outro. Este segundo recurso, conforme Plebe (42), era utilizado para indicar o bom e o ruim através das oposições. A função desse instrumental politrópico e antitético não era demonstrar a verossimilhança segundo bases técnico-científicas; era mais “despertar as reações psicológicas do ouvinte do que convencê-lo com a concisão do raciocínio” (42).

Aristóteles atribui a Empédocles a invenção da retórica, e Plebe considera Parmênides o primeiro a proceder à formulação de uma teoria da retórica. Para ambos, Empédocles e Parmênides, a retórica pertenceria à classe das artes médico-mágicas, cuja essência estaria localizada justamente na força de uma persuasão psicológica e irracional, que recebeu de Górgias, discípulo de Empédocles, o nome de psicagogia. Este último, de acordo com Plebe (42), é “o primeiro teorizador formal de uma arte retórica como disciplina independente”.

A doutrina retórica e a doutrina poética de Górgias podem ser resumidas, conforme Plebe (42), da seguinte forma: “enquanto a poesia faz crer na existência de coisas que não existem [e isso não é absolutamente indesejável; é, antes, uma “agradável doença”], a “persuasão” retórica, ao contrário, faz crer que as coisas são diferentes do que são [sempre com o propósito de contribuir ativamente para a convivência entre os homens], conforme as intenções do orador.”

Tendo distinguido os discursos em três grupos principais – os escritos dos filósofos naturalistas, os discursos públicos e as disputas filosóficas – Górgias também dedicou-se ao estudo do estilo através das chamadas “figuras retóricas”. Dentre elas, Plebe (42) considera a antítese a mais importante pelo fato de ela lidar, no nível da sentença, com pares de oposição dialéticos que, em outra época, seriam longos discursos.

Platão, como explica Plebe (42), dividiu a retórica em dois tipos: uma que seria para ele a verdadeira, aquela “que sabe efetivamente o que mostra saber” – a dialética – e uma falsa retórica, a “que dá mostras de saber o que na verdade não sabe”. Quando o segundo alcança o *status* do primeiro, os discursos tornam-se efetivamente proveitosos.

É com Aristóteles que a técnica retórica, assim como a distinção dos gêneros retóricos – o judiciário, o deliberativo e o epidítico – vão ganhar uma roupagem científica e uma robustez formal sem precedentes. Isso ocorre na obra que marca a maturidade de seu pensamento retórico: *Arte Retórica*. Aristóteles (2) define retórica como “a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão”. Seu alcance contempla as funções de *docere* (ensinar, informar), *movere* (comover os sentimentos) e *delectare* (encantar, seduzir). Escreveu três livros divididos em duas fases, chamadas “retórica antiga” e “retórica recente”.

Quadro 1
Gêneros retóricos

	<i>Finalidade</i>	<i>Tempo</i>	<i>Categoria</i>	<i>Auditório</i>	<i>Avaliação</i>	<i>Argum. Tipo</i>
Judiciário	Acusar/	Passado	Ética	Juiz/jurados	Justo/injusto	Entimema
Deliberativo	Defender Aconselhar/	Futuro	Epistêmica	Assembléia	Útil/prejudicial	(dedutivo) Exemplo
Epidítico	Desaconselhar Elogiar/	Presente	Estética	Espectador	Belo/feio	(indutivo) Amplificação
	Censurar					

Fonte: MOSCA (33)

Na retórica antiga, que compreende o livro primeiro, exceto o capítulo II, fica patente o empreendimento de Aristóteles no sentido de fundar uma autêntica *técnica* da retórica. Este é o livro daquele que emite a mensagem, e que, portanto, precisa produzir os argumentos adaptando-os ao público. A partir do expediente das argumentações demonstrativas, ou *provas*, o objetivo é chegar a uma conclusão racional do que se pretende demonstrar. Diferentemente da lógica, contudo, a retórica não opera com demonstrações irrefutáveis, não se preocupa em coletar evidências amparadas por silogismos. Os silogismos com os quais trabalha – entimemas ou silogismos retóricos – não devem se caracterizar pela irrefutabilidade, mas pelo seu poder de convencimento, de persuasão. O entimema, derivado das premissas retóricas, se diferencia da premissa lógica por não possuir o mesmo grau de certeza.

A retórica recente, abrangendo os outros dois livros – sendo o livro II aquele focado no receptor da mensagem e o livro III, o livro da mensagem em si – refere-se ao *ethos* e ao *pathos*, isto é, ao caráter ou à moralidade em geral, e à paixão, ou ao mundo da emoção irracional. O orador, detentor do verbo racionalmente orientado, com o qual forja sua argumentação convincente, e depositário de uma credibilidade pautada em certos traços de caráter, de *ethos* (sabedoria, virtude e benevolência), deve apresentar (ou representar) uma dada disposição interior e infundi-la no juiz ou na audiência, desencadeando nelas um

pathos. Resume Lineide Mosca (22): “O discurso persuasivo, aquele destinado a agir sobre os outros através do *logos* (palavra e razão), envolve a disposição que os ouvintes conferem aos que falam (*ethos*) e a reação a ser desencadeada nos que ouvem (*pathos*).” Dessa forma, convivem bem em Aristóteles tanto a função psicagógica da sedução da alma quanto a retórica demonstrativa.

Quadro 2

As cinco partes da técnica retórica

INVENTIO	<i>Ivenire quid dicas</i>	Achar o que dizer
Euresis DISPOSITIO	<i>Inventa disponere</i>	Pôr em ordem o que se encontrou
Táxis ELOCUTIO	<i>Ornare verbis</i>	Acrescentar o ornamento das palavras, das figuras
Lexis ACTIO	<i>Agere et pronuntiare</i>	Tratar o discurso como um ator: gestos e dicção
Hypocrisis MEMORIA	<i>Memoriae mandare</i>	Recorrer à memória
Mneme		

Fonte: BARTHES (5).

A retórica, ou seja, a arte da oração, “o método de construir a oração artisticamente” (13), é a segunda das artes liberais. O sistema curricular que perdurou por toda a Idade Média e que aglomerava sete disciplinas (gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, música e astronomia) fundou-se com o sofista Hípias, contemporâneo de Sócrates e partidário de uma educação comum cotidiana, uma educação geral. Uma escolaridade nesses moldes não contava com a aprovação de Platão, que sempre advogara a favor da superioridade da filosofia. O posicionamento do mestre grego foi revisto por Isócrates em seu projeto de uma educação geral complementar, preparatória (propedêutica) para a filosofia, idéia que se fixou como norma durante toda a Antigüidade.

O estudo da figura tem importância capital para a retórica, que a certa altura viu-se inteiramente reduzida a sua pesquisa e catalogação e, em razão disso, a uma acepção muito mais restrita do que aquela que envolve os demais componentes do discurso. Semelhante “desvio” certamente pode ser arrolado dentre os fatores que contribuíram para a “má fama” e para o desaparecimento da disciplina da retórica, tópicos que serão discutidos em breve.

Na retórica, considera-se a figura um distanciamento em relação ao uso, “uma nova estrutura de linguagem” (4) forma modificada de seu emprego rotineiro. As figuras de significação são chamadas de “tropos” e são constituídas de uma só palavra; as de expressão, também ligadas ao plano semântico, incidem sobre várias palavras; as figuras de dicção apresentam inovações na forma material das palavras; as figuras de construção têm a ver com a ordem das palavras ou “sua expansão/subtração” (33); as figuras de elocução resultam de escolhas que atingem o plano da expressão da idéia; as de estilo procedem de outras tantas escolhas de palavras, que preparadas para expressar um juízo, relacionam pelo menos duas idéias; as figuras de pensamento indicam “contorções” do pensamento, como quer que ele se expresse. A metáfora e a antítese são, por assim dizer, as figuras mais “conceituadas” da *elocutio*. Serão abordadas no momento devido.

Enquanto Aristóteles é a teoria, Cícero e Quintiliano são considerados respectivamente a prática e a pedagogia da retórica aristotélica. Por ser um orador que trata da oratória, Cícero incorre em uma certa pragmatização das teorias de Aristóteles, sem trazer grandes inovações no tocante à obra do grande filósofo. Sustenta o orador latino que a retórica e a filosofia são complementares, assim como o são a forma e o conteúdo na expressão oratória, e reivindica a condição de *ars* para a retórica, pelo fato de a *ars* estar “exatamente na confluência do elemento racional da técnica abstrata [Platão negava o caráter de *téchne* à retórica] com o elemento empírico da experiência e do exercício” (42). *Ars*, para os antigos gregos, designava “conjunto de regras que ensinam a fazer com acerto alguma coisa” (13). Conquanto seja o espaço de circulação da *doxa* – opinião e gosto popular – nem por isso pode a retórica prescindir do título de *arte*. Quintiliano, por seu turno, discute a vizinhança e a diferença entre oratória e poesia, as relações entre retórica e filosofia; nisso, como em vários outros pontos, sua obra se apóia principalmente em Cícero e em tratadistas gregos e latinos anteriores, não revelando nenhuma originalidade mais marcante além do mérito de recontextualizar o orador latino para os novos tempos.

Apesar de tal aporte histórico, quando se fala em retórica, a idéia de um discurso inflado por um instrumental verborrágico supérfluo, enganador, bajulatório é, salvo raros casos, a primeira que nos vem à mente. Essa é uma noção ancestral que remonta à Grécia Antiga de Aristóteles, ou mais especificamente, às dúvidas relativas à finalidade do gênero

epidítico, categoria de discurso retórico voltado “ao elogio ou à censura, ao belo e ao feio”, como descreve Perelman (41). Enquanto que para os outros dois gêneros, o deliberativo e o judiciário, era possível visualizar uma arena de combate constituída por um retor e seu adversário – dadas as possibilidades da instalação da dúvida, da vigência da ignorância ou do surgimento de uma questão controvertida – nenhum horizonte teleológico parecia se apresentar ao gênero epidítico, “referente a coisas certas, incontestáveis, e que adversário nenhum contesta” (41). Explica Perelman que esse gênero visava à manutenção do *status quo* dos juízos de valor, de forma a continuar garantindo-lhes irrefutabilidade e uma certa mobilidade hierárquica no cenário valorativo.

Os antigos só podiam achar que esse gênero se referia, não ao verdadeiro, mas aos juízos de valor aos quais as pessoas aderem com intensidade variável. Logo, sempre é importante confirmar essa adesão, recriar uma comunhão sobre o valor admitido. Essa comunhão, embora não determine uma escolha imediata, determina contudo escolhas virtuais. O combate travado pelo orador epidítico é um combate contra objeções futuras; é um esforço para manter o lugar de certos juízos de valor na hierarquia ou, eventualmente, conferir-lhes um estatuto superior. A esse respeito, o panegírico é da mesma natureza que a exortação educativa dos mais modestos pais. Assim, o gênero epidítico é central na retórica (41).

Sem ocupar uma posição clara frente a sua utilidade, o discurso epidítico passou a ser considerado em si mesmo, como se fosse uma espécie de espetáculo destinado ao deleite dos espectadores e à glorificação do autor graças ao enfoque nas sutilezas de sua técnica. Dada a sua centralidade (na função de inspetoria dos valores), forjou-se dessa forma a má fama da retórica enquanto uma técnica puramente ornamental. É claro que, até que a retórica chegasse a essa situação, um longo processo separou sua gênese de seu completo declínio em fins do século XVIII e início do XIX. No instante em que, ainda na Antigüidade, desapareceu a oposição entre retórica e poética, superadas por uma “noção transcendente” (5) que hoje receberia o nome de “literatura”, a retórica deixou de ser objeto de ensino e se tornou uma arte (no sentido moderno da palavra). A neo-retórica ou segunda sofística, reinando no mundo greco-romano entre o século II e o IV d.C, era, na verdade, uma estética literária que englobava retórica, poética e crítica, todas referendadas tanto em uma sofística de oradores da Ásia Menor, re-leitores de seus sofistas-modelos (como Górgias, por exemplo), apreciados por suas prédicas de natureza puramente ostentatória, quanto em uma retórica que não se contrapunha mais a noções vizinhas (como no antigo

par antinômico *retórica x poesia*) e que assimilava tudo o que era relativo à palavra, “destecnizando-se” para transformar-se em cultura geral. Sobrevivendo parcamente como arte sermonária e gênero epistolar na Idade Média, já na condição de suplemento ou adorno da gramática e da lógica, ela tem um *boom* inusitado na Renascença com a implantação da *Ratio Studiorum* pelos jesuítas, mas depois acomoda-se em tratados e manuais ao longo do séculos XVII e XVIII, caindo no ostracismo no século XIX, como prova sua sobrevivência artificial através da proteção dos regulamentos oficiais.

O responsável pelo resgate da retórica de sua dimensão de ornato e decoração lingüística a que fora relegada é o filósofo Chaïm Perelman, que prefere pensá-la nas suas relações com a linguagem, com a lógica e com o conhecimento em geral.

De uma maneira geral, e retornando ao que já dissemos antes, a retórica grega clássica tinha o propósito de persuadir (mais do que convencer) por meio de uma argumentação convincente, fazendo convergirem as opiniões e as crenças do retor e de sua audiência. Tendo como objeto o estudo das técnicas de argumentação não coerciva (isto é, que “não se desenvolve”, ao contrário da lógica, “no interior de um sistema cujas premissas e regras de dedução são unívocas e fixadas de maneira invariável” (41)), sua meta era a legitimação dos juízos com o intuito de ganhar ou reforçar o assentimento dos ouvintes, a geração de um consenso e o fomento de uma prática deles decorrente.

Perelman (41) define a retórica como “o estudo dos meios de argumentação, não pertencentes à lógica formal, que permitem obter ou aumentar a adesão de outrem às teses que se lhe propõem ao assentimento”. Não há compromisso com o verdadeiro, mas com o plausível; trata-se de proposições cujo conteúdo é suficientemente esteado pela experiência, de tal forma que a adesão guarda sempre um teor decisório e participativo.

Se a meta é a adesão das mentes, sua consecução depende do auditório a que a argumentação se dirige, pois as premissas e juízos de valores válidos para uma audiência podem não o ser para outra. O sucesso da prédica – a adesão do auditório – é, assim, tanto mais garantido desde que se apóie em teses admitidas pelos ouvintes. O recurso empregado pelos retores para este fim é o da persuasão, mais do que o do convencimento. Enquanto convencer significa inculcar uma convicção, persuadir é acrescentar à convicção a força

necessária que conduza à ação. O ato retórico visa obter um efeito eminentemente prático, portanto, e isso implica na existência de uma platéia a ser persuadida.

O retor, dessa forma, é alguém que educa o outro para agir. E assim fazia o padre António Vieira, com sua oratória inteiramente orientada para uma práxis político-religiosa, com sua engenhosíssima máquina argumentativa posta para seduzir cada um de seus diferentes auditórios pela exploração de cada conjuntura histórica particular. Disso depreende-se, pois, que seu sermão não é uma prática monológica, mas dialógica, interacional, voltada para a modificação da *doxa* e do comportamento, concebida, no dizer de Silvana Oliveira (36), “como ideologia da ação”.

O sermonista incita à ação, mas em que a ação deverá incidir? Qual é o projeto de Vieira? Em poucas palavras: profetizar e difundir a crença a respeito da destinação de Portugal como a maior potência política e espiritual de seu tempo. Mesclam-se em seus discursos o missionarismo católico-jesuítico e um patriotismo ufanista, o que borra os limites entre o temporal e o espiritual, o sagrado e o mundano na retórica vieiriana. Diz Silvana (36):

Vieira acentua sobremaneira o papel missionário de Portugal no mundo: cabe a esse país, mais que a qualquer outra nação cristã, avançar sobre os “gentios” e reduzi-los à Cristandade. Cabe definitivamente, porque os descobrimentos são, para ele, acima de tudo, matéria sacra. A Companhia de Jesus torna-se o corpo místico e político, ao qual foi dada a missão particular de propagação da fé católica no Novo Mundo. Sob essa perspectiva, Vieira postula uma espécie de conciliação entre a consciência cristã e as práticas de eficácia temporal. Daí, a freqüente mistura de religião e negócios em seus sermões. É significativa em Vieira essa prática, que procura acomodar aspectos temporais e espirituais, ao evidenciar os frutos histórico-políticos advindos da correta sementeira ético-religiosa.

Persuadir, sim, e através de estratégias retóricas que lancem mão do elemento especular (espelhos e espelhamento) sob a égide da visibilidade, característica central desse verdadeiro império da imagem que é o Barroco.

Passemos agora em revista sua teoria do estilo retórico para uma análise mais detalhada do discurso de Vieira: começa aqui nosso trabalho de cotejamento.

3.1 - Vieira e Aristóteles

O terceiro livro da *Retórica* de Aristóteles contempla o estudo do estilo, destacando três elementos fundamentais do estilo retórico: a metáfora, a antítese e o vigor. Os dois primeiros são considerados os mais importantes; este tópico fará uma análise de ambas as figuras de linguagem e de outros recursos estilísticos, traçando uma correspondência com o mesmo procedimento em Vieira. Ao final, apontaremos semelhanças entre a psicagogia e a retórica demonstrativa de Aristóteles e o discurso lógico-emocional de Vieira.

Sobre a antítese, diz Aristóteles (2) o seguinte: “Quando o estilo apresenta esta forma, causa prazer, porque os contrários são fáceis de compreender, e mais ainda quando são postos uns ao lado dos outros. Esta forma assemelha-se também ao silogismo, pois o argumento peculiar à refutação baseia-se nos contrários.”

No famosíssimo *Sermão da Sexagésima* de Vieira (51), visualizemos um de seus mais conhecidos trechos antitéticos, nesse metasermão que discute sobre a arte de pregar:

Todas as estrelas estão por sua ordem; mas é ordem que faz influência, não é ordem que faça favor. Não fez Deus o Céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte está Branco, da outra há de estar Negro, se de uma parte está Dia, da outra há de estar Noite; 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? Todos hão de estar sempre em fronteira com o contrário?

Fica claro que Vieira condena o jogo de antíteses, o “xadrez de palavras” em favor de uma geometria estelar, em que as palavras devem ser como as estrelas, “muito distintas, e muito claras. Assim há de ser o estilo da pregação, muito distinto, e muito claro” (12). Apesar da colocação de Antônio Sérgio, citado em Coutinho (12), de que “Antônio Vieira é um exemplar perfeito de Barroco conceptista que não é nada cultista” e da violenta repulsa nutrida pelo próprio Vieira quanto ao pregar culto, foi possível ao próprio Antônio Sérgio segmentar, conforme consta em Coutinho (12), em um estudo seu no qual admitiu a incidência fraca do cultismo em Vieira, quatro níveis de barroquismo cultista nos sermões do padre jesuíta: “1) extravagâncias do idioma; 2) superabundância de descrição alegórica; 3) excessos de metáforas, nas antíteses, nas hipérboles; 4) os jogos verbais. João Mendes (30) procura resolver esse impasse colocando que

Vieira, que não é cultista no estilo, é-o, em ponto grande na concepção do discurso. Por outras palavras: o conceitismo é um cultismo desenvolvido. O que é, para o estilo, uma alusão rápida a um objecto distante, é, no sermão de Vieira, um parágrafo inteiro, alusivo à realidade que vai tratando.

Esta discussão, contudo, não é de interesse imediato e a ela voltaremos no capítulo 5. Com relação à antítese, concordaremos com Gerárd Genette (19) quando ele diz que é a antítese a figura de linguagem por excelência da poética barroca, e é claro, por extensão, da literatura barroca como um todo. Para ele, tal expressividade atua no plano descritivo e visual das coisas, é o mundo sensível percebido pelo prisma das oposições. A relevância desta figura de linguagem tanto para a retórica grega clássica quanto para o Barroco, e para a retórica que ali se constituiu, é, dessa forma, mais um ponto de contato entre ambas as oratórias.

No trecho acima, bem se vê que Vieira aprendeu a lição do ritmo e da simetria ensinada pelos retores gregos, inclusive por Aristóteles. A respeito do ritmo, postula ele que “o discurso deve possuir ritmo, não metro; caso contrário, será poema. Mesmo assim esse ritmo não deve ser observado escrupulosamente; e esta condição será preenchida, se o ritmo não for além de certo grau” (2). Em um dos Sermões de Santo Antônio (51), Vieira parece abusar do preceito aristotélico, imprimindo tanta cadência e musicalidade no discurso que fica claro que tal efeito só poderia ser obtido às custas de uma escrupulosa metrficação. De fato, Afrânio Coutinho (12) identifica nessa passagem “vários metros, do hexassílabo ao alexandrino”:

Dos animais terrestres/ o cão é tão doméstico,/ o cavalo tão sujeito,/ o boi tão serviçal,/ o bugio tão amigo, [...] o papagaio nos fala,/ o rouxinol nos canta,/ o açor nos ajuda, e nos recreia,/ e até as grandes aves de rapina/ encolhendo as unhas,/ reconhecem a mão de quem recebem/ o sustento. Os peixes pelo contrário/ lá se vivem nos seus mares, e rios,/ lá se mergulham nos seus pegos,/ lá se escondem nas suas grutas/ e não há nenhum tão grande que se fie do homem,/ nem tão pequeno que não fuja dele. [...] Cante-lhe aos homens o rouxinol,/ mas na sua gaiola;/ diga-lhe ditos o papagaio,/ mas na sua cadeia;/ vá com eles à caça o açor,/ mas nas suas pioses;/ faça-lhe bufonarias o bugio/, mas no seu cepo;/ contente-se o cão de lhe roer um osso,/ mas levado onde não quer pela trela;/ preze-se o boi de lhe chamarem formoso, ou fidalgo,/ mas com o jugo sobre a cerviz,/ puxando pelo arado, e pelo carro[...].

Ainda segundo Coutinho (12), também o uso sistemático de substantivos e verbos paralelamente é prescrição aristotélica, em que se percebe tanto nesse trecho como em outros a presença marcante da simetria, do paralelismo das estruturas frasais:

Salta o coração, bate o peito, mudam-se as cores, chamejam os olhos, desfazem-se os dentes, escuma a boca, morde-se a língua, arde a cólera, ferve o sangue,

fumegam os espíritos; os pés, as mãos, os braços, tudo é ira, tudo fogo, tudo veneno.

Tal estilo parece ser aquele que Aristóteles (2) chama de implexo ou periódico, o qual ele define do seguinte modo:

Esta forma de estilo é agradável e de compreensão fácil; é agradável, porque é contrária à forma indeterminada e também por que o ouvinte julga sempre reter alguma coisa por causa do caráter determinado do que lhe é proposto; pelo contrário, é desagradável nada prever e nada ver chegar a termo. Por outro lado, esta forma é fácil de compreender, porque facilmente se retém; a razão disso é que o estilo periódico tem sua harmonia, condição essencial para ser retido sem dificuldade. ...O estilo formado de membros é acabado, cortado, fácil de pronunciar de um só fôlego, não em suas diferentes divisões, como o estilo coordenado, mas no total.

Simetrias, geometrias, antíteses – o sentido da visão em destaque. Joel Neves (34), em seu *Idéias filosóficas do barroco mineiro*, diz que “[o] barroco vem privilegiar a visão como sentido intelectual, ou sentido abstrato” de tal forma que, mesmo onde tal sentido não esteja evidente, ele se manifesta sob a forma de movimento e dinamismo, pressupondo o visual. Pródigo em metáforas, o sermão de Vieira é justamente por isso pródigo em imagens, sem desobedecer ao mandamento aristotélico. Aristóteles valoriza de tal modo o emprego da metáfora que, conforme Plebe (42), chega a “sustentar que ela, longe de tornar a expressão mais obscura, contribui para a clareza do estilo [...]. Essa força expressiva, pela qual a metáfora obtém o efeito da clareza mais do que a própria palavra, provém da força da semelhança, do *análogon*”. Diz Aristóteles (2) que a metáfora

[a]grada [...] se nos põe o objeto diante dos olhos, pois deve-se mostrar o que é, mais do que o que deve ser. Donde a necessidade de procurar estas três qualidades do estilo: a metáfora, a antítese, o caráter expressivo. Das quatro espécies de metáforas, apreciamos sobretudo as que se baseiam na analogia [...]. [A metáfora] [...] faz as vezes de uma tela.

Vieira é inteiramente concordante com Aristóteles no que tange à importância da metáfora. Ao discorrer no *Sermão da 1ª Sexta-feira da Quaresma* sobre as razões de se manter uma crença inquebrantável nos mistérios da Fé, Vieira chega a equacionar que tal motivo (também chamado de objeto formal) decorre da autoridade da palavra de Deus, impondo-se sobre a razão humana: é porque Deus o disse. A percepção desse “objeto formal”, segundo Coutinho (12), era mediada pela “linguagem transfiguradora da metáfora – base de todo o conceito engenhoso”, de forma que a escolha de uma metáfora da qual

brotariam alegorias iluminadoras era um procedimento cheio de riscos, sobre o qual Vieira presta contas no *Sermão de São Pedro* (51), de onde trouxemos os apontamentos que se seguem:

Suposto andarem tão válidas no púlpito, e tão bem recebidas do auditório as metáforas, mais por satisfazer ao uso, e gosto alheio, que por seguir o gênio, e ditame próprio, determinei na parte que me toca desta solenidade servir ao Príncipe dos Apóstolos também uma metáfora.

Em seu processo mental de rebusca, exemplificado no *Sermão da Sexagésima* (51), Vieira descreve seu tortuoso trajeto em que persegue imagem após imagem até o esgotamento das metáforas. Após coletar o que cada uma lhe oferece, a busca se interrompe por um instante:

Busquei-a primeiramente entre as pedras, por ser Pedro Pedra, e ocorreu-me o diamante: busquei-a entre as árvores, e ofereceu-me o cedro: busquei-a entre as aves, e levou-me os olhos a Águia: busquei-a entre os animais terrestres, e pôs-me diante o Leão: busquei-a entre os planetas, e todos me apontaram para o Sol: busquei-a entre os homens, e convidou-me Abraão: busquei-a entre os Anjos, e parei em Miguel. No diamante agradou-me o forte, no cedro o incorruptível, na Águia o sublime, no Leão o generoso, no Sol o excesso de Luz, em Abrão o patrimônio da Fé, em Miguel o selo da honra de Deus (51).

Perseverante, contudo, o orador jesuíta reenceta sua tarefa e cumpre seu propósito:

Desenganado pois de não achar em todos os tesouros da natureza alguma tão perfeita, de cujas propriedades pudesse formar as partes do meu panegírico; (que esta é a obrigação da metáfora) despedindo-me dela, e deste pensamento, recorro ao Evangelho para mudar de assunto, e que me sucedeu? [...] As mesmas palavras do tema me descobriram, e ensinaram a mais própria, a mais alta, a mais elegante, a mais nova metáfora, que eu não podia imaginar de S. Pedro. E qual é? Quase tenho medo de o dizer. Não é coisa alguma criada, senão o mesmo Autor e Criador de todos. Onde as grandezas de S. Pedro se não podem declarar por metáfora, como eu cuidava, ou se há, ou pode haver alguma metáfora de S. Pedro, e só Deus. Isso é o que há de pregar, e esta nova, e altíssima metáfora, que hei de prosseguir. Vamos ao Evangelho (51).

Agora, uma última imagem. Trata-se da metáfora do espelho/espelhamento, também presente no *Sermão da Sexagésima* (51), e reveladora, a nosso ver, de inusitados aspectos na obra de Vieira. A simetria tripartida dos argumentos, aponta Graça Paulino (38), garante “a eficácia na transmissão da mensagem”:

Fazer pouco fruto da palavra de Deus no mundo pode proceder de um de três princípios: ou da parte do pregador, ou da parte do ouvinte, ou da parte de Deus. Para uma alma se converter por meio de um sermão há-de haver três concursos: há-de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há-de concorrer o ouvinte

com o entendimento, percebendo; há-de concorrer Deus com a graça, alumando. Para um homem ver a si mesmo são necessárias três cousas: olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo há mister luz, há mister espelho, e há mister olhos. Que cousa é a conversão de uma alma senão um homem dentro de si, e ver-se a si mesmo? Para esta vista são necessários olhos, é necessário luz, e é necessário espelho. O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento. Ora suposto que a conversão das almas por meio da pregação depende destes três concursos: de Deus, do pregador e ouvinte; por qual deles havemos de entender que falta? Por parte do ouvinte, ou parte do pregador, ou por parte de Deus?

E agora, uma última comparação. A vertente da retórica que recebeu o nome de psicagogia nasceu a partir da distinção feita por Parmênides entre mundo da verdade e mundo da opinião. Nesse âmbito, é possível identificar uma linha retórica orientada para a contraparte irracional do homem via poder enfeitiçante da palavra e ciente da instabilidade, da ilusão do mundo da *doxa* – a psicagogia – e uma outra retórica voltada para o raciocínio científico e para a demonstração lógica do mundo da verdade. As primeiras escolas de retórica grega, sofisticas e pitagóricas, não atribuíam à psicagogia menos valor do que era atribuído à demonstração. É dessas águas que Aristóteles bebe para fundar uma retórica que contemple os dois discursos indistintamente, fundindo o estudo das “paixões” (*páthe*) com a técnica demonstrativa baseada nos entimemas. O interesse pelas “paixões” só acontece na fase recente de Aristóteles, que assume de uma vez por todas o potencial persuasivo da emoção. A respeito dessa nova investidura do orador, Plebe (42) afirma que ele “deve possuir a capacidade de incitar paixões no ouvinte. Não basta que o orador se mostre numa dada atitude; é necessário que ele procure também tornar favorável à sua a postura emotiva do ouvinte”. Citando Aristóteles (2), temos: “As paixões são os meios pelos quais se fazem mudar os homens nos seus juízo e que têm por consequência o prazer e a dor, como, por exemplo, a cólera [orgé], a compaixão [eleos], o temor [phobos] e todas as outras paixões semelhantes e aquelas que lhe são contrárias”.

Uma única diferença separa Aristóteles e Vieira na ordem de primazia do lógico e do emocional: em Aristóteles, historicamente falando, a lógica vem primeiro e as “paixões” aparecem depois; em Vieira acontece o contrário, mas sem o ingrediente histórico: a emoção sempre esteve à frente, em alto relevo, apoiada por convincentíssimas concatenações. De resto, o propósito do incitamento das paixões é o mesmo em ambos.

Como é de seu estilo, Vieira usa de uma lógica persuasiva irretorquível e intrincada, cruzando referências do Velho e do Novo Testamento com o intuito de apoiar a tese que apresenta. Essas, todavia, não são características particulares de sua prosa, mas da literatura de toda uma época. Ao que já dissemos, acrescente-se toda a sensorialidade extravagante característica do Barroco e deixemos, mais uma vez, Laterza Filho (28) falar por nós:

Dessa forma, talvez pudéssemos entender a literatura barroca (e, por extensão, também as outras manifestações artísticas da mesma época) como um “momento literário” em que o “lógico” servisse de apoio ao “afetivo” e ao “imaginativo”, postos em primeiro plano. Ademais, essa postura poderia ser entendida não apenas no nível da confecção da obra literária, ou de sua manifestação já acabada, mas também como uma maneira convencional de aproximação dessa mesma obra: uma espécie de pré-diposição fruitiva, convencionalmente estabelecida, que põe em relevo menos o lógico que o afetivo ou o imaginativo, direcionando, com isso, uma forma particular de compreensão.

Visto dessa forma, e levando-se em conta que o texto barroco alegoriza em si as emoções a serem infundidas em quem ouve, depreende-se daí que a evidenciação textual (e oral) do extrato afetivo e imaginativo procura ressonância destas mesmas disposições emocionais na platéia. Em outras palavras, apesar de estruturada na lógica formal, a pregação de Vieira nem sempre é dirigida à razão, mas à emoção. O bom sermão é menos um convite a um exercício intelectual do que a uma comoção do ouvinte. Tal qual o próprio Vieira (51), na conhecida prédica, esclarece, a verdadeira pregação

não é aquela que dá gosto ao ouvinte, é aquela que dá pena. Quando o ouvinte a cada palavra do pregador treme; quando cada palavra do pregador é um torcedor para o coração do ouvinte; quando o ouvinte vai do sermão para confuso e atônito, sem saber de si, então é a pregação qual convém, então se pode esperar que faça fruto.

A música barroca

Até por volta de 1600, os motetos e os madrigais eram a forma predominante na música. Eram compostos de várias vozes (polifônicas em sua maior parte) organizadas em contraponto imitativo, um formato que acabava por desviar a atenção do texto, então transformado em camadas superpostas de diferentes vozes a impedir a audição compreensível das palavras. Isso, porém, pouco importava; o foco do trabalho artístico estava na elaboração de uma complicada trama polifônica a partir de vozes independentes que podiam muito bem abrigar diversas “letras de música” sem alteração no concerto melódico ou simplesmente dispensá-las em favor de um arranjo puramente instrumental.

A aurora do *Seiscento* vê nascer nesse instante uma nova música, numa reviravolta seminal. Inspirada pela concepção de que as tragédias gregas da Antigüidade seriam cantadas e não faladas, a Camerata Florentina dos condes Corsi e Bardi procedeu a uma autêntico *revival* do melodrama grego clássico, dando início a um processo cujo principal fruto foi a edição da *Le Nuove Musiche*, obra didática e polêmica de Caccini, um dos músicos integrantes daquele grupo.

As severas regras ali estabelecidas colocavam em destaque a expressão da palavra e relegavam o acompanhamento musical a segundo plano. Este jamais deveria “roubar” a

atenção dada ao texto, mas poderia cooperar no realce de uma passagem especialmente intensa. Essa era a grande inovação: não mais a confusa repetição da palavra ou de um trecho no estilo do madrigal, mas o diálogo fluido e cotidiano da monodia. O material temático era fornecido pelas antigas tragédias gregas e pastorais clássicas. Vejamos o que diz Harnoncourt (24) a respeito da tipologia monódica proposta por Caccini:

Caccini distingue três tipos de canto falado: *recitar cantando*, *cantar recitando* e *cantare*. O primeiro corresponde ao recitativo habitual e está, portanto, mais próximo da fala que do canto, sendo, assim, muito naturalista. O *cantar recitando*, o canto recitado, ou antes declamado, enfatizada um pouco mais o papel do canto e de certo modo corresponde ao *recitativo accompagnato*. O terceiro tipo corresponde à ária.

Aliando sua inveterada experiência na composição de madrigais à maestria na técnica do contraponto (condenada por Caccini e seus seguidores por comprometer a inteligibilidade textual), Monteverdi se lançou a um novo projeto no escopo da “nova música”, provocando mais uma revolução. Passou a direcionar toda a sua produção operística no sentido de uma sistematização de um vocabulário dramático-musical: “com o maior cuidado, procurava uma expressão musical para cada sentimento, para cada emoção humana, para cada palavra e para cada fórmula de linguagem” (24).

Foi assim que, a partir da necessidade de reproduzir musicalmente o clima de agitação bélica entre Tancredo e Clorinda em sua ópera *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Monteverdi retornou às fontes clássicas e introduziu o expediente das notas rápidas e repetidas atacadas separadamente para exprimir, juntamente com um texto “colérico”, o sentimento de cólera. Nascia o estilo por ele batizado de *concitato*. A nova possibilidade carreava um apelo fortemente dramático, corporal mesmo, e isso emprestava qualidades cênicas à composição musical, o que fez com que Monteverdi se tornasse o primeiro grande dramaturgo da música.

A elaboração desse repertório lingüístico-musical levou à sedimentação de seus conteúdos na forma de figuras musicais. Elas se tornaram tão conhecidas pelo público que eram capazes de “dizer” o que queriam sem o auxílio do texto cantado. Surpreendentemente, a música tinha se convertido, (quase) literalmente, numa linguagem das emoções (24):

criou-se, por fim, um imenso vocabulário de figuras de sentido determinado e que eram familiares a todo ouvinte culto. Foi a partir daí que se pôde chegar ao corolário, isto é, utilizar-se também este repertório de figuras independentemente, sem qualquer texto: graças somente à figura musical, o ouvinte faria a associação com a linguagem.

Na etapa seguinte, já se pode falar de um repertório de figuras para a música instrumental, tamanha a independência alcançada pela tipologia monódica e recitativa. Nesse momento, Bach faz o caminho inverso e aplica o novo repertório ao canto, adaptando o vocabulário do discurso sonoro italiano à língua alemã, “com acentos consideravelmente mais incisivos” (24). Na verdade, para além de apontar acomodações músico-idiomáticas e estilísticas, é preciso reconhecer a peculiaridade do que poderíamos chamar de uma música barroca alemã e traçar seu percurso de individuação a partir de uma base teológica luterana.

Os *ethos* musicais gregos, revestidos da roupagem cristã agostiniana, orientam a concepção de Lutero a respeito do caráter afetivo e formativo da música, cuja pulsão ordenadora (via proporções matemáticas dos intervalos musicais) encontrava apoio numa citação retirada de um livro apócrifo chamado Sabedoria de Salomão: “Mas tu ordenaste todas as coisas em medida e número e peso” (4). Na colocação de Agostinho, refletida nos postulados luteranos, o ouvinte, ao se deter na audição do som ordenado, entra em ressonância com a organização cósmica engendrada pelo Criador e obtém, através desse contato com uma instância transcendente, o “galardão” do crescimento espiritual e o antídoto contra a “melancolia, a depressão e o poder das trevas” (4). Além dessa função de caráter metafísico, a música também cumpriria uma outra, de teor pedagógico: a de ser “a viva voz do Evangelho”, à maneira de um “sermão sonoro” em que as notas e as melodias, mais do que refletirem passivamente o texto, advogassem-no incansavelmente por meio de todos os aparatos persuasivos imagináveis. Diz Bartel (4):

o uso de recursos e estruturas retóricas na música era um desses meios. Tanto as etapas e divisões estruturais, quanto os recursos expressivos usados na retórica foram adotados pelos músicos luteranos para fazerem-se melhores “pregadores”. Especificamente as figuras retórico-musicais tornaram-se não meramente fenômenos musicais decorativos ou pouco convencionais, mas antes recursos musicais que eram desenvolvidos para conferir à composição um maior grau de capacidade exegética. O papel da música luterana era claramente pedagógico, procurando ensinar e edificar.

Lutero dava início ao processo que fundiria a *musica speculativa* e a *musica practica* na síntese da *musica poetica* alemã, pólo convergente das artes retórica e musical capaz de integrar elementos historicamente pertencentes ao *trivium* e ao *quadrivium* dos currículos das escolas medievais e renascentistas.

Como já vimos anteriormente, a ciência especulativa foi perdendo espaço para o domínio prático da produção musical, alterando-se, com isso, a hierarquização do *trivium* e do *quadrivium* até o ponto em que o primeiro passa a ter uma notável proeminência nunca antes atingida.

Surgem as categorias *musica theoretica* ou *naturalis* e *musica artificialis* a partir de remodelações da tripartição boeciana (*musica mundana, humana e instrumentalis*) de natureza puramente especulativa. Aos poucos, ao longo dos séculos XV e XVI, vai surgindo uma nova categoria de ordem antropológica que reclama para si o foco até então voltado para as abstrações numerológicas da *musica theoretica*: é a *musica poetica*. Ainda que escritores barrocos e renascentistas da Itália tenham preferido se filiar à bipartição *musica theoretica (naturalis, speculativa)* e *musica practica (artificialis)*, esta terceira divisão recebe o aval de escritores luteranos alemães, que promovem um tipo de música em que se combinam “as verdades estabelecidas da *musica theoretica* com elevado conceito Renascentista do compositor enquanto artista, o qual é requisitado para revelar o significado do texto dentro e através da música. A tradição medieval especulativa não era jogada fora e sim redefinida no norte luterano.” (4)

Conquanto as bases matemáticas e teocêntricas medievais tenham permanecido na Alemanha do século XVIII, com a influência do pensamento renascentista e das concepções teológicas luteranas diluiu-se a orientação puramente teórico-especulativa da música estudada e praticada até aquele momento. O olhar humanístico que a disciplina passou a receber deu mais *status* ao *sensus* (o ouvido), nivelando-o com a *ratio* (o intelecto) na determinação dos afetos musicais, e conferiu mais ênfase à disciplina prática da composição do que à teórica. Aliás, ficou pior classificá-la como disciplina do que como arte da composição, embora continuasse a ser uma ciência matemática. “Humanizada” sua dupla “veia” luterana e boeciana, a *musica poetica*, para se erigir, ainda foi precedida pela

valorização de conceitos lingüísticos e retóricos graças ao destaque dado ao *trivium*. Bartel assim resume o momento da constituição e as características do novo gênero (4):

A ênfase luterana na exegese da Palavra ao lado da ênfase renascentista nas disciplinas lingüísticas resultou em um conceito de música que elevou a expressão do texto e seus afetos associados acima de tudo mais. [...] A *musica poetica* permaneceu como um conceito único de música, que buscava equilibrar ciência e arte, *ratio* e *sensus*, especulação e praticidade.

A música poética propõe, fundamentalmente, a vinculação texto/afeto com vistas a potencializar a pregação da Palavra de Deus, atendendo tanto ao extrato mental quanto ao emocional. “Enquanto o texto convence o intelecto, a música persuade as paixões” (4), escreve Bartel. Tendo sido considerada por alguns teóricos alemães como uma subdivisão da *musica practica*, e por outros como uma categoria independente, a nova música tem no *musicus poeticus* (ou *melopoeta*, *melopoeus*, assim chamado porque a sua perícia técnica devia ser a de um poeta “para não violar o metro do texto” (4) e para escrever poesia, ou melhor, melodia) o profissional que, idealmente, domina tanto o escopo teórico quanto o prático.

Essa idéia de controle é central para o entendimento da cosmovisão musical barroca. A *ratio* é posta a serviço da manipulação dos afetos dos ouvintes e na estruturação das composições musicais, refletindo um enquadramento racional – numérico, proporcional, organizado – da Natureza (4): “A disciplina barroca da música tentava compreender e controlar a Natureza em seu sistema harmônico através desse racionalismo objetivo, encorajando a domesticação da natureza como fizeram a jardinagem, a pintura e a arquitetura barrocas.” A mãe natura devia sofrer “correções”, receber “ajudas” para cumprir sua destinação e nada melhor que os aparatos técnicos e artísticos para realçar seus atributos essenciais. Ato contínuo, tais recursos também foram aplicados no “pastoreio” dos temperamentos e das emoções da audiência, habilmente conduzida pelo “cabresto” ordenador de uma *musica poetica* retórica e afetiva.

O *stylus theatralis*, característico da música produzida para o teatro na Itália, e o *stylus recitativus*, ambos dotados de grande eficácia texto/afetiva-expressiva, encontram sua mais propícia manifestação nas figuras retóricas de linguagem e de pensamento. A

musica poetica absorveu essas formas conjuntamente, tornando-as parte constitutiva de seu programa através do desenvolvimento das figuras retórico-musicais.

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, ocorre uma substituição progressiva do centramento no texto por uma autonomia na expressão dos afetos por meio das figuras, abrindo espaço para que a *musica poetica* se exercitasse no âmbito da música estritamente instrumental. Não mais apenas um “sermão sonoro” que “dá vida ao texto” (4), mas também uma música pictórica, que trabalha com as *idéias* nele veiculadas num plano afetivo mais geral, produzindo “lindas e pavorosas aparentemente vivas diante dos olhos dos ouvintes” (4). Paralelamente à figura do músico pregador, surge, dessa forma, a do compositor pintor, que *retrata* e incita os afetos, preparando o caminho para a emoção individualizada do Iluminismo.

Se René Descartes e Athanasius Kircher procuraram sistematizar uma teoria ou doutrina dos Afetos com seus *Les Passions de l'âme* (1649) e *Musurgia universalis* (1650), compilações dessa envergadura não surgiram na música com força suficiente para guiar a produção musical barroca de forma coerente e coesa; Bartel chega a afirmar que “uma doutrina válida ou *Lehre* no plano geral não pode ser discernida” (4). O que está garantido, isso sim, é o princípio universalmente válido da expressão dos afetos, meta principal da música barroca, que se pauta na “intenção do compositor de apresentar objetivamente um estado emocional racionalizado entendido como um afeto, tão diverso quanto esse processo possa ser” (4). Além do *affectus exprimere* renascentista, o músico barroco busca o *affectus movere*, deslocando o centramento na expressão textual do período precedente para o foco no ouvinte, agora visto como objeto do drama musical.

Tal persuasão afetiva (a palavra “persuasão” aqui é proposital: a concepção dos afetos tem raízes na retórica) está longe de ser uma mobilização empática livre, isto é, aquela em que a audiência se identifica e se emociona mais ou menos com as criações do artista inspirado. O lastro matemático da música barroca alemã a entende na função de espelho de uma ordem natural (*unitas*) divina por conter em si as mesmas proporções harmônicas que regem o cosmos. O espírito humano, de posse dessa verdade, seria capaz de reconhecê-la instintivamente e com ela entrar em ressonância: a uma ação, dá-se uma reação, ditada pelas proporções harmônicas dos intervalos musicais. Essa previsibilidade

reativa está presente na ordem do dia da música barroca. A apresentação e o incitamento dos afetos resultava do cálculo das respostas emocionais do ouvinte mediante o emprego de todo um aparato retórico-musical disponível ao compositor. Este “tinha uma compreensão concreta e bem definida dos afetos” (4) e suas composições não dependiam forçosamente (4)

de inspiração, da experiência subjetiva ou do “derramamento de uma alma solitária.” Pelo contrário, eram calculadas a sangue frio. Inicialmente [eram baseadas] em conhecimento adquirido, que poderia certamente incluir – mas não necessariamente – uma experiência pessoal do afeto pretendido.

Compor e “afetar” eram, portanto, empreendimentos eminentemente “braçais” e nem tanto estéticos para o músico barroco alemão.

O texto era o suporte para a expressão do afetos. Havia mesmo listas de palavras que deveriam evocar emoções específicas e que recebiam uma atenção particular quando usadas. Conjugavam-se desse modo música e retórica na *musica poetica* do *Setecento*. Kircher levou esse engate mais adiante ao introduzir as etapas da formulação retórica – *inventio*, *dispositio* e *elocutio* (*elaboratio*, *decoratio*) – no cenário teórico da composição, conectando-as com o material textual. Agora as figuras musicais tinham sua contraparte retórica e estavam associadas a um texto na tarefa de monitoramento e evocação dos afetos. A junção das duas disciplinas unificou suas agendas em função de suas programações comuns e deu origem a uma *musica poetica* retórica (4):

Tanto a *musica poetica* quanto a retórica aspiravam a uma forma de expressão enfática e afetiva através da aplicação artística de suas respectivas técnicas. Além disso, ambas as disciplinas abordavam suas respectivas matérias objetivamente e analiticamente. O elemento que faltava à *musica poetica* era uma terminologia que poderia articular suas intenções e métodos. Com métodos didáticos comuns, propósitos expressivos e posições “aparentadas” no currículo da *Lateinschule*, a “retoricização” da *musica poetica* foi inevitável.

Enquanto a música barroca alemã retoricizava-se, a italiana tomava de empréstimo o modelo da oratória, adotando uma diretriz estritamente afetiva e estética de mobilização das emoções e abstendo-se de uma exegese textual de base ético-teológica, que era própria do pensamento luterano na Alemanha. “Os italianos buscavam falar diretamente e imediatamente aos sentidos” (4), o texto era apenas um pretexto para o acontecimento musical. O mesmo se deu na França e na Inglaterra, onde houve aproximações entre

retórica e música sem o conseqüente desenvolvimento de um quadro conceitual de figuras retórico-musicais.

O *musicus poeticus* alemão realizava um destrinchamento pedagógico do texto ao acoplar uma estrutura musical à Palavra, buscando analogias entre ambos e sempre obedecendo ao preceito de que tanto os elementos retórico-lingüísticos quanto os musicais da composição deveriam “refletir a ordem e a proporção do universo criado” (4). Tinha ele que se submeter a um treinamento exigente: aprender as regras (*praeceptum*), estudar os exemplos (*exemplum*) e imitar os mestres estabelecidos (*imitatio*) eram etapas necessárias a sua formação, para a qual o *celestes influus et inclinatione* não tinham lugar. Diferentemente dos italianos, os músicos luteranos não sustentavam a idéia de um artista inato e divinamente inspirado, como bem atesta o depoimento de Bach: “Eu tive que trabalhar duro; qualquer um que seja tão esforçado pode atingir o mesmo nível” (4).

Os centros formadores “obrigatórios” dos músicos luteranos alemães eram as escolas latinas ou *Lateinschulen*, com sua orientação curricular prioritariamente calcada no *trivium* e tendo no ensino da retórica um de seus focos principais. Os *Kantors*-professores lecionavam música e Latim, sendo que os estudos latinos também incluíam a gramática e a retórica. Não se falava outro idioma durante as aulas e no espaço de recreação que não fosse o Latim, e com ele os estudantes compulsavam livros textos montados com definições e técnicas retóricas dos grandes mestres (Aristóteles, Cícero, Quintiliano) para se instruírem acerca do conteúdo normativo-prescritivo de suas obras e não por seu valor literário.

Dentre as cinco partes do discurso retórico (*inventio, dispositio, elocutio, memoria e actio* ou *pronunciatio*) as mais importantes na configuração conceitual e estrutural da *musica poetica* foram as *loci topici* da *inventio*, a *dispositio* e as figuras retóricas da *elocutio* pelo fato de o “contexto germânico [encorajar] uma construção eloqüente e ordenada mais do que uma apresentação dramática” (4). Revisões do conceito de retórica (e, por extensão, da própria retórica) antecederam seu largo aproveitamento por esse gênero musical que incorporou inteiramente os princípios e técnicas da arte da persuasão. Tal absorção paulatinamente transformava a retórica em modelo para os músicos (4):

Assim como era intenção da retórica ajudar na captura e no convencimento de uma audiência, de igual forma passou-se a esperar da música que ela deveria expressar o sentimento do texto para aumentar seu efeito sobre o ouvinte. Isso poderia ser

realizado através de uma reflexão musical da sintaxe, do metro e da estrutura do texto, assim como através de uma representação vívida das imagens, dos afetos e das idéias do texto.

Nas *Lateinschulen* luteranas, a música verdadeiramente atingiu a condição de um “sermão sonoro retórico” (4), e a retórica funcionava como um padrão a ser seguido. Assim, também na música havia uma *inventio*, uma *dispositio* e uma *elocutio*, que como já dissemos, foram primeiramente transplantadas da retórica por Kircher. Foi Mattheson quem terminou essa operação ao traçar correspondências pormenorizadas entre as duas disciplinas, transferindo todo o processo de estruturação retórica para o âmbito da composição musical.

A *inventio* retórico-musical diz respeito a uma lista de escolhas feitas *a priori* pelo compositor, a um projeto anterior à execução musical. Primeiro, escolhe-se o tema, o ponto de partida para o afeto em mente. Juntamente com o texto, o extrato afetivo guiará a decisão pelo melhor metro e pelo melhor ritmo, de tal forma que toda essa “invenção” preliminar resulte no claro estabelecimento do afeto pretendido. Tudo era planejado segundo critérios racionais e a partir de um material temático, ambos comuns aos compositores e à audiência.

A *dispositio* é o passo seguinte. É a própria expressão musical do texto, é o fato sonoro em si. Inicialmente aplicada à abertura da fuga, que é o momento da apresentação do tema, passou para a composição musical com todo o seu repertório originalmente retórico, o que inclui o *exordium*, uma “chamativa” e preparatória introdução para o que vai ser desenvolvido; a *narratio*, que dá prosseguimento ao material exposto, mas é opcional e pode ser absorvida pela *propositio*, etapa responsável pela verdadeira proposição temática da peça; a *confirmatio* e a *confutatio*, seqüências antitéticas que reforçam o argumento principal, refutando-o ou dissolvendo objeções a ele; e a *peroratio*, que é uma enfática conclusão, da qual o *exordium* pode fazer parte.

Na *elocutio* musical acontece a mais concreta e freqüente articulação entre música e retórica através das figuras musicais, repetindo-se na *musica poetica* o procedimento usual na *elocutio* retórica, que é o de funcionar como uma vitrine das figuras de linguagem e pensamento. As figuras musicais surgiram na esteira de uma noção aristotélica de apreensão taxonômica dos fenômenos. Lidar com a nomeação dos recursos utilizados pelos

mestres do passado carecia da devida instrução, análise e prática compositiva. Só assim os estudantes logravam acesso à música de seus predecessores e tinham contato com a arte da composição. Agora que os fenômenos musicais conhecidos eram nomeados pela terminologia retórica nas *Lateinschulen*, outros horizontes se desdobravam para a música barroca.

Inicialmente, as figuras retórico-musicais eram entendidas como desvios da ortodoxia composicional. Sua proposta era apresentar “variedade, interesse e cor” (4) (em sua característica de *ornatus*), mas acabaram centralizando seus interesses na dinâmica dos afetos e na mobilização dos ouvintes (*movere*). Processo semelhante acometeu o mundo germânico. Com a crescente “deslatinização” dos livros-textos de retórica, o Barroco do final do século XVII pôde presenciar a difusão de uma retórica vernacular, apoiada na fala comum e direcionada ao incitamento da audiência. As figuras tinham se tornado mais afetivas do que ornamentais, e a arte da persuasão, antes uma disciplina latina, se convertera numa espécie de mediador psicológico entre a língua alemã e os afetos, fazendo com que as figuras retóricas perdessem sua força de recurso artístico conscientemente aplicado e se transformassem em “expressões intuitivas encontradas no discurso natural” (4).

A valorização do vernáculo colocou em foco a expressão do indivíduo, tendência essa que culminou no abandono do cálculo afetivo-retórico premeditado que até então era emblemático da música alemã. Fundava-se uma nova estética de cunho subjetivista e individualista, apoiada em uma nova visão de mundo: o Iluminismo. Tinha chegado ao fim o império das figuras retórico-musicais da *musica poetica* barroca.

4.1 - A música de Bach

Um dos eixos centrais da música do mestre de Eisenach foi a retórica. Não só dela fez uso como foi um profundo conhecedor de sua relação com a disciplina irmã (tal qual procurou demonstrar o retórico Birnbaum, amigo do compositor, na defesa contra as

críticas feitas a Bach pelo maestro e musicólogo Johann Adolph Scheibe). Explica Harnoncourt (23):

A retórica foi uma das vigas mestras na construção de toda a sua obra. Só que esta ossatura formal de toda a música barroca, desde Monteverdi, representava para Bach muito mais do que simples convenção estilística, empregada de modo mais ou menos inconsciente, por seus contemporâneos. É sabido que Bach construía suas obras conscientemente de acordo com a arte da retórica e que o “discurso dos sons” era para ele a única forma musical (Assim o julgava seu amigo, o retórico Birnbaum: “Ele conhece tão profundamente os aspectos e regras que têm em comum a obra musical e a arte da retórica, que não só o ouvimos com grande prazer quando emite as suas profundas opiniões a respeito das similitudes e concordâncias das duas artes, como também admiramos a hábil aplicação que faz das mesmas em suas obras). Seu círculo de amigos, onde preponderavam professores universitários e, entre eles, os germanistas e os retóricos, bem como os relatos pessoais que ficaram registrados, mostram que Bach cultivou essa matéria de forma intensa e por toda a vida.

Para entendermos o alcance da música do compositor alemão na liturgia protestante luterana, é preciso ter em mente que, diferentemente da liturgia católica, o luteranismo dispensa o rito, que é próprio do catolicismo, em favor do centramento na leitura e na interpretação da Bíblia. Sua prática consiste em tão-somente ler e comentar o que foi lido.

A envergadura textual das Paixões bachianas, por exemplo, é, nesse sentido, bastante propícia à natureza da liturgia protestante, restringindo-se a três fontes principais: o texto bíblico, extraído *ipsis litteris* do Evangelho traduzido em alemão, textos dos corais dos hinários luteranos e pequenos comentários de trechos bíblicos. Tal qual o sermão pregado, a composição musical do Barroco protestante deveria ser um “sermão sonoro”, capaz de, como o pregador, “convencer” os ouvintes através de todos os meios artísticos disponíveis. Vale a pena repetir a citação de Dietrich Bartel (4):

O uso de recursos e estruturas retóricas na música era um desses meios. Tanto as etapas e divisões estruturais, quanto os recursos expressivos usados na retórica foram adotados pelos músicos luteranos para fazerem-se melhores ‘pregadores’. Especificamente as figuras retórico-musicais tornaram-se não meramente fenômenos musicais decorativos ou pouco convencionais, mas antes recursos musicais que eram desenvolvidos para conferir à composição um maior grau de capacidade exegética. O papel da música luterana era claramente pedagógico, procurando ensinar e edificar.

Por causa das Paixões, Bach chegou a ser aclamado como “o maior dramaturgo musical do Barroco” e como o “Quinto Evangelista”, aquele cuja música era uma verdadeira revelação divina: através da eloquência sedutora de sua música, pregou como

ninguém. Sua *Paixão Segundo São Mateus* é uma unanimidade: é o zênite de sua arte, “a mais elevada expressão de seu gênio” (9), que poderia, segundo Roland de Candé (9), ser escolhida como a mais representativa de suas composições.

O contraponto e as formas de imitação, decorrentes da polifonia, predominaram em seu trabalho até o fim de sua vida. A fuga, longe de inspirar severidade ou coerção, era um estímulo para a sua audácia, que também marcou o estilo concertante. Não escreveu mais concertos depois de 1736, parece ter sido absorvido pelo propósito de compor uma grande testamento polifônico no último decênio de sua permanência no mundo (o que significava, entenda-se bem, menos uma preocupação com a posteridade do que com as exigências de seu ofício de *Kantor* da igreja de São Tomás, em Leipzig, cumpridas fiel e pontualmente. Bach trabalhava em função de seu dia-a-dia e não se tem notícia que tenha se interessado realmente em executar uma música sua a título de divulgá-la ou perenizá-la. Suas composições eram deixadas de lado tão logo passava a ocasião que as tinha motivado). Datam desse período: *Variações Goldberg*, *Novos prelúdios e fugas* (transformados no segundo livro do *Cravo bem temperado*), *Oferenda musical* e *Arte da fuga*.

Bach sabia exprimir sua mística luterana devocional através de “sua polifonia linear, de linhas melódicas independentes e no entanto rigorosamente ligadas, músicas sem contrastes dramáticos [...] mas movimentada pela alternância constante de tensão e distensão” (10). A polifonia era eficaz como recurso meditativo. O coro a capela teria sido sua saída natural, se ele fosse permitido no culto luterano. O privilégio do extravasamento desse traço de alternância e de seu saber retórico foi concedido à fuga, processo musical por ele explorado em todas as suas possibilidades. Desconfiado das novas formas, gostava de esgotar aquelas longamente experimentadas, dando-lhes um aspecto definitivo, monumental, como no gênero “concerto grosso”, do qual os *Concertos de Brandenburgo* são a obra máxima. Foi por isso tachado de antiquado – o Velho Bach – pois “a arte polifônica, baseada na ciência do contraponto, era considerada uma disciplina austera e fora de moda” (9).

Os “corais de Bach”, presentes em suas cantatas e Paixões, tinham origem em linhas melódicas de velhos corais, tomadas à feição de um autêntico folclore. Bach procedeu a uma seleção criteriosa dessa melodias e as reelaborou polifonicamente, transformando-as

num convite à meditação. Esse repertório renovado destinava-se ao canto comum, com os fiéis sendo acompanhados por órgão e instrumentos.

Foi reconhecido como um virtuose do órgão, mas não se julgava um “gênio”, no sentido tradicional, com aquela aura peculiar. Considerava-se um artesão extremamente dedicado, como já apontamos, e nada mais. Não obstante, fabricou temas com as notas musicais de seu nome (B – si bemol, A – lá, C – dó e H – si, nos moldes da notação alemã) e as imprimiu em 37 obras. Era plenamente consciente de sua alta qualificação e da de seu trabalho, que depois veio a ser entendido como o resumo de toda a história da música ocidental, um acervo do passado e do futuro: “é uma suma impressionante dos recursos da imitação polifônica, do estilo concertante, do canto dramático, desembaraçados de suas escórias e levados ao mais alto nível de perfeição” (9).

Imitar polifonicamente é espelhar várias vozes numa composição. Mestre da retórica e do espelhamento musicais, seu “sermão sonoro” desenvolveu seus próprios meios (“Bach [...] situa-se fora do tempo e só é representativo de si mesmo” (9)), ou os mais aperfeiçoados, para convencer sua audiência.

O tropos nuclear: a antítese

A antítese, diz Genette, é a figura maior do Barroco (19) e está diretamente associada às noções de simetria e de espelhamento. Um exemplo disso está em sua análise do bestiário do poeta barroco Saint-Amant. Genette observa que pássaros e peixes, cada qual em seu meio, mas de forma conjugada, reportam-se mutuamente: o aparecimento de um sempre evoca o surgimento do outro, como em *Moyses sauvé*, citado pelo mesmo Genette (19): “Já os rouxinóis cantavam nos bosques,/ Ouvia-se no Nilo mergulharem os peixes.” Ambos são apresentados a partir das características de seu parceiro à maneira de uma figuração às avessas, antitética (os peixes são chamados de “pássaros das ondas” e os pássaros de “peixes do céu”), cuja origem funda-se num “parentesco [...] [que] está de alguma forma inscrito na natureza, que dele nos oferece duas figuras simétricas” (19). Sugestivamente trocados os volumes em que as duas faunas circulam, invertem-se as naturezas delas: o pássaro visto do alto de um penhasco faz o observador “baixar os olhos” (19) e o peixe preso à vara de pescar salta, suspendendo o olhar do pescador; o pássaro vira um peixe que “nada” nas profundezas, o peixe é um pássaro cruzando os ares.

Em outra instância, o pássaro, refletido no espelho das águas, aparece como peixe, que é sua imagem inversa e simétrica. Nota-se, porém, em Saint-Amant, a possibilidade do duplo, da existência de uma cópia palpável situada do lado de lá da superfície especular. O reflexo das coisas nas funduras aquáticas misteriosas pode não ser simples efeito ótico: “O sol se deixa ver tão bem/ Ao contemplar nele seu belo semblante/Que ficamos algum tempo sem saber/Se é ele mesmo ou sua imagem,/E a princípio parece a nossos olhos/Que ele se deixou cair dos céus” (19). Ao levar a questão da duplicidade as suas últimas conseqüências, Genette conclui:

Quem pode afirmar realmente que não haja no fundo da água um outro sol, tão real quanto o nosso, do qual seria uma espécie de réplica? Poderia ser assim que a extensão marítima fosse apenas um vertiginoso princípio de simetria e, sobre a verdade dessa hipótese, a equivalência entre peixe e pássaro oferece uma

confirmação preciosa: à primeira vista, na dupla que eles formam de um lado e de outro da superfície das águas, o peixe parece ser apenas a sombra ou o reflexo do pássaro, que ele acompanha com uma fidelidade suspeita; bastaria que esse reflexo provasse sua realidade tangível e a duplicidade do mundo estaria (quase) estabelecida. Se o peixe existe, se o reflexo se revela um duplo, o sol das águas pode muito bem existir também, o avesso vale o direito, o mundo é reversível.

Nesse ponto, o mito de Narciso, tão comum à poética barroca, deve ser lembrado. Se, por um lado, estendendo-se o princípio acima exposto, “o Outro dá no Mesmo” (19), por outro, e aplicando-se o mesmo princípio de reversibilidade, o “eu” só se reconhece no reflexo, no “outro”, uma ambivalência que oscila, respectivamente, entre uma tranquilizadora alteridade e uma fantástica identidade. Seja nas eventuais agitações do lago, que fracionam sua imagem em “mil facetas de diamante”, seja na superfície da água corrente, que precariamente sustenta um rosto “escorregadio”, instável, trêmulo, o fato é que a identidade de Narciso se estabelece na inconstância, na interminável mutação, único *locus* em que se concebe a estabilidade barroca: na dinâmica dos opostos, um movimento paradoxal. No Barroco, “a existência [...] só se concebe na fuga, naquilo que Montaigne denominava *passagem*. O homem que se conhece realmente é o homem que se procura e não se encontra e que se esgota e se realiza nessa incessante busca” (19).

A reversibilidade universal tem caráter narcísico, à moda barroca. Animais, astros, céus contemplam-se e duplicam-se nas águas, dando mostras de um narcisismo cósmico. Insólito reflexo pairando sobre profundezas, o ser barroco é um fantasma infinitamente desdobrável em sua condição – consciente e organizada – de abismo e vertigem.

No teatro barroco, quando ocorre o espelhamento do palco no palco, como em Hamlet, cria-se um vertiginoso *mise-en-abyme* em que os espectadores (a platéia) passam a assistir a outros espectadores (os atores diante da peça encenada dentro da peça). Se o mundo é um teatro, no dizer de Shakespeare, então é possível retroceder nessa cadeia até o ponto em que a platéia também poderia transmutar-se em cena para espectadores invisíveis que estivessem assistindo à atuação das pessoas no mundo. Entretanto, esse caráter ficcional da existência, tema afim do mote calderoniano “a vida é um sonho”, é reversível, “o avesso vale o direito”, e o ilusório pode ter peso de realidade: “O mundo do sonho ou da loucura aparece então como o reflexo ou o duplo simétrico do mundo “real”: a mesma coisa às avessas” (19). Essa “consciência aguda da alteridade”, testemunhada por esse

“engenhoso sistema de antíteses, de inversões e de analogias”, aponta para uma apreensão *em espelhamento* da realidade: “Não poderíamos ver corretamente a coisas desse mundo senão olhando-as ao revés” (19).

Aquilo que Affonso Romano de Sant’Anna (44) chamou de “construtivismo poético barroco” para falar de uma “simetria bilateral dos versos exibindo uma construção opositiva dos conceitos”, Genette classificou como “*poética estrutural*” (19) e é o corolário da antítese na era barroca. Atuando no plano descritivo e visual das coisas, a poética barroca procura perceber o mundo sensível pelo prisma das oposições. Genette (19) explica que o movimento estético surgido no final do século XVI inaugurou “uma certa animação do espaço” e da natureza, autorizando “fluidez, expansão e profusão”, traduzidas em “perspectivas fugentes”, “fachadas côncavas”, ornamentação, brilho e cores ostensivos. Partindo dessa plasticidade, porém, esse universo cinético e descontrolado adotou “leis estritas de uma geometria material”, polarizando qualidades, transformando-as em diferenças e então, em contrastes, aos pares: ar /terra, terra/água, água/fogo, etc. Esse sistema contrastivo forjou emblemas de categorização do mundo, pólos de atração e de repulsão nunca intersectáveis. As imagens da ourivesaria e da joalheria foram escolhidas como porta-vozes de um tipo de “valência”, que opunha, por exemplo, o ouro ao ferro, à prata, ao ébano; o ébano ao marfim, ao alabastro, ao carvão e assim por diante. Cada termo, dessa forma, recebia seu valor de contraste, numa “seqüência de variações bruscas”, descontínuas, sem assimilações conciliadoras. A retórica da poética barroca estipula uma antítese verbal para sugerir uma antítese material, diz Genette (19), no intuito de cumprir o

desígnio latente do pensamento barroco: dominar um universo desmesuradamente ampliado, descentralizado e literalmente *desorientado* recorrendo às miragens de uma simetria confortadora que faz do desconhecido o reflexo invertido do desconhecido. [...] Para ela [a poética barroca], qualquer diferença comporta oposição, qualquer oposição faz simetria, qualquer simetria equivale a identidade. [...] [A] antítese material introduz no espaço um jogo de espelhos capaz, em cada operação, de reduzi-lo à metade e de organizá-lo em “parte dobrada”.

Com isso, o homem barroco pode manipular “o mundo assim trapaceado” sem que ele deixe de ser vertiginoso. Dividir para unir, termina Genette, “é a fórmula da ordem barroca” (19).

O estudo da perspectiva iniciado na Renascença desenvolve-se no Barroco e coloca sob a mira dos artistas as experimentações com o espelho. A exatidão simétrica, o centramento, a verossimilhança e a estabilidade renascentistas dão lugar à distorção visual, ao olhar alucinado, subjetivo, à perspectiva giratória e movediça de um observador descentralizado. Em vez de uma visualidade tratada como reflexo fiel do mundo, o borramento e a turvação das linhas causados pela *lente*. A lente barroca deforma os objetos, impondo ângulos enviesados e dobras, provocando efeitos vertiginosos, perturbadores, labirínticos. Surgem as anamorfoses, e a questão do ser e do parecer (ou do verdadeiro e do falso, para restaurarmos um par antitético) discute o dado ilusório do real:

Com as anamorfoses, rompe-se a linearidade entre o olhar e o quadro. O olho olha, mas não reconhece o que vê retratado, os traços lhe parecem algo caótico, os volumes se assemelham a um turbilhão de formas retorcidas e sem sentido. [...] E no entanto, ali existe um sentido oculto. Um sentido que só será revelado se o olho sair de sua posição centralizadora. O olho, na anamorfose, deve se submeter à figura, encaixar-se no seu ângulo oculto, sem o que não verá o que deve e pode ser visto. É preciso que o espectador coloque o olhar do lado esquerdo e/ou direito da folha ou do quadro, olhando, portanto, não de frente, mas de viés, ou então olhe a folha ou quadro em posição perpendicular à vista, para que as figuras ocultas se entreabram (44).

Um exemplo instigante e famoso de anamorfose está no quadro *Os embaixadores*, de Holbein. Jean de Dinteville, embaixador francês em Londres e o sacerdote George de Selve posam luxuosamente trajados em um ambiente fechado. À frente deles, junto ao chão, irrompe uma enigmática figura oblonga, semelhante a uma baguete ou a um peixe. Só se consegue decifrar o mistério quando se posiciona lateralmente à tela, quando se opera, no plano físico e, antes dele, no filosófico, uma mudança no ponto de vista: é nesse momento que se vê a imagem até então sanfonada de um crânio, símbolo da morte (*memento mori*), ali inserido para opor “a aparência luxuosa da vida à realidade da morte” (44). Verdadeiro perspectivismo virtuosista, a anamorfose seria uma espécie de conceitismo visual, equivalente ao conceitismo da retórica barroca: tanto em um quanto no outro, os elementos são torcidos e tornados difíceis, tortuosos de captar. Diz Maravall que “a arte ou a política do Barroco é um *deciframento*, que evidentemente, supõe um jogo com a dificuldade e a obscuridade” (29).

Outra faceta inquietante do universo especular barroco é revelada no quadro *As meninas* de Velásquez. O espelho situado atrás das figuras femininas mostra o pintor a testemunhar a cena, sendo o seu lugar de observação “direta” possivelmente o mesmo de qualquer espectador real, isto é, diante do quadro, fora dele. Quer dizer, se Velásquez

aparece refletido no espelho do fundo e sua imagem não-especular não figura na cena, então ele tem que estar postado de frente, próximo do apreciador factual. Este, por sua vez, é lançado para o interior da obra em virtude de os arredores serem tratados como uma extensão dela, como parte integrante de seu jogo de dentro/fora, fundo/frente. O mundo externo está aderido à ambiência interna do quadro através do espelho, numa das possíveis aplicações do *trompe-l'oeil*, da ilusão de ótica: “[o] espelho ou o quadro interessado no dentro e no fora” (44), o mundo transbordando para além da tela e o quadro visto como um recorte constitutivo de uma cena maior que não cabe nos limites do painel, tornando o irreal (pictórico ou não, se considerarmos a totalidade do Barroco) o mais real possível, e vice-versa. Nesse projeto de duplo comprometimento com a realidade e com a ilusão, as coisas podem ser percebidas e “fotografadas” de relance, de passagem, sem que se queira “congelar” (completamente) e “encaixotar” (por inteiro) o fluxo e a continuidade do mundo – não importa, por isso, que figuras sejam mutiladas pelas margens ou que só se revelem em ângulos oblíquos, tangenciais, em fuga. Este último caso está ilustrado na caveira da pintura de Holbein, no castelo de Polisy. Ela só se desdobra aos olhos quando o visitante está saindo pela porta lateral, e não ao entrar pela porta da frente.

O ser barroco está sempre de saída, em trânsito, inquieto, ativo. Não é à toa que na *Sexagésima* o ser do pregador é definido a partir do que faz; o termo de comparação está numa das parábolas de Jesus, em que “saiu a semear o que semeia” (51). A identidade está no movimento: “O semeador e o Pregador é nome; o que semeia e o que prega é ação; e as ações são o que dão o ser ao Pregador”.

6

Na sala de espelhos

I

Fica patente que, em Vieira, obedecendo ao melhor estilo retórico, vale mais a verossimilhança do que a verdade, mesmo porque, como já vimos, existe uma agenda político-religiosa a ser cumprida nas pregações. Sem poupar recursos para atingir as metas que almeja, o orador jesuíta incorpora ao sermão um verdadeiro arsenal retórico: “o rebuscado uso de linguagem tropológica, de procedimentos analógicos, do recurso à imagerie e à especularidade labiríntica, de citações bíblicas e filosóficas [são] [...] instrumentos de que ele se vale para catequizar, exortar, converter, driblar inimigos, mobilizar Deus e exorcizar o Diabo” (48). A metáfora do espelho e o efeito de espelhamento – estratégias empregadas em combinação com as outras “armas” de seu arsenal – constituem importantes engrenagens na explicação dos sermões de Vieira.

Uma vez que na verborragia vieiriana múltiplas referências ao texto sagrado espoucam aqui e ali explicando-se umas às outras ao sabor dos interesses do orador português, e obedecendo à relação reflexiva entre o Antigo e o Novo Testamento, em que um ambos se reportam mutuamente, é justo que João Mendes (30), em seu estudo intitulado “Vieira e a estética do espelho”, identificasse na obra do orador português a constituição de uma “sala de espelhos, onde os destinos se respondem como ecos, ou rebrilham como reflexos”. Mendes (29) localiza no espelho e em torno dele uma das pedras angulares da construção sermônica do famoso pregador:

Desse simultaneísmo, [no profetismo de Vieira, passado e futuro se miram reciprocamente, enquanto o presente é a observação simultânea de ambos] lhe chamamos também, revertem, para a estrutura e andamento do sermão vieirense, conseqüências múltiplas: quanto à sua estrutura, que não será lógica, mas analógica; quanto ao processo do “exemplo”, que predomina sobre a dedução; e quanto ao desenvolvimento vagaroso, que só o será na aparência. [...] E quando falamos em “estética do espelho”, não nos referimos somente à freqüência do tema e do termo “espelho”, que anda também presente nas artes plásticas do Barroco; nem ao facto de Vieira ter um sermão inteiro [...] [dedicado] às religiosas de Odivelas, a exortá-las a que ponham de parte os espelhos que são o “demónio mudo” da sua vaidade. Referimo-nos a uma visão diádica do universo, à tendência a tudo ver em analogia e “exemplo”.

Sempre empenhado em produzir novas interpretações por meio do “desempenho” (ou explicação) do mistério do dia, Vieira (51) explora as circunstâncias de pessoa, lugar e tempo, da festa ou do santo celebrado procurando atrelar a realidade humana à bíblica numa relação de espelhamento, de analogia (e, vale lembrar, também a própria realidade bíblica a ela mesma, num jogo de espelhos). É dessa forma que se lhe configura bastante desejável que os elementos acima mencionados concordem entre si mutuamente, “revelando” o processo de atualização da instância divina na instância humana (como bem explica Alcir Pécora (40) em seu *Teatro do Sacramento*): “Bem se concordam neste dia e neste lugar, o título da casa com o da festa, e o da festa com o da casa: casa da Senhora da Glória, e a festa da glória da Senhora. O Evangelho que há-de ser o fundamento de tudo o que se há-de dizer, também eu o quisera concordar com esta glória” (51). Através da releitura das parábolas bíblicas, Vieira re-veste o texto sagrado de uma finalidade e uma *práxis* alheias a ele, rearranjando-lhe o contexto e deslocando o olhar do espectador para a circunstância histórica específica encenada em seus sermões. As escrituras

espelham/explicam a vida, a vida confirma as escrituras: não há como não concordar com a palavra do padre jesuíta.

No *Sermão da Sexagésima* (51), a alegoria da sementeira da palavra de Deus é recolocada nos termos das disputas nada sacrossantas entre jesuítas e dominicanos, com Vieira dando ganho de causa ao primado da ação e da obra – da *práxis* – isto é, aos jesuítas, aqueles que, na visão do orador português, *sáiram* (ação) a semear como o sujeito da parábola evangélica. Paralelamente, essa primeira parte de sua prédica é uma resposta à censura de seu retorno a Portugal: Vieira não deixa dúvidas de que o texto bíblico sugere que, para “semear” a Palavra de Deus, é preciso “sair”. Sua ação espelha a ação do semeador alegorizado e “explicado” pela prédica. A abstração da parábola ganha mais concretude na exemplificação prática, na obra vivida, na tradição cristã presentificada na figura do pregador. A visibilidade convence, e convence através da engenharia do espelhamento.

Estruturas menores, frasais, da analogia e da metáfora, correntes na prosa de Vieira, são espelhadas, rebatidas para níveis macro-estruturais do sermão, do parágrafo ao texto como um todo, transformando o corpo textual num imenso corpo metafórico. Tal investidura de sua verve sermonística encobre um referente que é um homem com um desejo e um plano: a consolidação, em Portugal, do “Quinto Império do mundo”, o Quinto Império de Cristo, o maior da cristandade. Todo seu empenho lingüístico e retórico é uma imagem construída – uma metáfora – a mascarar esse visionarismo, essa mirada histórica. Não se trata, portanto, tão-somente de um procedimento pontual, estilístico, mas da adoção de uma estética, do investimento de uma visão de mundo, que atravessa diagonalmente seu sermonário. O elemento visual, indicado pelas figuras de linguagem mencionadas, salta à vista de maneira preponderante, e nem poderia ser diferente no que concerne à estética barroca. Joel Neves (34), em seu *Idéias filosóficas do barroco mineiro*, diz que “[o] barroco vem privilegiar a visão como sentido intelectual, ou sentido abstrato de tal forma que, mesmo onde tal sentido não esteja evidente, ele se manifesta sob a forma de movimento e dinamismo, pressupondo o visual”. Assim, a metáfora – ou melhor, a visibilidade: mais do que ouvido, o sermão de Vieira deve ser visto – localizada no nível da frase expande-se para o corpo do parágrafo e do texto, na dinâmica do *mise-en-abyme*: o texto parenético

vieiriano é uma imagem (maior) que contém imagens (menores). Ocorre, no dizer de Fantini, o “[e]spelhamento entre a visão e o corpo sintático que a sustenta” (48).

II

Uma vez que o visto impressiona muito mais que o ouvido, são as ações e as obras que persuadem, e não as palavras: “*Ecce exiit, qui seminat, seminare*. Entre o semeador e o que semeia há muita diferença. [...] O semeador é o nome; o que semeia e o que prega é ação; e as ações são o que dão o ser ao pregador. [...] As ações, a vida, o exemplo, as obras, são as que convertem o mundo” (51). É a *práxis* o que importa, e é ela o fim último objetivado pelo sermão vieiriano.

Legítimo sermonista barroco, Vieira está certo de que “a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos” (51). O plano, então, é convencer pela imagem, e nada mais correto do que demonstrá-lo didaticamente por meio de um sermão que se preste a discorrer sobre a arte da boa pregação: o *Sermão da Sexagésima*. No trecho que se refere à descrição da “Paixão de Cristo”, Vieira conta o caso de um pregador, que tendo relatado passo a passo cada etapa do martírio que antecedeu a apresentação de Jesus a Pôncio Pilatos, não obteve, apesar disso, a mesma comoção e o mesmo impacto visual causados pela aparição do *Ecce Homo*, do Cristo flagelado. Ao expor os efeitos dramáticos provocados pela força da imagem, Vieira, dessa forma, a re-apresenta em seu próprio discurso, reproduzindo, *especularmente*, a cena recém-descrita. Enredado no *mise-en-abyme* (o público tem acesso ao *Ecce Homo* de Vieira através dos apontamentos que este faz sobre o *Ecce Homo* do outro pregador), o espectador virtual, ao qual o padre português agora projeta a figura de seu Redentor martirizado, está sujeito a esboçar a mesma reação do espectador narrado, tornando-se co-autor da cena ao redesenhá-la na tela mental, arrebatando-se e convencendo-se graças à eficácia plástico-dramática de sua composição: “Se está na Bíblia que o verbo se fez carne, na oratória barroca o discurso, pela persuasão, fazia ver, fazia crer e tornava palpável o que antes parecia ser apenas o sopro de palavras” (44). É o recurso do espelhamento operando retoricamente sobre o juízo dos ouvintes.

Corre-se neste passo uma cortina, aparece a imagem do *Ecce Homo*; eis todos prostrados por terra, eis todos a bater no peito, eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas. Que é isto? Que apareceu de novo nesta igreja? Tudo o que descobriu aquela cortina, tinha já dito o pregador. Já tinha dito daquela púrpura, já tinha dito daquela coroa e daqueles espinhos, já tinha dito daquele cetro e daquela cana. Pois se isto então não fez abalo nenhum, como faz agora tanto? – Porque então era *Ecce Homo* ouvido, e agora é *Ecce Homo* visto; a relação do pregador entra pelos olhos. Sabem, Padres pregadores, por que fazem pouco abalo os nossos sermões? – Porque não pregamos aos olhos, pregamos só aos ouvidos (51).

Para melhor caracterizarmos o andamento do texto vieriano como um todo, e como sua progressão discursiva funciona à maneira de uma tática retórica de aliciamento do espectador, tomemo-lo numa comparação com o sermonário francês. O sermão à maneira francesa é metodicamente dividido em duas ou três partes e cada uma delas é a copia menor de um discurso completo, esquematizadas, portanto, também em exórdio, confirmação e peroração. Não é o que acontece com o sermão de Vieira, que espontânea e gradualmente, segue, com lirismo, encontrando semelhanças próximas e distantes, sem um esquema muito rígido de uma bi ou tripartição das idéias. Assim, se o sermão francês está mais para a “forma fechada” clássica, sem digressões nem fantasias, que adota um esquema dedutivo a partir de uma asserção fundamental, dogmática, o de Vieira está para a “forma aberta” barroca, diametralmente oposto. Nele encontramos uma mesma idéia central que vai adquirindo corpo e se complexificando, abrindo-se ao longo de vários parágrafos como se fosse, conforme a *História do Futuro*, “uma perpétua novidade sem nenhuma coisa de novo” (50). Para não fugirmos das metáforas, deixemos que Mendes faça o seu desenho, ao comparar a progressão do parágrafos a

ondas concêntricas, lançadas como encarecimentos sucessivos, de menor para maior; ou então, ao modo da composição pictórica do Barroco, desenvolvimento em diversos planos de profundidade, indo buscar, ao longe e ao passado, em múltiplos reflexos, o comentário alusivo ao caso presente. [...] [O sermão barroco] vai para uma abundância aparentemente desordenada, com ordem subtil (29).

É como se Vieira fosse envolvendo seu ouvinte com camadas de imagens e argumentos estrategicamente dispostas, cercando seu horizonte interpretativo pela ação da avalanche maciça de dados coligidos pela rede associativa. O *Sermão da Sexagésima* é ilustrativo nesse sentido na medida em que a comparação do ato de pregar com o de semear é submetida a “intermináveis variações” (12) (na já famosa sala de espelhos) a partir da

parábola do Evangelho de São Mateus. O resultado disso só pode ser sua inevitável adesão ao mote de trabalho da prédica.

Já Affonso Romano de Sant'Anna, observando que o movimento do sermão é o de uma retomada exaustiva e variada de um mesmo tema, propõe para o texto a imagem de uma “orquestração repetitivamente esgalhada e *espiralada* do raciocínio, confirmando o que ele mesmo [Vieira em seu texto] apregoa” (grifo nosso, (44)) na *Sexagésima*, isto é, que o pregador deve tomar uma só proposição e trabalhá-la nas mais diversas “órbitas” e “latitudes” (num *crescendo* de aprofundamento e angustiosa irresolubilidade), para então retornar vitoriosamente ao ponto de partida: “Não nego nem quero dizer que o sermão não haja de ter variedade de discursos, mas esses hão de nascer todos da mesma matéria, e continuar e acabar nela” (51). Nesse movimento espiralado (metáfora que, por sinal, é bem semelhante àquela das ondas concêntricas), a argumentação vai se desdobrando mais e mais, em cada raciocínio que se constrói com a aparente solidez de uma resposta ao problema em questão, mas que é finalmente refutado. São estas, portanto, as regras do “método português” de pregar:

Há de tomar o Pregador uma só matéria, há de defini-la para que se conheça, há de dividi-la para que se distinga, há de prová-la com a Escritura, há de declará-la com a razão, há de confirmá-la com as causas, com os efeitos, com as circunstâncias, com as conveniências que se hão de seguir, com os inconvenientes que se hão de evitar, há de responder às dúvidas, há de satisfazer às dificuldades, há de impugnar e refutar com toda a força da eloquência os argumentos contrários, e depois disto há de colher, há de apertar, há de concluir, há de persuadir, há de acabar. Isto é sermão, isto é pregar, e o que não é isto, é falar de mais alto (51).

O “esgalhamento” dos raciocínios, como se vê, não compete com a força unitária da proposição seminal, que a tudo administra. A multiplicidade está subordinada à unidade, acomoda-se a ela, ou, nas palavras de Affonso Ávila (3): “A leitura crítica do *Sermão da Sexagésima* indicará, sem dúvida, uma realização homológica, uma sutura estilística da variedade na unidade, das partes no todo, do fragmento na estrutura, denunciadora de sua gênese e morfologia francamente barrocas”.

Ainda sobre a perspectiva da totalidade e da unidade, há um trecho do *Sermão do 1º Domingo da Quaresma*, comentado por Saraiva (47), que é particularmente revelador. Na ponderação sobre a divisibilidade/indivisibilidade da hóstia, ou melhor, do corpo de Cristo, a analogia com o reflexo que, ao contrário do espelho despedaçado, se dissemina e

permanece igual a si mesmo em suas cópias: está aí a coincidência com a sala de espelhos vieiriana, na indissolúvel inteireza da imagem multiplicada nos cacos. O todo permanece íntegro nos fragmentos, dividido mas não mutilado, como o tema que não deixa de ser tema ao ser estilizado e distribuído em segmentações menores e semelhantes:

Tome o filósofo nas mãos um espelho, e veja-se nele e verá uma só figura. Quebre logo esse espelho e que verá? Verá tantas vezes multiplicada a mesma figura quantas são as partes do cristal. [...] Pois assim como um cristal inteiro é um só espelho, e dividido são muitos espelhos, assim aquele círculo branco de pão, inteiro, é uma só hóstia e partido são muitas hóstias. E assim como se parte o cristal sem se partir a figura, assim se parte a hóstia sem se partir o corpo de Cristo. [...] Porque tudo o que no cristal se vê como por vidraças é o que no Sacramento se passa com as cortinas corridas. Assim como no cristal se vê, por milagre manifesto da Natureza, o todo sem ocupar mais que a parte, a divisão sem destruir a inteireza e a multiplicação sem exceder a singularidade, assim na hóstia, com oculta e sobrenatural maravilha, o mesmo corpo de Cristo é um e infinitamente multiplicado e dividido, e sempre inteiro; e tão todo na parte como no todo.

No âmbito da retórica formal, a parte IV do *Sermão da Sexagésima* expõe o processo da Disposição do sermão ou *Dispositio*, cujas partes são o exórdio, ou o tema (em latim), a proposição, a partição, a prova ou confirmação com os textos sagrados (o conceito predicável, portanto), a amplificação (*via* lugares-comuns), a refutação e, finalmente, a peroração, local onde se dá a conclusão e se insiste na persuasão. A parte IV (reservada para tratar da “circunstância” da Pessoa), a VI (Matéria) e a VII (Ciência), correspondem, de certa forma, à Invenção (*Inventio*) e à já referida Disposição, e a VI (Estilo) e a VIII (Voz), à Elocução (*Elocutio*) e à Pronúnciação (*Pronunciatio*). Quis Vieira que a *Sexagésima* abrisse a longa série de seus sermões à maneira de um prólogo, algo como um molde ideal à frente de todas as suas variações, *reflexos* modificados da imagem inicial (31): “Do ponto de vista didático, toda essa produção poderia passar a funcionar como uma exemplificação, uma ilustração abundante do modelo delineado no primeiro sermão, o da *Sexagésima*.”

Laterza Filho (28) também participa dessa discussão por incorporar em sua análise da espiral argumentativa de Vieira a metáfora do espelho. Ele coloca que ao longo da argumentação que faz no *Sermão da Sexagésima*, Vieira cria uma série de “ganchos” entre os parágrafos, suscitando, pela colocação de uma pergunta no fechamento de cada um, a inquietude pela dúvida que nunca se resolve – eis a forma aberta. Tais concatenações funcionam como portais, como passagens para a ampliação de seu raciocínio. Na medida

em cada passagem desemboca em uma outra, cria-se um efeito de abismo, labiríntico, de espelhos – um *mise-en-abyme* – em que um argumento acaba duplicando-se em outro sucessivamente. Tais “ganchos” capturam o ouvinte, convocando-o para a travessia textual. Afinal de contas, o sermão tem a intenção de persuadir alguém. Assim, no uso freqüente da apóstrofe, com a qual se dirige ao público, o outro, a assembléia, aparece representado na fala do padre, e pode, dessa forma, ver-se a si mesmo, como se estivesse contemplando-se num *espelho*.

Com a encenação da alteridade, vozes distintas são teatralizadas no decorrer da prédica, e isso se dá para que se atenda ao projeto traçado por Vieira. Essas vozes representam diferentes pontos de vista trazidos para o interior da argumentação sob a voz do pregador, como se fossem modulações próximas de um mesmo tom ou cor, uma espécie de cromatismo, falso contraponto ou falsa polifonia, em que é possível visualizar as vozes de possíveis opositores de Vieira (28), como as câmaras de espelhos dos parques de diversão, que produzem modulações diversas da mesma imagem: “[n]os sermões de Vieira, o orador lança um tema e a seguir começa a reconsiderá-lo sob vários pontos de vista, a persegui-lo em várias tonalidades e a vê-lo de perspectivas várias, caleidoscopicamente” (44). Ao espelhar as vozes da platéia no interior de seu discurso, Vieira prepara o terreno para transformar seus ouvintes em participantes de sua palavra, em co-locutores, em agentes, que “contemplados” e “esclarecidos” em seus questionamentos, passam agora a se mover debaixo de novas diretrizes “lógicas”, aquelas que, tornadas suas, são na verdade, de quem as apresentou/representou no púlpito. Longe de constituir mero virtuosismo verbal, a retórica vieiriana visa a uma *práxis*, a uma ação da parte do ouvinte finalmente modificado em seus valores: “Nas cores que o auditório mudava, bem via eu claramente os afetos que por meio destas palavras Deus obrava nos corações de muitos, os quais logo ali saíam persuadidos a se querer salvar, e a aplicar os meios que para isso fossem necessários a qualquer custo” (11).

Nos termos de Affonso Romano (44), Vieira “[l]ança um tema e fala do seu oposto, como a criar, em música, uma “fuga invertível”, uma “fuga em espelho, como nas composições musicais, apresentando o sujeito de cabeça para baixo, numa inversão. Isto de tal maneira caminha que há uma verdadeira polifonia”. Como ocorre com as vozes de uma

fuga, que são ponderações mais ou menos distantes do tema lançadas uma após a outra e destinadas a se entrelaçarem e se perseguirem até o fim, também o texto de Vieira procede a diversas disseminações a partir do mote proposicional e depois realiza a recolha dos elementos vários, reagrupando-os sob sua tese de trabalho, sintetizando-os em locais de convergência. De qualquer forma, “no Barroco, a arte da fuga, musical ou não, mostra a simultaneidade de pontos de fuga contrapontisticamente” (44).

Esse movimento de contração, espécie de “sístole” textual, opõe-se à “diástole fugática”, compondo o “batimento”, o “ritmo” do sermão. Na parte da *Sexagésima* em que rebate, por espelhamento, as diferentes destinações da sementeira no “saldo” das missões jesuíticas, Vieira, na explicação de Ávila, vai aos poucos se dirigindo para o pólo de reagrupamento e síntese supracitado:

Tudo o que aqui padeceu o trigo, padeceram lá os semeadores. De bem advertirdes, houve aqui trigo mirrado, trigo afogado, trigo comido e trigo pisado. [...] Houve missionários afogados, porque uns se afogaram na boca do grande Rio das Amazonas: houve missionários comidos, porque a outros comeram os bárbaros na Ilha dos Aruãs: houve missionários mirrados, porque tais tornaram os da jornada dos Tocantins, mirrados da fome e da doença [...] E que sobre mirrados, sobre afogados, sobre comidos, ainda se vejam pisados e perseguidos dos homens [...] Para os semeadores, isto são glórias: mirrados sim, mas por amor de vós mirrados: afogados sim, mas por amor de vós afogados: comidos sim, mas por amor de vós comidos: pisados e perseguidos sim, mas por amor de vós perseguidos e pisados (51).

Os termos “trigo mirrado”, “trigo afogado”, “trigo comido” e “trigo pisado”, já destacados da parábola como se fossem uma condensação sua, reduzem-se ainda mais para “mirrado”, “afogado”, “comido” e “pisado”, transformando-se na geometria mínima desse parágrafo da parte I.

O próprio recurso das simetrias frasais da prosa vieiriana pode ser entendido sob o viés do espelhamento, se considerarmos que há sucessivas reduplicações de uma mesma estrutura, à maneira de um jogo de espelhos. A simetrização tripartida dos argumentos, tal como ocorre na *Sexagésima*, garante, segundo Graça Paulino (38), “a eficácia na transmissão da mensagem”:

Fazer pouco fruto da palavra de Deus no mundo pode proceder de um de três princípios: ou da parte do pregador, ou da parte do ouvinte, ou da parte de Deus. Para uma alma se converter por meio de um sermão há-de haver três concursos: há-de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há-de concorrer o ouvinte com o entendimento, percebendo; há-de concorrer Deus com a graça, alumando. Para um homem ver a si mesmo são necessárias três cousas: olhos, espelho e luz.

Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo há mister luz, há mister espelho, e há mister olhos. Que cousa é a conversão de uma alma senão um homem dentro de si, e ver-se a si mesmo? Para esta vista são necessários olhos, é necessário luz, e é necessário espelho. O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento. Ora suposto que a conversão das almas por meio da pregação depende destes três concursos: de Deus, do pregador e ouvinte; por qual deles havemos de entender que falta? Por parte do ouvinte, ou parte do pregador, ou por parte de Deus? (51)

A tripartição parece tão correta, tão recursiva, tão “lógica”, que convence, “afogando” o ouvinte numa inundação argumentativa.

Também as antíteses, em seu jogo de oposições, fazem referência ao efeito de inversão das imagens produzido pelo espelho, cujo excelente exemplo pode ser conferido no trecho da *Sexagésima* que trata do “xadrez de palavras”:

Todas as estrelas estão por sua ordem; mas é ordem que faz influência, não é ordem que faça labor. Não fez Deus o Céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte está Branco, da outra há de estar Negro, se de uma parte está Dia, da outra há de estar Noite; 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? Todos hão de estar sempre em fronteira com o contrário? (51)

O “xadrez de palavras”, isto é, “o abuso de antíteses forçadas e estereotipadas” (31); “o estilo violento e tirânico” (51) que, transposto para o conceito predicável, “desnaturaliza” a pregação; o estilo “difícil”, “escuro”, “negro” e “muito cerrado”, que impede o claro entendimento do discurso; o estilo “empeçado”, “afetado”, “boçal”, de mau gosto, que contraria o senso estético; o estilo “de hoje”, em voga, moderno, tido por Vieira, ao que parece, à conta de modismo passageiro: são, todos eles, características do estilo culto, severamente condenado pelo grande pregador.

Enquanto Antônio Sérgio prefere falar de um cultismo fraco em Vieira, a despeito de seu marcante conceitismo, e João Mendes o classifica como um cultista desenvolvido, ou seja, um conceitista, Margarida Mendes procura resolver o problema enfraquecendo a distinção entre cultismo (“jogos de palavras, imagens e construções” (31)) e conceitismo (“jogos de conceitos”, (31)), mais ou menos ao jeito de João. Segundo ela, essa separação não era assim tão forte e funcional no século XVII, ao contrário do que querem crer os

historiadores literários mais ortodoxos. Para um deles, António Sérgio, há sentido na divisão tradicional pelo fato de ele apartar o mundo das idéias do mundo das formas, o pensamento da palavra, o conteúdo de seu mero e insubstancial receptáculo, ao que a autora oferece uma outra visão.

M. Mendes esclarece que a acusação de vícios cultistas feita por Vieira à antítese, à predicação confusa não procede. Por pertencer à categoria das figuras semânticas, a antítese, por exemplo, está investida de um caráter conceitual e não de um caráter cultista. O próprio tratado mais importante do conceitismo – *Agudeza y Arte de Ingenio*, de 1642 – de autoria do padre jesuíta espanhol Baltazar Gracián, confirma essa idéia, segundo Margarida. Simetrias frasais, paronomásias, metáforas, enigmas eram entendidas como jogos conceituais e não cultistas, como se convencionou considerá-las.

O borramento dessas fronteiras favorece uma nova relação entre palavra e pensamento. Na medida em que a agudeza aproxima de maneira sutil dois objetos distantes, materiais ou não, relacionando-os harmonicamente, tal procedimento só servirá ao propósito persuasivo da prédica – propósito esse tornado crível e, mais do que isso, visível – quando o invólucro material for tratado não como um elemento subserviente, não como invólucro, e sim, como realização paralela e especularmente complementar em relação ao plano conceitual, quer dizer, quando a agudeza manifestar “as mesmas relações na própria estrutura frásica e vocabular [...] como que em espelho” (31):

Passa a haver um isomorfismo, ou seja, à forma ou organização dos conceitos corresponde a forma ou organização das palavras e das frases. A motivação ou relação que se estabelece entre uma e outra é geralmente de analogia, de semelhança (ou da correlativa dissemelhança, oposição). [...] A linguagem não está lá para transportar as ideias; está lá para as tornar *visíveis*, imitando-lhes a configuração, como um seu simulacro material. Há portanto um vaivém permanente entre a lógica mental e a lógica que preside à estruturação linguística. Esta última passa a ter uma espessura própria, imediatamente visível na sua figuração: gradações, reiterações, simetrias, antíteses, paronímias, sinonímias, enumerações, anáforas e sobretudo a riqueza e densidade significativa da selecção lexical. Todas essas “figuras”, toda essa matéria profética se vai espelhar, por similitude, na forma dos conceitos.

É interessante notar como Affonso Romano de Sant’Anna aponta a distinção tradicional entre conceitismo e cultismo mas termina sua análise tal qual Margarida Mendes, quer dizer, fundindo ambos os pólos. Em seu livro *Barroco: do quadrado à elipse*, Sant’Anna defende a idéia de que a estabilidade e o centramento renascentistas,

simbolizados e manifestos na figura do quadrado, foram substituídos, no Barroco, pelo “império absolutista das curvas” (44), instável e descentrado, emblematizado na elipse. Não se esquece ele, porém, de dar os devidos créditos a tudo o que no Barroco é exploração científica, lógica, geometria e silogismo. O conceitismo, versão barroca do pensamento silogístico, seria, para ele, retilíneo, em oposição ao cultismo, rebuscado, curvilíneo. Embrionariamente, todavia, ele parece antecipar, a certa altura do capítulo 5, a junção que fará entre o estilo conceitista e o cultista (44):

A linha reta articulando significados ou agindo contrastivamente com a linha curva, como se o artista e o pensador barrocos estivessem clamando: eu sou as minhas contradições e complementaridades. Sou a tensão entre o quadrado e a elipse, sou a espiral ascendendo sobre as plantas geométricas do edifício racionalizante. Sou, em síntese, a dramática dobradiça dessas duas articulações.

Para exemplificar o conceitismo barroco, Sant’Anna, através dos poemas de frei Antônio das Chagas e de Gregório de Matos, discute como a poética barroca, geometrizando seus textos em simetrias frasais e vocabulares, realiza arte combinatória e especular na manipulação de um mesmo reduzido repertório de palavras “que se refletem num espelho de contraditórios”(44): “tempo” e “conta”, “todo” e “parte” são os pares trabalhados pelos dois autores respectivamente, que com elas fazem “ligas” e antinomias em raciocínios incrivelmente entontecedores. Presididos por uma lógica, pensamento e vocábulo caminham em vaivém para demonstrá-la, malabarismo e malabares em interdependência. É aí que o silogismo, atualizado em conceitismo, adquire a sua voluta, a sua linha curva: “O silogismo é um raciocínio que, mesmo fazendo ziguezagues, se quer retilíneo, mas muitas vezes se converte em elipse, em um sofisma que se pretende, paradoxalmente, insofismável” (44). Conclui ele: “A elipse retórica é uma voluta no texto” (44). No trecho que se segue, o sermoneiro da *Sexagésima*, operando com os mesmos elementos, introduz entre eles relações diferentes e faz com que se veja, no plano sintático, o antagonismo que as separa. De fato, podemos dizer, como já dissemos com Fantini, que nos sermões de Vieira a visão e o corpo sintático que a apóia se espelham:

De sorte que Cristo defendeu-se do Diabo com a Escritura, e o Diabo tentou a Cristo com a Escritura. Todas as Escrituras são palavra de Deus; pois se Cristo toma a Escritura para se defender do Diabo, como toma o Diabo a Escritura tentar a Cristo? A razão é porque Cristo tomava as palavras da Escritura em seu verdadeiro sentido, e o Diabo tomava as palavras da Escritura em sentido alheio e torcido: e as

mesmas palavras, que tomadas em verdadeiro sentido são palavras de Deus, tomadas em sentido alheio, são armas do Diabo (51).

Diz Affonso Ávila (3):

Vieira esteve, tanto quanto quaisquer de seus êmulos ou epígonos, empenhado na mesma partida literária, no mesmo desafio de fazer da linguagem não só o conduto de uma determinada mensagem, mas também a própria mensagem/forma da ludicidade inerente à sensibilidade barroca.

O ponto alto de sua prédica é o momento em que Vieira resolve o problema em torno da frutificação da palavra de Deus. Segundo ele, não há frutos porque os pregadores falam por si, e não por Deus: “As palavras de Deus pregadas no sentido em que Deus as disse, são palavras de Deus; mas pregadas no sentido que nós queremos, não são palavras de Deus, antes podem ser palavras do Demônio” (51). Se o “pregador concorre com o espelho, que é a doutrina”, então sermonistas interesseiros e inaptos respondem por autênticos “espelhos deformantes” ou “lentes”. Seria Vieira um deles?

A causa maior de Vieira é a religião, e por ela tudo ele fez no circuito de seu sermonário. Permitted tingirem-se poeticamente seus textos com ambigüidades, trocadilhos, similaridades e toda a sorte de jogos vocabulares e frasais, situando sua prédica na condição de obra de arte impactante e degustável ao homem sensorial do Barroco.

Affonso Ávila (3) coleta uma série de excertos paronomásticos da *Sexagésima*, os quais vão enformados em antíteses, paradoxos e trocadilhos: a famosa e irônica distinção entre “Paço” e “passos” (51), que identifica, de um lado, os pregadores entregues ao luxo e à acomodação e, de outro, aqueles peregrinadores que se sacrificam nas missões; trechos como “tão desenganado da pregação, como vem enganado com o pregador” (51), “Por que não terão também os anos o que tem o ano?” (51), “pelos descaminhos dos caminhos” (51), “Ter nome de pregador, ou ser pregador de nome” (51); o jogo sonoro e semântico que, a partir do *Per infamiam, et bonam famam* de Paulo de Tarso (2 Cor15:27 [6:8] [entre a glória e a ignomínia, entre a infâmia e o bom nome; como desconhecidos, embora conhecidos]), Vieira promove com as palavras “fama”, “infâmia”, “afamado” e “infamado” (51). O filão artístico de Vieira não compromete, só estimula a persuasão pelo viés lúdico que não tem outra função além da de evidenciar a proposta da prédica. Tanto quanto a ludicidade é uma demanda de seu público barroco, o fato de o sagaz doutrinador ser

circunstancialmente absorvido por tendências em voga e interesses pontuais também é uma constrição de seu tempo, ao qual está submetido enquanto sujeito historicamente limitado, jungido à “necessidade de identificar-se em termos de estilo de vida e linguagem com um contexto que afinal era o seu” (3). O tom do texto de Affonso Ávila é de “absolvição” da audácia retórica de Vieira, de sua especularidade deformante, mesmo reconhecendo sua “indeclinável vontade semântica” (3).

III

“[T]olhida pela palavra de Deus”, no dizer de Silviano Santiago (47), a verborragia de Vieira opera um “malabarismo virtuoso” com os elementos bíblicos através de uma técnica particular de construção chamada “conceito predicável”. Vejamos o que diz António José Saraiva a esse respeito:

O sermão [de Vieira] desenvolve-se, como hoje, a partir do “conceito predicável”, ou seja, um texto bíblico que se comenta de acordo com o tema e as teses que o orador se propõe a desenvolver. Para Vieira o texto contém um mistério a decifrar, ou, como se diz na terminologia do tempo, a “desempenhar”. [...] Ora este “desempenho” não consistia num comentário moral e doutrinal dentro do senso-comum, tomando em conta o conjunto do episódio a que pertence o texto, o seu conteúdo perceptivo etc., mas sim em considerar isoladamente o texto, a considerar a pretensa etimologia das palavras, a sua posição na frase, as repetições, o número de sílabas e letras de que se compõem, os seus vários significados, o jogo de sinônimos e antônimos, a essência dos objetos significados etc. [...] Esta forma de discurso pressupõe que há uma relação substancial, não convencional, entre a palavra e a coisa significada (46).

Desenvolver um conceito predicável é inculcar uma posição moral, sem que isso signifique fazer uso de concatenações verdadeiramente lógicas e sem que se recorra formalmente a quaisquer princípios da psicologia, da história, da experiência comum, da ética, da filosofia ou da teologia. A “agudez do engenho”, essa sim, é que deverá incidir sobre um fato ou uma frase da Sagrada Escritura, sobre citações e textos dos Padres da Igreja, dos concílios, e sobretudo de Sêneca, de tal forma que sejam apresentados como uma alegoria, uma figura ou um símbolo da tese, ou melhor, da *doxa* que se vai expor.

“Adaptações” etimológicas livres e interseções contextuais não autorizadas envolvendo personagens e fatos bíblicos não são raras nos sermões desse hábil convertido. No *Sermão do Santíssimo Nome de Maria*, Vieira inventa uma listagem de alegorias

possíveis para cada uma das letras de “Maria”, recuperando fantasiosamente elementos sacros ocultos sob o vocábulo. Na *Sexagésima*, Vieira faz corresponder as três quedas “frutíferas” do trigo a três variações igualmente “proveitosas” do verbo “cair” (51):

O trigo do sementeiro, ainda que caiu quatro vezes, só de três nasceu; para o Sermão vir nascendo, há de ter três modos de cair: há de cair com a queda, há de cair com cadência, há de cair com caso. A queda é para as coisas, a cadência para as palavras, o caso para a disposição. A queda é para as coisas, porque hão de vir bem trazidas e em seu lugar; hão de ter queda. A cadência é para as palavras, porque não hão de ser escabrosas, nem dissonantes, hão de ter cadência. O caso é para a disposição, porque há de ser tão natural e tão desafetada que pareça caso e não estudo: *Cecidit, cecidit, cecidit*.

Expedientes retóricos como esses resultam num efeito de espelhos, em que os textos se encaixam e se espelham porque parecem explicar-se mutuamente, então recontextualizados.

Esse efeito de espelhos torna plausível, crível, ao entendimento do público, a tese demonstrada: uma referência espelha a outra numa (estranha) relação aparentemente inevitável e natural, numa reflexividade sem saída, espécie de duplo espelhamento, em que um ponto na nervura sintática acumula em si duas indicações: a sua própria e uma alhures ali refletida – o simultaneísmo já mencionado. A teia do discurso está armada, e o ouvinte já foi capturado na constelação de nós e ligações da rede. Marli Fantini (48) explica tal processo argumentativo nos seguintes termos:

Para além de questões etimológicas [...] implicadas na magnificente teatralidade da retórica de Vieira, é ainda importante ressaltar que os meios – na intenção e na forma como estão implicados no discurso deste poderoso convertedor – conformam-se a uma complexa e enredante estrutura sintática, cuja ossatura lógica torna verossímeis as criativas e arditosas intrusões do juízo pessoal do sujeito do conhecimento. Ademais, ao sustentar – com o concurso de uma rede sintática entrecruzante e aliciadora – seu inverossímil visionarismo profético e seus especiosos silogismos, o orador se garante de meios suficientes para capturar seu receptor virtual e provocar-lhe mudanças estruturantes, dentre as quais aquelas circunscritas ao domínio das mais convictas crenças pessoais. Trata-se de uma estrutura que, ao repetir – sob novo enfoque – as perspectivas internalizadas, acaba por gerar novas conexões, podendo estas, por sua vez, atuar na produção de novos sistemas, num arranjo que até mesmo as finalidades podem ser alteradas. É assim que os discursos vieirianos asseveram a convergência entre as crenças do convertedor e as daquele a quem se busca converter.

O próprio Vieira lança mão da metáfora bíblica dos “espelhos recíprocos” para defender a tese de que a história e o ser (e, é claro, o seu próprio sermão) são a expressão de “uma perpétua novidade sem nenhuma coisa de novo”. Vejamos o que diz o *Sermão da quarta-feira de Cinzas* (51), de 1670:

Nesta mesma roda natural das coisas humanas, descobriu a sabedoria de Salomão dois espelhos recíprocos, que podemos chamar do tempo, em que se vê facilmente o que foi e o que há de ser [...] Que é o que foi? Aquilo mesmo que há de ser. Que é o que há de ser? Aquilo mesmo que foi [...]. Ponde estes dois espelhos um defronte do outro, e assim como os raios do ocaso ferem o oriente e os do oriente o ocaso, assim, por reverberação natural e recíproca, achareis que no espelho do passado se vê o que há de ser, e no do futuro, o que foi. Se quereis ver o futuro, lede as histórias e olhai para o passado; se quereis ver o passado, lede as profecias e olhai para o futuro. E quem quiser ver o presente, para onde há de olhar? Não o disse Salomão, mas eu o direi. Digo que olhe juntamente para um e para outro espelho. Olhai para o passado e para o futuro, e vereis o presente.

Na tentativa de dissolver a desordem e a imprevisibilidade dos fatos, sinal de um esforço racionalizante e controlador, Vieira encontra uma fórmula, imprime uma lógica ao tempo e às circunstâncias, dispondo exemplos e argumentos com o intuito de fazer valer sua causa, mesmo que isso signifique ora “etimologizar” absurdamente o nome de Maria, ora simplesmente derivá-lo de *mare*. A tradição cristã recebe uma roupagem nova ao figurar nas novas ambiências, resignificando-se por força do olhar do pregador e perante o olhar da audiência. Outras conexões, outras séries de imagens são estabelecidas e o discurso profano dos interesses temporais vai se misturando à doutrina católica, fazendo com que as alegorias bíblicas passem a carrear novos valores e que um mesmo trecho seja submetido a distintas releituras para suprir as demandas do orador. A coleta de repetidas vezes dissuasivas obedece às prioridades de cada sermão, a motivações circunstanciais e não essenciais (não importa que o nome “Maria” tenha interpretações excludentes; a palavra adquire, a cada nova prédica, uma “nova essência”, descoberta e revelada a partir de “investigações” etimológicas, numerológicas, sinonímicas e antonímicas, que ultrapassam a relação vocabular convencional e buscam uma relação mais profunda, mais substancial com a palavra – para ser fiel aos termos de Saraiva), como se, dentro do plano de sujeitar a vida e a história ao traçado divino (o Antigo Testamento anuncia o Novo, e este atualiza aquele: Deus está no comando dos acontecimentos), tudo pudesse ser “ajeitado” por uma operação retórica, por uma sala de espelhos especializada em apresentar evidências a favor de uma proposição inicial. Diz João Mendes (30):

Este mundo de Vieira [...] faz lembrar uma verdadeira sala de espelhos, como as que eram freqüentes nos palácios barrocos: perpétua novidade sem coisas novas. Quem entra, provoca determinados reflexos; outro que entre novos reflexos provocará. Assim é com a Bíblia e a profecia, confronto permanente de toda realidade que lhe seja referida, e resposta de infinitos sentidos à diversa proposta

que se lhe fizer. Os mesmos textos, mais carregados de fascínio barroco, como a estátua de Nabuco ou o carro de Ezequiel, ou a luta de David e de Golias aplicar-se-ão a muito diferentes realidades que neles se reflectem e iluminam.

Vejamos o que acontece no caso do *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda*. O pregador faz desfilar diante da vista de Deus (aqui desacreditado pelo sermônista apenas para satisfazer aos imperativos de uma tese de trabalho; em outros sermões, foi e será o mesmo Deus confiável) um elenco de provocações e súplicas a Ele endereçadas por vozes colhidas do Antigo e do Novo Testamento. São queixas que, tendo recebido a graça da intervenção e do perdão divinos (em alguns casos, até imerecidamente), depõem contra a validade da fé no Senhor e contra a estabilidade de seu reino, caso não seja concedida aos portugueses mais essa graça: a da vitória contra a Holanda herege. Colocado diante do espelho, “Deus está holandês” (51), é a face demoníaca do inimigo a que ocupa o espaço no qual a divindade deveria refletir-se, invertendo-lhe a natureza *na circunstância específica desse sermão*. Tamanha é a potencialidade da sala de espelhos vieiriana, em que aparecem multiplicadas as interferências favoráveis de Deus no mundo, que o padre jesuíta ousa fazer sentar o próprio Criador no banco dos réus. A platéia, transformada em júri popular, é forçosamente (e bizarramente) levada a alimentar as mesmas dúvidas nesse momento do sermão.

Voltemos agora ao nível da palavra. As antíteses do trecho do “xadrez de palavras” da parte V ocultam, segundo Margarida Mendes (31), uma antinomia no círculo da eloquência sacra: aquela em que se opõem o artefato ou o artifício e a natureza ou o acaso, a espontaneidade. Conquanto seja inconcebível que os sermões nasçam “naturalmente”, sem o esforço de uma confecção (aliás, muito sofisticada), existe na arte de Vieira uma concepção de linguagem que merece ser explicitada.

O “Céu semeado de estrelas” é como o sermão semeado de palavras. Estas, para Vieira, devem ter “a ordem” e “a harmonia” daquelas, uma disposição natural que nada tem a ver com o “xadrez” artificial que faz “lavor”, que dá trabalho, que submete o vocábulo a um esquema forçado. O arranjo estelar das palavras “faz influência”, está de acordo com uma harmonia interna a elas capaz de determinar a maneira como se agrupam, como se aproximam, como se influenciam. Essa lógica inata na língua, tão natural (quer dizer, inscrita por Deus na criação, e, portanto, providencial) quanto a disseminação das estrelas

no céu e a semeadura na terra, equivale, espelha linguagem e Natureza na mentalidade de Vieira. Nada de ourivesaria de superfície; o que vale é explorar os recônditos da palavra para trazer à tona seu magnetismo espontâneo (31):

O pregador deveria portanto ser menos um artífice à procura de fazer brilhar o seu estilo e mais, diríamos hoje, um poeta, aquele que descobre nas palavras da língua as suas relações escondidas e profundas, a ordem oculta e virtual que ela se encarrega de actualizar. A concepção providencialista da língua como uma natureza com as suas leis próprias, as suas semelhanças e dissemelhanças, e como um espelho do resto da criação, tornava-a uma entidade material, um corpo opaco e visível onde se encontravam latentes e adormecidas, como na restante Natureza, as marcas ou sinais das verdades divinas, da tal ordem que Deus deu a todas as criaturas.

IV

O sermão de Vieira espelha o ouvinte, espelha textos que espelham textos, “memória que *espelha* elencos de casos exemplares da Escritura e dos eventos pátrios” (40), e espelha o próprio Vieira. No *Sermão do demônio mudo*, o padre jesuíta desenrola uma longa condenação do uso inapropriado do espelho, o demônio mudo, buscando tornar claro que ver-se nele é ver a si mesmo com admiração e com platéia, mas sem Deus. O perigo está em a criatura ficar tão satisfeita consigo que chegue a dispensar o olhar zeloso de Deus, renunciando-O. Diz Vieira (51):

E quando os gentios, adoradores dos deuses falsos, entenderam que nos espelhos dos templos não se haviam de ver outras imagens que as dos mesmos deuses, têm nome de fé de cristãs as que levam os espelhos aos templos do Deus verdadeiro, não só para tirarem os olhos dos altares, e os porem em si, nem só para se verem a si, que seria menor escândalo, mas para verem e enfeitarem o modo como desejam ser vistas?

Para Pécora, o problema do enfeitar-se diante do espelho é o problema da deformação e da negação do real, da composição de uma imagem, com o intuito de atrair para si o olhar alheio, pelo desejo de mobilizar admiradores. Mesmo rompendo a relação da criatura com o Criador ao substituir o real pela “invenção” de uma platéia admirada com a beleza desse que a possui – não me volto para Deus porque me basto, me realizo sendo adorado, adoro-me a mim mesmo – esse olhar narcísico ainda assim não se reconhece “solitário e irracional”, porque, demoniacamente, o mundo, segundo sua ótica, refletiria seu próprio desejo. A vaidade vieiriana, contudo, não é uma pretensão estética nos moldes há

pouco delineados; ela manifesta-se em seu corpo textual. O que Vieira faz é enfeitar sua fala com trajes retóricos para captar a atenção e a adesão de seu público, com a diferença de que o pregador representaria (vale dizer, espelharia), supostamente, não os próprios interesses, mas os de Deus: “O pregador concorre com o espelho que é a doutrina; Deus concorre com a luz que é a graça; o homem concorre com os olhos que é o entendimento” (51). O sermão é a sua superfície refletora, mas a luz é mesmo de Vieira.

Enquanto a *Sexagésima* invoca a autoridade do pregador-espelho, o *Demônio mudo* denuncia o espelho-pregador, como se ambos os sermões se conectassem nesse ponto por uma relação antitética. No primeiro, o pregador é simbolicamente um espelho; no segundo, o espelho é simbolicamente um pregador, ou melhor, não um doutrinador cristão, e sim um pregoeiro:

Não há eloquência, nem Retórica com todas as suas figuras, que mais diga, que mais persuada, e que mais deleite, que aquele lisonjeiro mudo. Mudo adula, mudo encarece, mudo atrai, mudo afeiçoa, mudo enfeitiça, mudo engana, mudo mente e desmente juntamente, negando o que é, e fingindo o que agrada. Nono, Poeta antigo, e tão erudito nas línguas, como nos silêncios, chamou ao espelho, pregoeiro mudo: *Tacito praecone (speculo) imagini credebat puella suae pulchritudinis*. E diz discretissimamente que uma donzela que se viu ao espelho, pregoeiro mudo, não cria da sua formosura o que ela via, senão o que ele apregoava (51).

Em cada sermão, o grande orador jesuíta atualiza a expressão de seu desejo, contorcendo o texto sagrado para fazê-lo corresponder aos seus interesses; seu real, por mais visionário que seja, é o único real possível e não há outros. Deus entra na história, mas Ele é português e está, como Vieira, a serviço do estabelecimento do V Império de Cristo, a grande bandeira levantada pelo orador lusitano. Nesse sentido, todos os sermões espelham o desejo do padre jesuíta, e ele se esforça por ver a si mesmo ali na condução das rédeas de sua prédica para a direção pretendida: o sermão, em primeira e última instância, destina-se sempre à sedução de alguém: “uma coisa é expor e outra pregar, uma ensinar e outra persuadir. E dessa última é que eu falo” (51), admite ele. Deve ser esse o motivo de sua prédica se enfeitar tanto.

6.1. - Johann Sebastian Bach: a fuga

Segundo José Miguel Wisnik (52), a fuga apresenta-se como “o desdobramento de um *discurso* musical”, pautada, tanto ela como a toda a música de Bach, na “resolução horizontal e vertical dos problemas sonoros, as duas dimensões investidas num mesmo projeto discursivo”.

O perfil discursivo da fuga deve-se em grande parte ao “pronunciamento” estruturalmente organizado de suas vozes num texto musical. Tudo acontece como se várias falas mais ou menos semelhantes se entrecruzassem atrasadas umas em relação às outras, mantendo entre elas relações de espelhamento, de inversão. A primeira referência a uma justaposição espelhada dessas vozes, por conseguinte, pode ser encontrada na própria definição de fuga, essa estrutura musical que atingiu seu apogeu exatamente no período Barroco e principalmente pelas mãos de Bach e Haendel. O *Dicionário de Música* de Tomás Borba e Fernando Lopes Garcia explica o seguinte: “Forma de composição musical baseada no princípio da imitação insistente em todas as partes, dando-nos a impressão de que estas vão, realmente fugindo uma das outras, perseguindo-se ou procurando-se” (8). Wisnik é ainda mais explícito no que se refere ao espelhamento. Diz ele que “o que temos é movimento caleidoscópico em que os contrários ecoam entre si e se espelham até se revelarem como reverberações defasadas do mesmo” (52). A fuga consiste na superposição das várias “cópias” de um tema (semelhantemente ao cânone, porém com menos rigidez. Rigidez é, inclusive, uma qualidade que não se pode atribuir à fuga, que recusa, segundo eminentes musicólogos, a classificação de “forma musical”. Fala-se em “procedimento” ou “textura” (26)). O tema é inicialmente proposto em uma voz; finda essa melodia, surge uma segunda voz, enquanto a primeira prossegue executando um “contracanto” (uma melodia secundária composta para proporcionar contrastes rítmicos, harmônicos e melódicos ao tema). Comparecem outras vozes para entrosar com o contracanto, “colorindo” fantásticamente o “fundo” do tema e a peça musical como um todo. As partes imitam-se, espelham-se mutuamente numa espécie de jogo de espelhos e labirintos – o *mise-en-abyme* na música. Bruno Kiefer (27), estudioso da música, afirma o seguinte sobre o tema musical, esta célula introdutória sobre a qual a composição se desenvolve: “Há fugas de Bach em que o tema aparece ao longo do desenvolvimento, em forma invertida. [...] Uma inversão do tema é a imagem deste tema num espelho horizontal. Temos aqui uma verdadeira

transformação geométrica. A forma retrógrada do tema é a imagem num espelho vertical”. Ao comprometer os desdobramentos do tema, vinculando-os ao próprio tema, o compositor impõe rédeas à fuga, impedindo que ela “fuja” sem controle pelo desenvolvimento afora. O devir da composição estará sempre referendado pelo trecho inicial, num anseio por uma geometria estabilizadora que faça com que os subseqüentes encaminhamentos do tema sejam novas reformulações invertidas do anunciado, do já dado.

A reflexão incessante do mote inicial na fuga tem a função de reafirmá-lo de várias maneiras na forma de linhas contrapontísticas, polifônicas, girando e agitando-se em torno de um eixo central, no contorcionismo da múltipla repetição. No dizer de Joel Neves (34) sobre a noção do absolutismo no Barroco, “como algo limitado, mas que se desenvolve rumo ao infinito”. Por isso, não será surpresa, certamente, se suas composições forem consideradas por alguns como “túrgidas e confusas” e por outros como obras-primas incomparáveis. Passemos a palavra a Douglas Hofstadter (25), autor de *Godel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes*, para que ele confirme nossas impressões sobre a fuga:

“[R]icerca” era, na verdade, o nome original da forma musical agora conhecida como “fuga”. À época de Bach, a palavra “fuga” (assim escrita também em latim e italiano) já era consagrada, mas o termo “ricerca” sobrevivera, designando uma forma erudita de fuga, talvez demasiado austera e intelectual para o ouvido comum. A linguagem moderna preservou um uso semelhante: a palavra “rebuscando” (*recherché*) significa, literalmente, “procurando com afinco”, mas contém o mesmo tipo de implicação referente à habilidade ou sofisticação esotérica ou intelectual.

A identificação das partes “anatômicas” da fuga é nitidamente inspirada na troca de turnos da interação verbal, como se tratasse de uma conversa em que cada voz tivesse a sua vez para falar e para replicar. É o próprio Bach “que costumava lembrar seus alunos de que as distintas vozes de suas composições deviam comportar-se como pessoas que conversam juntas, como em um grupo seletivo” (25). Os elementos constitutivos da fuga são: a) o tema ou sujeito, que é o motivo musical sobre o qual se desenvolve a composição; b) a resposta, imitação do sujeito geralmente uma quinta justa acima ou uma quarta justa abaixo (nesses casos, uma fuga *real*), e contra a qual o tema passa a se opor numa linha melódica antinômica, recebendo, por isso, o nome de contra-sujeito; c) a *codetta*, espécie de “biombo” musical que às vezes se interpõe entre o sujeito e a resposta para conectá-los,

também empregado em outros lugares da fuga; d) o episódio, passagem em contraponto contrastante, situado em meio às re-entradas do sujeito principal, mas não obrigatoriamente derivado dele ou do contra-sujeito; d) o *stretto*, uma sobreposição da resposta ao sujeito antes do completo “pronunciamento” desse, criando uma intensidade própria para um clímax; e) o pedal, nota prolongada na região do baixo, que permanece no “fundo” enquanto a parte superior segue evoluindo.

No todo, a fuga é usualmente dividida em exposição, seção central e seção final. A primeira parte, a exposição, “dá a partida”, deflagra um único ou vários aparecimentos do sujeito em cada voz; à exposição pode se seguir a contra-exposição, que é um prolongamento daquela. A seção central vem imediatamente após, com seus vários episódios modulados em tons relativos, da subdominante e da dominante e com longas pausas em uma ou mais vozes como recurso à acentuação do sujeito modificado nesses tons. A seção final marca o retorno do sujeito à tônica e constitui “a culminação de toda a fuga” (26).

Qualquer que seja o rumo da conversa, as reverberações defasadas e tonalmente diferentes do tema – isto é, tudo aquilo que se diz depois do tema – são lembranças, reaparecimentos alterados desse núcleo, variam em torno dele, reiterando-o de diversas maneiras através do anúncio de vozes concordantes e discordantes, que somente coincidem no fim. Os ecos próximos e distantes do mote seminal a ele estão imantados, orbitando-lhe o eixo, e por isso, sempre se reportando a esse ponto: é a partir de seu fulcro que se podem classificar as vozes como defasadas ou em fase, tonalmente acima ou abaixo, surpreendentemente variadas ou canônicas, espelhadas ou não. Tamanha é a preponderância do tema que Kiefer (27) chega a afirmar que, numa fuga de Bach, “o tema de uma fuga já é a fuga”.

Em virtude disso, podemos dizer que a fuga é um discurso que convulsiona na busca da própria organização, é o esforço de um pólo atrativo – o tema – em favor da convergência de seus elementos gravitantes. “[O] essencial”, afirma Kiefer (27) “é a permanência de um tema ao longo de um processo musical, desencadeado e estruturado pelas forças e elementos contidos no tema”. Advoga-se o motivo musical na deflagração de círculos concêntricos, de espirais que confirmem sua centralidade, sua permanência, sua

concreção, uma contorção organizada e virtuosística da forma-tema (tal materialidade é que levou Wisnik a entender a fuga como “ciência do concreto” 52)). Assim esclarece Solange Ribeiro de Oliveira (37): “As variações imediatamente reconhecíveis tendem a ocorrer no início, cedendo lugar, depois, a outras, sucessivamente mais elaboradas e recônditas. Cada variação aumenta a familiaridade do ouvinte com o tema, habilitando-o gradativamente a apreciar formas cada vez mais tênues e disfarçadas”. As variações procedem como se operassem desdobramentos ou explicações do tema sob diferentes pontos de vista, “uma contemplação a partir de perspectivas distintas do que já se encontra no material temático” (27), um verdadeiro exercício de demonstração de uma tese, trabalho retórico de sedução. De fato, Kiefer (27) diz que “[t]oda fuga dá a impressão de uma longa meditação”, e no que tange à música de Bach, Conceição Rezende afirma que a melodia do mestre de Eisenach está mais interessada na meditação do conteúdo do tema musical do que em qualquer outra coisa (43). Em meio à oscilação da série harmônica das vozes, é a frequência fundamental do tema que nos convence de sua continuidade identitária: aí é que está o poder de persuasão da fuga.

As vozes invertidas na correria fugática pertencem ao rol das variações menos reconhecíveis, menos parecidas com o tema, apesar de igualmente “persuadíveis” por ele. Se as demais imitações podem ser consideradas espelhamentos “deformados” – como são as imagens da sala de espelhos dos parques de diversões – existem aquelas que são inversões horizontais da linha melódica: uma voz ascendente, por exemplo, será defrontada com uma descendente, e assim por diante. Uma vez que a fuga deve cumprir seu papel conciliatório, promovendo uma constante reminiscência do tema e o consenso das vozes no final (a concordância de todas com a “tese” exposta inicialmente), o esforço pela resolução, pelo convencimento é maior quanto mais diferentes em relação ao tema são seus ecos. Ainda assim, esses espelhamentos totais, de completa inversão, e todos os outros, fogem para o mesmo destino: entrar em fase e em consonância no assentamento vocal que marca o término da peça. Ou nas palavras de Wisnik (52): “a entrada das vozes em fase dá por finda a fuga, pois ela vive, diga-se mais uma vez, das defasagens”. A tarefa de persuasão, de concretização do tema por meio de “opiniões” ou “memórias” a seu respeito, depende da

emergência das defasagens espelhadas, que caracterizam o processo fugal. Convencimento e espelhamento se imbricam e se alternam na agitação da fuga.

Uma das evidências mais flagrantes do emprego da noção de espelhamento em Bach tem a ver com a existência das chamadas *fugas-espelho*. Trata-se de um par de fugas em que uma é tomada como a original, *Rectus*, e a outra é tomada como sua inversão, *Inversus*. Aparecem espelhados, internamente às fugas, os seguintes elementos: 1) melodias: quando uma melodia sobe na fuga original, na outra ela desce; 2) entradas de voz: as vozes da fuga espelhada entram na ordem contrária a da original, isto é, entram por último quando na original entram em primeiro, dando-se o mesmo com relação ao naipes dos instrumentos: quando na espelhada existe a execução de um motivo no baixo (voz mais grave), na original o mesmo motivo é desempenhado pelo soprano (voz mais aguda); 3) funções tonais: a tônica (primeiro grau de uma escala diatônica; nota essencial e de repouso, é o polo oposto da dominante, que é um pólo de tensão) e a dominante da fuga original transformam-se, respectivamente, na dominante e na tônica da fuga espelhada; 4) tons: modulações tonais seguem direções opostas; 5) seqüências: quando uma sobe a outra desce; 6) cadências: o acorde de cadência é tomado na direção oposta. O acorde de cadência é semelhante a um sinal de pontuação que caracteriza o fechamento de uma seqüência. Quando proporciona um término repousante, é como um ponto final (cadências perfeita e plagal); se encerra num acorde de tensão, é uma vírgula, um travessão ou algo entre uma vírgula e um ponto-e-vírgula, dependendo de como a seqüência se encaminha para aquele ponto instável (cadências de engano e imperfeita).

Na *Arte da Fuga*, operações mais localizadas de espelhamento *strictu sensu* são comuns ao longo das 14 fugas (15, quando se inclui a que Bach não finalizou) e 4 cânones, mas nenhuma alcança dimensão tão completa quanto nos *Contrapunctus XII, XIII e XVIII*, os três pares de fugas-espelho do último trabalho do mestre alemão. É um autêntico deleite visual, bem ao sabor da ludicidade, do experimentalismo, do geometrismo e do cálculo barrocos. Diga-se de passagem que a numeração das fugas e cânones é um tanto problemática e sua ordenação após a 11ª fuga é questionável. Admite-se a tese de que o trabalho de compilação levado a efeito por Bach interrompe-se nesse ponto em função de sua morte. Esse primeiro conjunto obedece, segundo Karl Geiringer (18), a um esquema

lógico de progressiva diferenciação e complexidade, o que já não mais se observa da 12ª fuga em diante.

A monumentalidade de *Die Kunst der Fuge* está no visto e no não visto. As “lições ministradas” não contém nenhuma indicação de execução instrumental da parte de seu maior professor, são possivelmente peças para serem lidas, mais do que tocadas, produtos de uma música absoluta, “pura”, auto-referendada.

“Música absoluta” é uma categoria polêmica, sem dúvida, e não se poderia rotular toda a obra de Bach enquanto tal, se fosse o caso de se aplicar essa categorização. Jacques Barzun, em seu *Da alvorada à decadência: a história da cultura ocidental de 1500 aos nossos dias*, discute a inoperância desse termo e de outro, “música programática”, argumentando que, para o primeiro, haveria o obstáculo da inexistência de um ser humano “puro”, que estivesse livre de “respostas enraizadas e associações adquiridas que não podem ser postas de lado” (7); e para o segundo, o problema é que não há música que não evoque uma emoção qualquer, mesmo que ela tenha sido “programada” para descrever uma cena ou uma história. A rigor, toda música é programática, já que resulta sempre de um plano ou esboço.

Restou saber que destino a *Arte da Fuga* cumpriria e como floresceria a última fuga, aquela que, inacabada e musicalmente autografada pelo compositor em uma de suas partes – B (si bemol), A (lá), C (dó) e H (si) – seria, na opinião de Geiringer, o coroamento de sua obra contrapontística: uma fuga tripla, provavelmente uma quádrupla.

Com um *quorum* inferior ao de sua irmã no projeto da *Die Kunst*, o cânone, assim como a fuga, é uma composição musical em que várias vozes repetem um tema, anunciado monofonicamente por inteiro no começo da peça e do qual se seguem suas “cópias”, cada uma delas iniciando-se em diferentes intervalos de tempo. Dentre as várias características estruturadoras do cânone, interessam-nos aquelas que dizem respeito, mais uma vez, às inversões do tema. Quando isso acontece, há uma melodia que desce ao mesmo tempo em que o tema original sobe, repetindo o espelhamento horizontal fugático; sabe-se que Bach tinha grande apreço pelas inversões, que eram uma constante em seu trabalho. Chegou mesmo a compor um cânone que pode ser lido de trás para frente como se fosse um palíndromo, ou à maneira do espelho vertical de Kiefer para a fuga.

Não é difícil enxergar na fuga pólos de repulsão e atração, expansão e contração, de “diferenciação e integração” das massas sonoras” (10); aliás, no Barroco não é nada difícil enxergar. Dentro desses parâmetros, é perfeitamente aceitável que Bruno Kiefer tenha tomado como uma metáfora possível para a fuga a imagem de uma rosa se abrindo: ela desabrocha sem jamais deixar de ser rosa. Roland de Candé (3) cita Claude Debussy: “Na música de Bach não é o caráter da melodia que comove, é a curva”.

6.2 - Vieira e Bach

Quando fala de “fuga em espelho” em Vieira, Affonso Romano não poupa equivalências com a fuga bachiana, e é particularmente interessante que o músico alemão tenha de fato composto fugas-espelho. Essa interseção aponta para a possibilidade de um notável isomorfismo entre o sermão e a fuga, como mostra o autor no trecho em que faz uma leitura dos “bons textos barrocos” (e aí incluiremos o sermão) com base na estrutura da fuga:

Também nos bons textos barrocos, de ontem ou de hoje, há uma fuga e contraponto de conceitos e imagens, uma rápida sucessão de diferentes vozes, como se o texto fosse deslizando, desviando-se de si mesmo, mas voltando sempre ao baixo contínuo, ao preceito harmônico, ou melhor, estruturador do caos. Como na música, o texto faz a “exposição” do motivo, e vozes outras o entoam imitando e diferenciando a “resposta”. Depois há o “desenvolvimento”, intervalos ascendentes e descendentes até chegar ao *stretto* final, momento de maior tensão tonal e apoteose do pensamento (44).

Nos comentários tecidos a respeito da música de Bach, é flagrante a presença de termos que se reportam às fugas e cânones como desafios intelectuais a serem vencidos pelo ouvinte ou pelo especialista. David e Mendel, citados em Hofstadter (25), assinalam:

Por vezes, as relações entre as várias seções compõem um labirinto de fios entrelaçados que só uma análise detalhada pode desembaraçar. Normalmente, contudo, uns poucos aspectos dominantes proporcionam orientação adequada e instantânea ao ouvinte, ou ao leitor, e, conquanto no decurso do estudo possam-se descobrir sutilezas infundáveis, nunca se perde de vista a unidade que caracteriza toda e qualquer criação de Bach.

Também considerada “túrgida e confusa”, dotada de “sofisticação esotérica ou intelectual”, em que “muitas idéias e formas foram tecidas em conjunto e onde interessantes

duplos sentidos e alusões sutis são freqüentes”, a música de Bach é quase um artefato puramente mental, objeto que ele mesmo “*pensa contrapontisticamente*” (grifo nosso). Espécie de conceitismo que, inicialmente aplicado ao texto escrito e partícipe da oratória, parece caracterizar muito bem o texto musical bachiano. Uma vez que as páginas da *Arte da Fuga* são as de um livro que se deve principalmente ler, chegamos, dessa forma, à seguinte equação: se o sermão de Vieira é difícil de ler (ou de ouvir), o de Bach é difícil de ouvir (ou de ler).

A semelhança com Vieira, então, é direta. Seu conceitismo é descrito pelo crítico lusitano Antônio Sérgio, citado em Coutinho (12), como uma “salada de conjeturas”, terreno movediço no qual se caminha “por uma trilha sinuosa e desigual, que conduz a várias direções, através de anfractuosidades às vezes invencíveis, não obstante a cristalina limpidez formal”.

A matriz estruturadora do caos no sermão de Vieira (a tese de trabalho) e a força unificadora que rege a música de Bach, e de forma mais evidente, a fuga (através do “sujeito”), identificam-se plenamente enquanto um mesmo princípio orquestrador de vozes textuais e musicais. Falar, a essa altura, de uma orquestração musical e poética no texto vieiriano parece dispensável. Na citação abaixo, o uso reiterado de uma certa sintaxe e de um certo léxico sugere uma rítmica digna de um poema ou de uma composição musical, em que a repetição efusiva dialoga com a diferença marcando uma cadência. Vieira poeticamente reposiciona o *spot* do *Ecce Homo* sobre João Batista, opondo seus hábitos virtuosos aos desregramentos da grande massa:

Homens, fazei penitência; e o exemplo clamava: *Ecce Homo*: eis aqui está o homem que é o retrato da penitência e da aspereza. As palavras do Batista pregavam o jejum, e repreendiam os regalos e demasias da gula; e o exemplo clamava: *Ecce Homo*: eis aqui está o homem que se sustenta de gafanhotos e mel silvestre. As palavras do Batista pregavam composição e modéstia, e condenavam a soberba e a vaidade das galas; e o exemplo clamava: *Ecce Homo*: eis aqui está o homem vestido de peles de camelo, com as cerdas e o cilício à raiz da carne. As palavras do Batista pregavam despegos e retiros do mundo, e fugir das ocasiões e dos homens; e o exemplo clamava: *Ecce Homo*: eis aqui o homem que deixou as cortes e as cidades, e vive num deserto e numa cova. (51)

Tecnicamente falando, Bach é um músico-poeta porque pertence à “safra” de compositores que vicejaram em meio ao Barroco protestante da Alemanha, no tempo, no lugar e no ambiente cultural propícios ao surgimento da *musica poetica*. O título implicava,

a princípio, um compromisso com a metrificação do texto e com a música, com o canto (ou poema: em grego, ambos têm o mesmo significado) que potencializaria a palavra, dando-lhe vida e inculcando toda a sorte de afetos no auditório, e mais tarde, uma preocupação com a eficácia retórica da música instrumental. Artisticamente falando, que sua música esteja evadida de poesia é inegável, não importando se os efeitos visualizantes suscitados por sua obra o tornam um músico-poeta numa acepção diferente (ou não) da exposta, ou se por causa de qualquer outra carga imagética ou cenográfica ali embutida seria melhor defini-lo como um músico-pintor (o que, horacianamente falando, não faria muita diferença, no final das contas: *ut pictura poesis*, a poesia é como a pintura). Barzun (7) contorna a questão dizendo o seguinte:

O compositor que musica letras ou transmite dramatismo sabe, por suas próprias reações viscerais, o que fazer em qualquer ponto com a melodia, a harmonia e o ritmo, a fim de comover e impressionar apropriadamente o ouvinte. E quando na ausência de idéias declaradas, uma fuga ou *chaconne* nos impressiona como se tivesse uma trama, é porque o compositor obedeceu a alguma seqüência visceral própria – sem palavras e sem imagens – ao mesmo tempo em que cumpre as exigências da forma.

Assim como no cânone eternamente remontante as subidas sucessivas de tom geram um constante estado irresolvido de tensão e suspense, também no *Sermão da Sexagésima* os fechamentos de parágrafos em forma de perguntas que suscitam contínuas reelaborações do raciocínio provocam ansiedade no ouvinte/leitor, que quer ver o mistério “desempenhado”. Distinguindo a arte renascentista da arte barroca, Wölfflin (53) assegura que, nesta, “[o] ideal não é mais o apaziguamento do ser, mas um estado de excitação”. Dito de outra forma e expandindo um pouco mais, essa agitação lembra aquelas tais “ondas concêntricas”, a que já nos referimos, “lançadas como encarecimentos sucessivos” em torno do tema, “de menor para maior”, ou o movimento espiralado de elipses argumentativas.

O cânone “palíndromo” da *Oferenda Musical* de Bach, mencionado anteriormente (ou Cânone caranguejo, como prefere Hofstadter), pode ser comparado a pelo menos um exemplo, e de proporções pontuais, no texto de Vieira. É quando ele fala sobre o “non” (não) e discorre a respeito de suas qualidades palíndromas. Antônio Saraiva (46) é quem coleta o trecho para nós:

Terrível palavra é um *Non*. Não tem direito nem avesso: por qualquer lado que o tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim ou do fim para o

princípio, sempre é *Non*. Quando a vara de Moisés se converteu naquela serpente tão feroz que fugia dela porque o não mordesse, disse-lhe Deus que a tomasse ao revés, e logo perdeu a figura, a ferocidade e a peçonha. O *Non* não é assim: por qualquer lado que o tomeis, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo.

Não podemos deixar de notar uma certa semelhança de efeitos entre o “non” e os espelhos postos frente a frente em outro sermão de Vieira, *História do Futuro*. Também ali está presente a idéia de uma “bidirecionalidade gêmea”, em que todas as direções dão no mesmo, em que um lado duplica-se no outro, numa vertiginosa e estranha simetria. Na colocação de Laterza Filho (28), trata-se de buscar “uma feliz enformação” do mundo reduzindo-o a uma série de oposições, de tal forma que a realidade pareça controlada numa espécie de dinâmica da mesmice (“uma perpétua novidade sem nenhuma coisa de novo”, como já dissemos).

Tanto para Vieira quanto para Bach, o ornato retórico e o musical não se apresentavam como dispensáveis; ao contrário, desempenhavam funções retóricas vitais.

Desde que convenientemente ajustado à especificidade do discurso sacro, que fiscalizava o decoro e se guardava da perigosa arte pagã e laica (a eloquência clássica), o ornato dialético, assim aplicado, ajudava na “frutificação” do sermão, além de funcionar como prova da competência retórica e oratória do sermonista e como índice de sua credibilidade pública, garantia da eficácia de sua pregação. O ornato também não era considerado um excesso porque, preservado do mau uso, configurava-se como agente revelador da trama oculta que permeia a criação, um dispositivo natural, portanto, permitido por Deus e evidenciador d’Ele. Era um investimento retórico a favor do sucesso da prédica, um tipo de voluta hipnótica de arregimentação de recursos. Assim, não há nenhum problema com relação à

sucessão de verbos que redizem e reafirmam o sentido, substantivos que acrescentam e diversificam o significado e adjetivos e imagens que colorem e metamorfoseiam a dispersão textual e que vão ondeando sobre a página, espalhando e superpondo sentidos, como fazia o pregador Vieira (44).

Para Bach, a ornamentação musical era uma forma de vitalizar as melodias, dando-lhes ênfase e inflexão, e “conferindo um *acento peculiar* à melodia principal” (23). *Appoggiaturas*, *grupetos* e trilos incentivavam o floreio, o acréscimo de notas, e Bach não

abria mão dessas marcações dada a incapacidade técnica dos músicos de seu tempo de improvisarem satisfatoriamente a ornamentação adequada. Cioso quanto à interpretação de sua música, o músico alemão queria salvaguardar seu poder retórico.

6.3 - Literatura e música

É provável que os primeiros indícios de interface entre as artes, procedimento tão trivial na contemporaneidade, datem do período entre 600 e 500 anos antes de Cristo, nos textos de Simônides de Ceos, nos quais são propostas interseções entre elas, identificando-as umas com as outras. Mais tarde, por volta dos anos 19 e 18 a.C., Horácio, em sua *Ars Poetica* (obra didática um tanto despretensiosa, que traz elucidações a respeito de aspectos técnicos da poesia), vai cunhar a expressão *Ut Pictura Poesis* (a poesia deve ser como um quadro) sem o propósito de transformá-la na chave de leitura estética que veio a se tornar nos séculos vindouros, como atestam os críticos e poetas que surgiram muito depois do escritor latino. Origens à parte, o que nos interessa é verificar que tal aproximação entre diferentes sistemas semióticos não é um fato recente e nem tão pouco improvável como seria de se imaginar. A respeito dessas diversas interseções realizadas ao longo da história, a conclusão é que “[i]mplícita ou explicitamente, os vários tipos de análises intersemióticas apoiam-se na presunção de uma afinidade básica entre as artes, sem prejuízo da especificidade de cada uma” (37).

Essa afinidade é responsável pela descrição da música em termos da linguagem verbal, numa presumida vizinhança que concebe a fuga, como já apontamos, enquanto um *discurso* musical, dividido em proposições e respostas. Aliás, é sabido que a recepção das obras de arte acaba sendo inevitavelmente atravessada pelo registro lingüístico, agindo este como um denominador comum entre os vários sistemas semióticos. Favorável a essa tese, Barthes (6), num texto intitulado “O grão da voz”, tece considerações em torno da colocação de Benveniste sobre o fato de “a língua [ser] o único sistema semiótico capaz de

interpretar um outro sistema semiótico”. Pergunta-se o escritor francês se a crítica musical está fadada à predicação adjetiva, isto é, a classificar uma música ou suas partes como *allegro*, *presto* ou *andante*, qualificadores de conotação sempre emotiva ou poética. Ao propor uma modificação no nível de intelecção do objeto musical, Barthes busca deslocar a área de contato entre linguagem e música, conferindo à última uma certa autonomia. Quem sabe, a autonomia de uma linguagem?

A discussão entre aqueles que preferem encarar a música como linguagem e aqueles que se posicionam contra essa visão parece despolarizar-se diante da perspectiva intermediária que contempla traços de ambos os horizontes teóricos: a abordagem cultural. Nem linguagem da revelação divina, linguagem convencionada dos afetos, produto que dá acesso ao intraduzível pela língua, nem sistema não-referencial, em que mensagem e código estão fundidos: discurso auto-referencial, sim, mas certamente orientado pelo contexto cultural que o cerca, a partir do qual se podem atribuir determinados contornos emotivos a certas músicas, passagens ou escalas, embora dentro de um universo psicológico localizado e/ou tradicionalmente construído.

Esse é o *background* que subjaz à comparação entre Vieira e Bach, pano de fundo que marca a consciência do sistema *sui generis* que é a música, dependente, contudo, da contingencialidade histórica e individual que, de alguma forma, a conecta ao domínio lingüístico.

Quadro 3

Vieira e Bach: um quadro sinóptico

Vieira	Bach
O sermão como uma fuga em espelho, em que são lançadas vozes invertidas em relação ao mote da prédica.	Uma fuga-espelho é aquela que se apresenta como uma inversão horizontal (<i>inversus</i>) em relação a outra tomada como referência (<i>rectus</i>).
Conceptismo e cultismo dificultam a leitura e o entendimento dos sermões.	Música considerada “túrgida” e “confusa”, dotada de sofisticação esotérica e intelectual.
O sermão visa à captura do ouvinte através de um constante retorno à tese após cada expansão argumentativa frustrada: expostas todas as variações, só resta à platéia convencer-se da solução	A fuga engendra em si mesma um projeto de convencimento baseado na reminiscência permanente do tema, cujas reverberações são “resolvidas” ao ser retomado no final.

apresentada.	
A concreção da imagem nos sermões.	A concreção do tema na fuga.
O sermão é como uma sala de espelhos, em que a realidade bíblica espelha a realidade humana.	A fuga é como uma sala de espelhos, em que vozes espelhadas (totalmente invertidas) e “semi” espelhadas (alusivas) “refletem” o tema.
O desenvolvimento do sermão é comparável a ondas concêntricas, como encarecimentos sucessivos, de menor para maior, buscando em múltiplos reflexos o comentário alusivo ao caso presente; uma mesma idéia central vai adquirindo corpo e se complexificando, abrindo-se ao longo de vários parágrafos; estrutura e andamento de natureza analógica, pelo “exemplo” e pela metáfora, “uma perpétua novidade sem nada de novo”.	O desenvolvimento da fuga consiste em produzir ecos imitadores do tema, que variam desde as reverberações mais simples (ou próximas) até as mais complexas (ou distantes), numa constante alusão à matriz temática. “O processo musical chamado fuga pode ser comparado [...] ao desabrochar de um botão de rosa, que já é a rosa” (27). Estrutura e andamento de natureza analógica, portanto, em que as vozes são analogias feitas ao mote inicial. A fuga trabalharia “sobre oposições defasadas que procedem por variações imitativas sem desenvolvimento” (52), que é o mesmo que “uma perpétua novidade sem nada de novo”.
Teatralização de um diálogo com a audiência.	Movimentação fugática concebida como uma conversa entre as vozes.

Re(in)flexionar

Hora de unir as pontas e repassar o percurso anunciado no início desse trabalho.

A Idade Média e a Renascença arrebatam suas ondas no Barroco. A filiação medieval é incontestável, fala-se mesmo de uma ligação direta com o *Setecento*. O humanismo renascentista autoriza a emancipação racional do indivíduo, “tranqüilizando” as artes sem, no entanto, abafar inquietações subcutâneas. Surge a perspectiva, o *trivium* alcança destaque, a música agrega valores humanísticos e técnicos. A *Ratio Studiorum* domina os currículos escolares europeus, disseminando o ensino formalizado da retórica, já aguda e conceitista. O Barroco irá nutrir-se de uma liberação ainda contida e aristocrática das formas chamada de Maneirismo, movimento que parece ter caracterizado grande parte da Renascença. Começam ali o experimentalismo e o serpenteamento instável das imagens que marcarão a etapa seguinte.

A herança retórica de Aristóteles mostra-se de certa forma perene ao longo dos séculos, sendo relida por Cícero e Quintiliano. A artilharia persuasiva de Vieira é, antes de mais nada, aristotélica, quer dizer, imagética, antinômica.

O estilo *concitato*, criado por Monteverdi, é o gatilho do Barroco musical, cuja vertente alemã opta por tomar como modelo a retórica e não a oratória. Inegavelmente um “sermão sonoro”, a música barroca alemã preocupa-se em pregar o Evangelho, sedimentada em uma base matemática e humanística: é a *musica poética*, que mais tarde retoriciza-se e especializa-se na moção dos afetos. Bach não é apenas o apogeu da música barroca, mas o depósito da tradição e uma fonte fecunda de novas idéias. Profundamente retórico e polifônico, é considerado o maior dramaturgo musical do Barroco e o Quinto Evangelista, apesar do desinteresse que sua época manifestou pelo contraponto e por seu ilustre conhecedor. O espelhamento e a imitação das vozes são uma constante em seu trabalho, que multiplica labirintos sonoros (ou reflexos de melodias) sem desorientação.

Antítese poderia ser um outro nome para espelhamento simétrico contrastivo, uma força de acomodação do mundo a uma geometria confortadora, expressão de um norte totalizante. É um emblema chave para a compreensão do Barroco.

Vieira e Bach adotam os mesmos procedimentos retóricos no sermão e na fuga. Um deles é o do espelhamento, que gera uma vertiginosa sucessão de “ecos” entrelaçados. O sermoneiro e o músico tecem suas pregações a partir do princípio do desdobramento de reflexos do tema principal.

Espelhamentos, imitações. No Barroco, a imitação está sempre condicionada a refletir aquilo que na Natureza é dobra, redobra e desdobra. Na verdade, é a concepção de dobra que informa o Barroco que, por sua vez, a repassa para as produções artísticas de sua época, dentre as quais se incluem os sermões de Vieira e a música de Bach.

O Barroco foi o período dos faustosos espelhos e do experimentalismo imagético das anamorfoses no campo da pintura (salienta Affonso Romano (44) que a definição de imagem como “reflexo no espelho” constava nos dicionários do século XVII), advindo do alargamento virtuosístico dos horizontes da perspectiva: houve uma torção do real, o espelho se convertia em lente, e o mundo passaria a ser observado pelo prisma da instabilidade. A movimentação das formas consubstanciava-se em todas as artes, e a fluidez ganhou representação.

Deleuze, explicando Leibniz, fornece um lastro filosófico para o Barroco e, por consequência, para a eleição desse tema, dessa estética do fluido. O traço barroco, para ele, “[n]ão pára de fazer dobras. [...] ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (15). Como se o infinito tivesse duas direções ou andares, prossegue Deleuze, existiriam, dessa forma, as “redobras da matéria e as dobras da alma” (15). A matéria, à maneira de um origami infinito, estaria dobrada e seria desdobrável *ad eternum* (toda desdobra levando a uma nova dobra), do micro ao macrocosmo, submetida a essa contingência e a essa forma de manifestação por efeito de forças mecânicas que atuariam sobre ela. A natureza jamais operaria com ângulos agudos, mas com formas fluidas, elípticas, processuais:

Dobras de ventos, de águas, do fogo e da terra, e dobras subterrâneas de filões de mina. Os dobramentos sólidos da “geografia natural” remetem, inicialmente, à ação do fogo e, depois, à ação das águas e dos ventos sobre a terra, um sistema de interações complexas; e os filões das minas são semelhantes às curvaturas das cônicas, terminando algumas vezes em círculo ou em elipse, prolongando-se outras vezes em hipérbole ou parábola (15).

Jardins e labirintos (e jardins labirínticos) foram construídos nessa época para exaltar tanto a ornamentação natural, o “floreio”, quanto o controle pela geometrização do espaço urbano e a infinitude na finitude. No caso dos jardins labirínticos, as duas perspectivas se fundiam: eles serão a metáfora para avançarmos nas considerações sobre a obra de Vieira e de Bach.

A redobra interminável da matéria instala a dimensão do infinito na dimensão do finito, e o faz na naturalidade da curva, da voluta, do fluido, do circulante. No “desempenho” do mistério, os sermões buscam revelar a intervenção salvífica da Divindade no mundo humano, de forma que toda circunstância acaba por guardar uma natureza ambígua, em que “o Ser divino se apresenta em traço material, mas em que esse traço somente indica, jamais explícita, sua substância” (51). Em todas as coisas, Deus (quase) se mostra e (quase) se esconde:

Nesta nova perspectiva, [...] a matéria mais concreta ganha densidade sacra, os sucessos e as circunstâncias mais particulares e aparentemente contingentes ganham um estatuto dúplice, equívoco: tudo o que ocorre, assim como passa e desfaz-se, também sinaliza e revela a permanência. Descobre-se aí, por assim dizer, a ação exercida por certa espessura espiritual que comprime e altera, a partir de dentro, a lei da matéria.

Com essa “sobreposição do infinito no finito” (51), surge a figura do pregador para desenterrar a razão oculta e *divina* dos eventos e desvesti-los de sua aparência. Para percorrer essa via dificultosa, nada melhor do que uma linguagem que com ela se identifique, que reponha “no discurso o mesmo processo alegórico-misterioso que está posto nas coisas criadas e que necessariamente assinalam o seu Criador” (51): nada melhor, portanto, do que o discurso engenhoso, a agudeza verbal, com todos os recursos retóricos de que possa se dispor, inclusive o do ornamento:

[O] ato analógico que produz correspondências entre objetos distantes e preside toda a ornamentação discursiva não pode ser concebido como sendo independente do movimento que se encontra fundado nas leis da natureza, nos fatos da história e nas figuras do Ser divino. [...] Os atos de invenção, que geram proporcionalidades formais, têm sua legitimidade dependente da *relação especular* que guardem com a comunicação da verdade divina aos homens” (grifo nosso).

Basta que o ornato não deixe de atender ao propósito de sinalizar o transcendente nas coisas – não faltando com o *decoro* necessário ao gênero parenético – e que sirva ao sermão em sua tarefa de produzir frutos, para que permaneça como perfeitamente viável na prédica do sermonista. Ademais, tanto quanto as coisas e os fatos historiografam a Providência, também o ornamento, em sua função de dar a ver o Eterno no histórico, no temporal, é igualmente um dispositivo material, *natural*, e por isso, causado por Deus. Sobre essa desidentificação entre o ornato e sua aplicabilidade decorosa e natural é que recai, no *Sermão da Sexagésima*, a condenação do linguajar culto enfraquecedor da pregação divinamente frutífera, como elucida Pécora (51). Para além ainda de sua função e marca teológicas, o ornato está previsto enquanto aparato técnico da retórica, ao qual Vieira não se poderia furtar com o risco de ser desacreditado em seu encargo oratório e na eficácia de seu trabalho junto ao público. No Barroco, o ornamento mais recorrente nas fachadas e altares é a voluta. O ornato dialético, verdadeira “decoração” na “arquitetura” da prédica, compondo o ziguezague conceitista da elipse retórica, é (na comparação que Affonso Romano faz entre arquitetura e retórica) “uma voluta no texto” (44).

Os sucessivos desaguadouros do rio argumentativo, aparentemente intermináveis e decididamente angustiantes, sala de espelhos de um mote, são a expressão mesma das dobras e redobras do tecido textual vieiriano, todo voluteado, em processo de desdobramento, de distensão, de *explicação*: “toda dobra vem de uma dobra, *plica ex plica*” (15). Sobre tal sanfonamento em que sua pregação, matéria verbal, incorre, em que as idéias resolvem-se e desresolvem-se, comenta Deleuze que “o mecanismo da matéria é a mola” (15), quer dizer, a espiral e suas curvas voltuosas, elípticas, das quais já tratamos. Os encarecimentos progressivos de argumentos que se transformam em novos argumentos (espelhamento, *mise-en-abyme*) dão “testemunho não só da divisão infinita das partes mas também da progressividade na aquisição e na perda do movimento, realizando-se, ao mesmo tempo, a conservação da força” (15). O sermão

de Vieira distribui suas energias em constantes disseminações e recolhidas, e poderia continuar a inflexioná-lo num fluxo sem fim, não fossem as exigências da temporalidade e a finalidade teológico-retórico-político de que se reveste. Resume Deleuze (15): “uma vez que dobrar não se opõe a desdobrar, trata-se de tender-distender, contrair-dilatar, comprimir-explodir”.

A mesma dinâmica de contração e distensão já foi explicitada com relação à música de Bach. As vozes da fuga são (re)dobraduras de um origami que se desmonta e se remonta no final: eis a imagem “sólida” e “fluida” do tema, que se rarefaz, mas não se desfaz, ou melhor (para não contrariarmos Deleuze que desmente a polarização “condensar-rarefazer, que implicaria o vazio (15)), que ao mesmo tempo em que se erige apenas provisoriamente no limiar da esteira que o conduzirá a inúmeras remodelações, é, por outro lado, continuamente presentificado, numa perpétua novidade sem nada de novo, permanecendo em suas lembranças próximas e distantes no decurso do processo fugático – espelhamentos, multiplicações, desdobramentos da voz primeira, que então se contrai a si mesma depois de distendida sua matéria: é a imagem da mola, da espiral, da tal “curva” que comovia Debussy. Nesse sentido, quando Otto Maria Carpeaux (10) alude ao fato de certa composição bachiana ser “um enorme arabesco polifônico em torno dos temas”, ele não só retoma a idéia da ornamentação como a define tal qual uma rede de inflexões, de melodias que revolteiam, orbitam em torno de um eixo. O entrelaçamento de suas linhas melódicas faz da fuga um rio de vozes, água difícil de conter, de discernir auditivamente, dada sua natureza polifonicamente escorregadia, corredeira circular que parte da foz e a ela retorna.

O Barroco “incha” seu traço com adornos que não são adornos. São eles, na verdade, uma irrupção/erupção da própria linha que alucina sobre si mesma sem se destacar como um acessório independente, como algo depositado sobre um corpo nu, essencial, mas com tamanha evidência que reclama para si uma identidade substancial, não-suplementar, capaz de dar notícias de uma lava subterrânea. A vestimenta barroca, essa sim, concebe-se um pouco mais referencialmente, extravazando-se do corpo: “é preciso que já o tecido, a

vestimenta, libere suas próprias dobras da sua habitual subordinação ao corpo finito” (15). Textura de vozes, tecido verbal e tecido musical são o sermão e a fuga, plenos de dobras que anunciam, em última análise, a regurgitação de uma tensão interna. Os panos retratados nas telas mostram que

as dobras da vestimenta ganham autonomia, amplitude, e *não apenas por um simples cuidado de decoração* mas para exprimir a intensidade de um força espiritual que se exerce sobre o corpo, seja para revertê-lo, seja para restabelecê-lo ou para elevá-lo, mas sempre para revolvê-lo e moldar seu interior (15).

As vozes do sermão e as vozes da fuga são pronunciadas sob o signo da simultaneidade, da ubiqüidade: sua presente manifestação evoca ou se relaciona com outra ou outras em outro lugar e ao mesmo tempo. Em Vieira, num plano mais geral, os “casos” sobre os quais se debruça acumulam sempre a presença direcionadora da Mão do Senhor, cuja imagem se revela no “desempenho” do mistério; o mundo espelha a divindade. No plano da economia interna dos argumentos, um elemento se reporta a outro por analogia, espelhamento, no regime de reciprocidade que faz com que o Antigo e o Novo Testamento se reflitam mutuamente. Trata-se de um espécie de polifonia, de uma superposição simultânea de vozes. Em Bach, o *punctum contra punctum* que dá origem à polifonia já é a realização de uma trama em que cada nota tem uma relação vertical – com o acorde – e uma relação horizontal – com a melodia. O rebate de um ponto no outro, os espelhos recíprocos de Salomão: a engenharia do espelhamento na obra de Vieira e Bach.

Referências bibliográficas

- 1 AGOSTINHO. Confissões. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1984, XII, 38, p. 288.
- 2 ARISTÓTELES. *Arte retórica*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro – São Paulo: Ediouro, [s. d.]
- 3 ÁVILLA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- 4 BARTEL, D. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln – Londres: University of Nebraska Press, 1998.
- 5 BARTHES, R. A retórica antiga. In: COHEN, J. et al. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975. p.147-221.
- 6 BARTHES, R. O grão da voz. In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Ed. 70, 1982.
- 7 BARZUN, J. *Da alvorada à decadência: a história da cultura ocidental de 1500 aos nossos dias*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campos, 2002.
- 8 BORBA, T.; GRAÇA, F. L. *Dicionário de música*. Lisboa: Edições Cosmos, 1962.
- 9 CANDÉ, R. *História universal da música*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, v.1, 2001.
- 10 CARPEAUX, O. M. *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- 11 CIDADE, H. *Padre Antônio Vieira*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- 12 COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana S.A., v.1, 1986.
- 13 CURTIUS, E. R. *Literatura européia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- 14 DA VINCI, L. *Anotações de Da Vinci por ele mesmo*. Trad. Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2004.
- 15 DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

- 16 ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mário Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- 17 ECO, U. *História da beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- 18 GEIRINGER, K. *Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1975.
- 19 GENETTE, G. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- 20 GLOSSÁRIO DA MÚSICA. São Paulo: Ed. Abril, 1984.
- 21 GULLAR, F. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, A. *et al.* (org) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- 22 HANSEN, J. A. *Ut pictura poesis*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2005. 8 f. Mimeografado.
- 23 HARNONCOURT, N. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- 24 HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- 25 HOFSTADTER, D. *Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes*. Trad. José Viegas Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- 26 KÁROLYI, Ó. *Introdução à música*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- 27 KIEFER, B. *História e significado das formas musicais*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1981. (Coleção Luís Cosme, 2)
- 28 LATERZA FILHO, M. *A ópera dos afetos: para uma intertextualidade das paixões – uma leitura comparativa das retóricas do padre António Vieira e do padre Antonio Vivaldi*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- 29 MARAVALL, J. A. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.
- 30 MENDES, J. Vieira e a estética do espelho. *Brotéria*. Lisboa: Província Portuguesa da Companhia de Jesus, 1970, n. 91.

- 31 MENDES, J. Vieira, homem vertiginoso. *Brotéria*. Lisboa: Província Portuguesa da Companhia de Jesus, 1970, n. 91.
- 32 MENDES, M. V. *Sermões do Padre António Vieira*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987.
- 33 MOSCA, L. L. S. *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.
- 34 NEVES, J. *Idéias filosóficas no barroco mineiro*. Belo Horizonte: Itatiaia - São Paulo: Edusp, 1986.
- 35 NOGUEIRA, C. B. S. *Vieira e Bach: a ubiqüidade do púlpito*. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- 36 OLIVEIRA, S. M. P. “Vieira: a palavra empenhada”. In: *Boletim do centro de estudos portugueses*. Belo Horizonte. v. 18, n. 22, 1998.
- 37 OLIVEIRA, S. R. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- 38 PAULINO, G. *Literatura, participação e prazer*. São Paulo: FTD, 1988.
- 39 PÉCORA, A. O demônio mudo. In: NOVAES, A. *et al.* (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- 40 PÉCORA, A. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórica-política dos sermões de Antonio Vieira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.
- 41 PERELMAN, C. *Retóricas*. Trad. Maria Ermentina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- 42 PLEBE, A. *Breve história da retórica antiga*. Trad. Gilda Naécia Maciel Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- 43 REZENDE, C. *Aspectos da música ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1971.
- 44 SANT’ANNA, A. R. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- 45 SANTIAGO, S. “A palavra de Deus”. *Revista Barroco*. Belo Horizonte, v.3, 1971.

- 46 SARAIVA, J. A.; LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969.
- 47 SARAIVA, J. A. *O discurso engenhoso: estudo sobre Vieira e outros autores barrocos*. Trad. Tereza de Araújo Penna. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- 48 SCARPELLI, M. F. “A superposição de espelhos na retórica de Vieira”. In: *Boletim do centro de estudos portugueses*. Belo Horizonte, v. 18, n. 22, 1998.
- 49 THEODORO, J. *América barroca: tema e variações*. São Paulo: Edusp: Nova Fronteira, 1992. p. 160
- 50 VIEIRA, A. *História do Futuro*. Lisboa: Sá da Costa, v. 2.
- 51 VIEIRA, A. *Sermões*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, tomos 1 e 2, 2003.
- 52 WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- 53 WÖLFFLIN, H. *Renascença e barroco*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.

Anexos

Musical score for the first system of 'Art of Fugue'. It consists of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The first staff has a '1' above the first measure and a '5' above the fifth measure. The music begins in the bass clef with a half note G2, followed by a half note A2, and then a series of eighth notes in the bass clef. The treble clef staves are mostly empty, with some notes appearing in the second staff starting from the fifth measure.

Art of Fugue
Contrapunctus XII

Rectus:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----

Inversus:

1	3	3	4	2	0	3	0	0	10	11
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----

Graphic
©1998 Tim Smith
all rights reserved

Musical score for the second system of 'Art of Fugue'. It consists of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The first staff has a '1' above the first measure and a '5' above the fifth measure. The music continues from the first system, with the treble clef staves now containing more notes, including a melodic line in the first staff and a bass line in the second staff.

10

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in G major. The first staff is mostly silent. The second staff has a whole note G4. The third staff has a half note G3, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The fourth staff has a half note G3, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. A bracket spans the bottom two staves from the first measure to the end of the system.

Art of Fugue Rectus:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----

Contrapunctus XII Inversus:

I	S	3	4	2	6	3	8	9	10	11
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----

Graphic
 ©1998 Tim Smith
 all rights reserved

10

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in G major. The first staff has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The second staff has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The third staff has a half note G3, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The fourth staff has a half note G3, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

15

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in G major and 3/4 time. A bracket underlines the first five measures of the system.

Art of Fugue Rectus: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Contrapunctus XIII Inversus: J S 3 4 2 0 3 0 0 10 11

Graphic
 ©1998 Tim Smith
 all rights reserved

15

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues from the first system. A bracket underlines the first five measures of this system.

Musical score for the first system of 'Art of Fugue'. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in G major and 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is marked with measure numbers 19 and 21. A bracket underlines the first three staves.

Art of Fugue Rectus:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----

Contrapunctus XIII Inversus:

1	5	3	4	2	6	7	8	9	10	11
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----

Graphic
 ©1998 Tim Smith
 all rights reserved

Musical score for the second system of 'Art of Fugue'. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in G major and 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is marked with measure numbers 19 and 21.

Art of Fugue
Contrapunctus XII

Rectus:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Inversus:	1	3	3	4	2	0	3	0	0	10	11

Graphic
 ©1998 Tim Smith
 all rights reserved

Art of Fugue Rectus:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----

Contrapunctus XII Inversus:

1	5	3	4	2	6	3	8	9	10	11
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----

Graphic
 ©1998 Tim Smith
 all rights reserved

35

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The first staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff provides a harmonic accompaniment. The third and fourth staves show a more rhythmic bass line. A bracket underneath the first two staves indicates that the first six measures of this system are to be played in the 'Rectus' mode.

Art of Fugue Rectus:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
I	S	3	4	2	6	3	8	9	10	11

Graphic
©1998 Tim Smith
all rights reserved

35

The second system of the musical score also consists of four staves. The notation continues from the first system. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music maintains the same key signature and time signature. The first staff continues the complex melodic line. The second staff continues the harmonic accompaniment. The third and fourth staves continue the rhythmic bass line. A bracket underneath the first two staves indicates that the first six measures of this system are to be played in the 'Inversus' mode.

Art of Fugue
Contrapunctus XII

Rectus:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Inversus:	1	3	3	4	2	0	3	0	0	10	11

Graphic
 ©1998 Tim Smith
 all rights reserved

44

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The first staff features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff has a more rhythmic, dotted-note pattern. The third and fourth staves provide harmonic support with chords and moving bass lines.

Art of Fugue Rectus:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----

Contrapunctus XII Inversus:

1	3	3	4	2	0	3	0	0	10	11
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----

Graphic
 ©1998 Tim Smith
 all rights reserved

44

The second system of the musical score continues the four-staff arrangement. The top staff continues the intricate melodic line from the first system. The second staff features a more active rhythmic pattern with many sixteenth notes. The third and fourth staves continue the harmonic and bass line support, showing a steady progression of chords and a moving bass line.

50

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is also a treble clef, containing a similar melodic line. The third and fourth staves are bass clefs, providing harmonic support with chords and moving lines. A bracket underneath the bottom two staves indicates a specific section of the music.

Art of Fugue Rectus:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----

Contrapunctus XII Inversus:

1	3	3	4	2	0	3	0	0	10	11
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----

Graphic
 ©1998 Tim Smith
 all rights reserved

50

The second system of the musical score consists of four staves, continuing the composition from the first system. It features the same instrumental arrangement: two treble clefs and two bass clefs. The notation continues with complex rhythmic patterns and melodic development in the upper staves, and harmonic accompaniment in the lower staves.

54

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a fugue, with the first staff being the subject and the other three staves being the answer and subsequent entries.

Art of Fugue Rectus: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Contrapunctus XII Inversus: 1 3 3 4 2 2 3 2 10 11

Graphic
 ©1998 Tim Smith
 all rights reserved

54

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a fugue, with the first staff being the subject and the other three staves being the answer and subsequent entries.