

Imaginação e imagens: conceitos e práticas em tradições culturais da modernidade ocidental e do Brasil colonial

Imagination and images: concepts and practices in cultural traditions of the Western modernity and colonial Brazil

Marina Massimi

Universidade de São Paulo

Brasil

Resumo

O artigo aborda a integração entre os universos dos conceitos e das práticas acerca da ordenação da imaginação e do uso das imagens na Idade Média e na Idade Moderna no Ocidente e no Brasil colonial. Evidencia que o funcionamento da imaginação é tomado de modo integrado aos processos do conhecimento sensorial, da memória e do entendimento, dos afetos e da vontade. Focaliza o estudo da imagem e do treino da imaginação no âmbito da retórica. Enfatiza as múltiplas dimensões das imagens enquanto processos culturais e a importância de apreender esta complexidade inclusive ao investigar os processos psíquicos por elas estimulados. Ao abordar esta temática, apresenta algumas sugestões metodológicas que se situam na interface entre a história cultural, a história dos saberes psicológicos e a psicologia. Propõe exemplos de transmissão de conceitos sobre imagens e imaginação e de utilização das imagens visando mobilizar o dinamismo psíquico dos destinatários em práticas culturais do Brasil colonial, tais como na pregação através do uso das metáforas, nas festas através do uso de alegorias, emblemas, figuras e estátuas; e nas narrativas do gênero alegóricos.

Palavras-chave: imaginação; imagem; história dos saberes psicológicos; retórica

Abstract

The article approaches the integration between the universes of concepts and practices concerning the arrangement of imagination and use of images in the Middle Age and Modern Age in the West and in colonial Brazil. It evidences that the functioning of imagination is viewed in an integrated manner to processes of sensory knowledge, memory and understanding, affections and will. It focuses on the study of the image and the training of the imagination in the field of rhetoric. It emphasizes the multiple dimensions of the images as cultural processes and the importance of understanding this complexity even when investigating the psychical processes stimulated by them. In dealing with this issue, it presents some methodological suggestions that lie at the interface among cultural history, history of psychological knowledge, and psychology. It proposes examples of transmission of concepts concerning images and imagination and of use of these images aiming at mobilizing the psychical dynamism of the recipients in cultural practices of colonial Brazil, such as in preaching through the use of metaphors, in parties through the use of allegories, emblems, figures and statues, and in narratives of allegorical genre.

Keywords: imagination, image, history of psychological knowledge; rhetoric

Introdução

No presente estudo, investigamos a integração entre os universos dos conceitos e das práticas acerca da ordenação da imaginação e do uso das imagens na Idade Média e na Idade Moderna no Ocidente e no Brasil colonial. Desse modo, abordaremos o conhecimento disponível na Idade Moderna acerca das influências da imagem (verbal, visual, etc..) sobre o dinamismo psíquico dos ouvintes e acerca das potências psíquicas diretamente implicadas neste processo e as práticas culturais nele inspiradas, no horizonte do universo histórico de sua produção e em suas influências no contexto espaço-temporal do Brasil colonial.

A discussão acerca da função da imagem e da imaginação nas culturas, ao longo do tempo, demanda integrar as perspectivas da história cultural, da história dos saberes psicológicos e da psicologia: ao propor este horizonte polivalente queremos resgatar uma possibilidade de diálogo entre psicologia, história e cultura.

Tendo o objetivo de apresentar e discutir esta temática, traçaremos aqui um percurso com os seguintes passos:

1. A posição de alguns historiadores da cultura acerca da dimensão polivalentes das imagens e da articulação entre imaginação e memória
2. Os alicerces conceituais acerca de imagem e imaginação na cultura ocidental e brasileira, acompanhando assim a constituição do universo do pensável
3. As relações entre universo do pensável e universo das práticas quanto a tematização e uso das imagens no universo sociocultural brasileiro do período colonial.
4. Imagens e imaginação no Brasil da Idade Moderna

Eliade e o debate acerca da dimensão polivalente das imagens

Mircea Eliade (1952/1991) atribui o interesse pelos temas da imagem e da imaginação difundido na cultura contemporânea a vários fatores, sejam de natureza cultural, sejam ligados às ciências humanas e notadamente às ciências psicológicas. Assinala, por exemplo, a influência da psicanálise por ter introduzido na mentalidade atual o uso de termos como imagem e símbolo. Evidencia também a exigência em âmbito filosófico de superar o cientificismo, o positivismo e o racionalismo através da tematização do papel do imaginário; e a importância do movimento surrealista na arte. Segundo Eliade, o pensamento simbólico e o recurso à imagem são próprios de todo ser humano, precedendo a linguagem e o raciocínio discursivo. Todavia, a experiência humana primordial onde se insere a emergência do simbólico e do imaginário, não pertence ao domínio do reino animal ou a um substrato orgânico vitalista (conforme se acreditava no século XIX).

Eliade afirma que Freud, ao formular a doutrina do inconsciente, devido ao viés de sua formação positivista, reduziu as imagens inconscientes a elementos instintivos; e que Jung superou o reducionismo da psicanálise freudiana ao retomar a significação espiritual da imagem. O ponto crucial da crítica é a modalidade de Freud conceituar o nexo entre a sexualidade, núcleo central da psicanálise, e o imaginário.

Antes de mais nada, é incabível, segundo Eliade (1952/1991), reduzir a sexualidade humana à pura vivência psíquica: “Freud, fascinado pela sua missão (...) não podia dar-se conta de que a sexualidade nunca foi pura, pois em todo tempo e lugar ela é uma função polivalente cujo valor primeiro e possivelmente supremo é a função cosmológica” (p. 18, trad. nossa). Com efeito, investigando os significados da sexualidade em outros horizontes culturais, vê-se que “fora do mundo moderno, a sexualidade em todo tempo e lugar é uma hierofânia, sendo o ato sexual, algo integral e, portanto, podendo ser tomado inclusive como meio de conhecimento” (idem). Desse modo, ao investigarmos a função da sexualidade, ao longo do desenvolvimento humano e notadamente infantil, devemos considerar que “o atrativo da criança para com a mãe e seu corolário, o complexo edípico, (...) devem ser apresentados conforme sua natureza: enquanto *Imagens*” (idem). Pois o que está em jogo no processo rotulado por Freud como complexo edípico é “a verdadeira imagem da Mãe e não uma ou outra mãe específica, *hic et nunc*” (idem). Esta imagem é fundamental para o desenvolvimento da pessoa, pois “é a imagem da Mãe que revela – e somente pode revelar – a cada um, sua realidade e função ao mesmo tempo cosmológica, antropológica e psicológica” (idem). Se, por um lado, “a atração pela mãe, interpretada no plano imediato e concreto enquanto desejo de possuir a própria mãe, não significa nada mais do que diz”, por outro, se levamos em conta a possibilidade de tratar-se da Imagem da Mãe originaria, então, o desejo de possuí-la, adquire múltiplos significados. Com efeito, trata-se do “desejo de reencontrar a beatitude da Matéria vivente ainda não formada com todas suas possíveis fraturas, o atrativo que a Matéria exerce sobre o Espírito, a nostalgia da unidade primordial e o desejo de abolir os opositos, as polaridades” (1952/1991, p. 18). Evidentemente, há casos em que “a psique fixa uma imagem num único plano de referência” e o símbolo da Mãe é reduzido ao desejo incestuoso da própria mãe: “trata-se, porém, de um sinal de desequilíbrio psíquico (...), é o sinal de uma crise psíquica” (idem).

Portanto, “as imagens, por sua mesma estrutura, são polivalentes” (Eliade, 1952/1991, p. 18). De modo que, “traduzir as imagens em termos meramente factuais é uma operação sem sentido: claro que as imagens englobam todas as referências ao concreto, assim como foram evidenciadas por Freud, mas a realidade que elas buscam expressar não se esgota nestas referências ao concreto” (idem). Reduzir uma imagem “apenas a um dos termos de referência (...), significa aniquila-la enquanto instrumento de conhecimento” (p. 19).

Desse modo, a partir do questionamento acerca da apreensão da imagem segundo a visão psicanalítica, Eliade (1952/1991) elabora uma crítica mais ampla aos reducionismos de

vária natureza que restringem a interpretação de certa imagem de modo unívoco e arbitrário. A univocidade ocorre na medida em que é assinalada apenas uma dentre as múltiplas dimensões próprias daquela imagem, ao passo de que esta possui um “feixe de significados” (p. 19). Ainda segundo Eliade, ditos reducionismos são característicos da história recente da cultura ocidental, tendo sido introduzidos pelas filosofias empiristas nos séculos XVII e XVIII e reafirmados pelo positivismo no século XIX.

A posição de Eliade evidencia o fato de que as investigações acerca dos processos imaginativos no âmbito da subjetividade, necessariamente devem tomar a imagem como elemento essencial de seu domínio; mas que, ao mesmo tempo, devem cuidar para não reduzir os significados deste fenômeno cultural ao âmbito conceitual, metodológico e terminológico próprio da ciência psicológica.

Outros autores discutem as implicações metodológicas decorrentes da natureza pluridimensional da imagem. Saxl (1957/2005), por exemplo, define a imagem como “coágulo de ondas mnemônicas que devem ser gravadas e recuperadas em suas origens e ao longo de seus percursos” (p. 10). Esta metáfora lhe sugere uma perspectiva metodológica: “somente por este método (utilizando o estudo histórico como um sismógrafo ultra-sensível) podemos ler uma imagem (...) apreendendo cada vibração interna e cada significação” (idem).

A articulação entre imaginação e memória na perspectiva historiográfica

Uma proposta metodológica que nos parece significativa para abordar esta temática é sugerida no âmbito da história cultural por Michel de Certeau (2000): segundo este autor, a história dos conceitos (ou seja, do universo do *pensável*, numa determinada época histórica) deve ser articulada com a história das práticas sociais em determinados recortes espaço-temporais. As articulações entre estes dois planos se transformam ao longo do tempo. Segundo De Certeau (2000), deve-se também levar em conta a possibilidade de que, numa mesma sociedade, aconteça uma pluralidade de desenvolvimentos heterogêneos mas combinados, tendo-se assim uma “evolução pluridimensional” que permite conceber “estas dimensões como articuladas e compensadas, obedecendo no entanto à lógicas próprias e a diferentes ritmos de crescimento” (p. 127).

Consideremos o objeto de nossa investigação no âmbito do domínio da história dos saberes psicológicos na cultura brasileira, sob a perspectiva indicada por De Certeau. Neste âmbito, nossa escavação histórica visará apreender de modo integrado, no período entre o fim do século XVI e meados dos séculos XVIII, tanto os processos de elaboração e transmissão de conceitos acerca da imagem e das correlatas potências do dinamismo psíquico, quanto as “práticas” (ou seja, das condutas e dos dispositivos utilizados para

transformá-las) inerentes ao uso da imagem e à mobilização das potências psíquicas correlatas.

Outra proposta interessante na abordagem dos conceitos de imagem e imaginação que utilizaremos de modo complementar às dicas metodológicas de De Certeau, nos é oferecida pelos recentes estudos históricos desenvolvidos sobre o tema da imagem e da memória por Carruthers (2006). A pesquisadora inglesa, ao abordar de forma crítica o tema da mnemotécnica, terreno de estudo histórico já explorado pelos trabalhos clássicos de Francis Yates (1985), assinala a importância da arte da memória no que diz respeito aos processos cognitivos em culturas orais e à relevância das articulações entre psicologia e retórica. O campo das investigações de Carruthers abrange o treino da memória e das práticas retórica, em universidades, mosteiros e cortes medievais. Carruthers (2006) afirma que a memória, nestes contextos, não era utilizada, apenas, como meio persuasivo e sim de modo mais amplo, em função da invenção e da construção do pensamento. Tece estas considerações com base no significado etimológico da palavra latina *inventio* – uma das componentes fundamentais da arte retórica - que assume o duplo significado de inventar e de inventariar, recolher e ordenar a informação.

A abordagem proposta por Carruthers (2006) é possibilitada pela inclusão na análise histórica de corpos documentais diversos dos manuais e textos de retórica (analisados por Yates e pelos demais estudiosos do tema). Segundo a autora, as fontes conventuais e monásticas, tais como regras e regimes, revelam um uso da retórica diferente do modo próprio da oratória política ou religiosa, modo este que já fora amplamente investigado.

O uso da retórica destacado por Carruthers ocorre no campo da educação: se trata do processo por ela denominado de *ortopraxi*, ou seja, a construção de uma experiência disciplinada que permite ao usuário conhecer-se a si mesmo com base numa vivência reconhecida como original e estruturante. As fontes analisadas foram elaboradas no período medieval e antecedem, portanto, os “Exercícios espirituais” inacianos que formulados no século XVI, propõem práticas similares, ao longo a Idade Moderna.

No que diz respeito ao uso das imagens e à decorrente mobilização da imaginação no âmbito da *ortopraxi*, Carruthers (2006) destaca que a criação das imagens mentais não é sugerida tanto pela imitação de objetos tidos como representativos da realidade, quanto pela função cognitiva a ser desenvolvida. De fato, um elemento pontual é mais facilmente localizável se pertencer a um conjunto (por exemplo, pode-se mais facilmente localizar uma estrela numa figura de constelação, como o urso, o carro, o cruzeiro, etc.); ou se pertencer a uma narrativa. Carruthers lembra que algo semelhante foi demonstrado, na psicologia científica contemporânea, pelos experimentos de F.C. Bartlett (1886-1969) acerca dos processos de memorização: a eficácia mnemônica das narrativas é aumentada quanto mais forem afetivamente intensas e cognitivamente inusitadas. Assim, na tradição retórica analisada por Carruthers, a construção das imagens obedece não a regras de conteúdo e sim

a regras de forma: as imagens servem para compor relações e redes de relações úteis tendo em vista a retenção, na memória, de conceitos importantes, e para auxiliar descobertas.

Podemos descrever as relações entre as imagens e os processos mnemônicos, afirmando que uma específica configuração de imagens mentais propicia a memorização. As formas e figuras dessas configurações pertencem a inventários sociais e mentais que proporcionam mapas de orientação do pensamento e das condutas. A imagem é assim uma espécie de veículo dos conteúdos da memória, sendo a imaginação utilizada para construir estes mapas e para decifrar os percursos sugeridos.

Carruthers (2006) fornece como exemplo destes processos práticas muito freqüentes na Idade Média e nos inícios da Idade Moderna: as peregrinações e as procissões. As peregrinações para determinados lugares e as procissões de fieis seguindo imagens sagradas nos andores não eram valorizadas tanto pela autenticidade histórica dos lugares e das estátuas, quanto pelo fato de que estas práticas proporcionavam o reconhecimento de imagens da memória. De modo que “a atividade física do deslocamento de um lugar para outro, espelhava fielmente a atividade mental na qual se empenhavam os participantes da procissão” (p. 68, trad. nossa). Neste sentido, a imagem era reconhecida não tanto pela descoberta de seu significado e sim pela sua função. As imagens eram utilizadas como suportes para o pensamento e inclusive sua forma estética e os apelos sensoriais e afetivos por elas suscitados, deviam ser funcionais ao exercício do pensamento.

A concepção não mecanicista da memória implicada nestas práticas e as possibilidades mnemônicas assim alcançadas proporcionam uma mais ampla compreensão do uso das imagens mentais e das articulações entre os processos mentais da memória e da imaginação. Com efeito, por um lado, a visualização do pensamento em esquemas organizados compostos por imagens aproxima estes métodos a resultados importantes da psicologia contemporânea, como os já citados experimentos de Bartlett. Por outro, esta concepção de memória ativa (e não apenas repetitiva) que constrói esquemas e percursos de imagens para organizar seus conteúdos, remete à memória coletiva, sendo esquemas e lugares, expressão de fenômenos sociais e culturais influentes na construção desta arquitetura mental.

Os estudos de Carruthers mostram assim que os processos cognitivos e os métodos para aprender a pensar, utilizados pelas culturas orais do Ocidente, pressupunham uma articulação entre memória, imaginação, sensibilidade, afeto, pensamento e decisão. Nesta articulação a memória tinha um papel ativo e a imagem ocupava um lugar específico não tanto pelo seu conteúdo quanto pela sua forma. Subentendia-se, portanto, uma diferente concepção do dinamismo psíquico e do processo de conhecimento.

Se utilizarmos a abordagem proposta por Carruthers no estudo de práticas culturais e religiosas difundidas no Brasil colonial, podemos reconhecer dinamismo análogo ao descrito pela historiadora inglesa a partir das fontes medievais.

Trata-se, nesse caso também, do emprego de uma máquina retórica visando transmitir e ensinar certo tipo de elaboração da experiência a ser memorizada e reinventada. Sua proposição é realizada em grande parte pelas congregações, irmandades e ordens religiosas atuantes na sociedade colonial e lusitana que possivelmente apoiadas na memória coletiva de vivências e matrizes culturais próprias de suas tradições específicas, elaboraram e reinventaram estas práticas, acomodando-as ao contexto em que deviam ser efetivadas. Nelas, a mobilização do dinamismo psíquico dos destinatários, visando promover neles certo tipo de elaboração da experiência, parece ser orientada conforme a perspectiva da *ortopraxi* descrita por Carruthers.

Os alicerces conceituais acerca de imagem e imaginação na cultura ocidental e brasileira

Tendo em vista nossa proposta de investigar o significado das imagens e da imaginação na cultura brasileira da Idade Moderna, cabe compreender seja o universo do pensável em que esses temas são abordados seja as práticas de seu uso assim como descritas e interpretadas pelos documentos da época. No caso brasileiro, devemos ressaltar a forte influência da tradição jesuítica que como já evidenciamos em pesquisas anteriores (sobretudo, veja-se Massimi, 2005) considerava a imago como veículo sensível, afetivo e intencional, no âmbito de uma antropologia unitária de cunho aristotélico tomista (Zanlonghi, 2002). Por vez esta tradição se põe como transmissora de um universo conceitual mais antigo do qual vale assinalar algumas concepções que permaneceram numa longa duração, e ainda vigoram no universo cultural da Idade Moderna.

Do universo cultural da filosofia grega, destacamos, pela sua influência no contexto dos saberes da Companhia de Jesus, transmitidos no Brasil da Idade Moderna, a visão da psicologia filosófica aristotélica (Aristóteles, século IV aC./2005): nesta, o funcionamento da imaginação ocorre no âmbito do dinamismo psíquico, que envolve os cinco sentidos externos, mas também os sentidos internos (a imaginação, a memória, a potência *cogitativa*, o senso comum). Os dados obtidos pelos sentidos externos, são re-apresentados interiormente pelos sentidos internos e a seguir atingem e movem os afetos, o entendimento e a vontade. A imaginação ocupa um lugar de mediação entre a percepção sensível e o pensamento, sendo sua atuação determinada pela vontade. Pode haver imaginação de algo sem percepção, como, por exemplo, nos sonhos, quando as coisas nos aparecem sem que as vejamos pelos olhos: “é possível que produzamos algo diante dos nossos olhos, tal como aqueles que, apoiando-se na memória produzem imagens” (p. 110). Por este motivo, a percepção sensível é sempre fidedigna, ao passo de que a imaginação pode ser falsa. Na concepção do dinamismo psíquico, Aristóteles destaca as importantes relações entre memória e imaginação: à pergunta “como é possível recordar o que não está presente”, responde que “a impressão produzida graças à sensação, na alma e na parte do corpo implicada com a

sensação, é semelhante a um desenho, inscrito na memória. De fato o movimento produz no espírito quase que um traço de sensação" (Aristóteles, século IV a.C/1993, p. 69, trad. nossa).

Exerce notável influência nos saberes da tradição ocidental medieval e moderna também a concepção de imaginação e imagem formulada por Agostinho de Hípona (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 do processo de conhecimento, não somente das pessoas cultas e letradas, como também das pessoas analfabetas. Para tanto, Agostinho analisa o dinamismo psíquico pelo qual o homem conhece. Em "O Mestre" (389/1985), 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 sensoriadas, e contemplando-as no espírito, em boa consciência não mentimos quando falamos". (389/1985, p. 102). É este o motivo pelo qual podemos ter algum tipo de referência cognitiva em nós acerca de algo não diretamente experimentado, mas que é de algum modo *nossa* e pode ser partilhado com os outros.

A imagem mobiliza a potência psíquica da memória: por exemplo, ao olharmos uma imagem, reconhecemos que representa um dado acontecimento, pelo fato da referida imagem estar associada a um conteúdo já armazenado na memória. Na obra "A Trindade" (422/1995), Agostinho formula uma teoria unitária do psiquismo e do sujeito pessoal onde as potências (memória, afeto, entendimento) funcionam de modo conjunto: nela, 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" (p. 346). No livro décimo primeiro do tratado, Agostinho aborda também o papel da memória, da consciência e da vontade, na formação da imagem. Afirma que há semelhança entre a imagem conservada na memória e a que se forma "no olhar interior" do sujeito (ou seja, na consciência que o sujeito tem do que ele está experimentando). Se, porém, a atenção do sujeito se retirar daquela imagem, esta não permanecerá. Por isto, é decisivo o papel da vontade: esta "daqui para ali leva e traz o olhar da alma para informá-lo e o ligar ao objeto" (p. 345). No caso da vontade se concentrar 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" (idem). 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" (idem). 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” (Agostinho, 422/1995, p. 346). 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.

Para Agostinho (422/1995), a memória é o lugar fundamental do “*homem interior*”, ou seja, da consciência de si mesmo: assim podemos conhecer a nossa experiência psíquica somente 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 e 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”. (p. 356). Nesta relação entre memória, imaginação e vontade, pode surgir a possibilidade o 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” (idem).

Agostinho (422/1995) 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”. 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”. Por isto, sempre recorremos 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”. (pp. 357-58).

Outra doutrina sobre a imagem e a imaginação que exerceu grande influência na cultura ocidental e brasileira, é a que Tomás de Aquino (1225-1274) formula na “Suma Teológica” (1265-73/2001) e no tratado “Questões discutidas sobre a verdade” (1261-64/2000): ao elaborar uma teoria do conhecimento fundada na doutrina aristotélica, segundo a qual todo o conhecimento racional do homem se baseia na alma sensorial, retoma a idéia

aristotélica de que a imaginação teria um papel intermediário entre sensação e cognição. Na parte primeira da “Suma”, Tomás descreve o papel do dinamismo psíquico no processo de conhecimento: 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 da palavra: em suma, do uso de estímulos sensíveis para desencadear o processo de conhecimento. Ao discutir a apreensão de conceitos, 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” (p. 152).

Nas “Questões discutidas sobre a verdade” (1261-64/2000), Tomás buscando responder à pergunta se existe falsidade nos sentidos, delineia 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” (p. 121-122).

Acerca da apreensão por parte dos sentidos, Tomás (1261-64/2000) 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” (p. 124).

E ao definir as funções da percepção e da imaginação coloca 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 (Tomás de Aquino, 1261-64/2000, p. 124).

Do universo do pensável ao universo das práticas

A transmissão do pensamento de Agostinho e de Tomás de Aquino na cultura brasileira ocorreu pela mediação dos filósofos da Companhia de Jesus, especialmente os do Colégio das Artes de Coimbra (Góis, 1602). No fim do século XVI estes interpretos *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 e depende também do apetite sensitivo o qual, por sua vez, é orientado pela 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 (Zanlonghi, 2002).

O destaque acerca da influência da vontade no dinamismo da imaginação é derivado também do pensamento de Agostinho, que é também significativa fonte inspiradora da filosofia jesuítica. A transmissão da concepção de Agostinho na Modernidade ocorreu dentre outros pela mediação da vertente filosófica dos pensadores franciscanos. Dentre eles destacamos frei Boaventura (1221-1274), autor do “*Itinerario mentis in Deum*” (1259) teólogo e filósofo da Ordem dos Menores: para ele, o percurso do conhecimento de Deus é estruturado 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” (1259/1983, p. 48).

Estas concepções filosóficas e teológicas abrem caminho às práticas em que o recurso da imagem é utilizado enquanto veículo que leva do visível ao invisível. A importância destas práticas no âmbito da tradição cultural do catolicismo medieval e moderno é amplamente documentada pelas pesquisas de Bolzoni (2002). 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. Esta estrutura retórica tem sede na mente tomando forma através de vários instrumentos, colocando-se na fronteira entre palavra e imagem, visível e invisível, leitura e escrita, fórum individual e público, didática e mística; criam-se assim vias de comunicação e modalidades de tradução e reconversão entre diferentes níveis da realidade. Bolzoni descreve magistralmente, o procedimento utilizado para a criação de imagens eficazes para construir metáforas, organizado em três fases: em primeiro lugar, evidencia-se um detalhe sensível, fixando-se a atenção sobre ele; depois, transforma-se este detalhe sensível, pelo uso da analogia, numa imagem espiritual; por fim, carrega-se tal imagem de eficácia operacional, ou seja, de sentidos morais que influenciam o comportamento. Desse modo “a imagem

inicialmente capaz de falar aos olhos do corpo, torna-se imagem capaz de falar também aos olhos da alma" (p. 58, trad. nossa) Trata-se antes de mais nada de agir sobre as três faculdades da alma: intelecto, memória e vontade, sendo esta ação realizada pelas imagens sensíveis, ponto de partida necessário para alcançar conceitos mais abstratos:

Estas imagens são as mediadoras entre mundo exterior e interior: por isto, torna-se necessário controla-las, modifica-las e aumentar sua eficácia. (...) A intenção é a de moldar os vastos espaços da alma, preenchendo todos os "lugares" com imagens afetivamente eficazes, tais que sejam duráveis na memória, e que falem ao intelecto através do jogo dos sentidos alegóricos (Bolzoni, 2002, p. 57).

Estes sentidos alegóricos, carregados pelas diversas componentes da imagem (matéria, cor, forma) sugerem comportamentos morais correspondentes: "a memória proporciona a mediação entre o intelecto que sugere as significações e a vontade, a prática moral". (Bolzoni, 2002, p. 67).

Huizinga (1919/1995) observa que a cultura da Idade Moderna é marcada pela tendência de que o pensamento se solidifique e expresse em "figuras", por uma "vontade desenfreada de dar forma figurativa a todas as coisas sagradas, de conferir uma forma a cada idéia de caráter religioso, de modo que essa se imprima no cérebro através de uma imagem clara e precisa" (p. 205, trad. nossa).

Nos inícios da Modernidade, esta forma de pensamento inspira práticas de utilização da imagem para desencadear processos de conhecimento com ênfase na potência imaginativa. Trata-se de: imagens mentais e verbais (metáforas), pinturas e estátuas; emblemas e empresas.

Um exemplo muito significativo do recurso à imagem em âmbito desta última tradição e de grande relevância para a cultura brasileira é oferecido pelos "Exercícios espirituais" de Loyola (1542/1982), sobretudo na proposta do método contemplativo da *compositio loci*. Neste âmbito, destacamos o acento acerca da composição visual (n. 82, 91, 103, 112, 151, 232, 92, 115, 116) e da vista pela imaginação (65, 66, 91). Inácio retoma alguns aspectos da cultura tardo medieval, acima assinalados, para elaborar uma vivência espiritual modelar, onde as imagens assumem a função de instrumentos de elevação do visível e terreno para o invisível e espiritual (Bergamo, 1991).

Inácio considera a imagem como sendo eficaz pela sua ação na subjetividade da pessoa, especialmente na memória, de modo a facilitar a meditação. Usa para isto *imagens narrativas* (exemplo, a da viagem de Maria e José que fogem do Egito), mas também *imagens simbólicas*.

Inácio (1542/1982) descreve o método da *compositio loci*, especialmente no primeiro prelúdio do primeiro exercício, onde alerta acerca de duas maneiras diferentes para realizar uma construção visual: distingue entre a *res corporea* (o tema visível), composta por imagens

de tipo narrativo, e a *res incorporea* (tema invisível), construída por conceitos e argumentos representáveis somente pelo modo simbólico. Em primeiro lugar, deve-se “compor o ambiente imaginando-o de modo visível”, e neste caso “a composição consistirá em ver pela vista da imaginação o lugar material onde se encontra aquele que quero contemplar. Digo um local material, como seria, por exemplo, um tempo ou um monte (...) - segundo a cena que quero contemplar” (p. 25, n. 114). Já na contemplação, ou meditação de um tema invisível, “a composição consistirá em ver pela vista da imaginação” (idem). Tratando-se de argumentos que se referem a uma dimensão puramente espiritual (pecado, morte, paraíso, amor de Deus), a imagem utilizada será simbólica, ou alegórica. Neste caso, as imagens poderiam ser retiradas dos livros de *Emblemas* e do material didático inspirado neste gênero muito utilizado no ensino dos Colégios da Companhia.

Com efeito, na Idade Moderna, a retórica introduz o uso dos emblemas e das empresas no universo cultural do ocidente: tratava-se de dois gêneros alegóricos que utilizavam seja a imagem seja o texto escrito. Acerca da empresa e do emblema, o pensador jesuítico Emanuele Tesauro escreve (Veneza, 1678/1965): “a empresa (...) fundamentada em metáfora de proporção, pela forma de argumento poético de semelhança, vem a significar um pensamento particular e heróico”, devendo ser “ser acompanhada por uma frase aguda, breve”. Ao invés, “por emblema entendemos um símbolo popular, composto por figura e palavras, que significa pela maneira do argumento, algum documento pertencente à vida humana”. Assim, o emblema é “exposto por decoração nas salas, nas academias, nos aparatos, ou nos livros de imagens e explicações, destinados ao público ensino do povo” (p. 455, trad. nossa). Ambas, são “metáforas simbólicas e por isso cada uma têm um significante sensível e um significante inteligível, e mostrando uma coisa, acenam para outra” (idem). A origem do emblema remonta aos hieroglíficos egípcios redescobertos no Renascimento pelo achado de um manuscrito grego (*Hieroglyphica*), significando a possibilidade de exemplificar de modo figurado o sentido alegórico das idéias.

A suma destas imagens alegóricas encontra-se na obra de Andrea Alciati (1492-1550), “*Emblemata*”, (1531/1577) – protótipo absoluto destas produções. O texto foi aumentado e reeditado muitas vezes. O objetivo do texto nas palavras o autor, é o de servir para “horas festivas, decorando roupas e chapéus e para que os interessados saibam escrever com linguagens secretas” (p. 6, trad. nossa). A empresa na Idade Média era uma figura simbólica que ornava as vestes ou as armas dos cavaleiros, sempre acompanhada por uma frase alegórica; e na Idade Moderna assume um significado específico por ser destinado a pessoas específicas ou a uma realidade precisa, sendo uma representação simbólica de um propósito ou de uma linha de conduta por meio de uma palavra e de uma figura que se interpretam uma a outra. O texto de Picinelli *Mondo simbólico* (Milão, 1653) é uma espécie de dicionário das empresas.

No século XVI, emblema e empresa começam a assumir um significado explicitamente religioso, ligando-se assim à tradição da imaginética simbólica cristã, destinada, sobretudo a um público culto. Nos colégios da Companhia de Jesus, a composição dos emblemas era um dos exercícios didáticos propostos aos estudantes do curso de retórica; vários professores de retórica e de humanidades publicaram textos de emblemas, seguindo a tradição clássica, mas com matriz cristã, operando assim uma sorte de cristianização da tradição da emblemática clássica¹. Além do mais, em diversas Províncias, os jesuítas publicaram textos ilustrados por diversas imagens alegóricas ou simbólicas, tendo por objetivo auxiliar a meditação individual e nela o trabalho da *compositio loci* e tendo por temas vários argumentos religiosos. Dentre outros, destacamos o “*Imago Primi Saeculi*” (1640/2004) produzido no colégio de jesuítas de Anversa, na ocasião do centenário da fundação da Companhia e publicado por Balthasar Moretus.

Na pregação, o recurso à imagem mental é viabilizado pelo uso das metáforas. No século XVII, uma conceituação muito precisa do significado e do uso das metáforas encontra-se na obra do já citado Tesauro (especialmente, na obra “*Cannochiale aristotélico*”, 1670). Para este pensador, a metáfora pode ser definida como uma espécie de luneta aristotélica (por ter sido esta expressão utilizada por Aristóteles), cuja função é a de pôr os objetos de baixo dos olhos para bem observá-los. Ela torna a linguagem aguda, de modo análogo ao efeito que a luneta produz na pupila. Desse modo, a metáfora penetra e investiga as noções mais abstrusas para acopla-las de modo genial, tendo como resultado uma dilatação do campo semântico ordinário, “parecendo à mente de quem ouve, ver num só vocabulário, um teatro pleno de maravilhas” (citado em Jori, 1998, p. 156; trad. nossa).

As regras que modelam o recurso à imagem na pregação são ditadas pelos manuais de retórica sagrada. Paolo Aresi, um dos representantes mais significativos da arte retórica inspirada ao Concílio de Trento, em seu tratado *Arte di predicar bene* (1627, em Ardiissino, 2001) descreve o mecanismo psicológico do conhecimento por imagens, capazes de representar os objetos como se fossem presentes, de modo tal que as potências anímicas se

¹ Na *Ratio studiorum* elaborada por Giacomo de Ledesma, na primeira redação cujo título era *De ratione et ordine studiorum Collegi Romani* de 1564-56, está escrito acerca das atividades públicas ao longo do ano acadêmico: “podem-se expor vários gêneros de composições como os enigmas pintados com elegância acompanhados por poesias e quem os adivinha vence. Também epigramas, epístolas, orações, traduções, emblemas e tábua acerca de algum autor, ou as figuras incisas e ordenadas destes argumentos acompanhadas poesias”. (cit. p. 31 em Lukács, *Monumenta Paedagogica II*, p. 552, Roma, 1986). Portanto, as imagens são consideradas juntamente com as composições literárias. Na *Ratio studiorum* de 1586, onde discute-se acerca das composições literárias dos alunos, afirma-se que estas composições e as imagens emblemáticas podem ser penduradas no vestíbulo ou no refeitório do colégio, mas o recurso à imagem é justificado apenas em termos de sua estreita conexão com a parte escrita: “ela é assim esvaziada de qualquer significação estética e decorativa. A palavra escrita torna-se suporte da imagem mesma e por isso somente nesta roupagem é aceita no âmbito da didática jesuítas” (p. 33). Na edição de 1591 da *Ratio*, o emblema é incluído definitivamente e nas Regras para os professores de retórica e de humanidades, sugere-se que os alunos sejam ensinados também em fazer desenhos para ilustrar os emblemas. O mesmo uso é recomendado nas Academias dos Colégios – sendo as Academias um grupo de estudantes escolhidos entre todos os alunos que se reúnem sob a presidência de um dos jesuítas, com finalidade educativa.

mobilizem como se estivessem diante dos próprios objetos (Ardissino, 1998). 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 (citado em Ardissino, p. 22, trad. nossa).

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 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 percebe o cansaço e levada pela imagem realiza a viagem até ao destino, felizmente (citado em Ardissino, 1998, p. 23, trad. nossa).

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” (citado em Ardissino, 1998, p. 67). 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” (idem, p. 112). 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 potencializa a atenção à imagem em âmbito católico. A polêmica verte acerca da representação de Cristo, ponto de encontro entre humano e divino: segundo os protestantes, a natureza do Redentor não poderia ser representada; segundo os católicos, ao contrário, sendo Cristo não dividido em duas naturezas e sim união hipostática (pessoa), a visão de Sua imagem pintada é útil para que o fiel possa relacionar-se também com a Sua Pessoa (Scavizzi, 1981).

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 textos normativos que possibilitaram a aplicação de ditas orientações no Brasil, especialmente as “Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia” (1707/2010), promulgadas pelo Arcebispo da Bahia, Dom Sebastião Monteiro da Vide.

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*”, 1582/2002). 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.

Paleotti, ao considerar o valor universal da imagem, apóia-se na doutrina tomista e afirma que, em primeiro lugar, a imagem deve produzir prazer e a experiência do prazer deve estar 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. Ao se referir ao prazer sensorial, Paleotti (1582/2002) 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” (p. 72, trad. nossa).

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” (Paleotti, 1582/2002, p. 72), 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 é parte do processo de conhecimento e consiste no fato de “saber aprender as coisas e depois saber transformar-se nelas” (idem). Desse modo, diante de uma pintura aprendemos por meio dela, ao ponto de poder nos transformar, de alguma forma, no que ela representa. Paleotti coloca 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 mais ampla atitude intelectual, 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 (1582/2002), inspirado em Agostinho e Tomás, afirma que “as imagens vêm em auxílio às três faculdades da nossa alma: intelecto, vontade e memória” (p. 65). 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” (idem). A vista 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” (idem). A ostentação repetida da imagem, ou de uma cena, favorece este dinamismo, possibilitando uma aproximação maior ao modelo real 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 identificar-se com o objeto representado pela imagem ou a sentir-se parte da cena representada.

De fato,

ao admirarmos a imagem, formam-se em nós diversos pensamentos. O primeiro é voltado para a matéria, que é avaliada pelo 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 a esta voltamos a nossa atenção. Neste terceiro modo, nós olhamos as imagens não como simples figuras, mas como atos de uma representação. (Paleotti, 1582/2002, pp. 96-97).

Olhar assim as imagens não é apenas ver simples figuras, mas é ato, conforme 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” (Paleotti, 1582/2002, p. 98).

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. (Paleotti, 1582/2002, p. 80).

Desse modo, tais concepções vêm validar práticas onde o uso das imagens visa atingir determinados objetivos no indivíduo e na coletividade, práticas essas que como veremos a seguir tiveram ampla difusão no Brasil da Idade Moderna.

Imagens e imaginação no Brasil da Idade Moderna

Na cultura brasileira colonial, são propostas várias práticas tendo o objetivo de mobilizar os processos de imaginação, de conhecimento e de decisão dos destinatários, através de recurso imaginéticos: a pregação e o uso freqüente das metáforas; as novelas alegóricas ou textos literários de outro tipo utilizando alegorias, o uso de estátuas, emblemas e alegorias em procissões, cerimônias religiosas e civis.

a) Na pregação

No Brasil, a concepção acerca do significado da imagem e de sua elaboração através do processo psíquico da imaginação, foi mediada pela pregação, especialmente jesuítica que ao transmitir a visão teológica da realidade enquanto sinal do mistério divino, afirma o valor sacramental da imagem.

Pecora (1994) assinala que o modelo sacramental está na origem da maneira de conhecer a realidade de Antônio Vieira, figura exemplar que encarna no Brasil colonial o catolicismo da Idade Moderna. O modo sacramental é “o 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” (p. 113). O sinal exige do homem o uso da capacidade de livre arbítrio: pois deste depende que a leitura do real seja realizada em chave correta. O fato de a realidade mundana expressar a incansável atividade divina que a sustenta, implica que o sagrado se explice inclusive através das imagens.

A leitura das imagens remete ao trabalho da imaginação, discutida 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”. (Vieira, 1679-1748/1993, Vol. I, p. 1173). A ordenação e composição das imagens devem ser regidas pelo juízo, a saber, o entendimento guiado por um critério, uma diretriz; com efeito, se esta operação da imaginação for entregue ao dinamismo dos apetites sensoriais, poderá ocorrer que as imagens preservadas na memória se componham de maneira enganosa. Com efeito, devemos nos precaver quanto ao “engano do amor-próprio”, bem como ao engano do “demônio mudo”: este usa das imagens “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” (idem).

Daqui deriva a importância da educação da imaginação, da *ortopraxi* descrita por Carruthers (2006) que abordamos na parte anterior deste trabalho. Na tradição jesuítica, os “Exercícios” (1542/1982), sobretudo na proposta do método contemplativo da *compositio loci* acima descrito, constituem-se num recurso exemplar deste método. Neste âmbito, outros dispositivos também são elaborados, com a mesma finalidade de dirigir e educar a imaginação de modo a elaborar as imagens segundo determinado percurso.

A importância e o significado da imagem, na oratória sagrada, são enfatizados por outros pregadores, além de Vieira. Eusébio de Mattos (1629-1692), irmão do poeta Gregório, destacado pregador jesuítico, o qual posteriormente passou à Ordem dos Carmelitas, exerceu suas atividades principalmente na Bahia. Num sermão dedicado às exéquias dos membros da Irmandade dos Passos, discute a função do “ver” uma imagem - objeto real ou ficção que seja -, na medida em que esta pode ser considerada um “espelho”: “Quem põe os olhos em

hum espelho para o ver, não vê ao espelho somente, senão que se vê a si mesmo representado no espelho" (1694, p. 171). Neste sentido, a imagem adquire importante função como auxiliar para o conhecimento de si mesmo. Por outro lado, as palavras podem se tornar imagens, ao retratar objetos ou situações dispostos pelo pregador para a contemplação dos fieis. Por isto, Mattos, em outro sermão dedicado às dores de Maria, conclui a prática dizendo querer aliviar os olhos de Maria pelo "retrato" de seu discurso: "visto que os retratos servem de alívio nas ausências, aqui ofereço a vossos olhos este ensanguentado retrato" (p. 225).

Determinadas figuras são mais recorrentes do que outras, nos sermões. Tópicos freqüentes são as imagens referentes ao mundo físico (água, luzes e objetos luminosos); as imagens referentes ao mundo sensorial (sons e objetos que estimulam o ouvido como instrumentos musicais, e a vista como os livros); imagens referentes ao mundo animado (animais e fisiologia do corpo) (Massimi, 2008).

O uso das estatutas também pode acompanhar a palavra pregada para dirigir a imaginação dos ouvintes à contemplação do conteúdo doutrinário por ambas figurado. Um documento que comprova este uso é o sermão pregado pelo jesuíta Antônio de Sá na Sé da Bahia no ano de 1660, diante da estátua de Nossa Senhora das Maravilhas, em desagravo pelo "desacato que se fez à Nossa Senhora e ao seu amado Filho". O desacato ao qual Sá se refere é um gesto sacrílego realizado contra a referida imagem, por um grupo de indivíduos que reduziram em pedaço a estatua do menino Jesus e quebraram os braços da Mãe que o carregava. Nas palavras do pregador, a destruição da imagem identifica-se totalmente com a destruição do corpo real de Cristo: no exórdio do sermão afirma: "em fim que chegarão a ver os nossos olhos a Deus Menino esquartejado!" (Sá, 1744, p. 1). E amplifica o ocorrido estabelecendo uma analogia entre o corpo de Jesus e o corpo do próprio homem, inclusive de quem foi capaz de realizar o ato ofensivo: "E como, dizes, desfizeste com tuas mãos a Imagem daquele Artífice Onipotente, que te fez à sua Imagem com as suas?" (idem). Ao longo do sermão, estabelece também a analogia entre o corpo do Menino Deus e a própria Igreja de Salvador: "Pois aonde está mais atropelada a autoridade eclesiástica que na Bahia?" (p. 22). O que interessa para os efeitos de presente investigação é um dos argumentos utilizados por Sá, retomando um passo bíblico (Zacarias, capítulo 3, versículo 9), que se refere ao fato de que o Verbo divino comunicou-se a si mesmo na forma de uma pedra. Diante da pergunta acerca de como seria possível ao Deus onisciente abaixar-se a assumir a forma nêscia de uma pedra, Sá responde que é porque "de tal modo se há de portar um seu amor, sabendo, como se pudera portar ignorando" (Sá, 1744, p. 12). Ou seja, o rebaixamento de Deus à ignorância de uma pedra, é expressão de Seu extremado Amor pelo homem. Desse modo, a mesma pedra torna-se manifestação do Amor divino. Por isto, ultrajar a imagem sagrada, em sua materialidade, significa recusar e destruir esta amorosa oferta que Deus faz de si mesmo ao homem, e especialmente à comunidade cristã da Bahia. Aqui, vemos,

portanto, explicitado o sentido sacramental da imagem, estabelecido pela palavra do pregador que por vez sustenta-se na palavra sagrada da Bíblia (Santos & Massimi, 2005).

b) Em procissões e festas

O recurso às imagens e à imaginação perpassa também o universo das práticas da cultura brasileira colonial. O uso dos emblemas e alegorias nas festas é freqüente, conforme evidenciado pelas narrativas: dentre elas é bem conhecida a do “Triunfo Eucarístico” evento realizado em Outro Preto na ocasião do translado do Santíssimo Sacramento entre a Igreja do Rosário e a Matriz do Pilar, reedificada em 1733. Neste evento, narrado pela crônica de Simão Machado (1734/1967), coreografias, imagens, carros alegóricos, empresas e emblemas são utilizados com profusão tendo em vista envolver a população de Vila Rica no significado religioso e político da festa: o reconhecimento da participação de cada um ao grande corpo místico e político da sociedade cristã da Colônia.

A procissão é aberta com uma dança de turcos e cristãos, em numero de trinta e dois personagens, divididos em partes iguais e trajando uniformes militares estilizados, representando a hierarquia das cortes, do imperador ao soldado, e proporcionando assim a memória dos seculares conflitos entre cristãos e muçulmanos. Em seguida, dois carros alegóricos acompanhados por músicos e dançarinos, trazem as figuras enigmáticas de uma serpente, um cavaleiro e uma abobada; e na continuidade do cortejo, vêm quatro figuras personificando os quatro ventos, nomeados pelos quatro pontos cardeais, montadas em cavalos ricamente ajaezados, e trajando vestimentas luxuosas e estilizadas, cada qual tentando esboçar pelas cores dos adereços e gestos a “personalidade” dos ventos. Os ventos apresentam-se pela seguinte ordem: Oeste; Sul; Norte e Leste. Após o desfile dos ventos entram em cena duas figuras alegóricas, definidas na crônica como as mais majestosas de toda a procissão: “era seu adorno vagaroso empenho da vista, continuada novidade dos olhos, agitada esfera da riqueza, notável aparato da magnificência” (1734/1967, p. 207), uma representando a Fama e a outra o Ouro Preto.

A imagem alegórica da Fama, vestia-se à trágica, provavelmente usando uma máscara, o que lhe atribuía uma silhueta de mistério e severidade. Em sua cabeça repousava um toucado de flores de diamantes e plumas brancas, no peito, bordados, em ouro e pedrarias e um broche de diamantes e nas costas possuía duas azas de penas brancas e folhas de ouro. Na mão esquerda segurava uma haste de prata em forma de cruz e na mão direita um estandarte pintado em uma face a Arca da Aliança na outra uma custódia e a inscrição em letras de ouro; *Eucharistia in Translatione vincitrix*. (Machado, em Ávila, 1734/1967, p. 215).

A parte do desfile que se segue é o cortejo dos sete planetas, incluindo-se sol e lua. Apesar dos conhecimentos astronômicos dos séculos XVII e XVIII terem revelado que nem o

Sol nem a Lua são planetas, na organização do cortejo optou-se por utilizar os conceitos da astrologia e alquimia medievais, tendo em vista a função metafórica das figuras. Inclusive na figuração dos planetas são evidenciados traços de personalidade, segundo padrões representativos das influências sociais e psicológicas por estes exercidas.

A representação simbólica da igreja matriz finaliza o desfile: a figura majestosa montada num cavalo branco ajaezado de veludo azul com franjas de ouro, traz na cabeça uma caraminhola azul bordada com flores e cordões de ouro e diamantes e um cocar de plumas brancas, veste chamarote azul cravejado de jóias de diamantes e franjas de ouro. No braço esquerdo, segura um escudo dourado com a pintura da igreja matriz e os seguintes dizeres: *Hac est domus Domini firmiter edificata*; e na mão direita segura uma haste com um estandarte. Num lado deste, está pintada Nossa Senhora do Pilar com a inscrição: *Ego dilecto meo* e na outra face a custódia da Eucaristia com a inscrição: *Et ad me conversio ejus*. A personificação da igreja matriz denota esta ser assunto de grande importância: ao estilizá-la sob a forma humana, os organizadores da festa atribuem-lhe uma natureza viva e interativa, de modo que a igreja extrapola sua condição intrínseca de templo para assumir *personalidade* própria.

c) Em novelas alegóricas

Outro exemplo de recurso às imagens visando promover, e ao mesmo tempo orientar, o dinamismo da imaginação é o da novela alegórica. Dentre elas, tomemos o caso da “História do Predestinado Peregrino e de seu irmão Precito” (1685), de autoria do jesuíta baiano Alexandre de Gusmão (1629-1724). O texto inaugura no Brasil a introdução do gênero da novela alegórica (Moises, 2004). Construído com base na alegoria do homem como peregrino - lugar comum da tradição judaico-cristã e retomada na modernidade pela teologia protestante através da obra de Bunyan (1678/2004) - o texto propõe-se a ser uma versão católica da mesma história. A peregrinação é aqui colocada não apenas como sendo o percurso interior da consciência humana que se abre a Deus conforme a leitura da teologia reformada e sim como movimento pessoal norteado pelo posicionamento da liberdade diante de relacionamentos, acontecimentos e encontros. A função do texto e de sua leitura é para que nesta história, “quem quiser considerá-la, devagar”, veja “nela retratada a história de sua vida, ou a que vive, ou a que devia viver; e achará nela utilíssimo documento para se salvar” (Gusmão, 1685, p. 1).

O rumo do percurso é decidido por posicionamentos realizados em cada etapa, pelas duas personagens principais, cujos significativos nomes são: Predestinado e Precito. A escolha destes nomes possivelmente é recurso semântico com significado teológico. Predestinando significa aquele que está destinado de antemão a alguma coisa, quem Deus destinou à glória eterna; eleito de Deus. Precito é o condenado, o réprobo, o maldito.

Aparentemente, portanto, estes nomes evocam a teologia reformada da predestinação, especialmente a interpretação calvinista do tema da liberdade e da graça na teologia de Agostinho de Hipona. A ênfase dada por Agostinho ao fato de que a salvação do homem demanda sempre a intervenção da graça divina foi lida e proposta por Calvino (1509-1564) como a doutrina de que Deus predestina previa e absolutamente a humanidade, escolhendo dentre os homens aqueles que irão salvar-se e aqueles que irão ser condenados. Retira assim ao homem qualquer possibilidade de rejeitar ou aceitar livremente a graça. Portanto, a novela de Gusmão pelo título escolhido a partir dos nomes de seus protagonistas, poderia atrair leitores calvinistas, mas ao mesmo tempo desfazer ao longo da leitura os “erros” desta perspectiva, recolocando a concepção católica do dinamismo da graça divina e da liberdade humana. Desta forma, os dois protagonistas, na verdade, vão decidindo seu rumo ao longo do percurso e em cada etapa. Trata-se de uma estratégia profundamente jesuítica de abordar e debater a questão teológica e ao mesmo tempo transmitir aos leitores (e convence-los) sua versão da discussão afirmada como a ortodoxa.

Os conceitos fundamentais da teologia católica são tematizados na novela através de topoi alegóricos: as seis cidades que o peregrino e seu irmão travessam ao longo do percurso que o leva ao destino final (podendo este ser ou Jerusalém, ou Babel) e que organizam a estrutura do livro em seis partes; a composição da família de cada um dos protagonistas: as esposas Razão e Própria vontade; e os filhos de ambos os casais: Bom Desejo e Reta Intenção, de um lado; e Mau Desejo e Torta Intenção, de outro. Vales, colinas, jardins, palácios, portas, animais, personagens com seus ofícios, trajes e características psicossomáticas: são todos estes elementos que se fazem presentes na novela. São imagens alegóricas utilizadas por Gusmão para construir sua narrativa mobilizando seus leitores para que se empenhem no conhecimento verdadeiro de si anunciado como objetivo no prólogo. Neste, Gusmão (1685) declara que a novela “vem a ser em Parábola a historia de todo aquele, que seguindo os passos, que nesta vida leva, seguindo o caminho, que tomou, ou se salva, ou se condena”. Afirma ter optado por esta forma da narrativa “assim para mover a curiosidade do leitor, como para imitar o estilo de Cristo nosso Mestre e Senhor, do qual diz o Evangelista, que nunca jamais pregava ao povo senão debaixo de alguma parábola, como que explicava a verdade de sua doutrina” (p. 6). A novela com suas imagens e figuras deve servir ao leitor como um espelho para refletir sobre *si mesmo* (ver a si mesmo) em seu movimento pessoal norteado pelo fim escolhido como sentido do próprio percurso existencial: “no caminho e sucesso destes Peregrinos verá o leitor por onde se vai no Céu e por onde se vai ao inferno”. De modo que “será este livrinho como um roteiro de vida, ou morte sempiterna, para que conforme a ele governe seus passos, e vendo não tenha escusa, ao se perder” (idem).

A possibilidade de “governar seus passos”, a saber, de ordenar suas condutas em função de uma experiência modelar, que demanda ser conhecida e escolhida, à qual

conformar a própria pessoa, depende da possibilidade de *ver*. O *ver* proporcionado pelas imagens e pelos seus efeitos no dinamismo psíquico do destinatário, é parte de um percurso de conhecimento (o desengano) que integra o trabalho da ordenação do homem ao seu sentido último que o realiza.

Conclusão

Voltemos agora à proposta de Carruthers (2006) acerca do uso das imagens visando tecer redes de relações úteis para reter na memória conceitos importantes e auxiliar descobertas. Este parece o efeito pretendido seja pela composição do percurso imaginário da peregrinação da novela de Gusmão, seja pelo percurso real da procissão alegórica do Triunfo eucarístico, seja pelo percurso verbal do sermão. Em todos os casos, as imagens, verbais, alegóricas, materiais que sejam, servem para auxiliar um processo de conhecimento onde existe uma forte relação entre imagens e processos mnemônicos. Nestes percursos, a específica configuração e a posição ocupada por cada imagem, permitem estimular os sentidos, captar a atenção, suscitar a memorização, comover os afetos, solicitar a reflexão e a decisão. Por sua vez, cada imagem pode ser decifrada pelos destinatários remetendo-se a inventários sociais e mentais próprios de seu universo sociocultural de pertença; e estes percursos funcionam quais mapas de orientação dos pensamentos e das condutas.

Em suma: o estudo da imagem e dos processos imaginativos no período da Idade Moderna nos introduziu num mundo onde o universo do pensável e o universo das práticas sociais eram profundamente enlaçados. Ao terminar este percurso, esperamos com ele ter contribuído ao entendimento quanto à importância cultural e psicológica do uso das imagens visando mobilizar a imaginação e as demais potências anímicas nos destinatários, no contexto espaço temporal do Brasil colonial.

Referências

- Agostinho de Hipona, (2002). *O mestre* (N. S. Pinheiro, Trad.). São Paulo: Landy. (Original de 389-396).
- Agostinho de Hipona, (1995). *A trindade*. (A. Belmonte, Trad.). São Paulo: Paulus. (Original de 422).
- Alciati, A. (1577) *Emblemata, Cum Commentariis, Quibus Emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, et obscura omnia dubiaque illustrantur: Per Claudium Minoem Diuionensem. Antverpiae, Belgium: Ex officina Christophori Plantini.*
- Anselmo d'Aosta, (1994). *Proslogion* (A. Caretta & L. Samarati, Trads.). Novara, Itália: Europia. (Original de 1077-1078).

- Ardissino, E. (1998). *Immagini per la predicazione: le “imprese sacre” di Paolo Aresi*. *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, 34(1), 3-25.
- Ardissino E. (2001). *Il barocco e il sacro: la predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Aristóteles, (1993). *Parva naturalia* (G. Serrano, Trad., Introd., Not.). Madrid: Alianza Editorial. (Original de IV século a.C.).
- Aristóteles, (2006). *De anima* (M. C. Gomes dos Reis, Apres., Trad., Not.). São Paulo: 34. (Original de século IV a.C.).
- Ávila, A. (1967). *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: UFMG, Centro de Estudos mineiros. (2 v.).
- Bergamo, M. (1991). *L'anatomia dell'anima de François de Sales a Fénelon*, Bologna, Itália: Il Mulino.
- Boaventura, S. (1983). *Obras escolhidas*. (L. A. de Boni, Org.; L. Boni, J. Jerkovic & Frei S. Schneider, Trads.). Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes. (Original de 1259).
- Bolzoni (2002) *La rete delle immagini*. Torino, Itália: Einaudi.
- Borromeo, C. (1960). *Instructiones Fabricae Et Supplectilis Ecclesiasticae*. Em P. Barocchi (Org.). *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*. (Vol. 3, pp. 1-46). Bari, Itália: La Terza. (Original de 1577).
- Bunyan, J. (2004). *O peregrino* (A. H. Silva, Trad.). São Paulo: M. Claret. (Original publicado em 1678).
- Carruthers, M. (2006). *Machina memorialis: meditazione, retorica e costruzione delle immagini*. (L. Iseppi, Trad.). Pisa, Itália: Edizioni della Scuola Normale. (Original publicado em 1998).
- Certeau, M. (2000). *A escrita da história* (M. L. Menezes, Trad.). São Paulo: Forense Universitária. (Original publicado em 1975).
- Da Vide, S. (2010). *Constituições primeiras do arcebispado da Bahia* (1707). (B. Feitler & E. S. Souza, Orgs.). São Paulo: Universidade de São Paulo. (Original publicado em 1707).
- Eliade, M. (1991). *Immagini e simboli* (M. Giacometti, Trad.). Milano: Jaca Book. (Original publicado em 1952).
- Fabre, P. A. (1992). *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.

- Giuseppe Scavizzi. (1981). *Arte e architettura sacra: cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*. Reggio Calabria, Itália: Casa Del Libro.
- Góis, M. (1602). *Commentarii Collegii Conimbricensis Societati Iesu, in tres Libros de Anima*. Veneza, Itália: Amadino.
- Gusmão, A. (1685). *História do Predestinado Peregrino e de seu Irmão Precito*. Évora, Portugal: Oficina da Universidade.
- Huizinga, J. (1995). *Autunno del Medioevo* (B. Jasink, Trad.). Milano: Rizzoli BUR. (Original publicado em 1919).
- Insolera, L. S. (2004). *L'imgo primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù: genesi e fortuna del libro*. Roma: Pontificia Universitá Gregoriana. (Miscellaneae Historiae Pontificiae Edita a Faculdade Historiae Ecclesiasticae In Pontifica Universitate Gregoriana, Vol. 66).
- Jori, G., (1998). *Per evidenza, conoscenza e segni nell'età barocca*. Torino, Itália: Crisis Marsilio.
- Loyola, I. (1982) *Exercícios espirituais*. Em L. Loyola. *Obras Completas* (n. 86, pp. 1526-1615), Madrid: Biblioteca Autores Cristianos. (Original de 1542).
- Lukács, L. (1986). *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu* (Vol. 2). Roma: Instituto Histórico Companhia de Jesus.
- Machado, S. F. (1734). *Triunfo eucarístico, exemplar da christandade Lusitana em publica exaltação da fé na solene transladação do Diviníssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, para hum novo templo da Senhora do Pilar em Vila Rica*. Lisboa: Oficina da Música.
- Massimi, M. (2005). *Palavras, almas e corpos no Brasil Colonial*. São Paulo: Loyola.
- Massimi, M. (2008). As imagens e sua função no dinamismo anímico dos ouvintes: percursos da oratória sagrada brasileira do século XVI ao XVIII. Em L. Marques (Org.). *A fábrica do antigo* (pp. 303-328). Campinas, SP: Unicamp.
- Mattos, E. (1694). *Sermões do Padre Mestre Frei Eusebio De Mattos, religioso de Nossa Senhora do Carmo da Província do Brasil* (Primeira Parte). Lisboa: Oficina De Miguel Deslandes.
- Moises, M. (2004). *História da literatura brasileira* (Vol. 1). São Paulo: Cultrix.
- Paleotti, G. (2002). *O discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Roma: Libreria Editrice Vaticano. (Original publicado em 1582).
- Pécora, A. (1994). *O teatro do sacramento*. São Paulo: Edusp; Unicamp.
- Pécora, A. (2001) Sermões: o modelo sacramental. Em Jancsó, I. & Kantor, I. (Orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na America Portuguesa* (Vol. 2, pp. 717-731). São Paulo: Edusp.

Picinelli, F. (1669). *Del mundo simbolico, ampliato, formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate com sentenze et erudizioni sacre e profane*. 1653. Milano: Vigone.

Prodi, P. (1962). *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

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

Ripa, C. (1992). *Nova iconologia* (P. Buscaroli, Org.; M. Praz, Pref.). Milano: Tascabili Associati. (Original de 1618).

Sá, A. SI. (1774). *Sermão de Nossa Senhora das Maravilhas, pregado na Sé da Bahia no ano de 1660, na ocasião do desacato que se fez à mesma Senhora e a seu amado Filho, pelo Padre Antônio de Sá da Companhia de Jesus pregador da Capela Real. Segunda impressão. Oferecido ao Senhor Pedro Norberto de Aucorte Padilha, Cavalheiro Professo da Ordem de Cristo, por Francisco Ameno*. Lisboa: Officina Sylviana.

Santos, J. E. F. & Massimi, M. (2005). Nossa Senhora das Maravilhas: corpo e alma de uma imagem. *Memorandum*, 8, 1-6. Recuperado em 08 de setembro, 2010, de <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos08/santosmassimi01.htm>

Saxl, (2005). *A história das imagens* (L. Veneziani, Trad.). Bari, Itália: La Terza, 2005. (Original publicado em 1957).

Scavizzi, G. (1981). *Arte e architettura sacra: cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)* Reggio Calabria, Itália: Casa Del Libro Editrice.

Tesauro, E. (1965). Il cannocchiale aristotelico. Em E. Raimondi (Org.). *Trattatisti e narratori del seicento* (pp. 19-106). Milano-Napoli, Itália: Ricciardi. (Original de 1678).

Tomás de Aquino, (2000). *Questões discutidas sobre a verdade, Ques. I.* (pp. 120-152). (L. J. Barauna, Trad.). São Paulo: Nova Cultural. (Coleção Os Pensadores). (Original de 1261-64).

Tomás De Aquino, (2001). *Suma teológica* (Parte I, Vol. 1). (C. P. Oliveira, Org.). São Paulo: Loyola. (Original de 1265-73).

Vieira, A, SI, (1993). *Sermões*. Porto: Lello e Irmão. (Cinco tomos). (Original publicado em 1679-1748).

Yates, F. (1985). *L'Arte della memoria* (A. Biondi, Trad.). Torino, Itália: Einaudi. (Original publicado em 1966).

Zanlonghi, G. (2002). *Teatri di formação, actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei/settecento a Milano*. Milano: Vita e Pensiero.

Nota sobre autora

Marina Massimi é Professora Titular e trabalha junto ao Departamento de Psicologia e Educação na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Campus de Ribeirão Preto, Brasil. Especialista na área de História das Idéias Psicológicas na Cultura Luso-Brasileira. Contato: Departamento de Psicologia e Educação. Avenida Bandeirantes, 3900, CEP 14040-901, Ribeirão Preto (SP), Brasil. E-mail: mmassimi3@yahoo.com

Data de recebimento: 29/06/2011

Data de aceite: 26/09/2012