

Theatrum Mundi:
Antônio Vieira
*e a comédia de Deus*¹

Gil Eduardo de Albuquerque Macedo²

RESUMO

Polêmica e, por vezes, mal compreendida as profecias da História do Futuro, obra escrita pelo jesuíta Antônio Vieira, tratam da emergência do Quinto Império, projeto de teor político-teológico, cujo intuito seria o de alçar Portugal a condição de centro da expansão cristã pelo mundo. Escritas no século XVII, a obra é reveladora dos desejos e anseios de um dos homens mais emblemáticos da cultura ibérica. Nela, o jesuíta fez uso da metáfora do Teatro do Mundo, espacialidade com a qual representou a vida em sociedade, o tempo e o espaço em um mundo marcado por crises e instabilidades. Dito isso, o objetivo desse artigo é compreender no processo de construção da metáfora teatral como Antônio Vieira definiu o homem e sua postura diante o mundo.

Palavras-chaves: Quinto Império; Antônio Vieira; Teatro do Mundo.

RESUMEN

Polémico y mal interpretado, las profecías de la Historia del Futuro, escrito por la obra jesuita Antonio Vieira, que trata de la aparición del Quinto Imperio, contenido político y teológico proyecto, cuya finalidad sería la de elevar la condición de centro de Portugal de la expansión cristiana en todo el mundo. Escrito en el siglo XVII, la obra revela los deseos de uno de los hombres más emblemáticos de la cultura ibérica. En ella, el jesuita hizo uso de la metáfora del "teatro del mundo", con la espacialidad que representaba la vida en sociedad, el tiempo y el espacio en un mundo marcado por la crisis y la inestabilidad. El objetivo de este trabajo es entender el proceso de construcción como la metáfora teatral Antônio Vieira planeó el hombre y su postura delante del mundo

Palabras clave: Quinto Imperio; Antonio Vieira; Teatro del Mundo.

¹ Artigo recebido em 10 de setembro de 2014 e aprovado em 04 de outubro de 2014.

² Mestre em História ó Programa de Pós-graduação em História ó Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes ó Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), CEP: 59078-790, Natal, Rio Grande do Norte ó Brasil. E-mail: gileduardo7@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

É este mundo um teatro; os homens as figuras que nele representam, e a história verdadeira de seus sucessos uma comédia de Deus, traçada e disposta maravilhosamente pelas ideias de sua Providência. (Antônio Vieira, *Livro Antepimeiro*)

À primeira vista, temos a impressão de que a vida de Antônio Vieira seria tema de uma típica tragédia. Certamente essa impressão não é vaga; basta recordarmos os desgostos e as perseguições experienciados em seus longos anos de vida. Mesmo diante dos infortúnios e dos problemas que frequentemente emergiam, Vieira falava em esperanças, em uma realidade passível de mudanças. Apesar da inquestionável tonalidade dramática presente em seus escritos, podemos inferir, sem cair em qualquer afirmação precipitada, que o constante desejo pelo futuro esteve nutrido, a todo o momento, pela perspectiva de uma realidade otimista e gloriosa; essa é, sem dúvida, uma tópica constante no pensamento vieiriano. Entre o aparente teor trágico de sua vida e a projeção de um tempo marcado pela vitória divina, logo nos vem à mente a perigosa armadilha de deduzir tudo a partir da explicação essencialista do barroco, isto é, pensar a contradição como uma condição ontológica, fonte irradiadora para toda experiência histórica. Visando a nos desvencilhar dessa antítese, procuraremos desmontá-la e entender como ela se processa no discurso vieiriano.

Leonel Ribeiro dos Santos, na belíssima obra *Melancolia e apocalipse*, que articula a melancolia aos assomos e anseios apocalípticos, apresenta dois ensaios sobre o jesuíta. No primeiro deles, o autor investiga a concepção de história e a vivência do tempo em Antônio Vieira e, partindo dessa linha de análise, afirma que a concepção de mundo vieiriana encontra-se entre a tragédia e comédia. Para corroborar sua argumentação, o historiador faz uso de um conhecido discurso, *As lágrimas de Heráclito*, no qual o jesuíta revela a face assombrosa da realidade humana: “Que é este Mundo, se não um mapa universal de misérias, de trabalhos, de perigos, de desgraças, de mortes? E à vista de um teatro imenso, tão trágico, tão funesto, tão lamentávelo (VIEIRA, 1951, v. XV, p. 434-435). Para ele a realidade histórica é palco de horrores e injustiças, um desconcerto de atrocidades, imagem recorrente em Vieira nos momentos que antecedem a escrita de sua profecia.

É curioso notarmos que apesar desse quadro pessimista, Vieira enxergou adiante um futuro glorioso, tempo vigorado pela paz e pela harmonia. Todavia, perguntamo-

nos: se é essa, a realidade vieiriana, um poço de desilusões, quais as razões para os atos da fé missionária, já que tudo parece estar fadado à desgraça e à perdição?

À medida que sua vida aparenta ganhar valor trágico, maior é seu desejo cômico. Para compreender isso, teremos de examinar mais de perto de que forma o padre concebeu a ideia de comédia, já que precisamos partir dela para entender sua percepção temporal. Sobre esse tema, o jesuíta escreve: "É este mundo um teatro; os homens as figuras que nele representam, e a história verdadeira de seus sucessos uma comédia de Deus, traçada e disposta maravilhosamente pelas ideias de sua Providência" (VIEIRA, 2005, p. 250). Para ele, o século XVII é parte de um drama determinante para a história universal; com isso, acreditava que a providência divina e a ação dos homens eram propulsoras do seu desenvolvimento. Vieira ainda prossegue na definição do enredo:

E assim como o primor e subtileza da arte cômica consiste principalmente daquela suspensão de entendimento e doce enleio dos sentidos, com que o enredo os vai levando após si, penderes sempre de um sucesso para outro sucesso, encobrando-se de indústria o fim da história, sem que se possa entender onde irá parar, senão quando já vai chegando e se descobre subitamente entre a expectativa e o aplauso, assim meus, soberano Autor e Governador do Mundo e perfeitíssimo exemplar de toda a natureza e arte para manifestação de sua glória e admiração de sua sabedoria, de tal maneira nos encobre as cousas futuras, ainda quando as manda escrever primeiro pelos profetas, que nos não deixa compreender nem alcançar os segredos de seus intentos, senão quando já têm chegado ou vêm chegando os fins deles, para nos ter sempre suspensos na expectativa e penderes de sua providência. (VIEIRA, 2005, p. 250).

Talvez a referência a Hayden White nos seja oportuna, pois fornece uma valiosa chave de interpretação teórica: "a comédia é a forma que a reflexão assume após ter assimilado a si mesmo as verdades da tragédia" (WHITE, 1995, p. 107). Ao associarmos ao nosso objeto de estudo a concepção do teórico estado-unidense, percebemos que, ao assumir tal enredo, Vieira envereda pela valoração de uma temporalidade sucessiva de fatos, cujo fio condutor se sustenta em uma trama vitoriosa, tratando as vicissitudes humanas enquanto parte de um processo otimista. Nesse sentido, sob toda adversidade, as vicissitudes históricas que se apresentam ao jesuíta o estimulam ainda mais na crença de um futuro revigorante; para todos os efeitos, as dificuldades foram incorporadas como estágios até conquistar a vitória divina. Consideramos, portanto, a comédia uma reação otimista de uma crise, resposta às tensões históricas vivenciadas em dado

momento. Podemos certamente afirmar que a ansiedade profética vieiriana é adubada com sementes do caos, cujos frutos nutrem a esperança de uma reviravolta.

Notemos de que maneira se desenha o processo histórico. Para o autor, no momento que antecede a virada para o *Millennium* existe uma quebra radical que inaugura o futuro e o institui em matéria. No entanto, não podemos tomar o estudo dessa temporalidade de uma forma simplista, já que a noção de progresso conforme pensada pela modernidade oitocentista não se adéqua ao nosso objeto de estudo. O fato é que Antônio Vieira enxergou o desenvolvimento temporal a partir de duas escalas de análise: a macrotemporalidade e a microtemporalidade.

Vejamos, então, como as escalas apresentadas se processaram na experiência histórica do padre seiscentista. Observamos nos capítulos anteriores que a descoberta da América, a expansão ultramarina lusitana e o final da União Ibérica, por exemplo, tornaram-se indícios de um desenvolvimento que, a longo prazo, deflagrou a proximidade com o Reino de Cristo em Terra. Se, a longo prazo, as continuidades históricas são evidências de um futuro glorioso, de outro modo, as rupturas manifestadas em curta escala de tempo também o são.

Esse processo ocorre da seguinte maneira: na década de 1640, entre os anos de 1646 e 1647, quando se idealizou a profecia do *Quinto Império*, Antônio Vieira gozava de uma privilegiada posição social; o apoio real e a influência perante o monarca marcaram o primeiro momento de seu anseio profético. Nesse contexto, mesmo vivendo um delicado período de restauração política, o jesuíta era o homem de frente na política lusitana, trabalhando diretamente em seu processo, seja na condição de diplomata, seja de pregador régio ou de confessor.

Talvez o grande baque inicial para Vieira tenha surgido com as primeiras ameaças inquisitórias no ano de 1649, fato que conseqüentemente o levou às missões do norte da colônia, nas quais vivenciou as dolorosas tensões entre colonos e indígenas, estando próximo a mortes e suportando o limite de sua condição humana. Não é exagero afirmarmos que o padre pôde experimentar a face cruel da realidade humana, beber da seiva que alimenta o desânimo humano: a descrença em qualquer futuro otimista. Vale lembrar que acompanhado disso ainda veio à tona, em 1656, a notícia da morte de D. João IV.

Quando retornou a Portugal em 1661, período da regência de D. Luísa Gusmão, ele se deparou com um cenário de intensas disputas políticas internas que comprometeram a unidade da corte e foram consideradas por Vieira como heresia. O

estopim da crise sobreveio quando D. Afonso VI e parte da corte articularam um golpe que destituiu a regente, o que, por conseguinte, tornou Vieira um alvo fácil do Tribunal do Santo Ofício. Poderíamos pensar que a sequência desses fatos comprometeria a crença em um tempo próspero; no entanto, desvelou para Vieira um momento de ebulição, expectativa que precede o início do *Millennium*.

Vejamos como, em longa escala de análise, o jesuíta cria uma temporalidade ascendente, mas, quando se chega às vésperas do então esperado *Millennium*, uma súbita tensão lhe causa expectativa dos ânimos; trata-se de uma cruel expectativa, cujos fins são a vitória e a glória. É nisso que consiste a comédia vieiriana, uma resposta à confusa tensão dos acontecimentos que antecedem o ano de 1666 ó ãsem que se possa entender onde irá parar, senão quando já vai chegando e se descobre subitamente entre a expectativa e o aplauso. A própria condição de crise evidencia em Vieira a existência de um novo tempo, pois todo o nascer do sol é precedido pela tenebrosa escuridão ó ãssim como antes de se acabar de todo a noite, pelos resplendores da aurora se conhece a vizinhança do Sol, antes que ele se veja descoberto nos horizontes (VIEIRA, 2005. p. 249). É dessa forma que os prognósticos do futuro também são lidos próximos a sua realização; esse é o momento chave que permite ao jesuíta a precisão de sua profecia.

Nesse estado de agudo impacto, Antônio Vieira projetou nas suas profecias as respostas de suas angústias, depositando nelas as esperanças de um porvir, mas isso só foi possível através de um investimento simbólico. Para transformar o tempo e a tragédia em comédia, o padre antes teria de encontrar no espaço, o ãMundo, as condições necessárias para isso. Em outras palavras, para abordar o tempo nos moldes de um enredo, o profeta precisaria conceber a realidade como um teatro, e isso pressupõe a delimitação de um palco e a pré-definição de papéis de representação, cuja natureza, como veremos mais adiante, se desdobra a partir da maestria de Cristo, fonte irradiadora de providência.

No elucidário anexado à História do Futuro, editado por José Carlos Brandi Aleixo, temos a seguinte definição: ãEsta imagem é utilizada na História do Futuro onde os homens são apresentados como figurantes e a História como uma comédia onde Deus aparece como supervisor absoluto, traçando o destino dos homens pelas idades fora (FERREIRA, 2005, p. 506). A partir desse trecho podemos perceber o valor da metáfora para o pensamento do jesuíta, que por meio dela transcendentaliza a sua própria realidade material: a vida em sociedade, a coroa e a corte portuguesas e a sua vivência

histórica. É nesse ponto que a ideia de teatro ganha vida e integra a prática e o pensamento vieiriano.

Com este artigo procuramos esgarçar as possibilidades de relações históricas em que podemos investir a partir dessa temática. Sendo assim, nosso objetivo consiste em perceber qual é o funcionamento das metáforas dentro do discurso vieiriano e quais efeitos o autor almeja produzir, com o emprego delas, para os seus interlocutores. Para tanto, passamos a entender a teatralidade enquanto fonte de alegoria social, pois, a partir dela, Antônio Vieira cria o modelo de coletividade humana. Com isso, distanciamos-nos da ideia de teatro enquanto expressão cultural responsável pela clivagem entre realidade e arte, ao passo que ingressamos em um plano de análise pelo qual a podemos compreender como uma forma de conceber a vida, a sociedade, Deus, o mundo!

Vale destacar que mesmo que teatro vieiriano esteja presente somente em metáfora, o jesuíta, ao empregá-la, leva em conta os efeitos que produzidos por seu uso. Partimos, então, da hipótese de que o recurso à teatralidade foi utilizado por Vieira para que se pudessem transpor os elementos textuais da profecia para a vida e para a realidade dos seus leitores, um convite ao espetáculo iminente. Os livros da História do Futuro são, portanto, roteiros, diretrizes para um teatro que se vive em sociedade, em meio ao *õMundoö*, pois encenar é um estado inerente à própria vida.

Para chegarmos a esse ponto da discussão, caminharemos por três vias de análise. A primeira delas investiga brevemente a integração da metáfora no pensamento vieiriano, qual seu estatuto e suas finalidades. No segundo, compreenderemos como os conceitos seiscentistas de representação e de figura se inserem em um plano de relação mística entre homem e Deus, por meio da qual se idealiza a postura do homem enquanto imitação da figura de Cristo, isto é, mediante essa personificação, o jesuíta teatraliza a sua realidade como uma encenação contínua. Endossando nosso posicionamento, dialogaremos com os *Exercícios espirituais* de Inácio de Loyola, uma obra de orientação espiritual comum a todos os membros da Companhia de Jesus. Visto isso, passaremos a compreender de que modo Antônio Vieira se apropriou dessa premissa e produziu a imagem de um teatro, cujas encenações são desdobramentos da natureza de Jesus Cristo.

No terceiro e último momento, investiremos em nossas análises a partir da premissa vieiriana de que a relação transcendental com Deus deve ser experimentada coletivamente. É por meio dessa perspectiva que Antônio Vieira considera o *õMundoö* um grande teatro, pois vislumbra a sociedade portuguesa como um palco onde seria

iniciado o espetáculo universal, incitando os portugueses a tomarem o protagonismo que lhes era de direito natural. Acreditamos, então, que, utilizando-se do recurso à teatralidade, o padre almeje desempenhar a sua função pedagógica, pois objetiva trazer os leitores da História do Futuro para um movimento coletivo, atuando sob diretrizes pré-estabelecidas. Não é coincidência o fato de que essa metáfora esteja presente com mais afinco no *Livro Antepimeiro*, uma obra destinada ao público leigo, cuja maior função é a divulgação entre a sociedade lusitana. Com isso, Vieira define palco e atores, a fim de que seu discurso interceda em uma transformação direta da realidade social portuguesa e, conseqüentemente, planetária.

OPÔR SOB OS OLHOS: A METÁFORA E A IMAGEM EM VIEIRA.

A obra de Alcir Pécora, *Teatro do Sacramento*, publicada em 1994 apresentou uma série de rupturas com a historiografia escrita sobre o padre jesuíta. Nela, Pécora critica grande parte dos estudos sobre a retórica vieiriana por conduzirem à ideia de que Vieira era literato moderno, um beletista, cujas obras só serviriam para o gozo literário. Nessa perspectiva, pressupunha-se que a retórica do jesuíta poderia ser explicada a partir de sua finalidade estritamente ornamental, apartando-a de preocupação historiográfica, já que os aspectos retóricos pouco teriam a oferecer ao conhecimento histórico.

Parte dessa recusa deve-se, segundo Ricoeur, à dissociação promovida já no século XIX entre retórica e filosofia, sendo aquela considerada uma área do conhecimento fútil, cujo uso foi associado aos eloquentes discursos de manipulação política. Até certo ponto, essa concepção já nasce na Grécia com a crítica de Platão aos sofistas, por acreditar que a retórica é nada mais que a arte do engano, uma dissimulação da verdade. Em contrapartida, o seu discípulo, Aristóteles, em defesa da retórica, criou o vínculo entre a persuasão e o conceito lógico de verossimilhança. Seguindo os rastros da teoria aristotélica, podemos nos libertar da acepção limitada de retórica e compreendê-la historicamente como uma forma a partir da qual os homens produzem suas verdades formulares. A concepção simplista produzida no XIX, responsável por afastá-la da filosofia é nada mais que uma simplificação da retórica clássica, que pressupunha não só a teoria da eloquência, mas a teoria da argumentação e a da composição do discurso. O òfalar bemö ou òpersuadirö não é uma técnica que se

justifica por si só, haja vista a estreita ligação existente entre o seu propósito e os fundamentos epistemológicos de uma dada realidade.

Sabemos que a retórica para um cristão seiscentista representava o meio por que a relação transcendental com Deus é substanciada. A partir do século XVI, a publicação e a edição de livros como as *Partições oratórias* e o *De oratore*, de Cícero; *Retórica*, de Aristóteles; a *Instituição oratória*, de Quintiliano; ou a *Retórica para Herênio* (autoria desconhecida), evidenciam as demandas intelectuais das quais a teologia necessitava para suprir os novos desafios implementados pela Contrarreforma. A finalidade do seu ensino não se destina ao prazer puramente estético, mas à expressão do sagrado materializado em linguagem humana. Por isso não devemos considerar Vieira um precursor parnasiano ou isolar sua retórica de qualquer funcionalidade e pragmatismo espiritual.

Dito isso, devemos nos desprender da concepção de que as metáforas são apenas frutos de uma retórica estritamente ornamental; em Antônio Vieira, elas despertam o sentido da fé, tornam aparente o que não pode ser visto a olho nu, mas que pode ser enxergado com os olhos da alma. O jesuíta sabe que o "Mundo" não é literalmente um teatro ou um corpo, mas o pensa dessa forma, pois suas metáforas conseguem tornar significativa e ilustrada a abstração da verdade cristã.

A potência da metáfora está atrelada a sua propriedade fundamental: criar imagens. Segundo Ricoeur, "pôr sob os olhos" não é, nesse caso, uma função acessória da metáfora, mas, antes, próprio da figura (RICOEUR, 2000. p. 60). Isso é bem significativo, se pensarmos o valor da imagem para a Idade Moderna, em especial para a Contrarreforma, que reforçou o seu uso na doutrina cristã. Não é por menos que Heidegger acredita que a mudança da Idade Média para a Moderna assinalou uma transformação substancial: foi a primeira vez que as concepções de mundo se converteram em imagem (HEIDEGGER, 1995. p. 75-109). É evidente que o filósofo alemão parte de uma extensa escala de análise, mas a referência a ele nos permite refletir como os textos proféticos de Vieira se inserem em um contexto em que as produções literais estão criando exaustivamente efeitos visuais em seus leitores.

Besselaar já afirmava que "Vieira não queria só argumentar, mas também impressionar, comover, ativar e estimular, tanto na *História do Futuro*, como nos *Sermões*" (BESSELAAR, 1975. p. 79). Nessa perspectiva, podemos notar que a imagem tornou-se um efeito particularmente expressivo para as manifestações barrocas. Fazendo

uso didático³ pelo conceito de barroco, nós o definimos como õarte da coisa vistaõ⁴, manifestação cultural que surge na Europa pós-tridentina e que hierarquizou a visão como primeiro sentido para se entender a realidade⁵. Quanto a isso, afirmou Vieira: õMais verdadeiro e mais próprio mundo era este mundo aparente que o mundo verdadeiro; porque o mundo aparente eram aparências verdadeiras, e o mundo verdadeiro são as aparências falsasö (VIEIRA apud SARAIVA, 1980. p. 44).

No *Sermão da Sexagésima*, pregado em 1655, o padre jesuíta já escrevia o seguinte: õa nossa alma se rende muito mais pelos olhos do que pelos ouvidosö. Essa citação é fundamental para refletirmos conceitualmente o que definiria um õhomem barrocoö. Em nosso esforço reflexivo chegamos ao consenso de que a imagem é o repositório de sua verdade formular, instrumento para a leitura de seu cosmos. Nas profecias do jesuíta, elas espacejam, criam representações de cenas, lugares ou paisagens, meios pelos quais o leitor possa formalizar mentalmente o processo de argumentação do autor a respeito das imagens. Elas não são aparatos de uma estética ornamental, como ainda as tomam alguns historiadores, mas sim as categorias de percepção comum aos homens da Idade Moderna⁶.

³ Os embates teóricos em torno do que se convencionou denominar õbarrocoö, possuem diversas posições. A obra de José Maravall, õA Cultura do Barrocoö, como uma manifestação cultural manifestada no século XVII e que representou uma reação as crises de seu tempo, conformando uma tendência literária, artística e filosófica de expressão. Em contraponto a isso, João Adolfo Hansen descobriu o conceito e nos aponto um fato interesse: sua construção no século XIX. Para o autor, barroco não é um conceito de época e foi inventado em um momento em que as produções artísticas do século XVII passaram por profundas críticas, associando a ideia de imperfeição e irracionalidade. Diante dessa orientação conceitual outras foram construídas, sempre no sentido de homogeneizar as expressões artísticas em padrões de estilos, o que não corresponde a complexidade das manifestações culturais do século XVII. Hansen ainda prossegue na crítica e afirma que criou um psicologismo em torno das análises, um reducionismo e generalização interpretativa. No extenso debate que ainda se segue, não é nosso objetivo colocar a questão como ponto crucial de nosso trabalho, mas entendemos que o emprego do conceito de barroco ainda pode ser utilizado de forma didática. Não criamos critérios de estilos e nem uniformizamos o amplo contexto cultural do século XVII, mas acreditamos que uso das imagens e sua relação com a sacralidade divina, especialmente em um momento em que a Contrarreforma consolida o estatuto da imagem na doutrina católica, seja um elemento comum das manifestações culturais no espaço ibérico do século XVII. MARAVALL, José Antônio. A Cultura do Barroco. Análise de uma estrutura histórica. São Paulo: EDUSP, 1997. HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. *Estudios Portugueses*, Salamanca, v. 3, p. 171-217, 2003.

⁴ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

⁵ Até meados da Baixa Idade Média, a audição ainda era hierarquizada como primeiro sentido e a visão manifestava as dimensões profanas do mundo. Ver em: BARROS, Diana Luz Pessoa de (org.). *Os discursos do descobrimento*: 500 e mais anos de discursos. São Paulo: FAPESP, 2000. P. 21.

⁶ Frances Yates, autora da õArte da Memóriaö, em um extenso estudo sobre as técnicas de memorização percorre a as mnemotecnias nos oradores gregos, atravessando a época medieval e sendo reprocessado no século XVII. O fato é que a utilização de um sistema de imagens pela cristandade sempre foi motivo de controvérsia, mas a *Ars memorandi* de Tullius já teria incidido grande influência na escolástica. Alerto Magno (1193-2080), segundo Yates, em uma incorporação parcial teria reconhecido a potência das imagens em sua dimensão transcendente, mas estaria a imagem metafórica em uma posição de superioridade quando comparada a imagem própria, pois as primeiras õsensibilizam mais a alma, e por

As incidências dos recursos imagéticos estão presentes amplamente no discurso vieiriano, que como explica Antônio Saraiva õpassa a ser um elo que não se pode tirar sem quebrar a corrente. Não é um desvio dispensável, mas uma etapa na estrada real da demonstração (SARAIVA, 1980, p. 53). Para o linguista, tanto a imagem pode se desdobrar do conceito quanto o inverso também é verdadeiro, um duplo movimento que amplia o desenvolvimento dos sentidos possíveis no texto do padre. Mesmo que sob a aparência de um recurso puramente estético, o jogo entre imagem e conceito explica-se pela própria compreensão que o jesuíta tem de que a organicidade da natureza divina quando envolvida pela materialidade secular do Mundo toma contorno variados, assumi diferentes formas. O fato é que a estrutura do discurso de Vieira está atrelada ao estatuto que a imagem assume no seu pensamento. A sua incorporação como um dos pontos fundamentais se explica porque é através dela, a imagem, que se costura a intercessão entre homem e Deus. É na pluralidade das aparências mundanas que se esconde a substância divina.

Como bem atesta João Adolfo Hansen, o uso das representações metafóricas, além de criar elo entre homens, é mediado por uma dada transcendentalidade:

Nenhum Anjo é poeta, pois é a significação de uma coisa por outra ó a metáfora ó que fundamenta a poesia, a pintura e a representação em geral. Quando doutrinam a representação humana por meio da comparação do intelecto com o intelecto angélico, Vieira e seus contemporâneos acreditam, com Aristóteles, que uma inteligência superior se caracteriza pela capacidade de estabelecer relações rápidas e inesperadas entre conceitos, representando-os exteriormente em signos agudos. Sendo católicos contra reformistas, sempre lembram a Autoridade que fundamenta a representação, propondo que, para demonstrar que a natureza humana não é angélica, Deus inventa na Bíblia uma Escada que sobe ao Céu, um Livro fechado com Sete Selos, um Pão voador e mais imagens que atuam metaforicamente na mente extática de seus Profetas e dos homens que os ouvem. Deus sabe que o homem ama o que admira e que só admira a verdade vestida, não a verdade nua, que é amarga. Por outras palavras, o amor

isso, melhor a memóriaã MAGNO, Alberto apud YATES, Frances *A arte da Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2007, p.90. Mas a pesquisadora ainda alerta que por mais que o recurso da imagem tenha se consolidado na escolástica, a sua incorporação através dos textos de Tullius ainda era tímida, já que a sua posição teria sido reservada a parte inferior das artes liberais. Foi então no Renascimento, através de Giulio Camillo e de Ramon Llull, e na contrarreforma, instituído pelo concílio de Trento, que a incorporação da imagem na cultura ocidental parece ter alcançado elevado grau de profundidade, fortemente atrelado aos jesuítas como um importante recurso didático, período em que o estudo da retórica teria alcançado ganhado mais espaço na formação eclesiástica. Ver em: YATES, Frances. *A arte da Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2007. ROSSI, Paolo. *A Chave Universal: artes da memorização e lógica combinatória desde Lúlio até Leibniz*. Bauru: EDUSC, 2004. FLOR, Fernando de la, *Teatro de la Memoria: Siete ensayos sobre mnemotecnica española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.

das imagens é a causa eficiente e instrumental das representações agudas produzidas pelos homens (HANSEN, 2009, p. 138-139).

Por mais que seja construída uma fundamentação de natureza metafísica, para o jesuíta as imagens também possuem funções pragmáticas, sem as quais se esvai o sentido essencialista explicado anteriormente; afinal elas foram empregadas textualmente para cumprir sua função didática, compartilhar com os seus interlocutores as mesmas categorias de percepção, convidando-os a um lugar comum em que o leitor se sinta envolvido, a santidade de Deus torne-se aguda e a verdade cristã esteja latente. Ao questionarmos as razões que levaram Vieira à escolha específica das duas metáforas, chegamos a um ponto que, em parte, só pode ser respondido pela presença delas na cultura ibérica do século XVII. Esse estudo já foi feito por Fernando Rodríguez de la Flor, que investiga, no pensamento barroco, suas raízes culturais (FLOR, 1999). O que o historiador espanhol, em um dos seus belíssimos ensaios, aborda é o fato de que tanto o corpo como o teatro tornaram-se metáforas produzidas em decorrência de uma nova racionalidade histórica, cujo princípio se funda na ambiciosa necessidade de controlar e esquadriñar a realidade. Em outros termos, as metáforas da corporalidade e da teatralidade têm em comum o desejo de ordenar os problemas da vida em sociedade. Vieira se apropria desse recurso e convida os seus interlocutores a caminharem pelas metáforas, pois sabe que seus efeitos facilitam a compreensão, conseguem estimular e atingir os ânimos dos leitores.

O TEATRO DE CRISTO

E quando o mundo, para nos levar após si, faz público e pomposo teatro aos olhos de tudo o que o engenho e novidade pôde inventar agradável e deleitoso, elle, pelo contrário, debaixo d'aquelles disfarces esconde todos os thesouros de sua formosura; confiando na nossa fé e do nosso amor, que invisível será adorado; que não visto será assistido; e que escondido e encoberto será descobertamente amado: *Ut palam Fiat, utrum diligatis eum?*. (VIEIRA, 1951, v. VI, p. 58)

Os metaforismos teatrais estão presentes na filosofia e na teologia ocidental e têm em Platão, Horácio, Cícero, Clemente de Alexandria e Agostinho alguns de seus maiores expoentes. Para Ernst R. Curtius, é com a obra de João de Salisbury, *Policraticus*, publicada em 1159, que a metáfora "Teatro do Mundo" ganha notável

repercussão, difundindo-se amplamente entre os séculos XVI e XVII. Parte disso se deve à difusão de seus exemplares nas principais bibliotecas europeias, sendo reeditada inúmeras vezes (1476, 1513, 1595, 1622, 1639, 1664 e 1667), o que nos revela a importância dada à obra. Segundo Curtius, Salisbury inova a metáfora ao alargar ãinda mais com a extensão do palco a todo o globo terrestre. Finalmente nova ó e última ó ampliação: da terra ao céu, onde estão sentados os espectadores da representação divinaö (CURTIUS, 2013. p. 190). Entretanto, é importante relevarmos o contraponto defendido por Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, que defende a ideia que a grande difusão do tema se deve a obra de Erasmo de Rotterdam⁷

A influência da obra de Salisbury também se resvalou na forma com que Giulio Camillo produziu a sua noção de teatro, fonte para um projeto de anfiteatro, denominado pelo autor renascentista de ãTeatro da Memóriaö, cuja pretensão seria desenvolver um grande espaço enciclopédico, onde o espectador entraria em contato com textos e imagens sobre filosofia, religião, arte e ciência (ALMEIDA, 2005). É importante destacarmos que na noção de teatro de Camillo, os homens são colocados somente enquanto espectadores, são invadidos pela substância das imagens, o que o diferencia de Vieira, quando para esse os homens são personagens-espectadores, como explicaremos mais adiante. No mais, é importante apontarmos que a concepção de Camillo sobre o ãteatro da memóriaö aproxima-se, em partes, da ideia de *teatrum sacrum*, comum a cristandade contrarreformista, isto é, ãpôr em cenaö, uma inclusão das artes, retórica, política, filosofia e teologia como vias para compreensão da realidade (HANSEN, 2008), (HANSEN, 2009), (PÉCORRA, 2008).

A sacralidade investida na metáfora teatral, uma reelaboração feita por Salisbury dos escritos de Cícero, também manifesta-se brilhantemente em um dos mais proeminentes autores da Companhia de Jesus, Baltasar Gracián. Em *Críticon* (1651), o jesuíta espanhol nomeou o segundo capítulo de *El gran teatro del universo*, descrevendo a ãNatureza como cena da vidaö (CURTIUS, 2013, p.191). Nele, Gracián teatraliza e

⁷ Para Antonio Rey Hazas e Florencio Sevilla Arroyo o termo resultou primeiramente da leitura feita por Erasmo de Roterdã às *Epístolas* de Sêneca e aos *Diálogos* de Luciano de Samósata. O *Crotalón*, obra renascentista composta por volta de 1552 ou 1553 foi o primeiro escrito espanhol que fez uso explícito do tema, e que mais tarde se desdobraria em obras como *Diana enamorada*, de Gaspar Gil Polo, *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, *Comédia intitulada Doleria*, de Pedro Hurtado de la Vera (1572), Shakespeare em *The merchant of Venice*, 1596 ou 97, e *As you like it*, c. 1599, John Milton em *Comus*, *Paradise Lost*, *Paradise Regained*, *Samson Agonistes*, Jean de Rotrou em *Le Véritable Saint Genest* (1644-46). HAZAS, Antonio Rey; SEVILLA, Florencio Arroyo. *Introducción a El gran teatro del mundo*. Barcelona: Planeta.1991.

reveste de transcendentalidade a realidade -- a vida em sociedade e seus personagens -- uma antecipação da natureza divina.

O que tanto Salisbury quanto Gracián estabelecem é a transposição da metáfora para as dimensões concretas da vida em seu contínuo e integral estado de relação transcendente. As metáforas envolvendo teatro e mundo são inúmeras e não é nosso objetivo esgotá-las, os exemplos citados anteriormente ainda não dão conta de toda a sua amplitude histórica, mas esses já nos sugerem importância de elas para a Europa quinhentista e seiscentista. Isto é, os metaforismos teatrais tornaram-se capazes de extrair da materialidade mundana os sentidos e os desígnios divinos, um recurso vital para o entendimento de mundo da sociedade e intelectualidade do século XVII.

Ao retomarmos a epígrafe de nosso artigo, averiguaremos que a metáfora do *Teatro do Mundo* está estreitamente relacionada à concepção tradicional de representação: *“É este mundo um teatro; os homens as figuras que nele representam”* (VIEIRA, 2005, p. 250). Temos a consciência de que o conceito tradicional de representação assentou-se na ideia de que, ao representarmos algo, estamos reproduzindo uma realidade, fazendo-a acontecer novamente. Essa aceção esteve profundamente ligada à influência do *logos*, princípio cósmico, em estabelecer a existência de uma ordem que transcendesse a realidade humana. Nessa perspectiva, representar é nada mais que a continuidade do *logos* na realidade humana, como defendidas por Salisbury, Gracian e Vieira a partir da sacralidade divina. Isso já nos permite pensar a representação como desdobramento do plano espiritual divino.

Atrelado ao conceito de representação, a própria noção de figura é reveladora de outro sentido bastante significativo. Como bem notado por Alfredo Bosi, o dicionário de Antônio Moraes e Silva, obra que reúne o uso da língua portuguesa dos autores clássicos, traduz o termo da seguinte forma: *“imagem significativa de coisa futura”* (BOSI, 1997, p.167). Isso nos permite especular que a própria ideia de representação vieiriana esteja possivelmente relacionada à de futuro. É com essa premissa que encaminhamos o estudo do nosso tópico, procurando compreender os significados que a existência humana constrói no discurso do jesuíta, pois a partir dela poderemos apreender o propósito e o significado das figuras, personagens do *Teatro do Mundo*.

Nos anos de 1642, 1645, 1662 e 1672⁸, Antônio Vieira prega o *Sermão do Santíssimo Sacramento*. Em todos os textos, a matéria tratada explora o sacramento, do

⁸ Temos de salientar que todos os textos partem de uma mesma premissa epistemológica, mas foram escritos de forma diversa, com exemplos e desenvolvimento textuais distintos. Essa é uma preocupação

latim *sacramentum*, que significa sinais de Deus, para pensar a manifestação de Jesus no plano temporal. Assim, a simbologia existente na litúrgica da eucaristia, com base na qual o homem se funde ao corpo e à alma de Cristo, metaforiza-se nas mais diversas dimensões da realidade humana. Vejamos um trecho do sermão pregado em Roma no ano de 1672:

No teatro do Thabor representaram-se sucessivamente duas scenas muito diversas. Na primeira appareceu a magestade de Christo, como o sol resplandecente, descoberto e coroado de raios: *resplenduit ejus sicut sol*. Na segunda desceu e atravessou-se uma nuvem que eclipsou toda aquella gloria, e a encobriu aos olhos dos Apostolos: *Nubes obumbravit cós*. E que disse agora Pedro? Nada. Pois agora é que elle havia de dizer: Bonum est nos hie esse: porque querer estar com Christo, quando se mostra e deixa ver com toda a sua glória e magestade, nem é fé, nem é amor, nem é pensamento digno da Cabeça da Igreja. Por isso a mesma nuvem, que lhe tolheu o sentido da vista, lhe abriu e despertou logo o sentido da fé: *Et ecce de nube, dicens: ipsum audite*. A prova da verdadeira fé, e a fineza do verdadeiro amor, não é seguir ao sol quando elle se deixa ver claro e formoso com toda a pompa de seus raios, senão quando quando se nega os olhos, escondido e encoberto de nuvens. Vêde-o no espelho da natureza. (VIEIRA, 1951. v. VI, p. 54-55).

Acredita-se que o fenômeno da transfiguração de Cristo tenha ocorrido no monte Tabor, localidade próxima à Galileia, onde Jesus metamorfoseou-se em Deus para três de seus apóstolos: João, Tiago e Pedro. De acordo com a teologia cristã, esse é um dos marcos da doutrina, uma vez que representa um estágio em que a natureza humana se funde a Deus; em II Pedro 1:16-18, Lucas 9:32 ou Mateus 17:2, podemos encontrar referência para esse fenômeno. Segundo Vieira a presença de Deus só foi sentida por Pedro quando esse não pôde ver Jesus transfigurado. Em outros termos, para o jesuíta a glória e a natureza de Cristo se encontram encobertas, escondidas na materialidade do mundo e nisso consiste o grande exercício da fé, encontrar Deus quando esse não se mostra aparente.

Se não o pode ver, como alcançá-lo? Acreditamos que uma das chaves para a resposta a essa pergunta encontra-se na metáfora do teatro, pois foi a partir dela que Vieira idealizou a relação entre os homens e Deus: ao personificar a natureza de Cristo, o homem desvela a graça divina em um simulacro terreno, transforma o invisível em vistoso, em imagem. É nisso que consiste a teoria da imagem vieiriana, pois, antes de se

existente em todos os Sermões, pois Vieira os produz tendo em vista sempre a especificidade do seu público.

fazer imagem, é o sentido da fé que a aguça e a preenche de sentido; a fé permite que o invisível torne-se vistoso: o que invisível será adorado; que não visto será assistido (VIEIRA, 1951. v. VI, p. 54-55). É dessa forma que defendemos o pressuposto de que o simulacro criado pela teatralidade não é vazio de substância, ao fundo dele se deposita a graça divina.

Não podemos negar que algumas de nossas análises são desenvolvidas a partir da contribuição deixada por Alcir Pécora, que explora o modo sacramental como fonte propulsora para todo o conjunto do discurso vieiriano. No entanto, investigaremos mais de perto os significados que a teatralidade constrói, a começar pelo seu funcionamento na matriz do pensamento jesuítico, destacando os *Exercícios espirituais* de Inácio de Loyola, um dos alicerces que sustentam o engenhoso pensamento do padre Antônio Vieira.

A MIMESIS INACIANA

Em *Teatro de la memoria*, Fernando Rodríguez de la Flor nos mostra como as mnemotecnias barrocas foram configuradas a partir de três espacialidades: o templo, o palácio e o teatro. Por meio dessa última, firma-se um dos alicerces paradigmáticos comuns aos membros da Companhia de Jesus. Tem-se associado aos *Exercícios espirituais*⁹ a construção de uma imaginação teatral ó Roland Barthes foi um dos intelectuais a constituir essa analogia¹⁰ ó isso se deve ao fato de que Loyola, ao formular

⁹ A obra *Exercícios espirituais*, formulada por Loyola entre as décadas de 1540 e 1560, é considerada uma das mais importantes documentações jesuíticas, reunindo quatro textos que visam a orientar a experiência espiritual de um jesuíta em um momento de retiro. Cada texto é pensado para ser exercitado no tempo de uma semana. A primeira delas destina-se à via purgativa, um exame das transgressões e dos pecados do homem; a segunda é destinada à iluminativa, quando o exercitante já purificado é iluminado com a graça divina e está apto a compreender as verdades da fé; por fim, a terceira e quarta semana destinam-se à contemplação plena de Deus, quando homem e divindade se fundem em uma só unidade. Para isso, formula-se um roteiro de orientações cujo objetivo é estimular o comportamento prático e a meditação, ou seja, junto às orações mentais é instituída uma série de procedimentos responsáveis por envolver inteiramente o dia do exercitante: unir, sob a prescrição de um isolamento fechado, posturas, alcance do olhar, hábito recatado. Os Exercícios são praticados, sem exceção, por todos os jesuítas no noviciado e, mesmo depois que saem dele, continuam a praticá-los durante um período de 1 a 2 anos. A razão para praticá-los é regulamentar a manutenção da espiritualidade jesuítica, um processo contínuo.

¹⁰ A obra de Roland Barthes, *Sade, Fourier e Loyola*, reúne três autores que viveram em épocas distintas. Segundo Barthes, tais pensadores foram responsáveis por instituir cada um uma língua e, em cada uma delas, existe um ponto de interseção, que é o recurso à teatralidade. Quanto a isso, o autor escreve: "O que é teatralizar? Não é enfeitar a representação, é limitar a linguagem. [...] Sade já não é um erótico, Fourier já não é um utopista e Loyola já não é um santo: em cada um deles não resta senão um cenógrafo: aquele que se dispersa através dos bastidores que planta e escalona até o infinito BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p. 9-10.

seus textos, dispõe de um material com o qual os jesuítas personificam a figura de Cristo e circunscrevem-na em um cenário de paisagens que elevam os ânimos a um estado de interlocução direta entre homem e Deus.

Nessa personificação, o jesuíta se apropria da memória de Cristo, uma memória antes de tudo virtual¹¹, construída a partir de um processo seletivo, cuja finalidade consiste em criar uma ideia básica do Messias. O que nos intriga é o seguinte questionamento: o que essa imitação proporciona aos membros da Companhia de Jesus? Como esse processo se engendra no discurso vieiriano? E, por fim, perguntamo-nos: qual Cristo é imitado por Vieira, ou seja, quais aspectos são selecionados para compô-lo?

Partiremos do primeiro questionamento, pelo qual se desdobrarão os demais. Temos de ter em vista a potencialidade existente nesse processo de imitação. A identidade jesuíta pressupõe antes de tudo o esvaziamento da personalidade secular de cada um dos seus membros; nesse vácuo se instaura a natureza de Cristo, uma idealização de seus comportamentos e de sua personalidade. Para que se compreenda melhor nosso ponto de vista, tentaremos explicar como a ideia de imitação foi concebida pela tradição clássica ocidental, pois dela deriva a perspectiva vigente na Idade Média e na Moderna.

As concepções de arte e retórica que emergiram da cultura Clássica sofreram importantes adaptações, devido ao fato de que a arte clássica era considerada um instrumento da moral¹². Essa posição não foi unânime para o pensamento Clássico: Platão destilou severas críticas aos seus fundamentos e finalidades, pois encorajavam e estimulavam as paixões: transgressões que afastam o homem do plano perfeito das ideias. Adotando uma postura distinta, Aristóteles, em *Poética*, defende que a arte se desenvolve de maneira análoga à natureza, em um processo corrente no qual o artista,

¹¹ Nos processos mnemotécnicos que permitem a um religioso personificar Jesus Cristo, é necessário antes de tudo que o indivíduo se aproprie de uma memória que ele não viveu, mas que passa a ser incorporada a sua identidade pessoal. Isso é o que Fernando de la Flor denomina *memória artificial*. Aos que se interessam pela temática, aconselhamos a leitura do seu livro: FLOR, Fernando de la, *Teatro de la memoria: siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1996.

¹² Sabemos da existência de uma perspectiva tradicional do teatro grego que considera a arte um instrumento da moral. Tomamos como exemplo as produções do dramaturgo grego Ésquilo. Poucas foram as peças que se preservaram para a nossa contemporaneidade, mas o pai da tragédia, conforme é comumente reconhecido, foi essencial para implementar nos fundamentos do teatro Ocidental a instrumentalização pedagógica do teatro. Antes de qualquer consideração prematura, precisamos levar em conta a existência de outros posicionamentos, a exemplo do de Eurípedes, para quem a arte era revelação da realidade, sem ser necessário admitir uma defesa diante da ética ou da moral. Ver em: CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 13.

ao observar parcialmente a natureza, consegue antecipar a sua completude (CARLSON, 1997, p.15). Para o filósofo grego a arte ou a retórica manifesta o conhecimento universal, é uma das vias mais proeminentes que o homem dispõe para revelar a essência da natureza.

O conceito de imitação vigente no pensamento inaciano é apropriado da cultura Clássica. Aproximamos, então, à perspectiva inaciana a concepção de mimeses aristotélica. De forma estrita, o termo mimeses refere-se ao ato de imitar; no entanto, Aristóteles acrescentou-lhe o fato de que um artista, ao descrever, pintar ou representar um objeto da natureza, não o faz de modo a reproduzir o que aparentemente é, mas o que deve ser. Isso permite que a arte supere as formas e os conteúdos apresentados materialmente, pois transforma seu produto final em algo mais belo do que ele, objetivamente, é. Dessa forma, as esferas da arte, dentre elas o teatro, antecipam a perfeição da natureza, desvelam ao homem ordinário formas e substâncias que a realidade sensível direta não pode lhe mostrar.

Toda a carga do pensamento grego foi processada pela retórica barroca, influenciada pelas concepções de Quintiliano e Cícero¹³, em uma apreensão que eleva as pinturas, as esculturas e os recursos linguísticos a um estado de relação imediata com o sagrado. Por isso advertimos que o uso do termo *õarteö* ou *õimitaçãö* para um homem barroco possui a potencialidade desse sentido¹⁴. A obra de Tomás Kempis, *A imitação de Cristo*, é considerada um importante sustentáculo do pensamento inaciano; nela, manifesta-se a ideia da *õgrande arteö*, um elo entre o homem e Deus: *õHe grande arte saber conversar com Jesus, e grande prudência saber possuir a Jesusö* (KEMPIS, 1819, p. 129). O diálogo entre divindade e homem se evidencia a partir da imitação de Cristo, uma apropriação da mimeses aristotélica revestida em contornos cristãos:

1. Quem me segue não anda nas trevas, diz o Senhor. São estas palavras de com que Jesus Cristo nos exorta à imitação de sua vida e

¹³ A título de exemplificação, percebemos a influência desses autores nos *Exercícios espirituais* de forma muito clara. A presença de expressões como *composición, lugar, vista de la imaginación, representación del lugar* é encontrada literalmente em *Ad Herennium*, de Marco Túlio Cícero, e nas *Instituciones Oratorias* de Quintiliano.

¹⁴ Já na segunda metade do século XVI, os jesuítas definiram as letras e as artes como *theatrum sacrum*, espaço no qual a linguagem encena a sacralidade dos preceitos teológico-políticos definidos pelo contexto da Reforma Católica (Concílio de Trento). Exemplo disso foi a *Ratio Studiorum*, publicada em 1599, importante documento jesuítico responsável por instituir um manual de estudos ministrados pela Companhia de Jesus. Nele, o curso de Retórica sistematizou o ensino da *õdisciplinaö* em associação com a teologia e a filosofia. A sua retomada por parte da Igreja, em clima cointrarreformista, deve-se ao fato de que a palavra de Deus não é por si só persuasiva, como acreditavam os teólogos do alto medievo, mas se faz necessário um bom preparo oratório e teológico.

de seus costumes. Se quisermos ser verdadeiramente ilustrados, e livres de toda a cegueira do coração, o nosso estudo deve bem meditar a vida deste Senhor.

2. A doutrina de Cristo excede a de todos os santos. Quem tiver o seu espírito, nella achará o Maná escondido. (KEMPIS, 1819. pp. 1-2)

Vejam os como a imitação revela ao cristão uma natureza encoberta, um maná escondido nas intempéries do mundo. O propósito de Kempis é difundir uma prática devocional sob a perspectiva de vida monástica, uma constante negação dos vícios e a reafirmação da humildade e do sacrifício humano. A obra se apoia na ideia de que a vida de Cristo conduz o homem à negação das cousas do mundo, uma vez que a passagem do Filho de Deus pelo mundo é exemplo de sua total abdicação. Para se salvaguardar das armadilhas mundanas, o cristão deve recolher-se interiormente, evitando a vida em sociedade, pois é nela que o pecado e a transgressão se manifestam.

Quando esteve em Manresa, Loyola teve acesso à obra de Kempis, mas isso não significa que a influência dela tenha tornado Loyola um adepto do claustro religioso, pois a finalidade da Companhia de Jesus nunca se limitou à reclusão em monastérios. Loyola retirou da obra de Kempis a premissa de que o exemplo da vida de Cristo é a principal via de aperfeiçoamento cristão. Diferente do padre alemão, o fundador da Companhia vislumbrou a vida do Messias como um modelo para a vida em comunidade. A obra *Exercícios espirituais* instituiu guias para meditação interior, por isso a consideramos um laboratório no qual são arquitetadas e projetadas orientações para a vida, em suas vicissitudes e peripécias. A finalidade dela é, portanto, desenvolver, preparar o jesuíta para a vida em sociedade: o claustro jesuítico estende-se a todo o mundo.

A influência de Loyola ultrapassa sua obra; sua vida é uma das referências, referência para todos os jesuítas. Segundo Spencer Custódio Filho, o fundador da Companhia de Jesus acreditava que a sua experiência de vida era tomada por um valor universal, o que legitimava propô-la a outros (CUSTÓDIO, 2004. p. 14). É importante lembrarmos que Loyola foi um membro do exército até a batalha de Pamplona, na qual se acidentou (por esse motivo, decidiu seguir a vida espiritual). Nesse momento ímpar, o livro escrito pelo monge cisterciense Jacob Varazze, *Legenda Áurea*, conhecido por fazer uma analogia entre o serviço de Deus e a prática cavalheiresca (responsável por formular a concepção do jesuíta enquanto um soldado de Cristo), se funde à leitura da *Imitação de Cristo*. Com isso, o exemplo da vida do Messias excede a passividade de outrora e o Cristo que se deve imitar passa a ser aquele que veio a terra para curar os

enfermos e doentes, não abdicando, pois, do convívio com as pessoas. Isso o fez crer que a passagem de um religioso pelo mundo deve ser realizada sob a perspectiva do sacrifício missionário: doar-se em prol do desenvolvimento cristão, entregar-se à batalha, entendendo as vicissitudes como meio para o aperfeiçoamento individual e, sobretudo, coletivo.

Sabemos que a obra de Loyola é uma via seminal para a compreensão que os jesuítas formulam de sua realidade e a importância dos escritos ocupa um lugar central para a dinâmica institucional da Companhia, uma vez que sua aplicação é sistematizada sob uma rígida organização hierárquica da instituição¹⁵. Não devemos subestimar o efeito que a meditação inaciana surte, pois, mesmo sendo um exercício interior, ele é pensado como uma ponte entre o plano espiritual e a materialidade terrena. É dessa forma que a metáfora toma vida, ganha texturas em um espaço no qual a fronteira entre a interioridade e a exterioridade humana permuta seus signos.

A teatralidade retórica barroca em seus adornos, alegorias e figuras majestosas tem como objetivo revestir o pragmatismo da vida social em espiritualidade, fazer com que a mais dura vicissitude humana possa ser vista como manifestação dos propósitos divinos. Isso se constitui em uma tentativa de o jesuíta (exercitante) imaginar-se em um plano composto de elementos espirituais e terrenos. Segundo Roland Barthes, esses procedimentos permitem a interlocução entre o plano espiritual e o material, meio pelo qual o jesuíta pode obter de Deus uma resposta: ãInácio dá ao método de oração mental uma finalidade bem diferente: trata-se de elaborar tecnicamente uma interlocução, isto é, uma língua nova que possa circular a divindade e o exercitanteö (BARTHES, 1990. p. 46). Estamos tratando aqui de um processo analógico, ou seja, por meio de um êxtase místico, o exercitante passa a entender a imaginação mental como uma mensagem divina:

¹⁵ Hoje os Exercícios estão disponíveis a toda a sociedade. Quando Loyola o formulou, sua divulgação seguia um rigoroso mecanismo de distribuição. Até então não eram todos os jesuítas que dispunham do texto original, somente o Padre Geral, os províncias e os diretores de retiros. Os Exercícios eram emitidos diretamente para os diretores do retiro, que os reformulavam em quatro textos, cada um respectivo a uma semana de atividade. Nesse processo de reformulação, eram levadas em conta as necessidades de sua administração, tratando o texto original e adaptando-o a fim de repassá-lo a núcleos de organização particulares, produzindo, assim, um texto *adaptado*, que atuava como argumento do original. Essa dinâmica consistia em parte do fundamento de adaptação jesuítica a diferentes contextos políticos, sociais e culturais em que atuaram. Os Exercícios funcionavam como orientação flexível, uma vez que era constantemente reelaborado. Nesse sentido, Loyola percebeu as diferentes condições históricas com que as missões se deparavam e formulou um esquema que possibilitasse a expansão do projeto jesuíta a diversos espaços. Ver: BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p. 44.

Os exercícios espirituais são uma pedagogia espiritual mediante a qual se dá espaço para que o Espírito Santo possa atuar, instruindo, movendo e robustecendo o praticante. O Espírito Santo deve ser o mestre interior que orienta a pessoa, ora chamando atenção dela para algum aspecto do assunto que está sendo estudado, ora despertando sua memória, iluminando-a ou propondo algo para a sua vida. (LOYOLA, 2004. p. 29)

Esse processo se torna possível a partir de um conjunto de técnicas, que são apropriadas de elementos teatrais básicos, como a composição de um cenário e a personificação de um papel. Todo esse aparato técnico tem a finalidade de envolver o jesuíta em um espaço mental no qual a encenação lhe permita transplantar o imaginado para o real. Enganam-se aqueles que pensam que a influência psíquica desse método só se manifesta circunstancialmente; não é absurdo pensarmos que a repercussão desses procedimentos mentais ressoa em diferentes dimensões da experiência jesuítica. Nesse caso, entenderemos encenação não como "fingimento" ou representação a par da vida, mas enquanto estado inerente à condição jesuítica, pois encenar é viver em palco aberto. É por meio desse recurso que os discursos são espacializados em contornos teatrais; trata-se de preencher o espaço confuso e disperso da dura e complexa realidade humana em uma substância espiritual. Essa teatralidade responde à penúria da existência humana com elementos que a tornam coerente e significativa.

Vejamos de que forma esse processo é pensado e organizado por Loyola. A primeira introdução de cada exercício consiste em compor o lugar imaginado, um plano de fundo para as encenações. Para compreendermos como se define o pressuposto básico desse passo, segue um trecho do texto inaciano:

É a visualização mental (composição) do local onde transcorre a ação. É preciso destacar que na contemplação ou na meditação sobre realidades visíveis ó como, por exemplo, quando a pessoa contempla a figura de Cristo, nosso Senhor, do qual já tem uma imagem formada ó a composição consistirá em ver, com os olhos da imaginação, o lugar físico onde se encontra Jesus ou Nossa Senhora no episódio sobre o qual ela quer refletir, caso de um templo ou de uma montanha. (LOYOLA, 2004. p. 49)

Segundo Fernando Rodríguez de la Flor, as técnicas que permitem ao jesuíta compor esse cenário mental envolvem o exercitante em condições necessárias para que se imagine tal qual Cristo. Para cada exercício existe uma orientação específica de composição:

Lo esencial en el método de la composición de lugar gira en torno a las reglas que facilitan la meditación en la Pasión Christi. Estas reglas tienden a configurar la representación mental bajo las características de una plástica exaltada; al mismo tiempo, las imágenes así forjadas se estratifican en escenas inmutables. (FLOR, 1996. p. 84)

Ao compor o lugar imaginado, o jesuíta constrói um plano de fundo, elemento necessário para criar a ambientação que se espera em um processo de encenação, cuja finalidade consiste em harmonizar-se com a personificação de Cristo. A prática da imaginação despossui o jesuíta de toda a sua personalidade; nesse teatro quem atua não é Manuel da Nóbrega, José de Anchieta ou Antônio Vieira, mas Jesus. Dessa forma, o exercitante personaliza a figura de Cristo, incorporando o conjunto de seus hábitos: ãEnquanto estiver comendo, considerar que vê Cristo, nosso Senhor, comer com seus apóstolos. Imaginar como ele bebe, como olha, como fala e procurar imitá-lo (LOYOLA, 2004. p. 96).

São inúmeras as passagens em que a imitação de Cristo se faz presente e essa perspectiva inaugura o caráter pedagógico que a sua vida fornece aos cristãos, transformando-a em modelo que os orienta. Uma vez personificada a figura de Cristo, o jesuíta deve agir conforme ele o fez: ser forte frente às tentações, pregar e disseminar a palavra divina sob qualquer condição, ir aos confins da terra. Toda essa experiência é comum aos jesuítas e certamente também foi a Antônio Vieira.

Sabemos que, sob a perspectiva inaciana, a imitação de Cristo é uma forma de alcançar a sua natureza; todavia, essa premissa não é incorporada antes de ser complexificada pelo padre seiscentista. Tentaremos, pois, responder de que forma essa orientação religiosa foi apropriada e reelaborada. Para tanto, primeiramente, averiguaremos a crítica do jesuíta àqueles que imitam a pobreza e o desapego:

E quanto ao reparo da pobreza e desprezo das cousas temporais que Cristo veio ensinar ao Mundo, nós nos contentaremos com que os autores deste escrúpulo, por santos e espirituais que sejam, se contentem com o que se contentou este Monarca temporal do Mundo: imitem a pobreza de Cristo, pobre no nascimento, pobre na vida, pobre na morte, e pobre sobretudo na eleição de pais pobres, e não queiram mais pobreza, nem mais exemplo em Cristo. Muitos há que querem parecer pobres; alguns que o querem ser; mas quem queira ser e parecer filho de pobres: Quis est hic et laudabimus eum? Só Cristo e quem tem muito de Cristo. (VIEIRA, 2005. p. 455)

Para Vieira, existem duas naturezas a serem imitadas, tendo em vista que o mesmo Cristo comporta dois modelos de cristandade. Isso se deve a uma peculiar

circunstância: a união hipostática entre o plano espiritual e o material, a partir da qual Cristo viveu em terra, conforma a ambivalência de sua natureza, pois o Messias foi, ao mesmo tempo, homem e Deus. A questão que nos incomoda é: que natureza o homem deve imitar? O Jesus desapegado às materialidades ou o Cristo Rei, dono legítimo de todo o mundo?

Primeiramente, é Cristo Rei e universal Monarca do Mundo por natureza, porque por meio da união da divindade à humanidade, a qual se inclui essencialmente na natureza de Cristo, sem algum outro concurso ou condição extrínseca, da parte de Deus nem da parte dos homens, pertence ao mesmo Cristo enquanto homem o domínio e império universal de tudo o que é criado, e por ela fica constituído, ou por ela (sem ninguém o constituir) é Rei e Senhor e Monarca supremo de todos os reis, de todos os reinos e de todos os impérios do Mundo. Por isso Cristo no Apocalipse trazia o título de *Rex regnum e Dominus dominantium*, escrito, como diz o texto, em hebraico, que significa a geração humana, para mostrar que o ser rei de todos os reis e senhor de todos os senhores lhe convinha e era seu por sua própria natureza. E por isso o nome que lhe puseram na circuncisão foi de Jesus, que quer dizer salvador, e não o de Cristo, que quer dizer ungido, porque o ser ungido por Rei e universal Monarca do Mundo não lhe pertencia por imposição divina ou humana, senão por natureza própria sua, ou por ser quem era. Salvador por obediência, mas ungido por natureza. E assim como antigamente se faziam ou consagravam os reis pelo óleo que eram ungidos, assim a união hipostática em Cristo foi uma verdadeira e própria unção com que juntamente com o ser e a natureza recebeu o poder e a Monarquia do Mundo. (VIEIRA, 2005. p. 406)

Essa citação foi retirada do segundo livro da *História do Futuro*, volume destinado a justificar o fundamento do *Quinto Império*, no qual Antônio Vieira afirma que o Império profetizado será a extensão do Reino de Cristo. Para isso, torna-se legítima a posse do domínio temporal, pois é ela uma dimensão da natureza de Jesus.

A emblemática questão em que Vieira se debruça parte do fato de que muitos teólogos defendem o exemplo de Cristo como fundador das noções de desapego material e de pobreza, servindo de modelo para toda a cristandade. De acordo com o padre, Jesus não negou o uso do domínio temporal, mas privou-se dele para dar exemplo aos homens, pois seu uso deve ser moderado. Com base nisso, tornam-se legítimas as práticas imperiais:

[...] digo outra vez que na pobreza de Cristo, quanto à renúncia do domínio, havia outra razão mais forçosa e necessária, que era ser este ato incompatível com a natureza e essência do mesmo Cristo. Porque aquele domínio supremo e universal de todas as coisas fundava-se

imediatamente, como dissemos, na união hipostática, e era não só propriedade inseparável, senão parte intrínseca dela; e assim como Cristo não podia renunciar nem abdicar de si a própria natureza, assim (diz o Padre Vasquez) não podia renunciar nem demitir de si o direito soberano domínio. O que podia só fazer Cristo era privar-se do uso dele, e assim o fez tão perfeita e perfeitissimamente como sabemos. Quanto mais que ainda no caso em que fora possível na pessoa de Cristo a renunciação do domínio temporal de todas as cousas, porventura que era mais conveniente ao mesmo exemplo do Mundo conservar o domínio sem o uso, que renunciar o uso e mais o domínio; porque Cristo, como mestre e exemplar da perfeição evangélica, não só devia dar exemplo aos religiosos que professam renunciar o domínio dos bens temporais senão também aos prelados e bispos, e ao supremo bispo e supremo prelado, cujo estado, sendo de maior perfeição, conserva o domínio e administração dos bens e só periga ou pode perigar na imoderação ou excesso do uso deles. Foi logo convenientíssimo que em Cristo se ajuntasse o sumo domínio e o sumo desprezo e abstinência das cousas do Mundo, para que no mesmo exemplar aprendessem os religiosos a mortificação do uso e os prelados a moderação do domínio. (VIEIRA, 2005. p. 456-457)

Vejamos de que maneira o exemplo do Messias, assim como a própria ambivalência de sua natureza, cria dois modelos de prática cristã. Para a comunidade eclesial, pede-se a mortificação do uso temporal, pois somente o Cristo e quem tem muito de Cristo (VIEIRA, 2005, p. 455) devem abdicar dele para ensinar ao restante dos homens que não o excedam. Em contrapartida, a comunidade leiga deve procurar, de forma moderada, o domínio da materialidade terrena, porque ela é uma herança deixada por Cristo, manifestação de sua natureza temporal. Nesse sentido, a imitação de Cristo bifurca-se em dois eixos, e o que Antônio Vieira explora a partir disso é a ideia de que a imitação de Jesus pressupõe também práticas de cunho político, pois elas correspondem à parte da natureza do Messias. Em outras palavras, assim como a união hipostática com Cristo pulsa união e salvação, os homens, atores do Teatro do Mundo, devem atuar conjuntamente no exercício espiritual e temporal, tendo em vista que, a partir dessa união, a natureza cristã pode ser antecipada e os homens podem materializar o Reino de Cristo em terra: uma realização que funde espiritualidade e materialidade.

A UNIÃO CONSUMADA ENTRE HOMENS

Podemos considerar a imitação de Cristo um processo de deificação, termo derivado do pensamento místico-devocional, que em linhas gerais significa a união

entre homem e Deus: trata-se de personalizar a natureza de Cristo em vida humana. Essa temática também é explorada em alguns dos sermões de Vieira. Vejamos como no *Sermão de Santa Teresa*, pregado em 1644, a união mística afluída entre Deus e Santa Tereza é um ponto de partida que o padre Vieira toma para pensar a unidade entre materialidade e espiritualidade:

Dizia Santa Tereza que estava tão individualmente unida com Jesus, seu esposo, que podia dizer como São Paulo: ó Vivo eu, já não eu, porque vive em mim Cristo: ó Oh! Que divina implicação: Eu não eu! Se sois vós, como não sois vós? Sou eu considerada em Cristo; não sou eu considerada em mim. Considerada em Cristo, sou eu, porque Cristo vive em mim e considerada em mim, não sou eu, porque eu vivo em Cristo. [...] De sorte que estavam tão transformados estes dois corações que, reciprocando as vidas, viviam um no outro, e tão unidos na mesma transformação que, deixando cada um de ser outro, eram um só e mesmo: *ambo unum*. (PÉCORA, 2008. p. 77).

Nessa perspectiva, Antônio Vieira enxerga em São Francisco outro exemplo de deificação¹⁶ (estágio espiritual no qual a personalidade de um religioso é evadida pela força divina). A referência a São Francisco e à Santa Tereza nos parece, em um primeiro momento, um tanto quanto confusa, pois Vieira compartilha uma tradição teológica próxima aos tomistas e neoescolásticos. No entanto, Alcir Pécora nos fornece uma boa justificativa para a engenhosa articulação entre essas duas correntes de pensamento cristão. De acordo com Pécora, o jesuíta não procura apropriar plenamente dos métodos pelos quais esses místicos constituíram a união com o divino, mas retira deles um argumento que sustente a possibilidade de um contato transcendente abrangente. Para o jesuíta, a união mística não é resultado de uma condição excepcional, como queriam os místicos radicais, mas exemplo cuja abrangência pode ser estendida a todos os homens, desde que consumam o sacrifício por meio da Eucaristia¹⁷: *õQuem come o meu corpo e*

¹⁶ O *Sermão das Chagas de São Francisco* foi pregado no ano de 1672 em Roma. Na ocasião, Vieira toma a vida do santo como exemplo da união mística possível com Deus. Nesse ponto há uma convergência entre São Francisco e Santa Tereza, pois ambos compartilham a mesma entrega espiritual. Ver em: VIEIRA, Antônio. *Sermão das Chagas de São Francisco*. In: _____. *Sermões*. Lisboa: Lello e Irmão, 1951. v. VIII, p. 277-319.

¹⁷ No sentido vieiriano, o heroísmo não está vinculado a uma atitude pontual de martírio. Para isso, Deus se consuma no sacramento da eucaristia, um sacrifício diário e renovado. Segundo Vieira, no *Sermão do São João Batista*, de 1644: *õE como Cristo amava tão extremamente aos homens, e via que, morrendo na cruz, se acabava a matéria e suas finezas, que fez? Inventou milagrosamente no Sacramento um modo de morrer sem acabar, para morrendo, poder dar a vida, e, não acabando, poder repetir a morte. Esta é a vantagem que leva em Cristo o amor que nos mostrou no Sacramento ao amor que nos mostrou na cruz. Na cruz morreu uma vez, no Sacramento morre cada dia, na cruz deu a vida, no Sacramento perpetuou a morteõ*. Ver em: VIEIRA, Antônio *apud* PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-*

bebe o meu sangue (Diz Christo) está em mim, e eu estou nølleö (VIEIRA, 1951. v. VI, p. 127).

Em termos litúrgicos, comer o pão e tomar o vinho significa entrar em unidade com Cristo, partilhando de seu sacrifício deixado na cruz. Devemos levar em consideração que o exercício simbólico da eucaristia funciona como manutenção da memória do Messias. Vale lembrar que o òFilho de Deusö desceu dos céus para cumprir um importante designo (salvar o mundo) e que, nessa empreitada de sofrimento e entrega, sua vida foi sacrificada em prol da salvação dos homens. Comer o pão e tomar o vinho é também reforçar essa memória, em um constante exercício de apropriação da vida de Jesus, valendo-se de sua natureza em um ponto de unidade com a Trindade santa. Dessa forma, a ideia de sacrifício extrapola a dimensão corporal e física, usual entre os místicos devocionais, tornando-se um procedimento ritualístico estritamente simbólico. Com isso, a relação unitiva com o divino, antes uma condição extraordinária dos santos, é universalizada àqueles que se entregam em vontade e espírito à liturgia do sacramento eucarístico.

Nesse processo de unidade transcendental, o desejo humano deve alcançar um grau de conformidade com o desejo de Deus. No *Sermão da Exaltação da Santa Cruz*, pregado em Lisboa no ano de 1645, o padre nos mostra como o esvaziamento da personalidade é uma via indispensável para a união sacramental:

Digo que o religioso está livre de toda vontade humana: da própria, porque a sua vontade é a do Prelado; da alheia, porque verdade do prelado é de Deus. Assim que, o Religioso não está sujeito à vontade humana, senão à Divina. E de estar o Religioso sujeito só à vontade de Deus, que se segue? Segue-se que em premo de despir-se de sua vontade, a está sempre fazendo. Não é paradoxo, se não verdade clara. Que remédio para fazer um homem sempre a sua vontade? O remédio é querer o que Deus quer; e se eu quero o que Deus quer, sempre faço a minha vontade. (VIEIRA, 1951. v. VIII, p. 273-274).

No esvaziamento da personalidade e da vontade humana deve se instaurar a vontade de Deus. No entanto, podemos questionar: de que modo Vieira concebe tal vontade, qual é o seu fundamento? É a partir dessa questão que explicaremos a forma pela qual o jesuíta reelaborou a deificação mística, articulando-a ao matiz de pensamento neoescolástico. Pensar a relação transcendental com Deus como um

retórico-política dos sermões de Antônio Vieira. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: EDUSP, 2008. p. 83.

processo conduzido de forma individual e estritamente interior não corresponde ao que estamos explicando ao longo do nosso trabalho. Para Vieira, essa ideia vai de encontro a algumas premissas do desejo divino: a salvação de almas, a pregação e a difusão da Palavra. Marina Massimi nos mostra como essa perspectiva já surge com os *Exercícios espirituais*: “Em todas as etapas dos Exercícios, o desejo move o sujeito, enquanto desejo de conhecer Deus e de servi-lo, desejo de salvação de almas, desejo do bem” (MASSIMI; PRUDENTE, 2002, p. 27). Segundo Vieira, o desejo divino conflui para a prática missionária e essa depende da formação de uma dada coletividade: pregar a Palavra é fazê-la em união com os demais homens. Foi essa a vontade que o jesuíta perseguiu ao longo de sua vida.

Vieira entende a comunhão do sacramento não só como forma de estabelecer a unidade com Cristo, mas dela se congrega a unidade com quem a compartilha: “Porém o corpo de Cristo, a quem comungamos, como é um só e o mesmo em todos os que comungam, a mesma unidade que tem e conserva comido, comunica a todos que o comem.” (VIEIRA, 1951. v. VI, p. 155). Não podemos ignorar o efeito que essa liturgia surte no pensamento católico: o ritual desempenha uma função vital para a cristandade católica, pois é entendido como intermédio para Deus. A partir da liturgia, o jesuíta reforça a ideia de unidade cristã, fundamentando a transcendentalidade como algo inerente às fundações coletivas.

De acordo com Vieira, é impossível pensar a relação com Deus sem ela estar condicionada a instituições temporais, que fornecem um “caminho natural para Deus”, pois toda a “possibilidade de união” estaria dependente do assentamento do espírito individual nessa estrutura transparente de fundações divinas (PÉCORA, 2008. p. 85). Com base nisso, o padre jesuíta chegou à conclusão de que se elevar a Deus em união consumada é, antes de tudo, reunir-se em comunidade, uma vez que na própria comunhão com Deus é imprescindível também a unidade entre os homens. O que permite a unidade desse grupo é a realização mútua dela, pois, conforme mencionamos, os homens, ao estarem em união mística com Deus, devem unir-se em uma única e só voz e compartilhar do invariável desejo de Cristo, isto é, consumir o seu Reino em Terra.

Dessa forma, chegamos ao final do nosso primeiro tópico com a consideração acerca do que Vieira entende por “representar”, uma vez que o padre pensa o “Mundo” como um teatro. Devemos nos recordar que o significado de representação para o século XVII ainda estava preso à velha noção de “fazer presente novamente”, ou seja, encenar

ou figurar significava antes de tudo reproduzir a essência de algo, de um *logos* que em Vieira é investido da sacralidade cristã. Para compreendermos isso, tivemos de caminhar por entre as minúcias de suas imbricações teológicas, pelas quais pudemos perceber que a natureza e a graça de Cristo vivem ãencobertasö, constituindo um maná escondido entre as querelas do ãMundoö. Diante desse pressuposto, o jesuíta acreditou que tanto a imitação de Cristo, um processo de personificação criada nos *Exercícios espirituais* e que também se desdobra em Vieira, quanto a simbologia da eucaristia esvaziavam o cristão de si, permitindo que a natureza de Cristo se fizesse presente, que o *logos* habitasse a matéria humana.

A segunda consideração que devemos retomar diz respeito à ideia de que a união mística ganha em Vieira dimensão coletiva e ativista; é nisso que consiste o espetáculo do futuro, um ato encenado em comunhão com Deus e os homens. Toda a expectativa criada para o futuro depende dessa condição; o jesuíta defende veementemente a unidade do gênero humano em torno da fé cristã, pois é só a partir dela que a humanidade pode alçar o estágio de unidade comum. Todavia, não nos enganemos, pois nesse imenso teatro somente um povo haverá de ocupar o mais alto lugar do palco: o de protagonista da comédia divina.

REFERÊNCIA

- ALMEIDA, Milto José de. *O Teatro da Memória de Guilio Camillo*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de (org.). *Os discursos do descobrimento: 500 e mais anos de discursos*. São Paulo: FAPESP, 2000.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BESSELAAR, José Van den. Erudição, espírito crítico e acribia na História do Futuro de Antônio Vieira. *ALFA: revista de linguística*, Marília, v. 20-21, p. 43-79, 1975.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai, São Paulo, Hucitec: Edusp, 1996.
- CUSTÓDIO, Spencer Filho. *Os exercícios espirituais de Santo Inácio de Loyola: um manual de estudo*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- FERREIRA, João. Elucidário de palavras, expressões, conceitos e notas para melhor leitura da História o futuro. In: VIEIRA, Antônio. *História do Futuro*. (org. José Carlos Brandi Aleixo). Brasília: UNB, 2005.
- FLOR, Fernando Rodríguez de la. Las sedes del alma. In: *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- _____. *Teatro de la Memoria: Siete ensayos sobre mnemotecnica española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.
- HANSEN, João Adolfo . Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. *Estudios Portugueses*, Salamanca, v. 3, p. 171-217, 2003.
- HANSEN, João Adolfo. Pressupostos metafísicos e teológicos políticos na obra de Vieira. In: DUARTE, Leite Pereira; ALVES, Maria Theresa Abelha (orgs.). *Padre Vieira: 400 anos depois*. Belo Horizonte: ED. PUC Minas, 2009. p. 138-139.
- HAZAS, Antonio Rey; SEVILLA, Florencio Arroyo. *Introducción a El gran teatro del mundo*. Barcelona: Planeta.1991.
- HEIDEGGER, Martin. La época de la imagen del mundo. In: *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. p. 75-109.
- KEMPIS, Tomás de. *A imitação de Christo*. Rio de Janeiro: [S.I.], 1819.
- LOYOLA, Inácio de. *Exercícios espirituais*. Santana: Madras, 2004.

MARAVALL, José Antônio. *A Cultura do Barroco*. Análise de uma estrutura histórica. São Paulo: EDUSP, 1997.

MASSIMI, Marina; PRUDENTE, André Barreto. *Um incendiado desejo das índias*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico - retórico - política dos sermões de Antônio Vieira*. 2ªed. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo EDUSP, 2008.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2. ed. Edições Loyola: São Paulo, 2000.

ROSSI, Paolo. *A Chave Universal: artes da memorização e lógica combinatória desde Lúlio até Leibniz*. Bauru: EDUSC, 2004.

SARAIVA, Antônio J. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

VIEIRA, Antônio. *História do Futuro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Lisboa: Lello e Irmão, 15 vol, 1951.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação Histórica do Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

YATES, Frances. *A arte da Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.