

A Matriz Rapsódica da Retórica: de Homero a Vieira

From Homer to Vieira: The Rhapsodic Foundation of Rhetoric

Marcus Mota¹

RESUMO

Algo despercebido nos Estudos Retóricos é que sua história de longa duração movimenta-se em torno da prática de composição-em-performance dos rapsodos. Neste artigo, objetiva-se contribuir para o esclarecimento dessa matriz rapsódica da atividade retórica por meio de dois procedimentos: exame do modo como a performance rapsódica é reconstruída a partir de textos e documentos clássicos, e análise e discussão de trechos da Carta Ânua de 1626, de Antônio Vieira.

Palavras-chave: Homero. Retórica. Rapsodo. Antônio Vieira. Carta Ânua de 1626.

ABSTRACT

Something unnoticed in Rhetorical Studies is that their long-standing history moves around the rhapsodic practice of composition-in-performance. This paper aims to contribute to the clarification of this rhapsodic matrix of rhetorical activity through two procedures: an examination of how rhapsodic performance is reconstructed from classic texts and documents, and a close analysis and discussion of excerpts from a Jesuit Letter of 1626, by Antônio Vieira.

Keywords: Homer. Rhetoric. Rhapsode. Antonio Vieira. Jesuit Letter of 1626.

1 Preliminares

A tradição rapsódica encontrou dificuldades em se converter em objeto de investigação muito em virtude da recepção platônica: especialmente no diálogo *Íon*, temos uma desconstrução irônica de um *performer* narrativo laureado que, ao fim do texto, surge como um idiota que não compreende aquilo que faz (MOTA, 2006; MOTA, 2009; MOTA, 2016).

¹ Universidade de Brasília, Brasil. E-mail: marcusmotaunb@gmail.com.

Na verdade, o caso particular de Íon apontava para o modelo maior: Homero, o que seria depois confirmado na *República*. O trajeto de Íon para *A República* demonstra a ampliação do projeto platônico em se emancipar das formas tradicionais e performativas de trocas sociais.

Séculos de platonismo dominante foram, enfim, enfrentados no campo dos Estudos Homéricos pela chamada “Hipótese Parry-Lord”. Milman Parry (1902-1935) e seu discípulo Albert Lord (1912-1991) propuseram o seguinte: os poemas homéricos registram não somente belas narrativas: neles, em suas irregularidades, repetições, cortes abruptos, entre outras marcas, podemos identificar processos como os que são encontrados no trabalho de *performers* narrativos, estes ainda existentes, à época, na região dos Balcãs, na área da antiga Iugoslávia (LORD, 2003; MOTA, 2013).

Lord cunhou o termo “composição-em-performance” para descrever as práticas comuns entre os *performers* narrativos hodiernos e os da antiga Hélade: os *performers* aprendiam como captar o interesse de uma audiência manipulando formas e narrativas prévias, construindo, enfim, aquilo que apresentam no momento de sua interação com o público. Ou seja, eles criam um poema único, singular em cada ocasião. Não performam diante do público um conteúdo já fechado em si e aprendido de memória: antes, demonstravam suas habilidades em conectar *presets* como motivos, fraseologias, materiais conhecidos, os quais se tornavam atraentes quando de sua nova organização.

Após esclarecimentos da Hipótese Parry-Lord, restou para os pesquisadores voltar para os poemas homéricos e tentar, entre outras coisas, compreender as ações dos rapsodos, os traços de seu trabalho o qual, ao fim, confina-se com o do ator, do orador, do político, do músico, e tantos outros agentes que se vêem envolvidos em práticas interativas com sua audiência.

2 O rapsodo em ação²

Mas onde está o trabalho do rapsodo que se entremeia aos versos dos poemas homéricos restantes? De início, temos a expressão verbal, como os itens linguísticos são selecionados. Segundo De Jong,

question of deictic pronouns and gestures in the Homeric epics would read: deictic pronouns evoke the gestures which the narratees are to imagine the *characters* making. When *rhapsodes* started to recite the Homeric poems, they could actually reproduce those gestures during their performance, unlike the *aidos* who had his hands full holding and playing his lyre (DE JONG, 2012, p. 69).

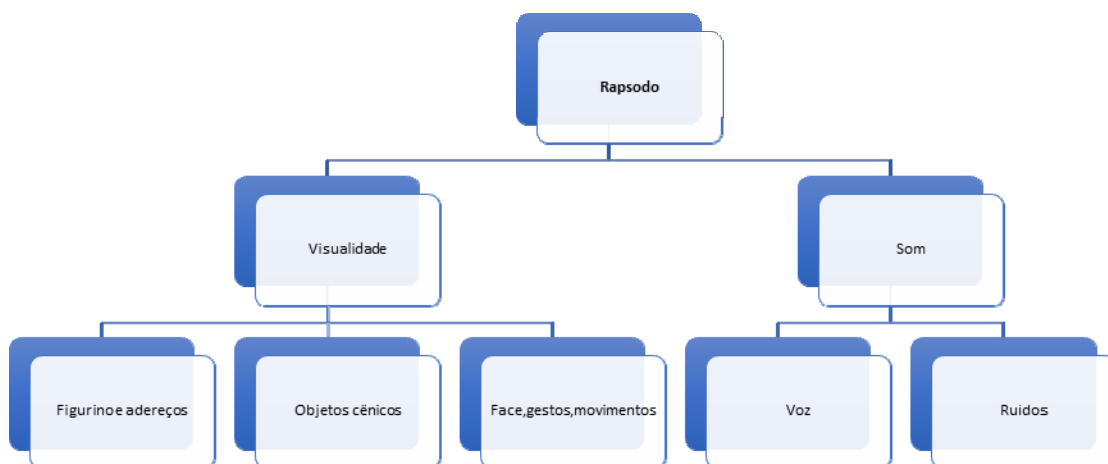
Ou seja, os rapsodos não se valem apenas das palavras. E mesmos as palavras manifestam ações que não são linguísticas. Ao performarem histórias, os rapsodos se valem de todo o seu corpo. Como não estão mascarados, pode usar os olhos. Como não tocam lira, podem usar as mãos.³ Como estão em pé, podem fazer movimentos, poses etc. Como estão cercados pela audiência, podem mudar de lugar, girar em volta. Além disso, como dão vozes a personagens, os rapsodos podem alterar suas próprias vozes e, com movimentos e seu bastão (ὄμβδος) que portam, são capazes de apresentar ações e figuras e não apenas recitar um texto.

Graficamente, poderíamos assim distinguir as habilidades de um rapsodo em ação (MOTA, 2018a):

² Sobre este tópico, ver: SCODEL, 2009; GONZÁLEZ, 2013; MOTA, 2018b. Um diferente caminho para aproximar poesia épica e retórica está em KNUDSEN, 2014, a partir de Aristóteles.

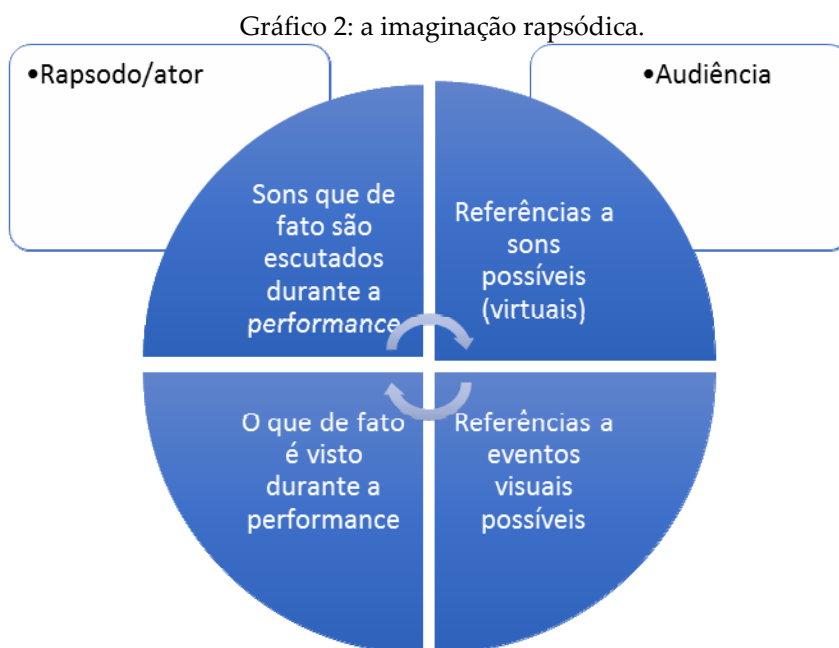
³ Segundo Walter Burkert "rapsodos não portam uma *phormix* para acompanhamento, mas sim o mesmo bastão de um orador na assembléia (BURKERT, 1987, p. 48).

Gráfico 1: habilidades de um rapsodo.



Fonte: desenvolvido pelo autor.

Como se pode ver, inserido dentro de uma situação de contato, de trocas, de interação com a audiência, o rapsodo explora a sua situação face-a-face com o público e a duplica nas figuras e cenas que performa. Assim, como só possui sua presença, por meio dela faz ver e ouvir, conecta-se com a audiência. Ao mesmo tempo, aquilo que narra vem para o público apresentado pelo que é de se ouvir e ver. A imaginação rapsódica explora essa correspondência entre a interação *performer*/audiência por meio do relato dramatizado. Esta imaginação poderia ser assim decomposta quanto a sua audiovisualidade:

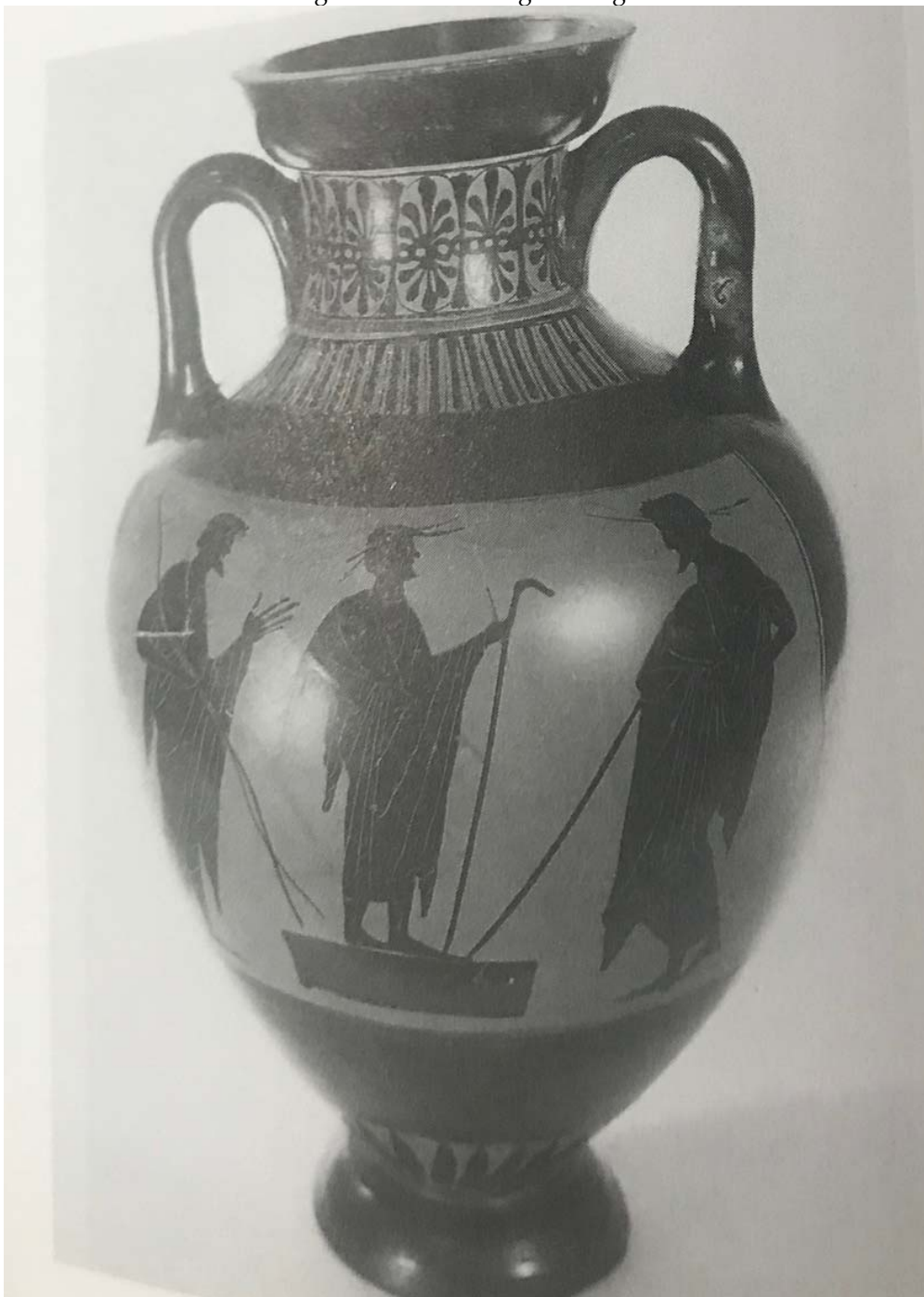


Fonte: desenvolvido pelo autor.

Uma ânfora de figuras negras pode nos ajudar a clarificar a figura mesma do rapsodo (SAPHIRO, 1993, p. 100)⁴:

⁴ Odeburg, Stadtmuseum. Ver: <http://www.stadtmuseum-oldenburg.de/startseite/#&panel2-1>.

Imagem 1: ânfora de figuras negras.



Fonte: SAPHIRO, 1993, p. 100.

Como se pode observar, temos um paramentado rapsodo em situação de performance diante de sua audiência enquanto que outro rapsodo espera sua vez. O rapsodo, no centro da imagem, posiciona-se na plataforma ($\beta\eta\mu\alpha$) portando seu bastão, tendo a coroa na cabeça e as vestes adornadas. Assim,

diante de seu público, o rapsodo atua para produzir efeitos de sua presença. Desse modo, como bem notou Platão em *Íon*, os *performers* épicos se aproximam dos atores.

Essa teatralidade do rapsodo será alvo da análise platônica no conhecido trecho do livro III da *República* (392c-8b).⁵ Ali, Platão propõe uma tipologia narrativa tripartite. Segundo o filósofo, existiriam três tipos de contação de histórias:

1. composição totalmente por mimesis, como nos casos da tragédia e da comédia, ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστὶν ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τὸ καὶ κωμωδία;

2. composição a partir do poeta-narrador, com no ditirambo, ἡ δὲ δι’ ἀπαγγελίας;

3. Composição mista, que se vale de ambos elementos (diálogos, narrador), como se vê na epópeia e em outras modalidades (não identificadas por Platão), ἡ δ’ αὖ δι’ ἀμφοτέρων ἔν τῷ τῆ τῶν ἐπιῶν ποιήσῃ, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι . Sintetizando, temos o seguinte quadro:

Tabela 1: tipos de contação de história.

Tipo de Narrativa	Descrição	Exemplo
Simple	“narração pelo próprio poeta	Ditirambo
Por Mimesis	“espécie que é toda imitação”	Tragédia, Comédia
Mista	“Constituída por ambas”	Epopéia e muitos outros gêneros

Fonte: elaborada pelo autor.

Essa tipologia é manipulada por Platão, que claramente defende uma narrativa simples. Para comprovar seu projeto, ele reescreve o primeiro

⁵ Sigo de perto este trecho nos comentários que seguem, a partir da edição de SLINGS, 2003, tradução M.H.R. Pereira (PLATÃO, 2010) e estudo de HALLIWELL, 2009.

episódio do primeiro canto da *Ilíada*, transformando tudo em discurso indireto, excluindo as vozes dos personagens que falam por si mesmas. O artifício platônico foi inventar uma forma monológica, por redução da multivocalidade performativa. Em sua reescritura do texto homérico, Platão preconiza a exclusão de todos os outros recursos e habilidades de um *performer* em ação. Mesmo assim, esse argumento antiperformativo nos aponta para uma fenomenologia da performance rapsódica, ao indicar processos criativos da atividade do *performer* narrativo, como este trânsito entre contar uma história e mostrar algo para alguém. A ambivalência da arte rapsódica reside justamente nessa tensão entre o relato e a cena. O rapsodo é um *performer* que tanto apresenta um relato, quanto materializa em ações físicas as imagens e sons desse relato. Simultaneamente ele aponta para algo e para si mesmo.

3 A Carta Ânua de 1626

Na madrugada do dia 8 de maio de 1624, uma expedição holandesa com 24 navios e mais de três mil homens chega à então capital do Brasil, a cidade de Salvador (BEHRENS, 2013). Em menos de 24 horas a cidade é tomada. Coube ao jovem Antônio Vieira (1698-1697), ainda em período de formação (noviciado) para se tornar padre, registrar por escrito os acontecimentos dessa invasão para informar aos seus superiores. Escrita em 1626, quando Vieira contava com 18 anos, demonstra a mixagem de elementos épicos, líricos e dramáticos que a educação retórica no Colégio dos Jesuítas da Bahia lhe proporcionara.⁶ No fim

⁶ Na revisão bibliográfica preparada por José Pedro Paiva esta Carta Ânua é situada entre 1624-1625 (PAIVA, 1999, p. 43). Ou seja, temos os eventos de maio de 1624, a crise social instalada na ocupação holandesa, ocupação que vai até março de 1625, a reestruturação social pós-invasão, e então a elaboração e envio da carta ao Geral da Companhia de Jesus, padre Mucio Vitelleschi, em 30 de Setembro de 1626, em latim, texto depois revisto e traduzido, com data de 1º de Dezembro de 1626. Conf. AMATTI, 2008. Ainda, sobre as cartas de Vieira, ver: HANSEN, 2008 e BETTIOL, 2008.

desse mesmo ano ou em 1627, Vieira deixa Salvador para ser professor de retórica no colégio de Olinda (AZEVEDO, 2008, p. 43).

A narrativa da invasão da primeira capital do Brasil se aproxima de um *locus/topos* literário, como a tomada/queda de Tróia. Como um motivo a ser reprocessado, Vieira aproxima-o explicitamente de suas leituras escolares quando funde a cidade de agora com o drama de outrora. Um exemplo dessa prática escritural se encontra no seguinte trecho da Carta Ânua:

Instava, entre tanta confusão, o cansado e afligido governador, nesta noite como outro Eneias, na do incêndio, juntando e animando os soldados a morrer, antes com honra que ter vida sem ela. Mas não aproveitavam estas vozes, porque estavam já do medo e das trevas da noite tão cegos que, não vendo quanto se inflamavam a si e a todo Portugal, desampararam totalmente a cidade, fugindo cada um por onde pôde, deixando todos suas casas e fazendas, e muitos, para mais ligeireza, as próprias armas, que parece cuidavam que estas se haviam de converter contra eles, como escreveu o cronista de el-rei de Macedônia em semelhante caso, dos soldados persas, que pavor *etiam auxilia formidat* (HANSEN, 2003, p. 85).

No trecho supracitado, Vieira vale-se da sobreposição entre a situação histórica do Governador do Brasil Diogo de Mendonça Furtado e o paralelo mítico do troiano Enéias. A estratégia de intertextualidade utiliza as práticas desenvolvidas nas aulas de retórica, segundo as instruções da *Ratio Studiorum*:

Além das preleções e explicações da regras, o professor de retórica se vale de exercícios orais de mnenotécnica, com a recitação diária de passagens dos clássicos; exercícios escritos em sala como “imitar um trecho de algum orador ou poeta; fazer uma descrição, por exemplo, de um jardim, de uma igreja, de uma tempestade ou cousa assim; variar a mesma frase de diferentes modos; traduzir um trecho de prosa grega em latim; ou vice-versa; exprimir em prosa latina ou grega os versos de um poeta; passar uma forma poética para outra; compor epigramas, inscrições, epitáfios; respigar frases gregas ou latinas de bons oradores e poetas; adaptar certos assuntos ou

figuras de retórica; tirar dos tópicos e lugares retóricos vários argumentos para um determinado assunto; ou fazer outros trabalhos deste gênero (FRANCA 1952:79).⁷

O paralelo mítico retoma e atualiza passagem famosa do Canto II da *Eneida*, de Virgílio:

Ao vê-los [alguns troianos] reunidos ousarem participar da batalha,
diante deles, principiei: “Jovens, em vão os mais valentes corações, se tendes certo o extremo desejo de um destemido seguir, vedes qual é a sorte neste caso: retiraram-se dos santuários e dos altares abandonados todos os deuses a quem esta obrigação cabia; socorreis uma cidade em chamas; morramos e caímos no meio da batalha! Para os vencidos, a salvação é uma só: não esperar salvação! (FREITAS, 2017).

Duas cidades em chamas, dois líderes admoestando homens ao combate, visões e sons que traduzem e amplificam a batalha.

Ainda no trecho supracitado da Carta Ânua de 1626, Vieira insere um outro paralelo: o elaborado por Quinto Cúrcio, historiador romano do século primeiro de nossa era, que, em sua obra *Historiae Alexandri Magni*, relata a vida e as campanhas militares de Alexandre o Grande. Vieira deve ter acessado uma antologia escolar de textos latinos. No caso da referência “como escreveu o cronista de el-rei de Macedônia em semelhante caso, dos soldados persas, que pavor *etiam auxilia formidat*”, temos a citação de trecho do livro III da obra de Quinto Cúrcio (III XI, 12), que apresenta o momento em que o rei Dario quase cai de sua carro e foge para não ser aprisionado por seus inimigos. Em meio a isso, os persas também fogem, largando suas armas. Daí a expressão: “o pânico teme até mesmo os recursos de ajuda/proteção”, expressão que também será utilizada por Montaigne em seus *Ensaio* (*Ensaio XVII, “Sobre o Medo”*⁸).

⁷ Sobre o tema, ver: MIRANDA, 2013; HANSEN, 2001.

⁸ Ver a tradução de Sérgio Milliet, relançada pela Editora 34 em 2016.

Assim, o acontecimento na capital do Brasil em 1624 é reemoldurado por sua fusão a duas outras narrativas: a mítica da *Ilíada*, e a histórica da campanha de Alexandre o Grande. O noviço Vieira amplifica aquilo que ele mesmo vivenciou por táticas retóricas, conectando pontos distantes na linha do tempo por suas semelhanças estruturais. Dessa maneira, a invasão holandesa na cidade da Bahia se converte em ocasião para que o jovem escritor apresente suas habilidades em manipular procedimentos retóricos.

Continuando na parte narrativa da carta, vemos que Vieira satura seu texto de intertextualidade. Eis como a chegada dos holandeses é realizada:

Com a luz do dia seguinte apareceu a armada inimiga, que repartida em esquadras vinha entrando. Tocavam-se em todas as naus trombetas bastardas a som de guerra, que com o vermelho dos pavese vinham ao longe publicando sangue. Divisavam-se as bandeiras holandesas, flâmulas e estandartes, que ondeando das antenas e mastaréis mais altos desciam até varrer com tanta majestade e graça que, a quem não se temera, podiam fazer uma alegre e formosa vista. Nesta ordem se vieram chegando muito a seu salvo, sem lho impedirem os fortes porque, como o porto é tão largo, tinham lugar para se livrar dos tiros.

Tanto que emparelhou com a cidade, a almirantada a salvou sem bala, e despediu um batel com bandeira de paz. Mas à salva, e à embaixada, antes de a ouvirem, responderam os nossos pelouros, o que vendo os inimigos se puseram todos em guerra. Viraram logo as naus enfiadas sobre a terra, e por onde iam passando descarregavam os costados na cidade, forte e navios que estavam abicados na praia; o que continuaram segunda e terceira vez até que, depois do meio dia, puseram todos a proa em terra, e as três dianteiras, em determinação em abalroarem a fortaleza, mas, impedidas dos baixos, lançaram ferros e em arvores secas, como se foram todas de fogo e ferro, começaram a desfazer tanto nele que parecia pelejava nelas o inferno. E tal foi a tempestade de ferro e fogo, tal o estrondo e a confusão que a muitos, principalmente aos poucos experimentados, causou perturbação e espanto, porque por uma parte os muitos relâmpagos fuzilando feriam os olhos, e com a nuvem espessa de fumo não havia quem visse; por outra, o contínuo trovão da artilharia tolhia o uso da língua e das

orelhas, e tudo junto, de mistura com as trombetas e mais instrumentos bélicos, era terror de muitos e confusão de todos (HANSEN, 2003, p. 83).

O longo trecho projeta para o leitor/ouvinte imagens visuais e aurais da chegada e ataque dos ferozes inimigos. Inicialmente temos a ideia de ciclo natural, com referência ao fim da madrugada – “Com a luz do dia seguinte”, medida de tempo utilizada na épica homérica para propor limites das ações guerreiras e que depois é utilizada nas reescrituras desses poemas (GARCIA, 2013; PINHEIRO, 1987). Essa fórmula reaparece ao se introduzir o segundo dia da invasão estrangeira: “Tanto que o sol saiu em 10 de Maio, julgando os holandeses, de muita inquietação da cidade, estar sem defensores, deliberaram-se a entrar nela” (HANSEN, 2003, p. 86).

Assim, entre o fim da noite e o início do dia, como um foco no horizonte, chegam os holandeses. Em seguida a este abrenúncio visual, Vieira manifesta sons que acompanham os inimigos: “Tocavam-se em todas as naus trombetas bastardas o som de guerra”. Habilmente, em sequência, em uma analítica audiovisual, Vieira registra a aparição da armada estrangeira como algo poderoso e multissensorial: forte com um dia novo, diante dos olhos de todos, para todos ouvirem.

Essa impactante e extraordinária presença sai da linha de Horizonte, invade a Bahia e depois adentra a cidade. O prosseguir do relato é invasão desse ataque audiovisual. Ao passo que avançam e o medo toma conta, as informações aurais começam a predominar. Pânico e som cavalgam atrelados:

já eram nesse tempo alta noite, quando, de improviso se ouviu por toda a cidade (sem se saber donde teve princípio) uma voz: já entraram os inimigos, já entram, os inimigos já entram;(...) Mas quem poderá explicar os trabalhos e lástimas desta noite! Não se ouviam por entre os matos senão ais sentidos e gemidos lastimosos das mulheres que iam fugindo; as crianças choravam pelas mães, elas, pelos maridos, e todas e todos, segundo a

fortuna de cada um, lamentavam sua sorte miserável.(...) tudo era romper em ais e gemidos, com que feriam o céu e os corações dos que ouviam (HANSEN, 2003, pp. 85-86).

O emolduramento mítico-histórico do relato é, agora, incorporado ao horizonte dramático da narrativa. Vieira indica coisas de se ver, coisas de se ouvir e efeitos recepcionais. A cidade da Bahia se converte em um teatro. Os acontecimentos não são apenas selecionados em função de uma ordem temporal. Antes, propõe-se um *frame* cênico que tanto seleciona o que é disponibilizado no relato, quanto organiza a percepção daquilo que é veiculado.

Uma pintura Andries van Eertvelt (1590-1652) de 1624 foi utilizada como propaganda das vitórias militares holandesas (Van GROESEN, 2017):⁹

Imagem 2: pintura de Andries van Eertvelt.



Fonte: VAN GROESEN, 2017.

⁹ O quadro 'Attack on San Salvador' faz parte da coleção Caird no National Maritime Museum, Greenwich, London. Link: <http://collections.rmg.co.uk/collections/objects/11760.html> .

O quadro foi baseado na gravura atribuída ao artista visual holandês Claes Janszoon Visscher (1587 –1652):¹⁰

Imagem 3: quadro atribuído a Claes Janszoon Visscher.



Fonte: <https://bndigital.bn.gov.br>.

Em ambas as ilustrações temos um teatro semiarena a céu aberto que retoma o espaço de representação da dramaturgia ateniense: o público é distribuído em volta da área de atuação, estabelecendo uma relação direta e frontal com os agentes cênicos (MOTA, 2017) . Esse tipo de arranjo espacial privilegia interações *in loco*, presenciais, entre intérpretes e audiência. Aquilo que é performado nesses espaços explora os canais aurais e visuais dessas interações.

¹⁰ Há uma versão na Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da USP. Disponível em: <http://www.cartografiahistorica.usp.br/>. Acesso em: julho/2018.

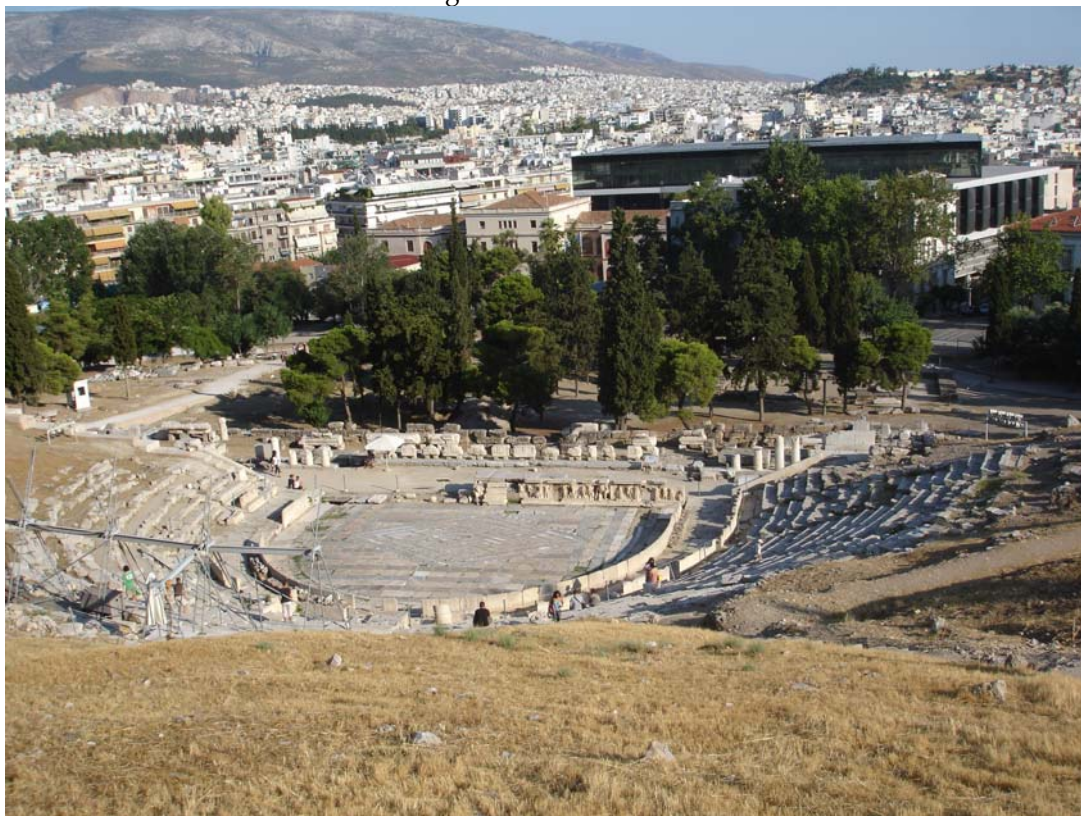
Tal espacialização das performances é uma experiência que se pode observar no Teatro de Dioniso. Nas duas imagens abaixo isso é claro:

Imagem 4: Teatro de Dioniso.



Fonte: fotografia tirada pelo autor.

Imagem 5: Teatro de Dioniso.



Fonte: fotografia tirada pelo autor.

Na primeira, temos a área de atuação contígua ao espaço de audiência, que se espraia verticalmente no sopé do morro, formando uma concha. A partir da segunda imagem, o espaço da audiência é escavado nesse morro, proporcionando ao público uma simultânea inserção tanto na teatro, quanto na cidade.

Ciente dessa espacialização cênica, Vieira inicia o relato da invasão holandesa por descrever o lugar dos acontecimentos:

abre esta costa do Brasil, em treze graus da parte do sul, uma boca ou barra de três léguas, a qual, alargando-se proporcionalmente para dentro, faz uma baía tão formosa, larga e capaz que, por ser tal, deu o nome à cidade, chamada por antonomásia – Bahia. Começa da parte direita em uma ponta, a qual, por razão de uma igreja e fortaleza dedicada a Santo Antônio, tem o nome do mesmo santo; e, correndo em meia lua espaço de duas léguas, se remata em uma língua de terra, a que

deu o nome de Nossa Senhora de Monteserrate, uma ermida consagrada à mesma Senhora. No meio desta enseada, com igual distância de ponta a ponta, está situada a cidade no alto de um monte, íngreme e alcantilado pela parte do mar (HANSEN 2003:82).¹¹

4 Retomadas e Projeções

E o que uma carta tem a ver com uma performance rapsódica? O texto de Vieira na Carta Ânua de 1624 apresenta-se bem convencionalizado, seguindo as funções do gênero epistolar dentro da Companhia de Jesus. Segundo Pécora, “a presença ostensiva da carta no corpo da Companhia evidencia que sua função está pensada ao menos segundo três aspectos decisivos: o da informação; o da reunião de todos em um; e, enfim, o da experiência mística ou devocional” (PÉCORA, 2001, p. 28).

No ambiente de grupo da ordem religiosa, era fundamental a manutenção de um estado comum-unidade por meio da vivência compartilhada dos ideais de missão. Nesse sentido, a prática epistolográfica dinamiza a relação entre integrantes da ordem em expansão, formando um repertório de trocas à distância que mantém unidos todos os corações e mentes. As cartas consolam, ratificam a ação divina em meio às dificuldades da missão. Não se reduzem a informes, relatórios, crônicas do cotidiano da Companhia das colônias portuguesas, a uma burocracia *intra e inter corporis*: elas desdobram, inicialmente, a experiência transformacional que *Exercícios Espirituais* Inácio Loyola desenvolveu.¹²

Em sua modelagem básica, no decurso de 4 semanas, há o rigoroso, gradual e intenso reprojeter de sons e imagens que reorganizam psiquicamente

¹¹ Sobre espacialização, ver: MOTA, 2018.

¹² Para uma edição online do texto, ver: <http://spex.ignatianspirituality.com/SpiritualExercises/Puhl>.

um indivíduo. Nas “observações introdutórias” dos *Exercícios Espirituais*, Ignácio Loyola afirma que:

Por este nome, exercícios espirituais, entende-se todo o modo de examinar a consciência, de meditar, de contemplar, de orar vocal e mentalmente, e de outras operações espirituais, conforme adiante se dirá. Porque, assim como passear, caminhar e correr são exercícios corporais, da mesma maneira todo o modo de preparar e dispor a alma, para tirar de si todas as afeições desordenadas e, depois de tiradas, buscar e achar a vontade divina na disposição da sua vida para a salvação da alma, se chamam exercícios espirituais (LOYOLA, 1999).

Essa disponibilidade treinada impulsiona o adepto para uma hipersensibilidade multissensorial e cênica: as cenas da paixão, dos mistérios da Igreja, encontrar Deus em todas as coisas. Reimaginando essas cenas, o iniciado funde-se a essa dramaturgia espiritual ao mover-se por meio dos ‘cinco sentidos corporais’ induzidos: o que ele vê, o que ele ouve, o que ele cheira, o que ele sente ao estar no mesmo lugar de Cristo (LOYOLA, 1999, pp. 15-30; LONSDALE, 2002).¹³

Além de operacionalizar essa dramaturgia espiritual, as cartas se associam à longa tradição do gênero epistolar, principalmente em sua reelaboração medieval, a *Ars Dictaminis*, que se especializa nos protocolos de redação de textos administrativos seculares e religiosos (GRÉVIN, B.& TURCAN-VERKERK, 2015). Dessa normalização retórica, temos o seguinte modo de dividir as cartas em cinco seções, como a tabela abaixo explicita:¹⁴

¹³ Não esquecer que a leitura dos textos em voz alta ratificava esse caráter comunal e sensório.

¹⁴ Elaborada a partir de MURPHY, 1974, pp. 194-268. Interessante que os mesmos elementos da *Ars dictaminis* são utilizados na elaboração do moteto do século XV, demonstrando a base comum retórica das artes da escritura musical e não musical. Ver: NOSOW, 2012.

Tabela 2: divisão das cartas.

Divisões	Explicações
<i>salutio</i>	Saudação formal que inicia a interação ou contato entre os interlocutores
<i>benevolentiae captatio</i>	Introdução, obtenção de simpatia ou boa disposição. Expande a saudação, buscando uma cumplicidade com o destinatário.
<i>narratio</i>	Lista ou relação. Antecedentes narrativos e circunstanciais que levam à petição. Relato.
<i>petitio</i>	apresentação de solicitações
<i>conclusio</i>	parte final, desligamento do contato.

Fonte: elaborada pelo autor.

Essa divisão em partes segue o modelo ciceroniano, para quem a carta é uma conversação escrita, a mediação de duas ausências – a dos interlocutores –, como bem indicara Demétrio de Falero (FREITAS, 2011; FREITAS, 2016).¹⁵

Desse modo, as partes da carta correspondem aos momentos de estabelecimento de contato entre os que dialogam. Assim, é uma fenomenologia do encontro intersubjetivo o que modela o gênero epistolográfico. E mais: se o gênero epistolográfico passa por um processo de retoricização é porque a própria retórica é uma fenomenologia do encontro intersubjetivo. O que está em jogo é determinar o que se faz em uma dada situação, quais são as expectativas, qual a sucessão de ações.

Em nossos tempos, tal programa fenomenológico-actancial foi reconceptualizado como “dramaturgia”, por Erving Goffman. Percebendo que

¹⁵ Mais precisamente: “Ártemon, o editor das cartas de Aristóteles, disse que se deve, do mesmo modo, escrever diálogo e cartas, pois a carta deve ser como uma das duas partes do diálogo. 224 Talvez tenha razão, mas não totalmente. A carta deve de algum modo ser mais elaborada do que o diálogo. Esse imita uma fala improvisada; já ela é escrita e enviada, de certa maneira, como um presente. (...)Mas que a carta tenha, ao máximo, uma mostra do caráter, tal como o diálogo. Pois cada qual escreve uma carta quase como uma imagem de sua alma. É, de fato, possível notar o caráter do escritor em qualquer discurso, porém em nenhum outro como na carta(...)Essa tem por intenção ser uma breve mostra de amizade e uma exposição sobre algum assunto simples e com palavras simples” (FREITAS, 2011, pp. L-LI).

nosso cotidiano é ritualizado, organizado e expresso em formas de interação codificadas, Goffman aproximou tais contextos situacionais do vocabulário/processos criativos das artes cênicas. Ou seja, nas interações sociais temos agentes, roteiros, cenários, entre outros elementos constituintes e formantes (GOFFMAN, 2012). Não se trata apenas de analogia: uma dramaturgia que descreve, analisa e conceptualiza tais contextos situacionais não se restringe a elencar similitudes. Antes, transforma-se em uma hermenêutica que explora eventos e sua metalinguagem (MOTA, 2016a).

A Carta Ânua de 1926 é um bela peça retórica de um jovem escritor que dialoga com uma longa tradição de textos elaborados a partir de transposições da matriz rapsódica para a escritura. Como um novo rapsodo, Vieira providencia a experiência de reviver acontecimentos traumáticos mas superados pelo conúbio entre a ação humana e divina providência. Vieira dramatiza textualmente aquilo que viu e ouviu dentro de procedimentos aprendidos pela leitura e ensinamentos no Colégio Jesuíta da Bahia. A leitura anima e vivifica, como se estivéssemos inseridos nos eventos recontados. Contar e mostrar: expressões multidimensionais que transitam entre suportes, gêneros e tradições diversas.¹⁶

5 Referências¹⁷

AMATTI, V. Vieira Repórter: A construção do sermonista no jovem 'repórter' Antônio Vieira. **Revista Lusófona de Ciência das Religiões**. 13, 2008, pp. 25-222.

ALEXANDRE JUNIOR, M. Argumentação Retórica na Literatura Epistolar da Antiguidade. **Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e**

¹⁶ Para aproximações entre teatro e retórica, ver: PEREIRA&VÁRZEAS, 2010; LONGMAN, 1997; SANSONE, 2012.

¹⁷ Disponibilizo meus textos em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota> .

Argumentação. 8, 2015, pp. 166-187. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/612/554> .

AZEVEDO, J. L. **História de A. Vieira. Tomo 1.** São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2008.

BEHRENS, R. **Salvador e a invasão holandesa de 1624-1625.** Salvador: Editora Pontocom, 2013.

BETTIOL, M. **A escrita do intervalo: A poética epistolar de Antônio Vieira.** Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

BURKERT, W. "The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes Versus Stesichorus" In: **Papers on the Amasis painter and his world.** *Malibu: Getty Museum, 1987*, p. 43–62.

FREITAS, E. A tomada de Tróia contada por Eneias. **Texto Poético**, 22, 2017, pp. 183-207.

FREITAS, G. Epistolografia no tratado *Sobre o Estilo* de Demétrio e as primeiras reflexões sobre o gênero na Antiguidade Greco-romana. **Estudos Linguísticos e Literários**, 55, 2016, pp. 200-221.

FREITAS, G. **Sobre o Estilo de Demétrio. Um olhar crítico sobre a Literatura Grega. Tradução e estudo introdutório do tratado.** Dissertação de Mestrado, UFMG, 2011.

GARCIA, L. **Homeric Durability. Telling Time in the Iliad.** Washington: Center for Hellenic Studies, 2013.

GOFFMANN, E. **Os Quadros da Experiências Social.** Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

GONZÁLEZ, J. **The Epic Rhapsode and His Craft. Homeric Performance in a Diachronic Perspective.** Washington: Center for Hellenic Studies, 2013.

GRÉVIN, B.& TURCAN-VERKERK, A. **Le Dictamen dans Tous Ses États. Perspectives de Recherche Sur La Théorie et La Pratique de L’Ars Dictaminis (XI^e – XV^e Siècles)** Turhout: Brepols Publishers, 2015.

HALLIVEL, S. "The Theory and Practice of Narrative in Plato". In: J. Grethlein & A. Rengakos (Orgs.). **Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Narrative**. De Gruyter, 2009, p.15-42.

HANSEN, J. A. (Org.) **A. Vieira. Cartas do Brasil**. São Paulo: Hedra, 2003.

HANSEN, J. A. "Ratio Studiorum e Política Católica Ibérica no Século XVII" In: M. Hisdorf & D. Vidal (Orgs.). **Brasil 200 Anos: Tópicos em História da Educação**. São Paulo: Edusp, 2001, p.13-42.

HANSEN, J. A. Para ler as cartas de Vieira. **Teresa. Revista de Literatura Brasileira**, 8/9, 2008, pp. 264-299.

KNUDSEN, R. **Homeric Speech and the Origins of Rhetoric**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

LONGMAN, S. (Org.). **Drama as Rhetoric/Rhetoric as drama: An Exploration of Dramatic and Rhetoric Criticism**. The University of Alabama Press, 1997.

LONSDALE, D. **Olhos de Ver, Ouvidos de Ouvir. Introdução à Espiritualidade Inaciana**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

LORD, A. B. **The Singer of Tales**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.(Original de 1960).

LOYOLA, I. **Exercícios Espirituais**. Trad. Vital Cordeiro. Braga: Livraria do Apostolado da Imprensa, 1999.

MIRANDA, M. Quando os Jesuítas eram mestres da palavra: a retórica segundo a *ratio studiorum*. **Humanitas**, 54, 2013, pp. 187-203.

MONTAIGNE, M. **Ensaaios**. São Paulo: Editora 34, 2016.

MOTA, M. A performance como argumento: a cena inicial do diálogo *Íon*, de Platão. **Revista VIS (UnB)**, 5, 2006, pp. 80-92.

MOTA, M. Performance e Inteligibilidade: Traduzindo *Íon*, de Platão. **Revista Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental**, 2, 2009, pp. 183-204.

MOTA, M. **Nos Passos de Homero. ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da antiguidade.** São Paulo: Annablume, 2013.

MOTA, M. **Imaginação e Morte. Ensaio sobre a Representação da Finitude.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

MOTA, M. Audiocenas: integração entre som e imagem a partir da arte rapsódica homérica. In: **Anais online XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.** Vitória, 2015. Link: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3515>.

MOTA, M. "Comic Dramaturgy in Plato: Observations from the Ion" In: Gabriele Cornelli (Org.). **Plato's Styles and Characters Between Literature and Philosophy.** Munique: De Gruyter, 2016, p. 157-172.

MOTA, M. Uma nova Revista? **Revista Dramaturgias** 1(2016):2-9. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/20109/14277>. (2016a).

MOTA, M. Dramaturgia ateniense: Espaço, som, organização textual. **Dramaturgia em Foco** 1, 2017, pp. 78-95. Disponível em: <http://www.periodicos2.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1025>.

MOTA, M. **Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.

MOTA, M. **Metafísica, Escrita e Música: Estudos sobre os Fragmentos de Heráclito.** Lisboa: Movimento Internacional Lusófono, 2018. (2018a).

MOTA, M. **Audiocenas: Interfaces entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018 (2018b).

MUNHÓS, F. B. **Negócios Coloniais: o gênero epistolar entre os homens do trato do século XVIII.** Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2015.

MURPHY, J. **Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance.** Berkeley: University of California Press, 1974.

NOSOW, R. **Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

PAIVA, J. **Padre António Vieira, 1608-1697. Bibliografia**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

PÉCORA, A. "A arte das cartas Jesuítas do Brasil" In: A. Pécora. **Máquina de Gêneros**. São Paulo: Edusp, 2001, p.17-69.

PEREIRA, B. F & VÁRZEAS, M. **Retórica e Teatro. A Palavra em Ação**. Porto: Universidade do Porto Edições, 2010.

PINHEIRO, M. F. **Estruturas Técnico-Narrativas nas Etiópicas de Heliodoro**. Lisboa: Tese de Doutorado Universidade de Lisboa, 1987.

PLATÃO **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 19a. ed. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2010.

SANSONE, D. **Greek Drama and the Invention of Rhetoric**. Londres: Wiley-Blackwell, 2012.

SCODEL, R. **Listening to Homer: Tradition, Narrative, and Audience**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

SHAPIRO, H. A "Hipparchos and the Rhapsodes." In: C. Dougherty & L. Kurke (Orgs.). **Cultural Poetics in Archaic Greece: Cult, Performance, Politics**. Oxford University Press, 1993, p.92-107.

SLINGS, S. R. (Ed.). **Platonis Respublica**. Cambridge: Oxford Classical Texts, 2003.

Van GROESEN, M. **Amsterdam's Atlantic: Print Culture and the Making of Dutch Brazil**. University of Pennsylvania Press, 2017.

Recebido em agosto de 2018.

Aprovado em setembro de 2018.