

Imagens e imaginação nos saberes do Ocidente na Idade Moderna

Marina Massimi

Resumo

O artigo aborda a função e atuação do dinamismo psíquico na recepção da imagem, segundo as teorias filosóficas disponíveis no universo cultural do período clássico, da Idade Média e da Idade Moderna no Ocidente, inclusive no Brasil. Evidencia a importância destes alicerces para as discussões acerca dos conceitos de imagem e imaginação na modernidade e também para suas aplicações no âmbito da retórica. Neste âmbito, destaca, no Brasil, a contribuição do jesuíta Antônio Vieira. Mostra que nessas teorias, o funcionamento do fenômeno psíquico da imaginação é tomado de modo integrado aos demais processos, dos sentidos, da memória e do entendimento, dos afetos e da vontade; que é elemento indispensável no percurso do conhecimento; e que sempre é referido à imagem em suas múltiplas dimensões sugeridas pelo específico universo cultural.

Palavras-chave

Imaginação; Imagem; Retórica.

Images and imagination in Modern Western knowledge

Abstract

This article discusses the function and role of mental dynamics in the reception of images according to the philosophical theories available to the cultural universe of the Classic, Middle and Modern Ages in the West including Brazil. It highlights the significance of these philosophical grounds for discussions on the notion of image and imagination in modern times, as well as their application to rhetorics. In the Brazilian context, the contributions by Jesuit Antônio Vieira stand out. It finally shows that in the theories discussed here, the functioning of imagination as mental phenomenon is approached in an integrated manner with the remainder of mind processes including the senses, memory and understanding, emotions and will; it is an indispensable element in the path of knowledge; and it is always referred to image within the multiple dimensions indicated by the specific cultural universe.

Keywords

Imagination; Image; Rhetorics

Introdução

A temática deste trabalho é o conhecimento disponível na Idade Moderna acerca das influências da imagem sobre o dinamismo psíquico dos ouvintes; neste âmbito, abordamos os saberes que mais diretamente influenciaram a cultura brasileira. Propomos, assim, alguns percursos de leitura sobre a questão da imagem e da imaginação na cultura ocidental e brasileira da Idade Moderna.

No caso brasileiro, deve-se destacar a forte influência da tradição jesuítica que, como já evidenciado por pesquisas anteriores,¹ considerava a imagem como veículo sensível, afetivo e intencional, no âmbito de uma antropologia unitária de cunho aristotélico-tomista.² Por sua vez, esta tradição se põe como transmissora de um universo conceitual mais antigo, no seio do qual assinalamos neste texto algumas concepções que permaneceram numa longa duração, podendo ser reconhecidas ainda vigentes no universo cultural brasileiro da Idade Moderna, transformando-se assim em alicerces conceituais de saberes e práticas próprias deste universo.

Aristóteles: a imaginação e os sentidos internos

Há duas concepções principais sobre a imaginação e sua função na apreensão das imagens propostas pela filosofia grega. A primeira, elaborada por Platão, entende a imaginação como potência passiva e receptiva de conteúdos transmitidos pelos sentidos externos; a segunda, formulada por Aristóteles, evidencia a natureza ativa dessa potência e exerceu grande influência no contexto dos saberes transmitidos no Brasil da Idade Moderna.³

A psicologia filosófica aristotélica concebe o funcionamento da imaginação como integrado ao dinamismo psíquico em seu conjunto. Trata-se de um movimento constante, que envolve os cinco sentidos externos, mas também os sentidos internos, a saber: a imaginação, a memória, a fantasia, a parte cogitativa, o senso comum (os cinco sentidos internos). Os dados obtidos pelos sentidos externos são re-apresentados interiormente pelos sentidos internos (pela fantasia, pela imaginação, pela memória, etc.), a seguir atingindo e movendo os afetos, o entendimento e a vontade.

A imaginação ocupa um lugar de mediação entre a percepção sensível e o pensamento. No *De Anima* (século IV a. C), Aristóteles afirma que a imaginação é definida como o movimento que ocorre pela atividade da percepção sensível. Aristóteles define também, de modo preciso, as articulações da imaginação com as demais potências anímicas. Sua atuação é determinada pela vontade, “pois é possível

¹ Marina Massimi, *Palavras, Almas e Corpos no Brasil Colonial* (São Paulo: Loyola, 2005).

² Giovanna Zanlonghi, *Teatri di formazione* (Milano: Vita e Pensiero, 2002).

³ Massimi, *Palavras, Almas e Corpos*.

que produzamos algo diante dos nossos olhos, tal como aqueles que, apoiando-se na memória, produzem imagens”⁴. Pode-se ter imaginação de algo sem percepção, como, por exemplo, nos sonhos, quando as coisas nos aparecem sem que as vejamos pelos olhos. A percepção sensível é sempre verdadeira, ao passo que a imaginação pode ser falsa. Na concepção do dinamismo psíquico, Aristóteles ocupa-se das importantes relações entre memória e imaginação:

“Poderíamos perguntar como é possível que estando presente a modificação do espírito e estando ausente o objeto, seja possível recordar o que não está presente. É evidente que se deve pensar que a impressão produzida graças à sensação, na alma e na parte do corpo implicada com a sensação, é tal que é uma espécie de pintura, cuja posse constitui-se na memória. De fato o movimento produz no espírito quase como um traço de sensação.”⁵

Agostinho: a imaginação integrada no dinamismo psíquico da pessoa

A destacar pelas suas influências nos saberes da tradição ocidental medieval e moderna é também a concepção de imaginação e imagem formulada por Agostinho de Hipona (354-430), que em várias obras filosóficas e teológicas aborda a questão do conhecimento humano e o tema da imagem nesta perspectiva.

Seu ponto de partida é a investigação acerca de como as pessoas podem conhecer, não só as pessoas cultas que tem acesso à leitura, mas também as pessoas analfabetas. Para responder essa pergunta, é preciso focar o dinamismo psíquico pelo qual o homem conhece, sendo que esta questão tornou-se o problema geral de todo pensamento de Agostinho. Em *O Mestre* (396),⁶ ele procura responder à questão afirmando que cada homem retém em sua memória as imagens das coisas experimentadas pelos sentidos e contempladas pelo espírito, de modo que, ao ouvir as palavras, pode reconhecer as coisas referidas, por meio das imagens que traz consigo. Por isto, nós podemos conhecer lendo os textos escritos, assim como também através da vista de uma imagem: “Trazemos assim essas imagens nos recessos da memória, como uma espécie de ensinamentos das coisas anteriormente sensorizadas, e contemplando-as no espírito, em boa consciência não mentimos quando falamos”⁷. É este o motivo pelo qual podemos ter referência em nós de algo não diretamente experimentado, mas que é de algum modo nosso e pode ser partilhado com os outros.

⁴ Aristóteles, *De Anima*, apres., trad. e notas M.C.G. dos Reis (São Paulo: Editora 34, 2006), 110

⁵ Aristóteles, *Parva Naturalia*, trad., introd. e notas G. Serrano (Madrid: Alianza Editorial, 1993), 69; trad. nossa.

⁶ Agostinho, *O Mestre*, ed. e trad. N.S. Pinheiro (São Paulo: Landy, 2002).

⁷ Agostinho, *A Trindade*, trad. A. Belmonte (São Paulo: Paulus, 1985), 102.

A imagem mobiliza a potência psíquica da memória. Por isso, por exemplo, ao olharmos uma cena, sabemos reconhecer que se trata de certo acontecimento por ela representado, pelo fato de que essa imagem está associada a um conteúdo já armazenado na memória. Na obra *A Trindade* (422) - onde Agostinho formula uma teoria unitária do psiquismo e do sujeito pessoal, na qual as potências (memória, afeto, entendimento) funcionam de modo conjunto -, a eficácia da imagem no dinamismo psíquico é novamente associada à memória: “o que representa para o sentido corporal algum objeto localizado, representa para o olhar da alma a imagem de um corpo presente na memória”⁸.

No livro décimo primeiro do mesmo tratado, Agostinho aborda a relação entre memória, “visão interior” (ou seja, a consciência que o sujeito tem do que ele está experimentando) e vontade, e o papel da vontade na formação da imagem. Após ter afirmado que a imagem conservada na memória e a expressão que se forma “no olhar interior” do sujeito são semelhantes ao ponto de se identificar uma com a outra, o autor pondera que, se a atenção do sujeito se retirar daquela imagem, esta não permanecerá. Por isto, decisivo é o papel da vontade, a qual “daqui para ali leva e traz o olhar da alma para o informar e o ligar ao objeto”⁹. No caso da vontade concentrar-se toda numa determinada imagem interior, “será encontrada tal semelhança entre a figura corporal impressa na memória com a expressão da lembrança, que nem a própria razão conseguirá discernir se o que vê é um corpo extrínseco, ou se é o pensamento formado em seu interior”¹⁰.

Agostinho relata casos de “pessoas que, seduzidas ou atemorizadas perante uma representação por demais viva de coisas visíveis, ergueram exclamações repentinamente, como se realmente participassem dessas ações ou se com elas sofressem”¹¹. O mesmo vale para as imagens oníricas e nos casos em que o sujeito imprima no “olhar da alma” diversas imagens de objetos sensíveis, tendo a ilusão de perceber realmente. Tais “impressões imaginativas” não se produzem somente “quando a alma tem um desejo forte e fixa o olhar nelas”, mas também pelo medo que “coage a se ocupar delas, embora sem o desejar”¹². De modo que, “quanto mais forte for o medo ou o desejo, tanto mais atento é o olhar”. Desse modo, Agostinho descreve o percurso psicológico e somático pelo qual a imagem adquire eficácia: esta age no nível anímico dos sentidos, da memória, dos afetos e da vontade, mas também pela mediação corporal.

Quanto à relação entre imaginação e memória, cabe lembrar que para Agostinho, a memória é o lugar fundamental do “homem interior”, ou seja, da

⁸ Ibid, 346.

⁹ Ibid, 345.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid, 346.

consciência de si mesmo, pois somente podemos conhecer a nossa experiência psíquica através da memória. A partir do material contido na memória, a imaginação pode construir imagens infinitas, conforme a vontade dirigir a imaginação: “Por exemplo, lembro-me de apenas um sol, porque apenas vi um, como de fato só existe um. Mas, se quiser, posso imaginar, ser informado pela memória que me faz recordar [...]. E assim dele me lembro como o vi, mas imagino-o como quero”¹³. Nesta relação entre memória, imaginação e vontade, pode surgir a possibilidade do engano: “como essas formas dos objetos são corporais e sensíveis, a alma às vezes se engana ao pensar que elas são exteriormente como julga e pensa em seu interior, [...] não porque devido à infidelidade de tal recordação, mas à mutabilidade da imaginação”¹⁴.

Agostinho aborda também o tema da influência da palavra ouvida sobre a imaginação e a memória e descreve em pormenores o dinamismo desta articulação. Diante de algo que ouço, “o que me represento são as imagens dos corpos que o narrador quer significar com suas palavras e sons. Ora, penso nessas imagens, não recordando, mas ouvindo”¹⁵. Todavia, se observarmos mais atentamente, nesse caso também intervém a potência da memória: “pois eu não poderia entender o narrador e não me teria lembrado de cada uma de suas frases” se não houver correspondência com “alguma recordação genérica guardada por ela. Por exemplo, se alguém me conta que um monte foi desmatado e está plantado de oliveiras, estará narrando algo sobre o que me lembro a respeito de imagens de montes, florestas e oliveiras”¹⁶. Por isto, sempre recorreremos à memória, “para aí encontrar o modo e a medida de todas as formas que se representa com o pensamento. Ninguém pode pensar em um a cor ou forma corpórea que nunca viu; num som que nunca ouviu; num sabor que nunca provou; nem em aroma que nunca aspirou; nem contato corporal que nunca sentiu”¹⁷.

Tomás de Aquino: a imaginação entre sensação e cognição

Vários autores, ao enfatizarem a importância dos sentidos no processo de conhecimento, destacaram a função de mediação entre os sentidos (inerentes à corporeidade) e o entendimento e a vontade, exercida pela imaginação.

Dentre eles, Anselmo (1033-1109), no tratado *Proslogion* (1077-78),¹⁸ aborda a questão: como Deus pode ser sensível mesmo não sendo corpo? Ou seja, a investigação é sobre a modalidade como algo que não pertence à ordem do mundo sensível e não é realidade sensível, pode ser conhecido através dos sentidos; ou, em outras palavras,

¹³ Ibid, 356.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid, 357-8.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Anselmo, *Proslogion*, trad. A. Caretta, & L. Samarati (Novara: Europia, 1994).

como seria possível transitar entre a dimensão sensível corpórea e a dimensão espiritual. Anselmo soluciona a questão afirmando que a sensibilidade é parte do processo de conhecimento e como tal, “sentir é conhecer, ou simplesmente serve para conhecer (quem de fato sente, conhece segundo as propriedades dos sentidos, como através da vista conhecemos as cores, e através do gosto os sabores)”¹⁹. Portanto, “não é incoerente afirmar que de qualquer modo sentimos tudo aquilo que de alguma forma conhecemos”²⁰. Neste argumento, que associa a sensibilidade e o conhecimento de entidade suprassensíveis, encontra-se a fundamentação da teoria de que o sentir é a pedra fundamental do conhecer.

Seu discípulo, Tomás de Aquino (1225-1274), na *Suma Teológica* (1265-1273)²¹ e no tratado *Questões Discutidas sobre a Verdade* (1261-64),²² elabora uma teoria do conhecimento fundada na doutrina aristotélica, segundo a qual todo o conhecimento racional do homem se baseia na alma sensorial. Retoma assim a idéia aristotélica de que a imaginação teria um papel intermediário entre sensação e cognição.

Na parte primeira da *Suma*, Tomás trata da questão do conhecimento e de sua relação com o dinamismo psíquico: em primeiro lugar os sentidos externos e depois os sentidos internos; em terceiro lugar, aborda o estudo das potências intelectivas, ou seja, da razão, e por fim discute se o conhecimento intelectual pode ser adquirido a partir das coisas sensíveis. Coloca-se aqui a função mediadora de imagens, cenas, dramatizações, metáforas, bem como através da palavra: em suma, o uso de estímulos sensíveis para desencadear o processo de conhecimento. Ao discutir o conhecimento inclusive no âmbito da teologia, Tomás afirma que é conveniente “apresentar uma verdade mediante imagens” usando metáforas, por ser “natural ao homem elevar-se ao inteligível pelo sensível, porque todo o nosso conhecimento se origina a partir dos sentidos”²³.

Nas *Questões Discutidas sobre a Verdade*, buscando responder à pergunta acerca de se existe falsidade nos sentidos, Tomás descreve assim o processo de conhecimento:

“O nosso conhecimento, que parte das coisas, segue essa ordem: principia nos sentidos e completa-se na inteligência, de forma que os sentidos corporais se situam de certa maneira a meio caminho entre as coisas e a inteligência. Comparados às coisas, são como que algo de espiritual-intelectual; comparados ao conhecimento espiritual, são como que coisas.”²⁴

¹⁹ Ibid, 73; trad. nossa.

²⁰ Ibid.

²¹ Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, org. C.P. de Oliveira (São Paulo: Edições Loyola, 2001), Parte I, Quest. 1, Art. 9º.

²² Tomás de Aquino, *Questões Discutidas sobre a Verdade*, trad. L.J. Barauna (São Paulo: Nova Cultural, 2000), Questão I.

²³ Aquino, *Suma Teológica*, 152.

²⁴ Aquino, *Questões Discutidas*, 121-2.

Acerca da apreensão por parte dos sentidos, Tomás afirma que “existe certa força apreensiva, que apreende a imagem sensível das coisas como um sentido criado especialmente para isto, quando a coisa sensível está presente. Existe também uma outra força, que apreende a imagem sensível das coisas, quando estas estão ausentes: tal é a imaginação”²⁵. E ao diferenciar a percepção e a imaginação, afirma que “os sentidos apreendem sempre a coisa como é na realidade, a não ser que haja algum impedimento no órgão ou na transmissão. Ao contrário, a imaginação via de regra apreende a coisa diferente do que é, porquanto apreende a coisa como presente, estando ela ausente”²⁶.

Os filósofos jesuítas: a influência da vontade sobre a imaginação

A transmissão do pensamento tomista à cultura brasileira ocorreu pela mediação elaborada pelos filósofos da Companhia de Jesus, especialmente os do Colégio das Artes de Coimbra.²⁷ No fim do século XVI, estes interpretes modernos da teoria aristotélico-tomista afirmam que o homem pode conhecer somente a partir da mediação do corpo: os dados sensíveis são obtidos pelos sentidos externos; sendo, por sua vez, processados pelos sentidos internos (imaginação, potência cogitativa, memória, senso comum): o resultado é chamado de “fantasma”. A potência cogitativa é *ratio particularis*, por manifestar no sensível alguns elementos que remetem à essência (universal). O ato de pensar requer a presença de imagens depositadas na memória, onde elas repousam prontas para despertar novamente diante da solicitação da imaginação. A vontade pressupõe o conhecimento, mas também depende do apetite sensitivo o qual, por sua vez, segue a imaginação.

De modo que, em virtude da unidade alma-corpo, a esfera pré-racional dos sentidos externos e internos, dos apetites e das paixões interfere profundamente, seja no conhecimento, seja no livre arbítrio. A vontade, por sua vez, pode também agir sobre os apetites, para orientá-los e discipliná-los, tratando-os como “*cives*” da alma e não como servos, sendo submetidos “politicamente” e não de maneira “despótica”. Este caminho para realizar um governo político da alma passa através dos sentidos internos, os quais operam a mediação entre o intelecto e vontade.²⁸

O destaque acerca da influência da vontade no dinamismo da imaginação é derivado também do pensamento de Agostinho, outra significativa fonte inspiradora da filosofia jesuítica. A transmissão da concepção de Agostinho na modernidade ocorreu, dentre outros, pela mediação da vertente filosófica dos pensadores

²⁵ Ibid, 124.

²⁶ Ibid.

²⁷ Manuel de Góis, *Commentarii Collegii Conimbricensis Societati Iesu, in tres Libros de Anima* (Veneza: Amadino, 1602).

²⁸ Zanlonghi, *Teatri di formazioni*.

franciscanos. Dentre eles destacamos frei Boaventura de Bagnoregio, autor do *Itinerario mentis in Deum* (1259), teólogo e filósofo da Ordem dos Menores. Ele indica o percurso do conhecimento de Deus, que se estrutura em degraus onde todos os níveis do dinamismo psíquico e espiritual humano são progressivamente envolvidos e mobilizados pela relação com o mundo. O mundo sensível é por ele considerado como “um espelho pelo qual chegamos a Deus criador”²⁹. O pensamento de Boaventura inspirou o filósofo e teólogo jesuíta Roberto Bellarmino (1542-1621).

A afirmação de que os sentidos e as imagens deles derivadas podem conduzir o homem ao conhecimento da divindade, abre caminho às práticas em que o recurso da imagem é utilizado enquanto veículo que leva do visível ao invisível, cuja importância no âmbito da tradição cultural do catolicismo medieval e moderno é amplamente documentada pelas pesquisas de Lina Bolzoni.³⁰ Ao pesquisar a pregação popular, a autora descobre uma “estrutura retórica recorrente” dotada de uma “versão visual”, gerando-se assim um domínio onde há uma correspondência precisa entre palavras e imagens.

Paolo Aresi e Gabriele Paleotti: a imaginação na perspectiva da retórica

A estreita colaboração que se enlaça entre teologia católica, retórica sagrada e arte sacra, na Idade Moderna, propõe e corrobora práticas culturais (dentre elas, religiosas) utilizando imagens e ativando a persuasão com funções comunicativa e persuasiva.

Para entender a discussão que se trava na época sobre o papel da imagem e da imaginação, deve-se lembrar a influência exercida por alguns textos do humanista Erasmo da Rotterdam (1469-1536),³¹ criticando o uso das imagens e da decoração nas igrejas. Várias são razões da crítica: em primeiro lugar, conforme já assinalado por Martinho Lutero (1483-1546), o fato de que se adorna o templo físico e ao mesmo tempo se despreza o templo vivo que é o corpo dos pobres; em segundo lugar, conforme alertara Ulrich Zwingli (1484-1531), a superstição atribui às imagens e estátuas poderes mágicos. Tais escritos provocam reações contrastantes: Erasmo foi atacado pelos teólogos de Louvain e da Sorbonne, que o condenam em 1526, como herege e luterano; sendo seus textos listados nos Índices dos Livros proibidos.

À luz destes antecedentes, entende-se o motivo pelo qual a reforma do catolicismo ocidental, proposta pelo Concílio de Trento (1545-1563) em resposta ao grave cisma protestante, reafirma a importância das imagens sagradas produzidas

²⁹ Boaventura, *Obras Escolhidas*, org. Luis A. de Boni, trad. L. Boni, J. Jerkovic, & Frei S. Schneider (Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes; Caxias do Sul: Sulina, 1983), 48.

³⁰ Lina Bolzoni, *La rete delle Immagini* (Torino: Einaudi, 2002).

³¹ Giuseppe Scavizzi, *Arte e architettura sacra: Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)* (Reggio Calabria: Casa del Libro Editrice, 1981).

pelos artistas tendo em vista a instrução religiosa, na medida de sua fidelidade à verdade histórica e teológica do conteúdo narrativo representado e de serem compreensíveis por populações não letradas. O decreto tridentino de 1562, *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*, confirma a doutrina tradicional acerca do culto a prestar às imagens com referência aos protótipos que essas representam – refutando assim as acusações dos iconoclastas protestantes – e coloca em primeiro plano a finalidade didático-educativa da arte sagrada figurativa para a vida cristã. Carlos Borromeo (1538-1584), um dos padres conciliares mais atuantes, autor de um tratado datado de 1577 e destinado à reforma litúrgica (*Instructiones fabricae et supplectilis ecclesasticae*), no capítulo XVII do mesmo (*De sacris Imaginibus picturisve*), normatiza, segundo as regras do Concílio de Trento, a feição e o uso das imagens sacras.³²

As regras que modelam o recurso à imagem na pregação são ditadas pelos manuais de retórica sagrada. Paolo Aresi (1574-1644), um dos representantes mais significativos da arte retórica inspirada ao Concílio de Trento, em seu tratado *Arte di predicar bene*, de 1627,³³ descreve o mecanismo psicológico do conhecimento por imagens, capazes de representar os objetos como se fossem presentes, de modo tal que as potências interiores gozem das representações como se estivessem presentes os próprios objetos.³⁴ Para ele, a imagem tem a capacidade de atrair a atenção e ao mesmo tempo é funcional à memória: “As coisas, quanto mais são sensíveis e aptas ao deleite dos olhos, tanto mais podem mover o intelecto e permanecer impressas na memória. As imagens nós nos representam as coisas como sensíveis, como presentes e vistas por nós e por isso possuem a força de despertar a nossa memória.”³⁵

Aresi afirma que a imagem oferece um suporte eficaz para o processo mnemônico:

“Parece-me que esta seja a diferença entre o decorar com o apoio das imagens e o decorar sem elas: é a mesma diferença que há entre andar a cavalo e andar a pé; pois assim como quem anda a pé cansa com facilidade e percorre um breve trato do caminho, pelo contrário, quem anda a cavalo quase não percebe o cansaço e mais rapidamente chega aonde quer. Da mesma forma, a memória a qual sem a ajuda das coisas sensíveis representadas à imaginação, lembra de algumas coisas caminhando apenas com as suas forças, facilmente cansa e para no caminho, pois não consegue lembrar-se mais. Todavia, utilizando-se do recurso das imagens, quase não

³² Carlos Borromeo, “*Instructiones fabricae et supplectilis ecclesasticae*”, in *Trattati d’arte del Cinquecento: Fra manierismo e controriforma*, org. Paula Barocchi (Bari: La Terza, 1960), vol. 3, 1-46.

³³ Apud Erminia Ardissino, *Il barocco e il sacro: La predicazione de teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2001).

³⁴ Erminia Ardissino, “Immagini per la predicazione: Le “imprese sacre” di Paolo Aresi,” *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, 34, nº 1 (1998): 3-25.

³⁵ Apud Ardissino, *Baroco e sacro*, 22, trad. nossa.

percebe o cansaço e levada pela imagem realiza a viagem até ao destino, felizmente.”³⁶

Reafirmando os objetivos da retórica sacra estabelecidos pela tradição (*docere, delectare e movere*), Aresi evidencia a importância de que, pelo sermão, o pregador agia sobre todas as potências do dinamismo humano: “considerem-se quais sejam as coisas que induzem deleite ao intelecto, à vontade, ao apetite sensitivo e aos sentidos externos, pois discorrendo destas coisas o pregador estimulará o prazer nos ouvintes”³⁷. Assim, a linguagem metafórica representa as coisas de modo tal que “pareça de ver a coisa presente diante dos olhos - mais do que de ouvir – mesmo que se trate de algo do passado”³⁸. Pois o sentido da vista é o principal órgão cognitivo: através dele, o mundo exterior é representado ao intelecto e à imaginação.

A disputa entre católicos e reformados acerca da arte sacra potencializou a atenção à imagem em âmbito católico: a polêmica vertia acerca da representação de Cristo, ponto de encontro entre humano e divino. Segundo os protestantes, a natureza do Redentor não poderia ser representada; pelos católicos, ao contrário, sendo Cristo não dividido em duas naturezas e sim união hipostática (pessoa), quem vê sua imagem pintada, não veria apenas o corpo como também Sua Pessoa.³⁹

A grande força de persuasão atribuída pela reforma católica à pintura e ao uso da imagem é documentada pelas diretrizes fornecidas pelos teólogos do Concílio de Trento e pelos documentos normativos que possibilitaram a aplicação de ditas orientações no Brasil, especialmente as *Constituições primeiras do arcebispado da Bahia* promulgadas pelo arcebispo da Bahia, Dom Sebastião Monteiro da Vide em 1722.⁴⁰

Merece destaque, devido à sua influência inclusive na redação das *Constituições da Bahia*, o livro do cardeal Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582). O livro afirma a importância das imagens, baseado na tese de que essas 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. Ao considerar o valor universal da imagem, apoia-se na doutrina tomista e afirma que, em primeiro lugar, a imagem deve produzir prazer e que a experiência do prazer está associada à beleza da imagem. O prazer que experimentamos diante da imagem possui três níveis: o primeiro é o prazer sensorial; o segundo é o prazer racional; e o terceiro é o prazer espiritual.

³⁶ Ibid, 23.

³⁷ Ibid, 67.

³⁸ Ibid, 112.

³⁹ Paolo Prodi, & Carla Penuti, *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo e età moderna* (Bologna: Il Mulino, 1994).

⁴⁰ Sebastião M. Da Vide, *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, org. B. Feitler, & E.S. Souza (São Paulo: Edusp, 2010).

Ao se referir ao prazer sensorial, Paleotti afirma que “quanto aos sentidos, [...] a vista recebe um prazer enorme e uma sensação maravilhosa pela contemplação das pinturas, pela variedade das cores, pelas sombras, pelas figuras, pelas decorações e por todas as coisas que são representadas, como montanhas, rios, jardins, cidades e outras coisas mais”⁴¹. Quanto ao “prazer da razão”, “além do gosto específico que cada um pode experimentar conforme a qualidade das coisas representadas” há “um aspecto universalmente reconhecido”⁴², pois, o que acontece, no nível da razão, quando vemos uma coisa bonita, é que queremos também aprender com ela, imitá-la. Pode-se, então, reconhecer que a imitação faz parte do processo de conhecimento e consiste em “saber aprender as coisas e depois saber transformar-se nelas”⁴³. Desse modo, diante de uma pintura, podemos aprender por meio com ela, ao ponto de nos transformar, de alguma forma, no que ela representa. Paleotti descreve um terceiro nível de prazer, que nasce do conhecimento espiritual, não derivado apenas da apreensão da cena representada pela pintura, mas também advindo de uma atitude intelectual mais ampla, ao considerar o significado pleno da cena, que ele (e a tradição filosófica e teológica que ele representa) chama de contemplação.

A experiência sensorial proporcionada pela imagem age em níveis anímicos mais profundos. Paleotti, inspirado em Agostinho e Tomás de Aquino, afirma que “as imagens vêm em auxílio das três faculdades da nossa alma: intelecto, vontade e memória”⁴⁴. Com efeito, “as imagens instruem o nosso intelecto como se elas fossem livros populares, pois o povo pode compreender, através da pintura, aquilo que os acadêmicos compreendem através dos livros”⁴⁵. A visão das imagens devotamente pintadas aumenta os desejos positivos da vontade, suscitando o desejo de imitar o sujeito retratado. A memória permite que a imagem se fixe: “a memória voluntária, é suscitada em nós pelo uso das imagens”⁴⁶.

A ostentação repetida da imagem ou de uma cena favorece este dinamismo, possibilitando uma aproximação maior ao modelo por uma impressão mais intensa, como se o espectador estivesse diante da presença real da personagem representada. O espectador é assim modificado em seu dinamismo psíquico pela presença da imagem ou da cena e, através desta modificação, começa a se identificar com o objeto representado pela imagem ou a se sentir parte da cena representada. De fato,

“[...] ao admirarmos a imagem, se formam em nós diversos pensamentos. O primeiro é voltado para a matéria, que é avaliada pelo

⁴¹ Gabriele Paleotti, *O Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Roma: Libreria Editrice Vaticana, 2002), 72; trad. nossa.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid, 65.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

valor, pela riqueza, pela cores e assim diante. O segundo pode ser voltado para a capacidade técnica do desenho e a sua precisão. O terceiro é voltado para a imagem que produz o efeito de representar uma coisa real e desse modo, não nos referimos mais à obra como apenas matéria ou figura, mas à coisa representada pela imagem mesma e aqui nós voltamos a nossa atenção. Neste terceiro modo, nós olhamos as imagens não como simples figuras, mas como atos de uma representação.”⁴⁷

Olhar assim as imagens não é apenas ver simples figuras, mas é ato: trata-se de atos de uma representação, numa perspectiva que parece assemelhar-se à teoria que Franz Brentano formulará no século XIX.⁴⁸ Continua o texto: “não se trata de dois atos distintos, que visam duas finalidades diferentes, mas de um único ato voltado para um único objeto, para o mesmo objeto, mesmo que de uma maneira que põe a diferença entre a imagem e o imaginado”⁴⁹.

Os efeitos produzidos pelas imagens não se restringem apenas ao nível do dinamismo psíquico (impressões sensoriais, representações, afetos e movimentos da vontade), mas também atingem o nível corpóreo passando pelo psíquico:

“Conforme ao que afirmam filósofos e médicos, conforme os conceitos que em nossa fantasia criam-se a partir das formas reais, em nós geram-se impressões tão fortes que produzem alterações e sinais visíveis no próprio corpo. Um exemplo deste fenômeno é fornecido pela experiência quotidiana que nos mostra partes do corpo visivelmente marcadas por manchas e figuras: vinho, frutas, membros de animais, e outros.”⁵⁰

A apropriação das teorias formuladas acerca da imaginação e da imagem por Aristóteles, Agostinho e Tomás de Aquino, realizada no âmbito da oratória eclesiástica por estes autores dos inícios da modernidade, constituíram-se num importante molde da prática da pregação e, de modo geral, de fenômenos culturais presentes no Brasil da Idade Moderna.

A oratória sagrada brasileira: imagem e sacramento, imaginação e desengano

Alcir Pécora assinala que o modelo sacramental está na origem da maneira de conhecer a realidade de Antônio Vieira, figura exemplar que encarna, no Brasil

⁴⁷ Ibid, 96-7.

⁴⁸ Franz Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkte* (Leipzig: Duncker & Humblot, 1874).

⁴⁹ Paleotti, 98.

⁵⁰ Ibid, 80.

colonial, o catolicismo da Idade Moderna.⁵¹ Pécora define o modo sacramental como “movimento característico através do qual o que é da ordem de Deus e, portanto, por natureza transcendente e não determinado [...] toma espécies visíveis, existentes no mundo da determinação material, e imprime nelas a substância única e pessoal do seu Ser”⁵².

Esse movimento é definido como sacramental, pelo fato de que o sinal por excelência é o sacramento eucarístico: “a eucarística, sob as espécies do pão e do vinho que se transubstancializam no corpo e no sangue de Jesus Cristo, constitui-se assim na presença escondida, sob espécie, do divino em plano terreno”⁵³. O modo sacramental é “a maneira privilegiada pela qual a transcendência pauta sua comunicação com o universo dos seres criados à sua imagem”⁵⁴. Vimos como esta posição fundamenta-se no pensamento de autores dos primeiros séculos da era cristã, retomada pelo Concílio de Trento. Essa modalidade de manifestação do divino na realidade mundana tem conotação misteriosa, pois apesar do ser divino se apresentar na matéria, trata-se de uma apresentação pouco explícita: “o transcendente sacramenta determinados objetos do mundo sensível com a sua presença, a qual, porém, essencialmente permanece invisível”⁵⁵.

Diante desta condição, no pensamento pós-tridentino explicitado por Vieira, afirma-se o papel essencial do ser humano enquanto sujeito de conhecimento. Com efeito, ele pode fazer/se intérprete da enigmática linguagem do divino por sinais mundanos. Segundo Vieira e o pensamento católico da época, a posição do homem é norteadada pelo desejo de ser e de conhecer, e pela afirmação de sua liberdade: cabe ao livre arbítrio a decisão quanto à modalidade de interpretar o real. A mediação por sinais que sinalizam, mas também que ocultam à vista, permite um posicionamento não determinista, onde o Ser não se impõe ao conhecimento humano, e sim se propõe, implicando esta proposta a escolha e a aventura da liberdade humana. Consequência das diversas possibilidades de posicionamento da liberdade humana diante da realidade é a ocorrência do “engano”: a vista do sinal pode enganar, de modo que seja interpretado como o todo ao que alude; a decifração do sinal pode ser enganosa, “a ponto de restringir o desejo do Ser ao âmbito imediato do que nele é visível, e, assim, excluir dele [...] desgraçadamente, sua substância e fim”⁵⁶.

Tratar-se-ia de uma absolutização do sensível e de uma interrupção indevida do processo de conhecimento, que do sensível procede na direção ao universal e

⁵¹ Alcir Pécora, *O Teatro do Sacramento* (São Paulo: Edusp; Unicamp, 1994); vide também “Sermões: O Modelo Sacramental,” in *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, org. I. Jancsó, & I. Kantor (São Paulo: Imprensa Oficial; Hucitec; Edusp; Fapesp, 2001), vol. 2, 717-31.

⁵² Pécora, *Teatro do Sacramento*, 113.

⁵³ *Ibi*.

⁵⁴ *Ibid*.

⁵⁵ *Ibid*.

⁵⁶ *Ibid*, 114.

espiritual. Tal interrupção implicaria um movimento desordenado do dinamismo psíquico que efetiva o processo cognitivo: o sobressair-se dos sentidos e dos apetites sensoriais, ou afetos, sobre as operações do entendimento e da vontade. Estes últimos não exerceriam mais o controle sobre a ação conjunta das potências psíquicas, de modo a ordená-las e orientá-las em direção ao seu fim.

Por isso, o conhecimento é definido como “desengano”, ou seja, libertação do engano possível, implícito na aparência das coisas. O engano do mundo é lugar comum dos séculos XVI e XVII, cujo significado é atribuir eternidade ao temporal, estabilidade ao provisório, descuidando de que o ser é analogia do Ser.

Se a realidade mundana não pode ser entendida autonomamente, por se constituir como expressão da incansável atividade divina que a sustenta, o sagrado se explicita, inclusive, através das imagens. Nesta ótica, o uso das imagens no discurso, na forma de alegoria e metáfora, não assume apenas a significação de ornamento, mas expressa “a prosa do mundo a ser pesquisada no mundo da prosa bíblica”⁵⁷. Confirma-se assim a doutrina de São Boaventura, o qual já no século XIII descrevia o mundo como um espelho pleno de luzes que revelam a divina sapiência. O pregador, e todos os que estão mais comprometidos com a conversão dos homens, são bons leitores desses sinais e, portanto, mestres no conhecimento do verdadeiro ser da realidade. O sermão não apenas transmite conhecimento como também o promove, tornando cada ouvinte ator do processo do “desengano”.

A leitura das imagens remete, assim, ao trabalho da imaginação integrada à unidade da pessoa. Na tradição jesuítica, a composição das imagens pelo trabalho da imaginação é orientada pelo percurso dos *Exercícios Espirituais* (1548) de Loyola.⁵⁸ A questão é abordada por Vieira no *Sermão do Demônio Mudo* de 1661: “Dentro da nossa fantasia, ou potência imaginativa, que reside no cérebro, estão guardadas, como em tesouro secreto, as imagens de todas as cousas que nos entraram pelos sentidos, a que os filósofos chamam espécies”⁵⁹. Ordenação e composição das imagens devem ser regidas pelo juízo, a saber, o entendimento guiado por um critério, uma diretriz. Se esta operação da imaginação for entregue ao dinamismo descontrolado dos apetites sensoriais, poderá ocorrer que as imagens preservadas na memória se componham de maneira enganosa. O “engano do amor-próprio” age como um “demônio mudo”, o qual “ordenando-as, e compondo-as, como mais lhe serve, pinta e representa interiormente à nossa imaginação, o que mais pode inclinar, afeiçoar, e atrair o apetite”⁶⁰.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola: Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans le pratique spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI siècle* (Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales; Librairie Philosophique Vrin, 1992).

⁵⁹ Antônio Vieira SI, *Sermões* (Porto: Lello & Irmão, 1993), vol. 1, 1173.

⁶⁰ Ibid.

Conclusão

Em suma, no universo cultural do Brasil da Idade Moderna, o funcionamento da imaginação enquanto dinamismo psíquico deve ser entendido sempre em relação aos significados que as imagens assumem por serem fenômenos expressivos de exigências, idéias, valores e práticas próprias da cultura. Por sua vez, este nexos entre imaginação e imagem é moldado por um processo histórico em cujo âmbito as concepções elaboradas no Ocidente clássico e medieval são transmitidas, apropriadas e interpretadas em função de problemáticas, recortes e posicionamentos próprios da modernidade nascente.

Marina Massimi, PhD

História da psicologia e dos saberes psicológicos

Departamento de Psicologia, Universidade de São Paulo/Ribeirão Preto

e-mail: mmassimi3@yahoo.com