

“PATHOSMORFOSE”: REPRESENTAÇÕES DE IMAGENS CORPORAIS NA PARENÉTICA DE ANTÔNIO VIEIRA

Clovis Gomes Correa Filho
Mestrando em Literatura Brasileira (UERJ)
clovescritor@gmail.com

RESUMO

O presente artigo trata das especificidades acerca da sermonística vieiriana - que mantém como base o modelo da *ut pictura poesis*, formulação cristalizada no paradigma pictural dominante nas letras portuguesas do séc. XVII -, com ênfase nos artifícios retóricos da parenética de Antônio Vieira. Também é objetivo pontuar como o jesuíta cria uma natureza mimética em seus sermões, que permite o artifício da “sedução pelo discurso”, lançando mão de uma ilusão pictórica que deseja impregnar-se na mente de seu auditório. Para isso, o inaciano toma como base na feitura de seus “cosméticos” um *chromata* metafísico que se desprende de toda significação carnal e mundana - qual paleta repleta de cores, de movimentos vigorosos e precisos. O “pincel retórico” de Vieira espalha, empasta e funde “matizes eloquentes” nos sermões - distribui de forma flexível sua pregação e torna possível ajustar a carga imagética no ponto preciso, aplicando detalhes e modelando formas.

PALAVRAS-CHAVE: Retórica - Antônio Vieira - *Páthos*

ABSTRACT

The present work intends to shed some light on the specifications concerning Vieira's semiology - which is based on the *ut pictura poesis* - a cristalized formulation in the dominant 17th century Portuguese Literature and its pictorial paradigm, which emphasizes the rhetorical devices used by the priest Antônio Vieira. This article also aims to stress how the Jesuit creates a mimetic nature in his sermons, with great ability and autonomy, the pictorial illusion that is intended to remain in the minds of his audience - not forgetting to add the carnal aspect strongly supported by vigorous movements precisely mixed up with a great range of colors. Vieira's "rhetorical brush" spreads, sticks and fuses "eloquent nuances" in his sermons - the priest's "brush" flexibly distributes his preaching and makes it possible to adjust the load on the precise spot imagery, managing details and modeling forms.

KEYWORDS: Rhetoric - Antônio Vieira - *Páthos*

INTRODUÇÃO

As letras classificadas atualmente como barrocas reciclaram diversos procedimentos retórico-poéticos clássicos. Com efeito, Severo Sarduy, em sua obra *Ensayos Generales Sobre El Barroco*, afirma que a predileção do poeta barroco pelos termos de ouro e joias, essencialmente, não revela um gosto "profundo" pelos materiais de que são feitos. Busca na imaginação explorar os segredos e camadas de uma substância. Esses elementos, esses metais, essas joias não são utilizados senão por sua função mais superficial e abstrata: uma espécie de valência definida por um sistema de oposições descontínuas e que evoca mais as combinações de nossa química atual do que as transmutações atômicas da antiga alquimia.

Todavia, em se tratando da prédica do Padre Antônio Vieira, a sua alegoria é muito mais que uma metáfora continuada, e os pensamentos nela configurados não se restringem a um único tropo significativo. É nisto que se difere a retórica do jesuíta: as relações de pensamento, causa e semelhança não se dão por meio de substituições, mas como pares que são conduzidos numa bela dança que possibilita infindáveis manifestações do pensamento. Não como um conjunto de pedras preciosas, dispostas hermeticamente para uma quantitativa ornamentação discursiva, de pesos e valores hierarquicamente definidos, mas sim um conjunto de pedras preciosas que, livremente acomodadas dentro de seu caleidoscópio retórico, movimentam-se numa bela contradança, com densa leveza e espessa suavidade.

Para a análise da obra de Vieira, mais especificamente seus sermões, e a leitura de textos teóricos sobre a prédica do jesuíta, o passo inicial será abordar as especificidades acerca da sermonística vieiriana – que mantém sua base na *ut pictura poesis*, uma formulação cristalizada no modelo pictural dominante nas letras portuguesas do séc. XVII - como o antropomorfismo dos conceitos predicáveis do período em questão, ou seja, a configuração do corpo como imagética da pregação e como instrumento palpável das figuras teológicas e da exegese alegórica.

O embasamento teórico surge de obras e textos críticos de autores como Michaud, Severo Sarduy, Alcir Pécora, Adolfo Hansen, Ana Lúcia de Oliveira e

Margarida Mendes - dentre outros lidos e observados com minúcia e extremo cuidado para não cair na armadilha de considerar conceitos literários posteriores mais caros que os materiais analisados, mas sim, partir dos próprios pressupostos retórico-poéticos vigentes na época em foco e verificar a forma como dialogam entre si.

Mas, antes de uma abordagem mais profunda e acurada nas imagens criadas pelo jesuíta em sua retórica “pathosformática”, é imprescindível nos debruçarmos sobre a mesma sacada à qual se debruçou o padre: a divisão dos gêneros retóricos, proposta por Aristóteles, que se choca contra as concepções platônicas acerca do mesmo assunto – a retórica não é uma mera *kolakéia* (adulação), mas uma *téchne* (arte) com objetivos bem definidos e implicando em uma gama infindável de conhecimentos, ou seja, a concepção da retórica como técnica ensinável que irá se dividir em três pontos de persuasão: *éthos*, *páthos* (a base da “pathosmorfose”) e *lógos*.

A TRADIÇÃO RETÓRICA "PATHOSMORFOSEADA" EM VIEIRA

Acerca dessas questões, mais precisamente, dos gêneros retóricos no maquinário de Antônio Vieira, para a construção da imagem do orador, de sua reputação prévia, por exemplo, temos o *éthos*, que o auxiliará a ajustar o seu discurso para que este seja convincente aos ouvidos de seu auditório.

Quanto ao *páthos*, esse tem por objetivo atingir o ânimo da audiência. Em sua *Poética*, Aristóteles trata do *páthos*, que consistiria, segundo ele, em uma cena de grande sofrimento, uma ação destrutiva (*phthartiké*) ou dolorosa (*odynerá*); em suma, cenas de agonias expostas, dores e sofrimentos. É justamente na concepção de cenas como estas que Vieira irá firmar sua teologia em muitos de seus sermões e, principalmente, construir imagens para um convencimento acerca do pecado e de tudo que afasta o homem de um “Ideário Divinal”.

Já o *lógos* - nome verbal que significa “falar”, “selecionar”, “coligir”, “atender a”, “considerar”, “enunciar”, sendo traduzido por palavra, fala ou mesmo discurso – é

a própria argumentação e, indo além, é o que torna visível o invisível, isto é, revela. Portanto, *lógos* seria o discurso que revela a *phýsis*.

É impressionante a forma com que Vieira cinge a sua retórica com tais paramentos, não apenas lançando mão deles, mas o fazendo de forma visceral, metamorfoseando-os segundo suas intenções. Leiamos: “Quando o Cristo apareceu ao evangelista São João, disse-lhe ‘eu sou o Alfa e o Ômega; porque sou o princípio e fim de tudo: o princípio, enquanto criador do mundo, e o fim, enquanto reparador dele’.” (VIEIRA, 1907-1909, p. 470).

ELEMENTOS CLÁSSICOS NA “PATHOSMORFOSE”

Heidegger (1998) pontua que Heráclito descreve muitas definições importantes sobre o *lógos*, definições que irão nos permitir um mergulho mais profundo na análise de como o jesuíta trabalhava – de forma incisiva – com todos os aparatos retóricos em sua prédica, e de como esse *lógos* era unido ao *páthos* de maneira quase homogênea. Segundo ele, o *lógos*, princípio inteligente e vital de tudo e de todos, permite estabelecer três fatos: que o linguajar do vulgo é o *epos*, superficial e inexpressivo; que o *ergon* (agir) prova a ausência de uma ética; que o vulgo é a corporificação da mediocridade.

Heráclito também teria pontuado que o *lógos* apresenta-se sob várias formas: o *lógos-intelectual* seria a doutrina heraclítica através de aforismos, verdades abstratas, verificadas a partir da observação empírica; aquele que visaria à compreensão da *phýsis*, ou seja, o *lógos* designado pelo pensamento e pela revelação. O *lógos-razão-humana*, aplicado à observação, análise, interpretação e apreensão. O *lógos-sentido*, a verdade ontológica (ser da *phýsis*), em si, inteligível. Já o *lógos-vital-dinâmica* é a potência vital que faz proceder, dirigir tudo (cosmos, política e indivíduo). Portanto, conclui-se que *lógos* é a palavra, o discurso que tornaria visível uma *phýsis* invisível.

Esta é a intenção de Vieira em todo momento de sua prédica: tornar a *phýsis* invisível, melhor dizendo, o Divino e invisível, visível. Para isso, o *lógos* (Palavra Divina, o Verbo Vivo na concepção adotada por Vieira) assume forma corpórea em seus

sermões – tal qual *phýsis* metafórica que é revelada através desse mesmo *lógos*, deixando de ser um *pároikos* (estrangeiro, forasteiro) para o homem.

O *lógos* de Vieira também costuma ser equiparado a outra e mais frequente definição: o confronto entre o racional e o irracional - e o jesuíta, em todo instante de sua parenética, irá confrontar essas duas forças (racional e irracional / natural e sobrenatural), chegando a assumir uma “tangente desgovernada”, parecendo que, na tentativa de convencer o ouvinte, irá cair em uma armadilha herética; mas retoma magistralmente a argumentação e recolhe tudo de forma bem ordenada, não deixando espaço para dúvidas ou mesmo contestações ao que propõe. E dessa forma, *lógos* e *páthos*, harmonicamente, são “distribuídos” na sermonística de Antônio Vieira.

VIEIRA/SARDUY/VIEIRA: A ARTE DO TRUQUE "PATHOSFORMÁTICO"

Sarduy afirma que o código da figuração barroca não ousa se colocar sobre objetos inteiramente reais, terrestres, ou eles, por sua densidade de informações, serão resistentes à lei, à representação. Mas Vieira perverte esse código e assume uma postura ousada em sua prédica: o incorpóreo torna-se corpóreo, o logos (outrora invisível e imaterial) torna-se visível e palpável, tangível ao seu ouvinte; e tudo isso devido à impecável “transliteração metafórica”, à “metamorfose” dos aparatos retóricos propostos pelo padre, apresentando como proposta uma *phýsis* (referindo-se à *phýestai* – ser gerado, nascer, crescer dentro de; também “crescimento espontâneo, de própria força”) na tentativa de brotar no ouvinte a transformação necessária para uma vida de acordo com os preceitos da dominante Igreja Católica – em um período de contrarreforma, bastante movediço em se tratando de assuntos religiosos.

Essa é a chave mestra utilizada por Vieira, que parte de sua própria referência – o discurso religioso - para uma natureza mimética que permite o artifício da “sedução pelo discurso” com maior autonomia e segurança. O jesuíta lança mão de uma ilusão pictórica que deseja durar, impregnar-se na mente de seu auditório. E para obter êxito - atingindo a diversidade de seu público -, Vieira adequava naturalmente sua retórica ao auditório com imagens sugestivas e estruturantes que compunham o seu discurso,

o que garantia uma maior aceitação de seus argumentos, conferindo, assim, uma maior perceptibilidade e eficácia para suas estratégias retóricas. Isso é o que Sarduy define como *“arte de la argucia (truque): “sua sintaxe visual está organizada em funções e relações inéditas: distorção e hipérbole de um dos termos”* (SARDUY, 1987, p. 151). Para isso, Vieira toma como base na feitura de seus “cosméticos” o Evangelho, as Sagradas Escrituras, que tiram o peso de uma possível atividade pictórica cheia de vaidade e prazer, se desprendendo de toda significação carnal e mundana. O Evangelho do Dia seria a paleta repleta de cores, com a qual o inaciano – nos movimentos vigorosos e precisos de seu “pincel retórico”, que espalha, empasta e funde “matizes eloquentes” em seus sermões - distribui de forma flexível sua pregação e torna possível ajustar a carga imagética no ponto preciso, aplicando detalhes e modelando formas:

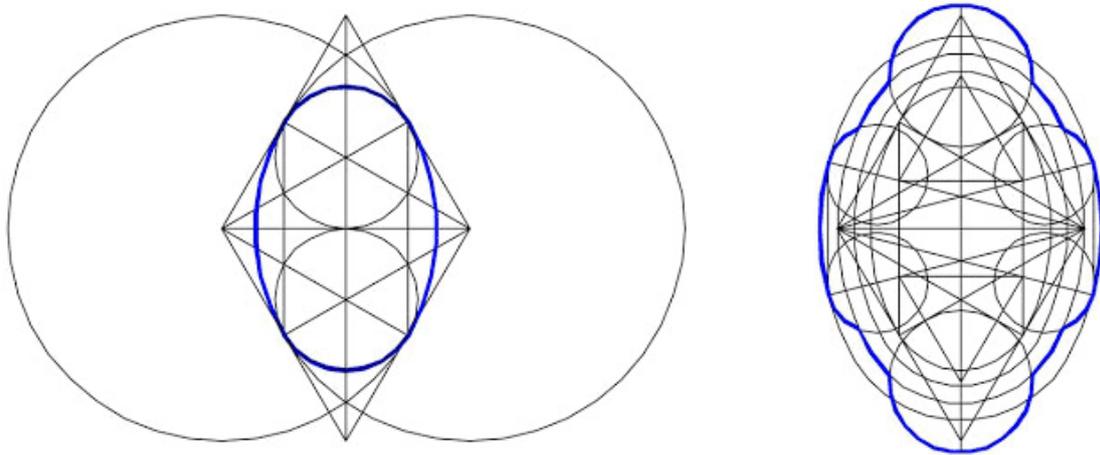
Portanto, aqui há mais um círculo que se fecha. Alfa é a primeira letra do alfabeto grego e Ômega, representado pelo O, a última. “Enquanto Deus, que é princípio era Alfa; enquanto Homem, que é o fim, era Ômega” (VIEIRA, 1907-1909, p. 471).

TRANSLITERAÇÕES METAFÓRICAS

É importantíssimo constatar, para uma análise mais precisa, o processo de “decantação” da prédica de Antônio Vieira, o caminho seguido até à impecável “transliteração metafórica” alcançada pelo jesuíta. E uma forma interessante de visualizarmos isso é através da anamorfose do círculo, de Borromini; mais precisamente o Plano de San Carlino, que Sarduy utiliza para explicar as possibilidades de criação da elipse:

Entre as possibilidades de criação da elipse, uma possível e particular plausibilidade geométrica: o poder de elasticidade dado ao círculo, e ao seu centro - como um núcleo da célula –, a capacidade de dividir. Dilatação do contorno e duplicação de seu centro, ou deslizamento programado do ponto de vista, a partir da posição frontal até à literalidade máxima que permite a constituição de outra figura regular: anamorfose. (SARDUY, 1987, p. 184)

FIG_1: Plano de San Carlino, de Borromini, obtido por anamorfose do círculo.



A anamorfose aparece como a perversão da perspectiva e de seu código – a metáfora é a transferência, o artifício retórico por excelência - como alegoria, aparece como a degradação da narrativa natural:

Como metáfora, a rotação circular é a única tradução dos organismos que garante a sua incorruptibilidade, a invariância da distância entre um centro que os anima e conforma, e este movimento permite no espaço simbólico a produção de sentido: o funcionamento do sistema - Retórica / solar (SARDUY, 1987, p. 176).

METÁFORAS “ANAMÓRFICAS”

Tal consideração de Sarduy sobre a figura do círculo - extremamente usada nas figurações barrocas -, pode nos fornecer uma imagem clara de como era construída a retórica do padre e de como mantinha relação com outras artes (neste caso, a arquitetura barroca). Para isso, utilizaremos como exemplo o *Sermão de Nossa Senhora do Ó*, pregado pelo padre na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, na Bahia, em 1640.

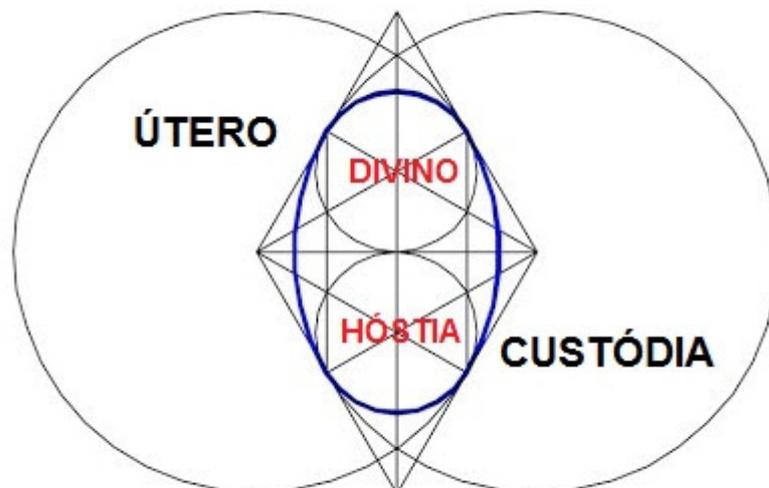
Logo no início da sua argumentação, Vieira enuncia a questão produtora de assombro: “que esse mesmo Deus, sendo imenso, se houvesse ou pudesse encerrar

em um círculo tão breve, como o ventre de uma Virgem” (VIEIRA, 1907-1909, p. 191). Partindo da constatação da imensidade de Deus, o sermoneiro, tendo por fim a maravilha para surpreender e afetar seus leitores, postula a superioridade da dimensão do útero de Maria em relação à própria divindade:

Quando um imenso cerca outro imenso, ambos são imensos; mas o que cerca, maior imenso que o cercado; e por isso, se Deus foi cercado, é imenso, o ventre que o cercou, não só há de ser imenso, senão imensíssimo. (VIEIRA, 1907-1909, p. 194)

Mantendo seu objetivo de animar o finito (Maria) com o infinito (Deus), ou de destacar a forma material como participação em uma essência divina, Vieira emprega a alegoria da infinitude do ventre que acolheu o Cristo, usando uma linguagem ornada e engenhosa, de grande efeito persuasivo, mas que quase ultrapassa os limites do decoro, que, nesse caso, é dado pela adequação aos princípios da ortodoxia católica (Cf. OLIVEIRA; 2008, p. 23-34):

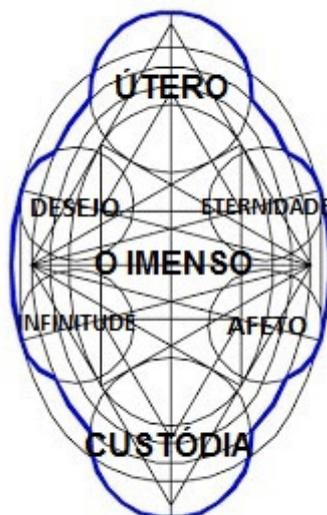
FIG_2: Anamorfose do círculo em consonância com o esquema retórico de Antônio Vieira.



Desdobrando sua engenhosa argumentação, o jesuíta aprofunda o exame da imagem do círculo, que constitui uma das mais recorrentes figuras da totalidade e do sagrado na imaginação vieiriana. Para compreender por que os desejos de Maria constituíram “um círculo que compreendeu o eterno”, seu primeiro passo é estabelecer analogias entre desejo e eternidade, a partir de uma referência à idêntica imagem com que ambos foram representados ao longo da história, em diferentes culturas. De fato, o eterno se configura como o objeto último da plena satisfação do desejo, o qual, por sua própria natureza, portanto, tende à eternidade, segundo se constata no seguinte fragmento:

A eternidade e o desejo são duas coisas tão parecidas, que ambas se retratam com a mesma figura. Os egípcios nos seus hieroglíficos e antes deles os caldeus para representar a eternidade pintaram um O: porque a figura circular não tem princípio, nem fim; e isto é ser eterno. O desejo ainda teve melhor pintor que é a natureza. Todos os que desejam, se o afeto rompeu o silêncio e do coração passou à boca, o que pronunciam naturalmente é O [...]. E como a natureza em um O deu ao desejo a figura da eternidade, e a arte em outro O deu à eternidade a figura do desejo; não há desejo, se é grande, que na tardança e na duração não tenha muito de eterno (VIEIRA, p. 198- 199).

FIG_3: Anamorfose do círculo em consonância com o desdobramento retórico de Antônio Vieira.



O "CHROMATA METAFÍSICO"

Vieira, encerrando o sermão, parte para a resolução da tensão que existe entre o múltiplo e o uno, e faz o recolhimento definitivo das imagens circulares espargidas ao longo da prédica, destacando sua função anagógica – ao relacioná-las com outro círculo presente no grande sacramento da comunhão: a hóstia sagrada, presença visível de um invisível corpo de Cristo. E lançando mão do maquinário místico que revela o estado de êxtase, o padre destaca a figura do círculo como a representação geométrica de Deus, o que remete à filosofia hermética e à teologia cristã até Giordano Bruno e Pascal – ao sobrepor o infinito ao finito, no intuito de implicar a multiplicidade antes referida na unidade da doutrina católica, Vieira demonstra toda sua acuidade retórica:

No primeiro discurso sobre as palavras: *Ecce concipies in utero*: não provei eu que o ventre virginal da Senhora pela conceição do Verbo encarnado fora a circunferência da imensidade, e um círculo que compreendeu o imenso? Por isso mesmo é que a Onipotência Divina tornou a obrar por nosso amor no mistério altíssimo do Sacramento, encerrando naquele círculo breve de pão toda a imensidade de seu ser divino e humano (VIEIRA, 1907-1909, p. 212).

Para reforçar ainda mais essa visão de matizes eloquentes – muito presentes na prédica do jesuíta -, usaremos também como exemplo o *Sermão do Demônio Mudo*, pregado no Convento de Odivelas, para religiosas do Patriarca S. Bernardo – no ano de 1651, onde o padre trata, especificamente, sobre o demônio representado pelo espelho. Ao longo de sua argumentação, o jesuíta explica que o objeto era a representação de um demônio, pois fazia com que as pessoas se contemplassem e se idolatrassem, principalmente as mulheres, para quem o jesuíta afirmava que o objeto havia sido criado. Ele ratificava a importância da fidelidade à religião Católica como forma de se livrar desse perigo.

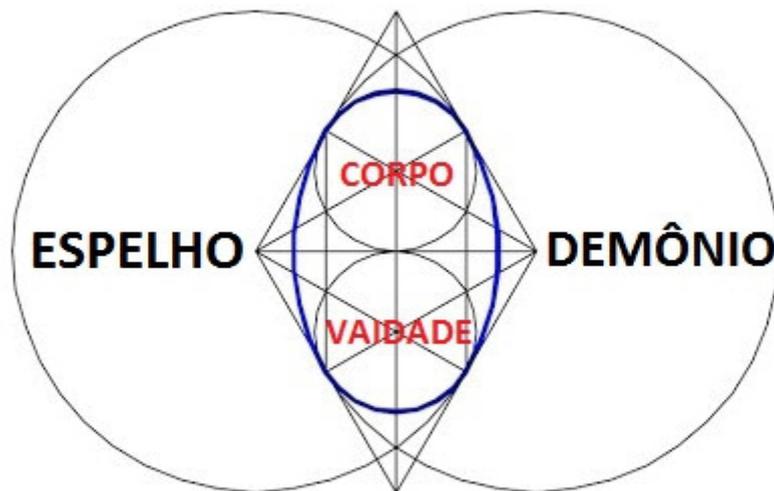
Para Vieira, o demônio do espelho era silencioso, sorrateiro, portanto, “se o demônio vem mudo, debaixo do mesmo silêncio em que se esconde o perigo,

descansa e adormece o cuidado” (VIEIRA, 1907-1909, p. 222). Para tal, Vieira lança mão do “chromata metafísico”, munido de cargas imagéticas:

Naquelas devotas religiosas de Roma, que deram motivo ao nosso discurso, não ouvimos que eram tão contínuas as orações e os jejuns, que foi necessário moderar-lhes o excesso destes santos exercícios? Sim. Pois, se os demônios mudos se lançam com orações e jejuns, as mesmas que tanto oravam e jejuavam, por que repugnavam tanto a que se lhes tirasse da cela o espelho? (VIEIRA, 1907-1909, p. 235).

O elemento “circular” – em questão nesse sermão – também é desdobrado em sua argumentação e se encaixa perfeitamente no esquema da anamorfose:

FIG_4: Anamorfose do círculo em consonância com o desdobramento retórico de Antônio Vieira.

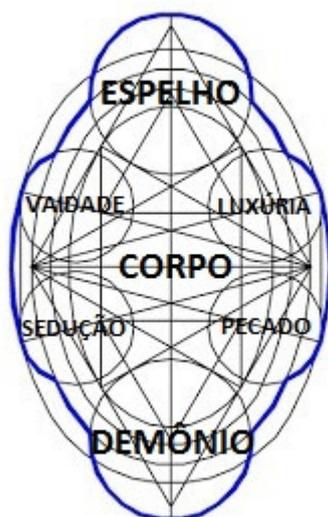


Cabe destacar que, na obra vieiriana, a força estava na ambiguidade dos signos, que fazia com que os sermões ganhassem uma forma bela e instigante aos ouvidos do público. Eles reproduziam a motivação anficológica do mundo em sua estrutura, apresentando signos verbais concretos, animados por significados divinos. E somado a

esse instigante recurso de “espiritualização” dos signos, a Igreja também investiu em amplos estudos sobre Retórica para a elaboração de um modelo para os sermões:

Daqui se não pode passar, e era justo nesta cláusula acabar de emudecer. Mas, porque o Evangelho diz que, lançado fora o demônio, falou o mudo, o mesmo espelho, que até agora mudo lisonjeava, dirá falando - pois já pode - e descobrirá a verdade dos enganos, que a vista dos mesmos olhos, ou dissimulava, ou fingia. Eu - diz o espelho - como formado de vidro, sou frágil; mas muito mais frágil é, ó filhas de Eva, a que vós chamais formosura. Ouvi ao mesmo compositor da arte, que ensinou como se havia de amar esta enganadora: *Forma bonum fragile est, quantumque accedit ad annos Fit minor* (Vieira, 1988, p. 238).

FIG_5: Anamorfose do círculo em consonância com o desdobramento retórico de Antônio Vieira.



CONCLUSÃO

É importantíssimo observar que a substancialização dos dispositivos da retórica antiga não é apenas funcional em Antônio Vieira, nem puramente teológica - pois traz o espiritual em forma corpórea para os sermões, sem que este seja um *pároikos* (do grego πάροικος, estrangeiro, forasteiro) ou mesmo algo distante para seu auditório; ao

contrário, deixa claro que é algo que permeia tudo em redor, segundo se verifica no seguinte trecho: “A roda do tempo é pequena e breve, a roda da eternidade é grandíssima e amplíssima; e, contudo a roda do tempo encerra e revolve dentro em si a roda da eternidade; porque qual for a vida temporal de cada um, tal será a eterna” (VIEIRA, 1907-1909, p. 473).

E tais singularidades exercem um controle da imaginação e a mantém subordinada à sua verdade teológica, fixando a transitividade dos signos verbais e pontuando de forma decisiva os valores determinantes para as representações corporais exploradas. A feitura de imagens corporais apresentadas ao auditório possuía o intuito de que este se reconhecesse naturalmente na heurística figurativa do jesuíta: ele exerce uma retórica palpável, tangível ao ouvinte, fosse ele erudito ou popular. Tudo isso é possível pelo fato de que Vieira não trata sua retórica como uma pura e simples metáfora-continuada-alegórico-verbal (como costumava ser categorizado o modelo típico cristão de alegoria), mas se esforça para que seja extremamente substancial para seu público, independentemente do tipo e estrato deste.

A esse respeito, João Adolfo Hansen (1994, p. 28-55) pontua que, tomando como *forma mentis* a retórica aristotélica, o discurso religioso fazia largo uso da proporção decorosa, da emulação e do engenho - e nos remete à análise de Sarduy de que o Barroco é “desvio ou anomalia de uma forma precedente, forma equilibrada e pura, representada pelo Clássico (1987, p. 150) -, e acrescenta:

[...] o ‘discurso engenhoso’ cifra-se em alegorias, estas consistem na exposição de significações abstratas, conceituais, através de figurações roubadas ao sensível, numa espécie de criptografia oferecida a um duplo percurso do olho: interior e figural, a alegoria materializa visualmente, falada e escrita, uma interioridade de autor; lida e ouvida, exige um esforço de tradução para que se descubra seu sentido secreto, encoberto pela exterioridade sensível. (HANSEN, 1978: 175)

Enfim, chegamos ao ponto crucial desta exposição, pois com ela observamos, portanto, que a retórica também era modelo para a confecção de círculos do céu, elipses doutrinárias, fruto de uma hábil estratégia “pathosformática”, que se apoiava no desdobramento de imagens circulares e na proliferação de sentidos e do sentido

em si, que, no entanto, são canalizados para o interior do círculo traçado pela doutrina da então dominante Igreja Católica.

A artificiosa rede alegórica tecida pelo padre Antônio Vieira constitui um eficaz instrumento de controle da indeterminação semântica, tão temida pelos defensores da ortodoxia religiosa. Nas dobras das metáforas agudas, no desdobramento da ponderação misteriosa vieiriana, pode-se visualizar a teatralização das operações intelectuais do juízo seiscentista, que se compraz nesse jogo de simular o afastamento em relação à verdade para destacar o engenhoso artifício de resgatá-la ao final da encenação (cf. OLIVEIRA, 2008, p. 23-34).

Em síntese, é na encruzilhada de sentidos que Vieira adquire seus lances contundentes, aplicados neste “xadrez de estrelas” que é o seu discurso retórico – mais do que buscar uma beleza poética que cause um efeito surpresa e evidencie a destreza e o virtuosismo de seu autor, o jesuíta imprime um “efeito suspensivo” aos sentidos e transporta todos para a sua realidade retoricamente construída. Uma metafísica ornada e brilhante que se contrapõe ao previsível universo em preto-e-branco da eloquência católica da época.

REFERÊNCIAS

HANSEN, João Adolfo. “Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras”. In: *Revista Discurso*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 9, 1978, p. 173-192.

———. “Pós-moderno e barroco”. In: *Cadernos do Mestrado / Literatura*. Rio de Janeiro: UERJ, n. 8, 1994, p. 28-55.

MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Nova Iorque: Zone Books, 2004.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. “À roda da eternidade: deslocamentos figurais do *Uterus mariae* na sermonística vieiriana”. In: *ArtCultura*. Uberlândia, v. 10, n. 17, jul.-dez. 2008, p. 23-34.

PÉCORA, Alcir. “Lugar retórico do mistério em Vieira”. In: MENDES, Margarida Vieira et alii. *Vieira escritor*. Lisboa: Cosmos, 1977.

_____. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de António Vieira*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora Unicamp, 1994.

_____. “O desejado”. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. “Para ler Vieira: as três pontas das analogias nos sermões”. In: *Floema*. Caderno de Teoria e História Literária. Vitória da Conquista: UESB, ano I, n. 1, 2005, p. 29-36.

SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. México/Buenos Aires: FCE, 1987.

VIEIRA, António. *Sermões*. Porto: Lello e Irmão, 1907-1909. 15 v.

Recebido em 03 de maio de 2015

Aceito em 18 de junho de 2015

Como citar este artigo:

FILHO, Clovis Gomes Correa. “‘Pathosmorfose’: representações de imagens corporais na parenética de António Vieira”. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015, p. 200-214. Disponível em:
<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/estudos/palimpsesto20estudos05.pdf>.
Acesso em: dd. mm. aaaa. ISSN: 1809-3507