



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

VICTÓRIA LORRANY ALMEIDA SILVA

**A LINGUAGEM SIMBÓLICA: *UT PICTURA POESIS* NO SERMÃO DE NOSSA
SENHORA DA CONCEIÇÃO PELO JESUÍTA ANTÔNIO DE SÁ (1658)**

RECIFE

2025

VICTÓRIA LORRANY ALMEIDA SILVA

**A LINGUAGEM SIMBÓLICA: *UT PICTURA POESIS* NO SERMÃO DE NOSSA
SENHORA DA CONCEIÇÃO PELO JESUÍTA ANTÔNIO DE SÁ (1658)**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Licenciatura
em História como requisito para
obtenção do título de Licenciada em
História.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Martins
Boto Leite

RECIFE

2025

S586l Silva, Victória Lorrany Almeida.

A linguagem simbólica: *Ut Pictura Poesis* no sermão de Nossa Senhora da Conceição pelo jesuíta Antônio de Sá (1658) / Victória Lorrany Almeida Silva. – Recife, 2025.

23 f.; il.

Orientador(a): Bruno Martins Boto Leite.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Licenciatura em História, Recife, BR-PE, 2025.

Inclui referências.

1. Sá, Antonio de, 1627-1678.. 2. Companhia de Jesus. 3. Literatura - História e crítica. 4. História Moderna I. Leite, Bruno Martins Boto, orient. II. Título

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Bibliotecário(a): Auxiliadora Cunha – CRB-4 1134

VICTÓRIA LORRANY ALMEIDA SILVA
A LINGUAGEM SIMBÓLICA: *UT PICTURA POESIS* NO SERMÃO DE NOSSA
SENHORA DA CONCEIÇÃO PELO JESUÍTA ANTÔNIO DE SÁ (1658)

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Licenciatura
em História como requisito para
obtenção do título de Licenciada em
História.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Martins
Boto Leite

Aprovado em: 27/01/2025

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. BRUNO MARTINS BOTO LEITE
Universidade Feral Rural de Pernambuco

PROFA. DR. JEANNIE DA SILVA MENEZES
Universidade Federal Rural de Pernambuco

PROF. DR. VICTOR HUGO ABRIL
Universidade Federal Rural de Pernambuco



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA
TERMO DE APROVAÇÃO DE TCC

VICTÓRIA LORRANY ALMEIDA SILVA

A LINGUAGEM SIMBÓLICA: *UT PICTURA POESIS* NO SERMÃO DE NOSSA
SENHORA DA CONCEIÇÃO PELO JESUÍTA ANTÔNIO DE SÁ (1658)

Trabalho de conclusão de curso aprovado com nota: 10 como requisito para conclusão da
disciplina de TCC II (Cód. 17027), pela seguinte banca examinadora:

PROF. DR. BRUNO MARTINS BOTO LEITE
Universidade Feral Rural de Pernambuco

PROFA. DR. JEANNIE DA SILVA MENEZES
Universidade Federal Rural de Pernambuco

PROF. DR. VICTOR HUGO ABRIL
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Recife, 27 de janeiro de 2025

RESUMO

Este artigo detém como finalidade refletir sobre a literatura e a cultura imagética a partir do princípio estruturante da prática do artista/escritor, presente desde a Antiguidade até o século XVIII, denominado *ut pictura poesis*, empregando para tal o discurso do pregador Antônio de Sá, recorrendo ao seu sermão de *Nossa Senhora da Conceição, pregado na Igreja Matriz de Recife* (1658), para extrair as imagens narradas e criar um debate sobre as intersecções com as representações visuais por intermédio da temática similar nas duas artes. Com este objetivo, os métodos utilizados foram a análise estrutural e literária do sermão do orador, em que encontrou-se o sermão base para o artigo, assim como a pesquisa bibliográfica, que colaborou no englobar das temáticas sobre Companhia de Jesus, literatura sermonística, o barroco seiscentista e teorias de análise de obras de arte. Logo, propõe-se, através da extração de seus temas e imagens narradas, contextualizá-lo através da concepção de mundo do período e de representações visuais que dialoguem com as imagens proferidas, com intento de conceber o sentido dado a tais representações. Essa ligação colabora a levar os estilos pictórico e escultórico a serem encarados como estilos que igualmente provém do intelecto e das ideias.

Palavras-chave: Antônio de Sá; Companhia de Jesus; História da Literatura; História Moderna

ABSTRACT

This article aims to reflect on literature and visual culture based on the structuring principle of the artist/writer's practice, present from Antiquity to the 18th century, called *ut pictura poesis*, using for this purpose the discourse of the preacher Antônio de Sá, resorting to his sermon of Our Lady of the Conception, preached in the Igreja Matriz de Recife (1658), to extract the narrated images and create a debate on the intersections with visual representations through the similar themes in both arts. With this objective, the methods used were the structural and literary analysis of the orator's sermon, in which the base sermon for the article was found, as well as bibliographical research, which collaborated in encompassing the themes of the Society of Jesus, sermonistic literature, the 17th century Baroque and theories of analysis of works of art. Therefore, it is proposed, through the extraction of its themes and narrated images, to contextualize it through the worldview of the period and visual representations that dialogue with the images uttered, with the intention of conceiving the meaning given to such representations. This connection helps to lead the pictorial and sculptural styles to be seen as styles that equally come from the intellect and ideas.

Keywords: Antônio de Sá; Society of Jesus; History of Literature; Modern History

SUMÁRIO

1. Considerações iniciais.....	9
2. <i>Ut Pictura Poesis</i>	9
3. A arte da retórica e a formação pedagógica nos colégios da Companhia de Jesus	11
4. As representações da arte religiosa Pós-tridentina	13
5. As imagens narradas e visuais de Nossa Senhora da Conceição	15
6. Conclusão	21
7. Referências bibliográficas.....	21

1. Considerações iniciais

Este artigo contempla, como objetivo principal, discorrer sobre um recorte do estudo desenvolvido entre os ciclos de 2022/2023 e 2023/2024 do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), sob o título de “Arte e Retórica de um pregador luso americano - A parenética do jesuíta Antônio de Sá (1627-1678) na literatura impressa e nas demais fontes históricas”, em que o principal objetivo foi, para além do ímpeto de dar evidência às produções dos membros que integraram o corpo da Companhia de Jesus no século XVII, tratar da polissemia do que foi redigido pelo Antônio de Sá entre suas imagens narradas, frutos de um recurso estilístico típico do Barroco, com imagens visuais, encontrando na ideia de vários significados da imagem a mesma intenção de veicular, obtida na função de comunicar.

A pesquisa na qual o presente artigo se originou foi orientada pelas ideias de Antônio José Saraiva em “O discurso engenhoso” (1980), obra na qual o autor analisa os recursos estilísticos presentes nos sermões de Padre Antônio Vieira, contrastando-os com os princípios da época, com destaque para os tratados sobre a agudeza do engenho de Baltasar Gracián e Matteo Peregrini. No entanto, o objetivo da pesquisa não foi apenas fazer uma comparação com os preceitos da época, mas sim realizar uma análise dos sermões de Padre Antônio de Sá, com foco em sua estrutura discursiva e nas estratégias retóricas utilizadas.

Desta forma, o conceito fundamental para o estudo é o de imagem. No período moderno, a imagem não se restringia apenas à arte pictórica ou visual, mas também se relacionava com a literatura e a poesia. Antes da emergência do campo literário com Flaubert, as artes visuais e a literatura (ou poesia) compartilhavam uma organização comum, fundamentada nas regras da retórica. Ambas tinham como objetivos principais ensinar (*docere*), mover (*movere*) e deleitar (*delectare*). Dessa maneira, um paradigma unificador se estabelecia entre essas duas esferas culturais, sintetizado na célebre expressão horaciana “*ut pictura poesis*”.

2. *Ut Pictura Poesis*

O conceito de *ut pictura poesis* aparece pela primeira vez na *Epistula ad Pisones*, escrita entre 14-10 a.C., em que Horácio detinha como propósito apresentar aos Pisões, de família patrícia, um conjunto de preceitos sobre a arte da poesia (*ars*) e as qualidades

que compõem os bons poetas. De caráter didático, a obra serviu como manual para a elaboração de poemas, citada por Quintiliano em sua *Institutio oratoria* (livro VIII, capítulo 3) com o título de *Ars Poetica*.

Dentre os principais temas abordados, Horácio destaca que o poeta ideal é aquele que equilibra técnica (*ars*) e talento natural (*ingenium*), buscando harmonia entre ambos, o que reflete o conceito de *aurea mediocritas*. Aborda-se a importância da unidade, organização e coerência nas obras, além da adequação do conteúdo ao metro. Horácio defende que a poesia deve ser prazerosa e instrutiva, exigindo estudo e aperfeiçoamento constante. Ele valoriza a razão, a disciplina e o esforço, criticando o poeta que se deixa levar excessivamente pela inspiração.

Entre seus versos, um dos trechos mais conhecidos são os referentes a sua comparação entre pintura e poesia (vv. 361-5), possivelmente em interação atribuída a Simônides de Ceos (Plutarco, *Moralia*, 346f), que “chama a pintura de poesia silente, e a poesia de pintura falante” (Horácio, 2020, p. 124). Assim, *ut pictura poesis* é um princípio estruturante que tornou-se recorrente no campo artístico, estabelecendo-se de forma duradoura na história da arte e na iconologia por seu paralelo que leva os artistas a se inspirarem no trabalho dos poetas e os poetas a se inspirarem nos artistas:

[...] ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.¹

Já Aristóteles (2005), observa a analogia entre as artes através do imitar (*mimesis*) da realidade. Sua distinção, desta forma, está nos meios que poesia quanto a pintura utiliza para alcançar tais fins, ressaltando a diversidade das formas artísticas e como cada uma delas contribui para a expressão e a interpretação do mundo que nos cerca, em que Aristóteles aponta que existe aquele que reproduz

muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (um graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes; todas elas efetuam a imitação pelo

¹ Como a pintura, a poesia: haverá aquela que, se estiveres mais perto, te moverá mais, e outra, se estiveres mais longe; esta ama o obscuro, quer esta sob a luz ser vista, do juiz esta não teme o agudo juízo; esta agradou uma vez, esta dez vezes repetida agradará.

ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados, quer combinados (Aristóteles, 2005, p. 19).

Conforme explora Mario Praz (1982), ao longo dos séculos, tanto pintores quanto poetas passaram a se influenciar mutuamente, sendo a arte visual, especialmente, considerada uma prova de que a eficácia da obra depende de sua capacidade de se vincular ao mundo sensível e tangível.

Os pintores aceitavam de fato as sugestões dos escritores e obedeciam a esquemas inventados por eles na decoração de paredes e tetos, bem como na escolha de assuntos para pinturas isoladas. Podem-se citar os casos da Primavera, do Nascimento de Vênus e da Calúnia de Botticelli, ou alguns dos quadros de Giorgione (...) De outra parte, a fórmula *ut pictura poesis* era uma advertência aos poetas, de vez que a pintura servia para mostrar que a arte só pode ser eficaz na medida em que mantenha contato com o mundo visível. (...) Esta “convenção icônica” reinou não só durante a Renascença como durante o século XVII (...) No século XVIII, tanto pintores como poetas ideavam assuntos contemporâneos, buscando sugestões em estátuas antigas, investindo pessoas modernas de atributos e qualidades tomados à História e à mitologia (Praz, 1982, pp. 3-5).

3. A arte da retórica e a formação pedagógica nos colégios da Companhia de Jesus

A princípio, para respaldar a discussão sobre a polissemia dos significados da imagem, compete inicialmente o entendimento sobre a retórica e o papel da tradição dos Colégios da Companhia de Jesus em seus escritos e discursos religiosos.

Aristóteles afirma que o objetivo da retórica está na produção de sentidos, pois, tanto na deliberação, ao oferecer conselhos ou desaconselhar, quanto nas decisões judiciais, fazemos afirmações ou negamos algo sobre pessoas ou situações. Neste ponto, o ato de ajuizar perpassa para além da lógica no discurso para que se alcance a confiabilidade dos que ouvem o orador, sendo necessário aparentar deter prudência, virtude e benevolência a partir de sua exposição para que o público sinta convicção em seu caráter:

Três são as causas que tornam persuasivos os oradores, e a sua importância é tal que por elas nos persuadimos, sem a necessidade de demonstrações: são elas a prudência, a virtude e a benevolência. (...)

Para além destas, não há nenhuma outra [causa] (Aristóteles, Retórica, II, p. 1).

Na mesma tendência, Cícero (1969) aponta que os elementos essenciais para a persuasão, que percorrem os aspectos do *ethos*, *pathos* e *logos* para formar o crível, o evocar de emoções e para gerar premissas racionais para agir em situações de atuação social, política e judicial. Com missão de guiar o corpo social, o orador deve

Discursar de maneira ornada, rica e variada acerca do que se deve dizer (...); tais tópicos conduzem o discurso para os três únicos elementos que visam a lhe conferir credibilidade: cativar, instruir, influenciar os ânimos (Cícero, 1969, p. 120-121).

Nesta perspectiva, a prática escolar jesuítica, firme a ponto de se consolidar como tradição, obteve êxito ao reunir um arcabouço sólido já existente sobre filosofia natural presente no meio universitário escolástico, o pensamento aristotélico e a teologia tomista aos programas de ensino dos humanistas italianos, que pousavam sobre o conhecimento das línguas antigas e leitura dos clássicos, como destacado por Margarida Miranda (2013). Os colégios da Companhia de Jesus são o espelho da tomada de consciência sobre as vantagens dadas por intermédio da instrução formal nos mais diferentes contextos, como para transmitir a fé ou defrontar a heresia.

Perante o aumento e disseminação da quantidade de escolas da Companhia, o ensino passou a ser regularizado de forma universal pela *Ratio Studiorum*, documento que ordena as atividades e instruções em todos os colégios. Seus educadores tomavam como primordial o ensinamento humanístico que se baseava na gramática, retórica e ensino das humanidades, sendo prioritária e obrigatória para os estudos de filosofia e teologia, na qual ninguém obteria qualquer grau sem a aprovação. Neste cenário, a retórica, sendo um conjunto de matérias, é verificada como integração de diversos saberes, em que Miranda também destaca que tal retórica “é consciente dos laços entre eloquência e vida política, ou entre eloquência e vida cívica ativa” (Miranda, 2013, p. 190), a exemplo de Cícero, tido como objeto de estudos nos Colégios.

Entre os trinta capítulos da *Ratio Studiorum*, destaca-se, ao pensar no papel dos oradores e seus sermões, a *Ratio XV*, 32: *Laborandum etiam ut vocem, gestus, et actionem omnem discipuli cum dignitate moderentur*², sendo o treino da *memoria* e *actio* um exercício pedagógico da dramaticidade. Um pregador formado aos moldes dos

² Devemos também trabalhar para que a voz, os gestos e as ações de cada aluno sejam moderados com dignidade.

jesuítas constituí-se, entre outras, no dever da conversão pela palavra, no atingir as multidões e incentivar as virtudes, pois parafraseando novamente Margarida Miranda, é segundo a maestria do orador que dependia o bem-estar de quem compõe a sociedade (Miranda, 2013, p. 202). Neste ínterim, a formação do orador servia à *utilitas*, ou seja, sublinha o caráter da eficácia e utilidade da persuasão, com o ensino da *eloquentio perfecta* gerada pela junção dos elementos clássicos.

Indissociável a este contexto, cabe vislumbrar a forma com que a Companhia de Jesus explorou o conceito de imagem para adequação de seus discursos. Perante a fragilização acometida pela iconoclastia da Reforma Protestante, justifica-se em uma das sessões do Concílio de Trento (1545/1563) o uso das imagens com objetivos religiosos. Entre as argumentações, destaca-se o papel didático, a capacidade de chamar atenção e a comoção que as imagens podem causar, gerando uma fixação dos ensinamentos e preceitos cristãos.

Antônio José Saraiva (1980), ao definir o fazer literário de Vieira como um engenho, opera a definição de imagem no discurso como “um arsenal inesgotável de figuras, parábolas e metáforas” (Saraiva, 1980, p. 32), que, ao deter percepção sensorial, torna sensível à imaginação um dado pensamento abstrato ou descreve, ao comparar, um objeto concreto. Com efeito, para Saraiva, a palavra e a imagem amplificam-se, assim “combinam-se e entremeiam-se no tecido do discurso” (Saraiva, 1980, p. 34).

Erwin Panofsky (2017, p. 31), por sua vez, nos revela que tanto os poemas como as pinturas históricas são, em certo sentido, veículos de comunicação, ao passo de que sua intenção é encontrada na ideia de que obra deseja expressar, mediante mensagem a ser preenchida ou na transmissão da mensagem. Levando em consideração o ato de passar adiante as narrativas sagradas pelos pregadores através do ensino e sermão, é neste cenário que a convergência com a experiência empírica com o convívio da imaginária sacra elucida-se, permitindo adentrar na origem criadora do jesuíta Antônio de Sá, dos artífices portugueses e luso-americanos e da polissemia das suas imagens.

4. As representações da arte religiosa Pós-tridentina

A veemência das representações do sagrado por imagens e sua ênfase dada pela Reforma Católica na Idade Moderna, segundo a Doutrina Tridentina, legitima-se pelo seu caráter de persuasão. Massimi (2012) evoca, em seu artigo, uma passagem do Cardeal Gabriele Paleotti (1582), em que, segundo sua tradução:

As imagens penetram o ânimo dos fieis com maior eficácia do que as palavras, induzindo-os a crer nas verdades não demonstráveis através da razão, pelo apelo às experiências visuais. Segundo Paleotti, as imagens são úteis para mover os corações à devoção e ao verdadeiro culto de Deus, tendo a vantagem sobre a palavra escrita, de alcançar todo homem, sendo que “os livros são lidos apenas pelos inteligentes, que são poucos, ao passo de que as pinturas abraçam universalmente todos os tipos de pessoas” (Paleotti, 1582 apud Massimi, 2012, p. 2).

Neste contexto, a pregação, para Paleotti (1582), não possui o mesmo alcance que o pictórico, mesmo que o discurso da pregação se adeque para ser acessível aos analfabetos. Em contrapartida, a obra pictórica, para este cardeal, é tida como um “livro” aos olhos populares, tornando-se uma linguagem clara para transmitir os ensinamentos para a parcela da população que não possui letramento. Ao considerar a repetição de uma imagem, sua ressonância ganha progressivamente mais força, em que Massimi reforça que o sujeito é “modificado em seu dinamismo psíquico pela presença da imagem e através desta modificação começa a sentir-se parte da cena representada” (Massimi, 2012, p.3). Assim, a imagem passa a ter um valor pedagógico ao aguçar os sentidos externos, que através dos sentidos internos, concebe suas representações, levantando a assimilação e causando a experiência pessoal.

Ideia estabelecida desde o início da Companhia, Inácio de Loyola já preconizava a utilização do uso da imagem em função da experiência. Massimi (2012), ao revisitar os “Exercícios” (1542) de Loyola, destaca a elaboração de um método contemplativo da *compositio loci*, que se ampara no visual e na imaginação. Ao constatar que seu método não seria suficiente para a reflexão, sugere o uso da imagem por suportes como quadros e estampas. Consta-se, igualmente, outras teorias criadas e publicadas por outros jesuítas, como nos tratados “*Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*” (1577), de Carlo Borromeo, e “*De poesia et pictura em Bibliotheca Selecta de ratio studiorum*”, de Antonio Possevino (1593).

Desta forma, a arte pictórica foi apontada como uma maneira de transmitir mensagens religiosas de maneira imediata a partir da contemplação visual de eventos bíblicos e da vida de santos, difundindo o conhecimento do campo teológico mediante a experiência sensorial. Perante as missões da Companhia de Jesus em territórios como a Ásia e as Américas, a utilização do método contemplativo foi de grande importância para o estabelecimento de comunicações perante os obstáculos linguísticos e como ferramenta de transmissão de ensinamentos para evangelização cristã.

Partindo para um olhar temporal macro, Mario Praz (1982) nos chama a atenção de que “desde os tempos remotos, tem havido mútua compreensão e correspondência entre a pintura e a poesia” (Praz, 1982, p. 2). Ao pensar em um paralelo ao longo dos contextos socioculturais em algumas épocas, com ponto de partida na Idade Média, a similaridade da poesia e pintura foi explorada nas iluminuras, mediadas por um caráter educativo e artístico segundo os estudos dirigidos por Gombrich (1999). Já no Renascimento, sua relação é fortalecida, uma vez que a literatura ajuda na interpretação da imagem, tal como a imagem coopera na escrita. Cennino Cennini (1859), pintor italiano, comenta como o trabalho do pintor deveria ser comparado ao dos poetas, já que ambos exigiam fantasia:

Convém [ao pintor] ter fantasia nas operações manuais, de encontrar coisas não vistas (fazendo-as sob a sombra do natural) e firmá-las com a mão, dando a demonstrar aquilo que não é, que venha a ser. E com razão [a pintura] merece ser colocada sentada em segundo lugar após a ciência e ser coroada de poesia. A razão é esta: porque o poeta, com a ciência primeira que tem, é digno e livre para poder fazer compor e ligar junto sim e não como lhe agrada, segundo sua vontade. Semelhantemente, ao pintor é dada liberdade para poder compor uma figura reta que está a sentar-se, meio homem e meio cavalo, segundo lhe agrada, segundo sua fantasia (Cennini, 1859, cap. 1).

Por fim, os sermões de Antônio de Sá formam uma literatura especificamente narrada a partir de alegorias, em que o encadeamento do discurso, atrelados a recursos poéticos e plásticos, ao culto de imagens e a outros objetos de cunho devocional, tornam-se algo palpável para os fiéis e demonstram a função social da parenética barroca.

5. As imagens narradas e visuais de Nossa Senhora da Conceição

A devoção à Nossa Senhora da Conceição, na Península Ibérica, existe desde o século VII. No X Concílio de Toledo, fixou-se o dia 8 de dezembro como o dia de sua festa, sendo seu culto em Portugal oficializado por D. João IV, primeiro rei da dinastia de Bragança, em 1 de dezembro de 1640, data em que se iniciou a oitava da festa da Conceição. Após seis anos, mediante aprovação das Cortes de Lisboa, dedicou-se à Virgem todo o reino português, assim como suas colônias. Já no Brasil, os frades franciscanos são os grandes propagadores da devoção mariana, pois em todas as

localidades em que passaram, construíram templos sobre o orago de Nossa Senhora da Conceição.

Neste cenário, identifica-se que o sermão de Antônio de Sá, pregado em 1658 na Igreja Matriz do Recife, soleniza a Conceição da Virgem. Em seu início, Sá relata a dificuldade de fundamentar sua tese devido à escassez de menções sobre Maria nos textos sagrados, visto que “Não ha no Evangelho outra cousa de Maria, senão que he Mãe de Deos” (Sá, 1675, p. 71). Neste cenário, na falta de lastro literário acerca de Maria, e em um gênero como sermão, que procura despertar a imaginação dos ouvintes, Sá utiliza-se de imagens a partir de sua ampla imaginação e que desempenham, junto aos textos bíblicos que abordam a maternidade de Maria e o serviram de apoio, o encadeamento de seu discurso.

Logo, Antônio de Sá defende que Maria já era mãe na eternidade, antes mesmo de ser filha no tempo, e discute a complexidade temporal da maternidade eterna de Maria, seu filho sendo também seu pai. Cria-se, para justificar a graça de Maria, a relação entre a graça e o tempo, seguida da relação entre criação e nascimento, passando a interligar seus sentidos:

Em Maria com excellencia singular são primeiro os favores da graça, do que a conjunção do tempo... Em Maria antes de o pedir da natureza, floresce a graça. Antes que Deos creasse Maria, da qual elle havia de nascer, já a conhecia por mãe (Sá, 1675, p. 71-72).

Sá segue sua explanação ao falar como Maria teria em predestinação sempre sido Mãe, havendo uma comparação com o Sol do Pai:

Se pomos os olhos em Maria, vemos que nem em sua perdestinação eterna, se deo instante em que não fosse mãe; porque foy mãe desde que foy perdestinada para ser; antes por isso foy perdestinada para ser, porque era mãe: e como nós vejamos que assim como no Eterno Pay não houve desde a eternidade ser real, sem ser Pay, assim em Maria não houve desde a eternidade ser objectivo, sem ser mãe; por isso ainda que muito admirados da semelhança, a comparamos ao Sol do Pay (Sá, 1675, p. 74).

A alegoria de sol, em um universo em que as coisas ao redor são explicadas pela concepção cosmológica de organização histórica de mundo é desenvolvida por Walter Benjamin (1984), na qual “A hipérbole teológica é acompanhada de uma argumentação

cosmológica familiar [...] ela visa a acentuar o caráter único desta autoridade” (Benjamin, 2011, p. 91).

O orador também toca na problemática dos pais de Maria. Para o orador, os pais de Maria, pouco lembrados, são postos de lado porque eles a conceberam para que Jesus tenha uma mãe, não para que eles tivessem uma filha. Destaca-se o atestar de sua Conceição neste ponto, pois se fosse apenas filha de Ana, haveria de ter mancha, mas sendo mãe de Cristo, não há como deter em si pecados:

Maria filha de Anna, se a ponderamos considerar assim somente podera, e devera ter culpa, porém Maria Mãy de Deos, nem deve nem póde ter mancha, pois sempre que a consideramos Maria, a havemos de encontrar mãy [...] Calaõse os Pays de Maria, quando se concebe, porque não se concebe Maria, porque Joaquim, e Anna tenham filha, senão porque Deos tenha mãy... Se Maria não houvesse de ser mãy, não se conceberia Maria, por dar o ser humano a Deos, recebe Maria o ser; e se Deos não houvesse de incarnar, não existira Maria: he Maria no mundo, o que o Eterno Pay no Ceo (Sá, 1675, p. 74-77).

A construção argumentativa, neste ponto, também expressa uma oposição lógica entre a ideia de Maria como filha e de Anna e de Maria como mãe de Deus. Aqui, Sá cria a distinção entre Maria como mulher humana e Maria como figura divina, em que tal dicotomia é utilizada para expor como sua santidade está ligada diretamente à função divina a qual ocupa. Ao afirmar que Maria não “deve” nem “pode” ter mancha, o orador recorre ao raciocínio teológico que justifica sua pureza com base em sua missão divina, atestada nas escrituras.

Desta forma, o pregador utiliza-se, também, de analogias em sua narrativa, como pode ser exemplificada pela analogia da vara e da flor para representar Maria e Cristo:

Christo chamase fruto de Maria: a raiz deste fruto he o ventre da Senhora, a raiz deste ventre é sua Conceição: pois se o fruto vive da flor, se a flor do ramo, se o ramo da vara, se a vara do tronco, se o tronco da raiz, dessa raiz vem a viver o fruto (Sá, 1675, p. 78).

O campo da etimologia, como destacado por Saraiva (1980), perpassa a condição de ser apenas uma explicação linguística e adentra também no campo da construção simbólica. Na exemplificação acima, na identificação da etimologia de algumas palavras, a palavra "fruto" vem do latim *fructus*, que significa "resultado" ou "produto". No contexto cristão, pode ser interpretada como uma metáfora para algo gerado por uma

causa divina, como no caso de Maria, sendo Cristo o "fruto" que simboliza a culminação e o resultado espiritual. Já a palavra "raiz", do latim *radix*, significa "origem" ou "fundamento". No contexto cristão, simboliza a origem da encarnação de Cristo em Maria.

Ainda, a palavra "ventre" vem do latim *venter*, que significa "barriga", "abdômen", e se refere ao útero de Maria, o espaço que gerou a vida divina, simbolizando a santidade de Maria e o mistério da Encarnação de Cristo. Por fim, a palavra "conceição" vem de *conceptio*, que significa "ato de conceber". Teologicamente, refere-se à Imaculada Conceição de Maria, a doutrina a qual ela foi concebida sem pecado original.

A etimologia das palavras, como dito anteriormente, reforça a criação de relações simbólicas no meio retórico. A cadeia simbólica das palavras "fruto", "flor", "ramo", "vara", "tronco" e "raiz" cria uma metáfora que explica a origem divina de Cristo a partir de Maria através de uma origem que remonta ao "tronco" e "raiz" espiritual. A ordem que representa "flor - ramo - vara - tronco - raiz" reflete uma cadeia causal, que pode ser compreendida como a hierarquia divina. Assim como cada parte da planta depende da anterior, Cristo, como "fruto", depende da Imaculada Conceição de Maria, que, por sua vez, depende do desígnio divino.

Em sua conclusão, o fundamento final percorre a ideia de que Maria foi humana, mas Deus a tratou como divina. Sá elucida que não é possível comedir Maria perante os homens, e seus devotos devem reconhecer que Maria não padeceu como as demais pessoas – pois deu à luz a Jesus sendo imaculada e não acumulando culpa, sendo digna de graça e louvada no dia da Conceição.

Sobre sua imaginária e interpretação, será utilizada a escultura abaixo, mediante o método iconológico de Erwin Panofsky (2017). Vale, portanto, rememorar o princípio estruturante *ut pictura poesis*, na qual uma obra literária, como um poema ou narrativa, pode ser empregada como base para a criação de uma obra visual, assim como uma pintura pode inspirar um poema, no qual a experiência visual é convertida em palavras.



Fonte: Nossa senhora da Conceição. Madeira policromada. Proveniente da Arquidiocese de Olinda e Recife. Museu de arte Sacra de Pernambuco. Séc. XVIII.

1. Análise pré-iconográfica (descrição detalhada do que se encontra representado nas imagens):

Figura feminina, de pé, em posição frontal, cabelos longos e escuros, coberto em parte pelo véu, destacado por uma coroa em prata. Braços flexionados, mãos em posição de oração. Veste túnica (branco) e manto (azul) longos. Posicionada sobre representação de nuvens onde figuram quatro querubins que mudam apenas a rotação de suas cabeças. Há as extremidades de uma lua crescente.

2. Análise iconográfica (análise dos elementos presentes no imaginário):

Nossa Senhora da Conceição, é designada desta maneira por ter Maria uma “concepção sem mancha”, preservada do pecado original. Na visão bíblica, Conceição é retratada em Apocalipse:

Então apareceu no céu um grande sinal: Vi uma mulher vestida de sol, com a lua debaixo dos pés e uma coroa de doze estrelas na cabeça. Ela estava grávida e gritava com as dores do parto, esperando a hora de dar à luz. Subitamente apareceu um outro sinal: Um enorme dragão vermelho, com sete cabeças e dez chifres, e sete coroas nas cabeças. Com a cauda ele puxou atrás de si uma terça parte das estrelas do céu, que depois lançou na terra. O dragão ficou na frente da mulher enquanto ela estava para dar à luz, pronto para devorar o filho logo que nascesse. A mulher deu à luz um menino que devia

governar todas as nações com mão forte, e ele foi arrebatado para junto de Deus e de seu trono (Apocalipse 12:1-5).

Descrito tal contexto, Nossa senhora da Conceição passou a ser comumente pintada e esculpida descendo do céu, com feições jovens, em pé no crescente lunar, coroada, com as mãos em prece, entre belas vestes que são ornadas de flores, com anjos se sobrepondo a serpente. Acerca da serpente, discute-se a passagem “Porei inimizade entre você e a mulher, entre a sua descendência e a descendência dela, que ferirá a sua cabeça, e você lhe ferirá o calcanhar”, em que muitos veem na passagem de Gênesis 6:15 a justificativa de Nossa Senhora ser retratada sobre uma cobra, pisando-a. As doze estrelas na coroa, por sua vez, são interpretadas como os doze apóstolos de Cristo ou as doze tribos de Israel, segundo João Marinho (1996).

3. Análise Icônico-iconológica (caracterização de evidências determinantes no reconhecimento de elementos coletivos):

Em relação às características presentes na imagem e seu contexto histórico, observa-se que a pompa evidenciada pelos detalhes dourados e pelas cores utilizadas, aliada à aplicação sutil de técnicas como punções e esgrafitos, demonstra uma transição entre suas formas. Nas esculturas barrocas, na qual a liberdade de estilo prevalece, desprende-se do que é tido frente aos cânones clássicos. Assim, a criação artística privilegia a representação do sacro, enquanto a sensação de movimento transmite ação à imagem, gerando um efeito comovente e amplificando sua carga devocional.

Referente a sua época, vale o destaque a seu caráter devocional para compreendê-las como fruto de seu contexto histórico. A imagem detém uma composição rica em que a figura parece se movimentar, com uma roupagem esvoaçante e cabelos vivos, irregulares. Sua base detém motivos decorativos, o que enriquece sua forma e passa a ser integrante da imagem. É feita de madeira e confeccionada de cedro, material macio para o entalhe e apropriado para policromia. Sua composição abarca a maioria dos signos que são compreendidos como parte da sua representação e que os fiéis estavam habituados, causando sensibilização e identificação imediata.

É neste contexto que é dada maior importância ao sensorial na representação da imagem sagrada. A retórica dos discursos parentéticos agiu paralelamente ao que foi transmitido visualmente pelas obras, o que aglutinava em um método que atuou nos indivíduos a partir de seus sentidos, no psíquico e em suas concepções religiosas.

6. Conclusão

Subsumido às análises documentais identificadas e debatidas, compreende-se a importância da figura de Antônio de Sá como um dos principais oradores de sua época, pregando com grande êxito tanto na América portuguesa como em Portugal em ocasiões de profundo significado para a Igreja Católica e para a Coroa portuguesa, sendo lembrado como “bom religioso e literalmente o maior da sua geração e o que mais se aproxima de Vieira. Clássico de língua, de estilo puro e elegante” (Leite, p. 107, 2006).

Antônio de Sá também utiliza-se da etimologia de maneira estratégica em seus sermões para intensificar o simbolismo e a profundidade teológica de seu discurso, conectando seus significados e os dando caráter espiritual. No Barroco, a etimologia não se restringia a um aspecto técnico, mas era usada como um meio de conferir profundidade ao discurso, com o objetivo de provocar um efeito emocional. Tal uso era crucial na retórica barroca, como destaca Saraiva (1982), pois intensificava o caráter impactante da comunicação.

As temáticas abordadas pelo orador, por sua vez, criaram abertura para as mais diversas imagens narrativas, que confluem com as representações visuais da imagética religiosa, e que, ao estarem em conjunto agindo para o mesmo propósito, preconizou elevar o espírito e a propagação da prática devocional através da sensibilidade e dramaticidade que alcançou os fieis por sua estética a partir das letras e das imagens visuais de santos, traço tipicamente Barroco. Assim, segue-se à risca a forma com que os jesuítas designaram as letras e as artes intitulado-as como *theatrum sacrum*, por encenar a sacralidade dos dogmas teológico-políticas decretadas no Concílio de Trento.

7. Referências bibliográficas

1. ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco**. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 46-185.
2. ARISTÓTELES. Arte poética. In: **ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed., São Paulo: Cultrix, 2005.
3. _____. Retórica. Tradução e comentários por Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.

4. ÁVILA, Cristina. O sermão - A imagem falada. **Revista Barroco**, v. 19. 2001/2004. p. 43-70.
5. BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
6. CENNINI, C. **Il libro dell'arte**. Firenze: Felice Le Monnier, 1859.
7. CÍCERO. **De Oratore**. Editado por Kazimierz F. Kumanieck. Leipzig: Teubner, 1969.
8. FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de identificação de arte sacra**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012. p. 147.
9. FRANCO, Isaquias dos Santos Barros. Correspondências entre literatura e artes visuais. **ENTRELETRAS**, Araguaína/TO, v. 6, n. 2, jul/dez. 2015 (ISSN 2179-3948 – online). Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/2731>.
10. FREIRE, Laudelino. "Antônio de Sá". **Estante Clássica da Revista da Língua Portuguesa**, XII, 1924.
11. GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.
12. HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa**, [S. l.], n. 2, p. 10–67, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>. Acesso em: 11 abr. 2024.
13. _____. *Ut Pictura Poesis* e Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII Colonial. **Revista Floema - Especial: João Adolfo Hansen**, [S.l.], n. 2A, 2006. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1660>. Acesso em: 28 fev. 2024.
14. LEITE, S. J. S. **História da Companhia de Jesus no Brasil**, T. IV, p. 106-111.
15. MARINHO, João. **Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos**. São Paulo: Banco Safra - Projeto Cultural, 1996.
16. MARQUES, João Francisco. **A parenética portuguesa e a dominação filipina**. Porto: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.
17. MASSIMI, M. A função das imagens na elaboração da experiência em sermões de Antônio Vieira e suas matrizes conceituais. **Mneme - Revista de Humanidades**, [S. l.],

v. 13, n. 31, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/1775>. Acesso em: 11 fev. 2024.

18. MIRANDA, Margarida. Quando os Jesuítas eram mestres da palavra: a retórica segundo a ratio studiorum. **Humanitas**, vol. LXV, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. Acesso em: 8 fev. 2024.

19. PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento**. In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2017.

20. PÉCORA, A. **Teatro do sacramento. A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira**. São Paulo: Universidade de São Paulo; Campinas: Universidade de Campinas, 1994.

21. PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982.

22. S. OLIVEIRA, C. M. . Construindo teorias sobre o Barroco. Resenha de: Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco; de Giulio Carlo Argan (organização de Bruno Contardi; tradução de Maurício Santana Dias; São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 568 p.). **Saeculum**, [S. l.], n. 13, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/11336>. Acesso em: 05 mar. 2024.

23. SANTOS, Luísa Ximenes. **A palavra e a imagem: usos da emblemática na Assistência portuguesa da Companhia de Jesus**. Recife: Ed. UFPE, 2022. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/book/797>.

24. SARAIVA, A. J. (1980). **O discurso engenhoso**. São Paulo: Perspectiva. Coleção Debates 124.

25. VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1963. p. 51.

Referências documentais

1. SÁ, Antônio de. *Sermão da Conceição da Virgem Maria Nossa Senhora, que pregou o R, Padre Antonio de Saa da Companhia de Jesu. na Igreja Matriz do Recife de Pernambuco, anno de 1658*. Coimbra, Joseph Ferreyra, 1675.