

DOCÉU  
MARIA  
SÓROR

ÀÀLUZDAÀÀ  
ÀÀLUZDAÀÀ  
ÀÀLUZDAÀÀ  
ÀÀLUZDAÀÀ  
ÀÀLUZDAÀÀ  
ÀÀLUZDAÀÀ  
ÀÀLUZDAÀÀ  
ÀÀLUZDAÀÀ  
ÀÀLUZDAÀÀ  
ÀÀLUZDAÀÀ

UZDA  
UZDA  
UZDA  
UZDA  
UZDA  
UZDA  
UZDA  
UZDA  
UZDA  
UZDA

MÁTICATEODRA  
MÁTICATEODRA  
MÁTICATEODRA  
MÁTICATEODRA  
MÁTICATEODRA  
MÁTICATEODRA  
MÁTICATEODRA  
MÁTICATEODRA  
MÁTICATEODRA  
MÁTICATEODRA

RAM  
RAM  
RAM  
RAM  
RAM  
RAM  
RAM  
RAM  
RAM  
RAM

ÁTICA  
ÁTICA  
ÁTICA  
ÁTICA  
ÁTICA  
ÁTICA  
ÁTICA  
ÁTICA  
ÁTICA  
ÁTICA

TEOD  
TEOD  
TEOD  
TEOD  
TEOD  
TEOD  
TEOD  
TEOD  
TEOD  
TEOD

ARRORDRA  
ARRORDRA  
ARRORDRA  
ARRORDRA  
ARRORDRA  
ARRORDRA  
ARRORDRA  
ARRORDRA  
ARRORDRA  
ARRORDRA

# Sóror Maria do Céu à luz da *Teodramática*

## Mário João Correia

— Olha, a mão decepada que poisa agora sobre a tua muito levemente, empunha a esponja de vinagre que de tanto a ter levado aos próprios lábios deixou de ser mão. A serenidade vem de se ter perdido a mão por se ter deixado de poder agarrar. Bem vêes, o vinho de fel corrompe toda a forma. Escuta, o homem crucificado sobre cruz nenhuma não é morto, é só flor estrangulada na ponta das unhas. Como é que queres tirar de cima do homem agonizante o que não é do homem? Homem, se és morto não deves estar flutuando, que a visão da morte não pode ser a do homem que se torna indiferente, mas se és vivo, não deves trazer o peito como a pele de uma cobra de fora para dentro. É preciso matar o homem que não está estrangulado por coisa nenhuma, é preciso estrangulá-lo!

Ana Hatherly, *O mestre* (1963)

Uma leitura pouco atenta d'*O mestre* basta para entender, ainda que superficialmente, por que razão Ana Hatherly dedicou muito do seu trabalho ao barroco português. O deslocamento de lugares-comuns do seu contexto original, numa tensão entre a familiaridade e a subversão, o entrecruzamento de formas de expressão, a “espetacular explosão de beleza” (HATHERLY, 1992: 5) e, talvez acima de tudo, o princípio do recrear ensinando, ou do divertimento proveitoso, são uma presença pregnante nesta obra. O riso do mestre na interrupção de uma conversa de surdos para oferecer uma e outra vez uma bolachinha contrasta com o pulsar sangrento da narração fragmentária de uma autópsia e de um assassinato, ou talvez um suicídio, ou talvez os dois. O jardim metamorfoseia-se e metamorfoseia uma discípula que aumenta e diminui, que se esconde para ver e que quer ser vista sem ser vista, encenando o encontro que não pode ser encenado, como se fosse o fruto de uma qualquer revelação fortuita. E o mestre ri. Mas o mestre também mata conferencistas. Ele é o muro, mas o seu coração é a cabeça da discípula, ou pelo menos assim é quando apunhalado. Tudo isto em busca da Alegria Plena, com letra grande. Insinua-se uma ineficácia da palavra, a ideia de que uma certa forma de presença, ou de encontro, é que é o ensinamento, e que não se chega lá (lá onde?) por meio de uma qualquer pedagogia. Neste aspeto, *O mestre* de Ana Hatherly simultaneamente é um herdeiro e um subversor d'*O mestre* de Agostinho. E, como mostra a epígrafe, até Cristo e a Sexta-Feira Santa são chamados à colação ávida de uma discípula delirante por intermédio dessa voz fantasma que a não pode consolar:

*Estenderia bem depressa as minhas mãos por sobre o seu rosto, mas a mim também me cortaram as mãos há já bastante tempo. Sento-me a seu lado e choro. É que não tenho braços para a abraçar nem lábios para a beijar, e voz tão-pouco tenho.*

(HATHERLY, 1963: 111)

Nada melhor do que fazer jus a esta arte do encontro desencontrado pela mão de uma autora tão próxima quanto distante da autora d'*O mestre*. Refiro-me à franciscana Sóror Maria do Céu (1658 – 1753), cuja novela *A Preciosa* foi editada e cujos autos sacramentais em castelhano, reunidos sob o título *Triunfo do Rosário*, foram traduzidos por Ana Hatherly. O que pode uma

autora do barroco tardio português, produto acabado dos ideais da Contrarreforma, imitadora de modelos gastos, portadora de uma mensagem piedosa que em pouco difere de centenas de outras obras didático-religiosas, ter de especial para chamar a atenção de uma escritora, de certa maneira (e à sua maneira) revolucionária, contemporânea? É a própria Ana Hatherly que responde a esta pergunta:

*O que caracteriza e valoriza para nós, hoje, as obras de Sóror Maria do Céu encontra-se, não tanto no seu estilo de escrita, ou no circuito fechado da sua temática, mas na sua capacidade de concretizar em formas artísticas uma visão, um pensamento e um desejo de comunicar que são, além de pessoais, eloquentemente ilustrativos duma época e duma maneira de estar no mundo. O caráter simultaneamente sério e divertido, elegante e descontraído, apaixonado e contrito, profundamente religioso e artístico da sua obra é um exemplo de mestria e de plenitude criadora que consegue afirmar-se muito para além das limitações impostas pela sua ortodoxia.*

(HATHERLY, 1990: xlii)

A segunda frase deste excerto da introdução d'A *Preciosa* poderia muito bem servir para descrever o caráter, ou pelo menos o ambiente, d'O *mestre* de Ana Hatherly. Sóror Maria do Céu apodera-se dos modelos do seu tempo, não para ser mais uma instância deles, mas como ferramentas ao dispor de uma voz idiossincrática. Uma voz que é afirmativa, de uma consciência autoral vincada, como mostra a recomendação que faz a um dos seus editores:

*... não se mude nada aos versos, porque assim mesmo os quero, huns Castelhanos, outros Portuguezes, por dar mais graça á obra, e se algum disser o contrario, não importa, que eu quero o que fiz como o fiz...*

(MARIA DO CÉU, 1741: prólogo, nn. pp.)

No conjunto dos estudos sobre Sóror Maria do Céu, há algumas discrepâncias no que diz respeito ao conhecimento das suas diversas facetas. Os poemas estão relativamente bem estudados, embora, como adverte Ana Hatherly, muitas vezes retirados do seu contexto original, que é a inserção no meio da narrativa das suas novelas. A novela *A Preciosa* também, devido à edição de Ana Hatherly, cuja introdução não é apenas um estudo detalhado desta novela, mas quase uma monografia sobre a autora franciscana. As restantes novelas estão relativamente bem estudadas, especialmente *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio*, bem como os seus pequenos apólogos, em particular *Aves ilustradas*. Também as cartas à duquesa de Medinaceli foram recentemente editadas e estudadas. Contudo, como fez notar Ana Hatherly na introdução à sua tradução portuguesa de *Triunfo do Rosário*, o seu teatro – como, aliás, o teatro português do barroco em geral – é a faceta menos conhecida da sua obra. Com a exceção dos trabalhos de José Ares Montes (ARES MONTES, 1981: 1343-1357), da própria Ana Hatherly (HATHERLY, 1989: 119-134; HATHERLY, 1992) e de Valerie Hegstrom (HEGSTROM, 2014), os autos e as comédias de Sóror Maria do Céu têm sido praticamente ignorados pelos estudiosos.

Assim sendo, é meu intuito com o presente trabalho seguir as pisadas de Ana Hatherly e dar um pequeno contributo para o estudo dos cinco autos que constituem o *Triunfo do Rosário*. Para o fazer, apropriar-me-ei da *Teodramática* de Hans Urs von Balthasar, dada a importância que nela assume o teatro do *siglo de oro*, em particular Calderón de la Barca, cujos autos sacramentais são um dos modelos seguidos pela franciscana portuguesa.

Este ponto de vista, ou porta de entrada, poderá parecer aleatório à primeira vista. Por isso, antes de chegar aos cinco autos do *Triunfo do Rosário*, terei de fazer uma breve incursão pela monumental *Teodramática* (*Theodramatik*) de von Balthasar e de enquadrá-la no projeto geral da sua trilogia. Focar-me-ei especialmente no primeiro dos cinco volumes da *Teodramática*, posto que é nele que podemos encontrar uma leitura atenta da história do teatro inspirada no exercício hegeliano de procurar na arte a manifestação do Espírito Absoluto na história. Von Balthasar parte de Hegel, mas critica o beco sem saída a que ele nos conduz, isto é, o célebre fim da arte despoletado, em última análise, pelo advento de Cristo. No meio dessa leitura atenta, sobressai claramente o nome de Calderón de la Barca, em especial duas peças: *La vida es sueño* (1635) e *El Gran Teatro del Mundo* (publicada em 1655), talvez o seu mais famoso auto sacramental. Só depois entrarei na obra de Sóror Maria do Céu, ensaiando uma análise teodramática dos seus autos sacramentais.

## 1. A importância de Calderón de la Barca na Teodramática de Hans Urs von Balthasar

*War or peace, the colossal bandwagon of culture trundles on, carrying each artist's traces to the evermounting garbage heap. Theatres, actors, critics and public are interlocked in a machine that creaks, but never stops. There is always a new season in hand and we are too busy to ask the only vital question which measures the whole structure. Why theatre at all? What for? Is it an anachronism, a superannuated oddity, surviving like an old monument or a quaint custom? Why do we applaud, and what? Has the stage a real place in our lives?*

Peter Brook, *The Empty Space* (1968)

Hans Urs von Balthasar, um dos teólogos católicos mais importantes do século XX, leva muito a sério as questões levantadas por Peter Brook. A sua *Teodramática*, parte central de uma trilogia que terei de contextualizar brevemente, debate-se com estas questões a partir de um desafio deixado por Hegel: o advento de Cristo, e conseqüente passagem à arte romântica, conduz ao fim da arte, ou à dissolução do drama como corolário da arte. Passado um século e meio desta certidão de óbito, von Balthasar tem a necessidade de reiterar a pertinência das categorias dramáticas para estabelecer uma Cristologia e uma teoria da Trindade que superem as lacunas deixadas pelos projetos teológicos do seu tempo, os quais são vistos, por sua vez, como uma resposta a dois historicismos opostos: o fundamentalismo e a teologia liberal.

Contextualizemos. Hans Urs von Balthasar foi um jesuíta até certo período da sua vida. A fundação de uma comunidade de leigos consagrados (Comunidade de São João) conjuntamente com a visionária suíça Adrienne von Speyr, de quem foi zeloso editor, era incompatível com a permanência na Companhia de Jesus. Foi também o cofundador da revista *Communio*, no rescaldo do Concílio Vaticano II. Apesar desta associação a uma revista criada para “conter os excessos” da progressista revista *Concilium*, é difícil posicioná-lo no binómio conversador-progressista, dado que defendeu teses controversas, em particular no que diz respeito à soteriologia. Dotado de uma formação musical e literária fortíssimas, e influenciado pela cristologia cósmica de Máximo, o Confessor, bem como pelos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio, projetou uma trilogia teológica que inverte propositadamente a ordem das três críticas de Kant. É ela constituída pelos sete volumes da *Glória (Herrlichkeit)*, dedicados à contemplação, à teofania, ao Belo; os cinco volumes da *Teodramática (Theodramatik)*, dedicados à ação, à teopraxia, ao Bem; e os três volumes da *Teológica (Theologik)*, dedicados à palavra, à teologia (num sentido mais estrito, à palavra de Deus), ao Verdadeiro. Fazendo uso do património medieval dos transcendentais e da tese da analogia do ente, esta inversão da estrutura kantiana tem por objetivo mostrar que, no que diz respeito à teologia, não podemos partir do estabelecimento dos limites do pensamento. O ponto de partida do pensamento religioso é, pelo contrário, a experiência estética de uma certa luminosidade presente na criação, no mundo. A criação como vestígio da glória de Deus é que abre um horizonte de encontro com o divino. Contudo, o encontro com o divino através das diversas modalidades da glória contém já um apelo para o dramático:

*Now, we must allow the encountering reality to speak in its own tongue or, rather, let ourselves be drawn into its dramatic arena. For God's revelation is not an object to be looked at: it is his action in and upon the world, and the world can only respond, and hence “understand”, through action on its part.*

(Von BALTHASAR, 1989 [1973]: 14<sup>3</sup>)

A contemplação nunca se poderia ficar por uma sabedoria atingida numa particular forma de visão ou consciência da verdade: a verdade chama à ação. Por outras palavras, entre o estético e o lógico, é necessário o dramático. Em Balthasar, o drama, ou o dramático, é definido como ação não narrada (embora tenha lugar com e em palavras) que estabelece relações entre a existência e a sua apresentação. Estas relações entre existência e apresentação constituem para Balthasar o sistema das categorias dramáticas. Depois de estabelecidas, são utilizadas para fazer um retrato da ação divina, com particular enfoque na *kenosis* divina presente na Encarnação e, sobretudo, na Sexta-Feira Santa, no abandono de Deus: «Por que me abandonaste?» (Mt 27, 46).

Este breve resumo não é suficiente para dar conta da riqueza da trilogia, nem é esse o meu objetivo. Sem entrar nos aspetos propriamente teológicos da *Teodramática*, o que mais interessa para o presente trabalho é a leitura da história do teatro presente no primeiro volume. Esta

leitura é assumidamente seletiva, mas parte em grande medida de um posicionamento crítico relativamente às várias respostas que as teologias do seu tempo deram aos dois historicismos já mencionados. Deste modo, a *Teodramática* começa por uma determinação negativa da necessidade do

1. Dado que não domino o alemão, farei sempre uso da tradução inglesa publicada pela Ignatius Press.

drama, ou de uma teoria dramática, para lidar com a relação entre os mistérios da vida de Cristo e a temporalidade, nas suas dimensões vertical e horizontal, ou seja (e simplificando um pouco), a eternidade e a história, a graça e a natureza, o destino e o indivíduo.

O facto histórico é a prisão dos fundamentalistas e dos liberais: os primeiros ficam presos a um determinado momento da história, cristalizando-o e impossibilitando qualquer tipo de movimento ou de mudança; os segundos interpretam os eventos narrados na Sagrada Escritura como fruto de um contexto, procuram ver o que é factual e o que não é, “limpar” as fontes das suas distorções, relativizando a tradição e tendo em vista uma atualização da mensagem para o nosso tempo. Este historicismo, de uma maneira ou de outra, acaba por absorver a dimensão vertical da temporalidade escatológica numa temporalidade puramente horizontal.

Uma das respostas para este problema é a teologia baseada na noção de “evento”: o evento escatológico por excelência que é a Páscoa verticalizou o tempo horizontal, renovando-se em cada agora. A salvação já aconteceu no evento da Páscoa, mas continua a acontecer em cada instante. De acordo com Balthasar, este anti-historicismo peca pela incompreensão da dramaticidade da história da salvação: a peça não é apenas a *peripeteia*, é tudo o que lhe precede e lhe sucede. Mesmo a estrutura bíblica – Antigo e Novo Testamento – tem por base uma temporalidade horizontal, referências ao “tempo certo”, à espera, numa tensão dramática entre profecia e cumprimento. O evento absorve a horizontalidade na verticalidade. De acordo com o autor suíço, aquilo que se deve fazer, pelo contrário, é assumir a tensão dramática entre as duas temporalidades. Desta tensão, nasce uma pergunta:

*What is implied by God's involving himself in the history of his world and, in becoming man, becoming a fellow actor with us in the world drama? (...) Is the Absolute Spirit (Hegel), is Being itself (Heidegger), inwardly affected by history?*

(Von BALTHASAR, 1989 [1973]: 29)

Por outro lado, Balthasar também considera insatisfatória a posição segundo a qual o problema do Cristianismo foi a sua transformação numa doutrina, quando deveria ser essencialmente uma práxis. É insatisfatória, porque o Cristianismo não se reduz à filantropia, ou a uma ética aplicada. Não há uma receita simples. Há elementos que precedem a iniciativa pessoal, a começar por um ato primacial de salvação.

Critica igualmente Teilhard de Chardin e a substituição da noção de *eschaton* pela noção de futuro, posto que não captura a dramaticidade do apocalipse, ou da revelação. Critica, em suma, tudo aquilo que nega a dramaticidade da história da salvação, e incorpora tudo aquilo que a postula, tal como as teologias baseadas em duas palavras de ordem que são importantes na sua teodramática: diálogo e papel (*role*).

Só depois deste exercício de determinação negativa se confronta, finalmente, com um dos interlocutores principais do primeiro volume da *Teodramática*: Hegel. De facto, no sistema das artes hegeliano, a poesia dramática é perspectivada como o ponto alto da arte, sendo a arte vista como uma das três manifestações do Espírito Absoluto na história, a par da religião e da filosofia. A forma de arte mais elevada é aquela que melhor caracteriza o Espírito Absoluto.

Balthasar começa a sua leitura da poesia dramática em Hegel pela tragédia grega. Nela, o herói emerge do coro como uma flor do solo nativo. O coro não interfere na ação, mas mostra a incapacidade humana perante um destino cego, caracterizado como uma unidade sem sujeito dos deuses. O herói, ao contrário do coro, conflitua com o destino. Não é culpado nem inocente, mas vê-se envolvido em ações que contrariam os desígnios da totalidade, que, no mundo grego, acaba por ser uma unidade sem Espírito. O herói nunca deixa de ser uma instância do destino, ou da consciência geral do coro. Por isso, precisa de uma máscara: não pode representar a sua própria subjetividade.

Aqui, o horizonte de sentido da totalidade é cego, sem sujeito, porque não é suficientemente universal. Tudo se passa ao nível da *polis*. A comédia mostra precisamente a impotência da *polis*, que coincide com a irrealdade dos deuses gregos: quando o ator sai da sua máscara, mostra apenas que é igual ao espetador num mundo secular, sem um Olimpo. De acordo com Hegel, isto é o fim do teatro, a sua dissolução. E há três respostas diferentes para este fim precoce: o utilitarismo romano; o advento do cristianismo; e a arte romântica.

No mundo romano, pautado pela justaposição dos deuses, que é, no fundo, um cancelamento mútuo, há uma substituição do teatro pelo massacre e pelo derramamento de sangue, demonstrações da futilidade humana. A única realidade absoluta é o poder abstrato do Estado: lei e dominação.

Mas há uma segunda resposta para o fim do drama grego: a antropomorfização de Deus levada até às últimas consequências em Jesus Cristo. Há uma afirmação da subjetividade em Deus. Não só isso, mas da própria negatividade no seio do Absoluto. Deus morre. Mais ainda,

Deus morre na Cruz para matar, com ele, tudo aquilo que lhe é alheio. É neste ponto que mais se vê a influência da formação cristã (protestante) de Hegel no seio da sua própria teoria dialética. A morte e ressurreição de Deus é o drama absoluto, a verdade da tragédia e da comédia.

A terceira resposta, que se prende, igualmente, com o advento do cristianismo, é aquilo a que Hegel chama de arte romântica, ou seja, a arte posterior ao advento de Cristo, por assim dizer. O ponto de partida desta forma de arte é a devoção, a linguagem do coração, fruto da ideia de um Deus que se externaliza por outros (não para si próprio). Nesta forma de arte, o tema, ou o objeto, da arte passa a ser o conteúdo ilimitado das qualidades humanas, das suas alegrias e tristezas, dos seus empreendimentos, feitos e destinos. O problema é que esta subjetivização da arte, na qual acaba por haver uma identidade entre o humano e a figura do divino como Espírito Absoluto livre, conduz à sua própria dissolução, dado que esta se torna supérflua.

Aquilo que interessa a von Balthasar nesta caracterização muito sumária de Hegel é o facto de este, como nenhum outro, ver no drama um autorretrato do Absoluto no qual as personagens são as máscaras do Espírito. Hegel coloca a questão cristã em termos dramáticos. No entanto, acaba por haver uma identidade entre o divino e o humano: como não há espaço para uma participação pessoal na história da salvação, mas sim uma identidade entre a tomada de consciência humana do verdadeiro caráter do Espírito e o próprio Espírito, o cristianismo é o fim do drama. Não há mais tensões a resolver, o Espírito já se revelou totalmente na filosofia. Isto mostra que, em Hegel, Cristo acaba por ser mais uma imagem do que uma pessoa:

*Here absolute Spirit simply contemplates its own being, namely, that of the self-alienated God who returns to his identity. Hence Christology has been superseded by philosophy (in a way that is both Nestorian and Monophysite, since the purely human is also the pure representation of God), and the doctrine of the Trinity is equally undermined (in a Patripassian and Sabellian sense).*

(Von BALTHASAR, 1989 [1973]: 59)

Mostra, igualmente, que em última análise, Hegel elimina a tensão dramática entre os dois eixos da temporalidade. A teodramática proposta por Balthasar pretende ir mais longe, na medida em que advoga a irredutibilidade dos dois eixos e, por conseguinte, também a manutenção de uma diferença entre o divino e o humano. Posto isto, Balthasar debate-se com a problematidade da relação entre a Igreja e o teatro ao longo da história, que não é apenas uma questão de facto, mas uma questão teológica em si mesma. De certa forma, houve uma série de condenações precoces do teatro, que têm muito de contextual, devido à sua pretensa origem demoníaca e, mais do que isso, devido à baixeza, à depravação, à crueldade que ele representava para os autores patrísticos latinos e gregos, de Tertuliano a Agostinho, de Clemente de Alexandria a Gregório de Nazianzo.

Por um lado, houve um platonismo herdado que recolhe de Platão o problema fundamental da ambiguidade dos deuses gregos. É necessário expulsar o poeta da cidade, bem como a inconstância e mutabilidade de Diónisos, em nome da verdade imutável. Por outro lado, mesmo antes da cristianização do mundo romano, autores como Cícero, Séneca, Juvenal, Tácito ou Ovídio desprezavam o teatro. O cristianismo é mais um herdeiro deste desprezo do que o seu criador. Note-se que o modelo de teatro que é desprezado por estes autores é o circo romano e, em menor grau, a comédia romana. Tertuliano associa o circo a uma substituição degradante dos atos sacrificiais pagãos (TERTULIANO, 1988 [197-202?]). Degradante, porque nele, as paixões atingem o expoente da loucura, são tomadas quase como um valor em si mesmo, não são veículo de coisa nenhuma nem elevam o humano. Rebaixam-no à sua bestialidade e degradação moral. O cúmulo da depravação do circo romano é o estatuto do ator: ao mesmo tempo que não lhe outorgam a cidadania romana, é adorado pelo cidadão. Por isso, há também uma dimensão social neste desprezo: os atores eram párias, as atrizes, na sua grande maioria, prostitutas. Pululava em torno do circo romano uma caterva de vícios, negócios obscuros, etc. Outra dimensão social do desprezo pelo teatro prende-se com as atrocidades sofridas por muitos cristãos nas diversas vagas de perseguição que houve nos primeiros séculos do cristianismo, bem como o facto de os cristãos serem normalmente alvos de chacota nas comédias romanas, retratados como uns imbecis, uns idiotas.

Contudo, há para von Balthasar um elemento mais teológico, que não se prende tanto com os diversos contextos descritos, mas com uma ideia que está presente desde os primeiros textos de repúdio ao teatro: a ideia de que o verdadeiro drama, o verdadeiro ato sacrificial, é o sangue derramado por Cristo na Paixão, ou seja, a ideia de que há o “teatro da verdade”, que é a vida de Cristo. E de facto, a própria liturgia é uma dramatização. Mais ainda, muito rapidamente, o drama litúrgico saiu das igrejas e tornou-se num fenómeno civil de grandes dimensões. Deste modo, ao mesmo tempo que se criou uma tradição textual de repúdio ao teatro, que chega, pelo

menos, até William Prynne e Bossuet, desenvolveu-se uma tradição dramática própria que tem origem no drama litúrgico e, em última análise, no mistério eucarístico.

Seria muito longa a exposição dessa história do teatro cristão e dos diversos avanços e recuos que tiveram o estatuto do ator e do dramaturgo nas sociedades cristãs desde a Idade Média até ao teatro ibérico do Barroco. Chegando ao período da Reforma e da Contrarreforma, Balthasar faz notar o lugar excepcional da Península Ibérica no que diz respeito ao desenvolvimento de um género literário particular: o auto sacramental. É aqui que a *Teodramática* pode ser cruzada com Sóror Maria do Céu.

O auto sacramental, também devido ao facto de ser normalmente escrito para ser representado no dia do Corpo de Deus, centra-se na Eucaristia. A grande virtude deste género literário, de acordo com Balthasar, é a capacidade que os seus cultores tiveram de usar qualquer assunto, por mais mundano que seja, e mostrar que este é permeado pelo mistério eucarístico, espiritualizando tudo aquilo que é secular. Esta recondução de todos os assuntos ao mistério da presença real de Deus no mundo é particularmente verdadeira no que toca ao tratamento *a lo divino* dos temas clássicos: Cristo é o verdadeiro Orfeu em busca da sua Eurídice, o verdadeiro Hércules, o verdadeiro Eros, Pã, Jasão.

No que toca a Calderón, Balthasar aponta para a conclusão de *El Gran Teatro del Mundo*, onde, depois de assistir à peça da vida, o Autor chama aqueles que desempenharam bem o seu papel, já despedidos dos adereços que lhes haviam sido entregues pelo Mundo, para o banquete celeste, numa mesa onde estão o pão e o cálice:

«Here the analogy of secular and spiritual, of the realm of nature and the realm of grace, has been made completely visible: each pole illuminates the other.»

(BALTHASAR, 1989 [1973]: 99).

O esquema dramático dos autos sacramentais é exatamente pautado pela possibilidade de reconduzir toda a pluralidade da história e dos signos naturais à transubstanciação, ainda que fazendo uso do maior desbragamento cómico. A partir desse centro eucarístico, insinua-se uma presença de Deus em todos os outros mistérios.

Em *La vida es sueño*, podemos encontrar o mesmo esquema. Os quatro elementos da natureza preparam o banquete místico para os arrependidos: as águas do Jordão lavam-nos; a terra oferece o pão e o vinho; o ar projeta as palavras da consagração; e o fogo é o evento eucarístico em si mesmo. Há, em Calderón, a grande virtude de perceber e manter a fluidez de sentido que a vida exige, sem que isso faça cair por terra a analogia entre a criação e a redenção. Calderón encontra em tudo, seja o que for, a seriedade de uma verdade que se manifesta no meio dessa fluidez.

Um segundo ponto de reflexão em torno de Calderón é, para Balthasar, justamente a questão das duas temporalidades e o papel da liberdade para manter a tensão dramática entre elas. Novamente fazendo menção à metáfora do “teatro do mundo” – proveniente das *Cartas a Lucílio* de Séneca, do *Enchiridion* de Epicteto, dos *Diálogos* de Luciano de Samósata (textos amplamente divulgados por Erasmo) e, talvez também, do *Policrático* de João de Salisbúria –, Balthasar considera que há algo que se torna explícito em Calderón: a capacidade que o espetador tem de julgar o sentido de uma peça e a qualidade da atuação dos seus intervenientes constitui um reflexo de um ato transcendente de juízo que, por sua vez, permite aceder ao plano imanente das vidas finitas apresentadas. Ao colocar o espetador nessa posição, mostra-lhe também que ele próprio está sujeito a esse juízo transcendente (BALTHASAR 1989 [1973]: 210 e ss.). Deste modo, e mantendo a ambivalência entre o carácter ilusório e a extrema seriedade daquilo que está a ser posto em cena, o “teatro do mundo” nunca dissolve a ação numa espécie de grande mentira schopenhaueriana cuja problematicidade só poderia ser resolvida pela aniquilação do próprio problema. É aqui que entra a questão da liberdade, um dos grandes temas da Contrarreforma. Calderón mantém-nos numa suspensão, num plano ambíguo, onde, por um lado, se assume que a vida é uma farsa, mas, por outro, há um modo particular de desempenhar essa farsa que a transcende. É o Autor, pela mão do Mundo, que distribui os papéis aos farsantes, mas são eles que têm de agir. Esta capacidade de equilibrar o determinismo e a liberdade exige, igualmente, a assunção de uma série de irredutibilidades, ou irreduções, para usar a expressão de Latour: o transcendente e o imanente não se confundem, o papel a desempenhar e o ego que o desempenha também não, o plano da história e o da eternidade, tão pouco. O eixo horizontal e o eixo vertical da temporalidade convivem numa tensão e numa ambiguidade que têm de ser assumidas, não resolvidas.

## 2. O Triunfo do Rosário

Posta esta breve leitura de Calderón de la Barca, enquadrada no projeto de uma teodramática, estamos munidos de um conjunto de instrumentos de análise importantes para compreender a densidade dos cinco autos do *Triunfo do Rosário* de Sóror Maria do Céu.

Em primeiro lugar, é importante apontar para aquilo que congrega todos estes autos. Todos eles têm o objetivo comum de chamar a atenção para as virtudes da oração do Rosário e para o poder intercessor de Maria. De facto, há duas personagens que se repetem, embora com nomes e funções diferentes, em praticamente todos os autos: Maria e São Domingos, tradicionalmente visto como o criador desta forma de oração (embora houvesse outros saltérios parecidos rezados há séculos).

No tempo de Sóror Maria do Céu, o culto mariano era particularmente frutuoso em Portugal. Apenas para dar alguns exemplos que ilustram isto mesmo, em março de 1646, D. João IV entregou a coroa portuguesa a Nossa Senhora da Conceição, criando assim uma ligação perene entre a Restauração e o culto mariano. Em segundo lugar, note-se que houve uma multiplicação das Confrarias do Rosário de Nossa Senhora em Portugal ao longo da segunda metade do século XVII, também por influência do sucesso da Restauração. Em terceiro lugar, proliferavam os escritos sobre o Rosário. Ana Hatherly destaca dois: o *Livro do Rosário de Nossa Senhora* (editado em 1573, reeditado dezenas de vezes ao longo dos séculos XVI e XVII) de Frei Nicolau Dias; e os 30 sermões do Rosário de Padre António Vieira, compendiados sob o título *Maria Rosa Mística* (1686).

Para compreendermos a estrutura interna dos autos de Sóror Maria do Céu e as imagens empregues, é necessário ter em conta a própria estrutura da oração do Rosário, não na sua forma atual (fixada pela carta apostólica *Rosarium Virginis Mariae*, de João Paulo II), mas na sua forma original. O rosário, tal como era rezado no tempo de Sóror Maria do Céu, era uma enfiada de 150 contas agrupadas em 15 décadas, entre as quais haveria um espaço ou uma conta isolada a separá-las. A oração tem uma componente vocal e outra meditativa. Cada década consiste na oração vocal de um Pai Nosso e dez Avé Marias. Em cada uma delas, medita-se sobre um de quinze mistérios da vida de Jesus. Esses mistérios estavam ordenados em três terços: os mistérios gozosos (a Vida), os mistérios dolorosos (a Paixão) e os mistérios gloriosos (a Glória)<sup>2</sup>.

Nestes autos, é frequente o aparecimento de rosais onde se encontram rosas de três cores diferentes: as rosas brancas, do primeiro terço; as vermelhas, do segundo; e as amarelas ou douradas, do terceiro. Há, inclusive, um auto que se divide em três estações que coincidem com os três terços. É também frequente o uso das rosas, ou do próprio fio do rosário enquanto objeto, como arma de arremesso ou como dispositivo que de alguma forma ajuda uma personagem a salvar-se de uma situação de perigo.

O primeiro auto, *La Flor de las Finezas*, é caso disso. A ação dá-se em dois planos: o palácio, onde vive um Rei (Deus) com duas filhas, Severa e Clemência; e o mundo dos homens, onde se encontram o Príncipe, o Plebeu e o Pastor. O auto começa com uma discussão entre as duas irmãs. Severa julga que o Homem está perdido, mas Clemência acredita que ainda se pode salvar. Surge no palácio Luzbelo (Lúcifer), que pede ao Rei que lhe entregue o Homem. Severa concorda, mas Clemência não, por julgar ser ainda possível salvar o Homem. Pede ajuda ao Príncipe, mas este é soberbo, julga-se mais poderoso do que ela e do que o próprio Rei. O Plebeu, ingrato, nem se apercebe do perigo em que anda. Mas Clemência encontra um Pastor (São Domingos) que tem um rosal. É então que surge pela primeira vez este uso do rosário como objeto adjuvante: Clemência pede ao Pastor Domingos que faça um fio de rosas e que o atire para o barco onde se encontra a personagem do Homem, perdido no Mar de Culpa, sem possibilidade de se puxar para terra pelas suas próprias forças. O Homem aceita a ajuda do Pastor Domingos.

Posto isto, regressa-se ao plano do palácio, onde ocorre uma espécie de duelo entre Luzbelo e o Homem, com o Rei como juiz. As armas de Luzbelo são flechas e a Sombra. A do Homem, as rosas enviadas por Clemência através do Pastor Domingos. O Homem apresenta-se a si próprio como imagem e semelhança de Deus, como a Natureza capaz de receber a Graça. Um anjo (Ángelo) é enviado pelo Rei para apadrinhar o Homem no combate. O desfecho do combate é declarado por Clemência: o Homem venceu. Este reconhece que a sua vitória se deve às rosas que lhe foram dadas. Chega, por fim, o momento do juízo. A Sombra é advogada de acusação e Ángelo o advogado de defesa. Severa é quem dirige as perguntas ao réu. É então que Ángelo descreve os efeitos do rosal de Domingos, que restituíram ao Homem a sua fineza. O Rei absolve o Homem e revela-se que Clemência é Maria, cuja intercessão amansou a severidade da justiça divina.

Note-se que há neste auto, claramente, a configuração de dois planos diversos sem que um deles seja o

2. Resumindo: os cinco mistérios gozosos são a Anunciação, a Visitação, o Natal, a Purificação no Templo e Cristo encontrado no Templo; os cinco mistérios dolorosos são o Jardim de Jetsemani, a Flagelação, a Coroação com a coroa de espinhos, o Calvário e a Crucificação; os gloriosos são a Ressurreição, a Ascensão, o Pentecostes, a Assunção e a Coroação de Nossa Senhora. O Papa João Paulo II acrescentou a estes quinze os cinco mistérios luminosos: o batismo no Jordão, as bodas de Canaã, a proclamação do Reino de Deus, a Transfiguração no Monte Tabor e a instituição da Eucaristia.

verdadeiro e o outro o falso. Pelo contrário, foi porque o Homem aceitou as rosas no plano do mundo que este teve as armas necessárias para combater Luzbelo no plano do palácio, ou do juízo final. É certo que não conseguiria vencer a instabilidade do Mar de Culpa sozinho, mas também é certo que foi a sua ação que o tornou traidor, por um lado, e que o fez chegar a bom porto, por outro. Encontramos neste primeiro auto aquilo que havíamos apontado como ponto fundamental de uma leitura teodramática: a irredutibilidade entre a liberdade e a graça, bem como a irredutibilidade entre a necessidade de uma intercessão que comunique forças adjuvantes e a necessidade de aceitação dessas forças da parte daquele que precisa delas. O Homem não é um títere nem é o seu próprio salvador. É o lugar da própria tensão entre o mundo da culpa e o mundo da graça.

No segundo auto, *Rosal de Maria*, a sedução e o ciúme são as palavras-chave, posto que a questão da redenção é colocada através das núpcias entre Adónis (Jesus) e Vénus (a Alma humana). O uso de Adónis para representar Jesus demonstra bem o tratamento *a lo divino* dos motivos clássicos. Tal como Jesus, Adónis é fruto de um nascimento miraculoso. Também como Jesus, Adónis morre por amor e do seu sangue nasce algo profundamente belo, no caso, as anémons. Sóror Maria do Céu reconfigura estes elementos para os seus próprios propósitos. O auto divide-se em três estações, que coincidem com os três terços do Rosário: a primeira estação, das rosas brancas, diz respeito aos mistérios do nascimento de Jesus; a segunda, das rosas vermelhas, aos mistérios da Paixão e da Morte; a terceira, das rosas douradas, aos mistérios da Ressurreição. Novamente, dois planos: o plano do Olimpo, onde um Maioral destina o seu filho Adónis a casar-se com uma pastora belíssima do outro plano, que é o plano do vale. Nesse vale, há uma rebelião encabeçada por Marte contra o Maioral, dado que este não quer entregar a bela pastora (umas vezes chamada Almaná, outras Vénus) a Adónis. Ao longo das três estações, a ação miraculosa ou graciosa de Adónis vai gerando rosas de várias cores, as quais constituirão no futuro os três terços do Rosário. No final, Adónis pede ao Tempo que mostre a Almaná o poder que o Rosário terá no futuro. Surgem, portanto, um pastor Domingos e também a figura de Maria, desta vez, sob a forma da pastora Graça.

Mas é talvez no terceiro auto que a questão da sedução e da liberdade está mais presente. Em *Perla y Rosa*, Sóror Maria do Céu é extremamente engenhosa no aproveitamento da figura joanina do Bom Pastor (João 10, 1-21). Há um pastor que tem cem ovelhas. Uma delas, de seu nome Perdida (a Humanidade), perde-se na Babilónia, onde se encontra uma corte que a celebra e à sua beleza. Essa corte é constituída pelo Universo (personificação da própria Babilónia, do mundo), o Engano, o Chiste e duas damas. Uma outra ovelha, de seu nome Preciosa (Maria), pede ao Bom Pastor que vá salvar a ovelha Perdida. Na Babilónia, Perdida é uma belíssima mulher e vê-se encantada por ser venerada por todos os cortesãos. O Universo corteja Perdida nos seus jardins e oferece-lhe uma bengala para ampará-la do cansaço do passeio. Mas surge também o Bom Pastor, que tem um cajado com uma cruz na ponta. Começa então um jogo de sedução entre os três. É nesse jogo de sedução que está bem patente que a opção é sempre dela, ainda que as forças do Universo, por um lado, e da Graça divina, por outro, possam ser extremamente sedutoras (ou, por vezes, também aterrorizantes). Exemplifiquemos este ponto com um dos discursos do Universo:

*Não a posso violentar,  
Por mais que meu poder seja,  
Que quando de seu querer  
Não busque a Alma o profundo,  
Bem a poderá todo o mundo  
Contrastar, mas não vencer.  
Minha força e minha lei  
O seu alvedrio dana,  
Tão Rainha é, bem que serrana,  
E eu tão escravo, ainda que Rei.*

(MARIA DO CÉU, 1992 [1740]: 163)

Também o Bom Pastor afirma que não pode levar Perdida à força:

*Ai que este encanto,  
Acorrenta sua razão e meu pranto!  
Inda que se veja império meu,  
Em meu poder não está, que em seu alvedrio  
Poderei com minhas forças obrigá-la,  
Mas não poderei com elas violentá-la,*

*Pois com ela tão fino me portei,  
Que, sendo minha, sua a deixei,  
E não é justo tirar minha fineza  
O mesmo que lhe deu minha grandeza.*

(Ibidem: 169)

Perdida frui dos encantos dos jardins da Babilónia, embora sempre cada vez mais cansada e infeliz, mantendo-se numa espécie de letargia do elogio fácil que os cortesãos lhe vão fazendo. É então que reaparece o papel do Rosário. Há, numa serra (a serra de Sião, por contraste com o Jardim da Babilónia), um pastor que tem um rosal onde Preciosa tenta atrair Perdida. Nesse rosal, o Rosal de Maria, Perdida redescobre a sua liberdade perante as forças sedutoras do Universo e encontra o caminho de regresso para junto do Bom Pastor. No final, os próprios cortesãos arrependem-se e louvam o Rosal de Maria, que conduz todo o Universo ao reencontro com o Bom Pastor.

O quarto auto, *Las rosas con las espigas*, gira novamente em torno da luta entre diversas forças sedutoras para a alma. Este auto é talvez o que melhor poderia ser descrito como uma psicomaquia. Como sempre, os dois planos: o do palácio onde o Rei entrega à sua noiva (Flor) três moedas para que esta possa preparar o dia das suas núpcias; e o plano terreno, onde há três mercadores cujos nomes são Mundo, Loucura e Amor. Flor é a alma humana. As três moedas são as três potências da alma da tradição agostiniana, isto é, entendimento (ou intelecto), memória e vontade. Os três mercadores do plano terreno tentam tomar a riqueza de Flor em troca de ofertas aliciantes e vistosas que, no fim de contas, não são aquilo que esta precisa para as núpcias. O Mundo toma a Flor a moeda da memória em troca de um vestido púrpura e de um colar, signos da vanglória do mundo; a Loucura, companheira do Mundo, toma a Flor a moeda do entendimento em troca de um vestido brilhante, signo da vaidade, da inconstância e da ignorância. O Amor é uma personagem mais complexa. Quer tomar a moeda da vontade em troca de um arco e flechas em chamas, signos da paixão desenfreada. Chegado o dia do banquete nupcial, os adereços adquiridos por Flor não lhe servem de nada: o vestido do Mundo transforma-se em pó, o da Loucura em terra. As flechas do Amor, ao invés de estarem na sua posse, são-lhe lançadas ao coração. No entanto, no desespero, o cavaleiro Gomindo (anagrama de Domingo[s]) vem em auxílio de Flor, depois de ter pedido a uma deusa (Maria) permissão para entregar a Flor 150 rosas de um rosal seu. O Amor não consegue tomar a vontade de Flor, a única potência que ainda lhe restava. Flor veste o colar de rosas e transforma-se numa criatura cheia de graça, pronta para desposar o Rei. Os próprios mercadores juntam-se ao banquete, mas transformados e redimidos, em particular o Amor, cujas flechas são agora benignas.

Torna-se cada vez mais evidente o padrão de todos estes autos: dois planos, o exercício do livre arbítrio no plano inferior, a importância da intercessão de Maria perante os desvios das seduções várias do mundo e a reunião com Deus no plano superior. Contudo, por mais vincado que seja o padrão, a diversidade entre os autos não deixa de ser imensa. Cada auto apresenta especificidades que dão conta da diversidade de desafios pelos quais a alma humana passa na sua luta pela felicidade. Confirma-se a afirmação de Ana Hatherly segundo a qual a mestria de Sóror Maria do Céu está muito além do circuito fechado das temáticas apresentadas. Estes textos não são instâncias, são únicos.

O último auto, *Trez redenciones del Hombre*, é talvez aquele que apresenta maior complexidade interna. Este auto é forjado a partir de *El laberinto del mundo* de Calderón. Ambos os autos têm como personagens não pessoas, mas estados ou moções da alma, como a Culpa, a Graça, o Furor, a Inveja, o Engano, etc. As personagens não coincidem, mas os cenários onde se vê o Homem, personagem principal, são muitas vezes os mesmos. O Homem encontra-se, como no primeiro auto de Sóror Maria do Céu, perdido num mar entre vozes enganosas de sereia. O mesmo se passa em *El laberinto del mundo*. A luta contra a Culpa dá-se igualmente a partir da mesma alegoria: o labirinto do Minotauro. No caso de Sóror Maria do Céu, veremos que Ariadne (Ariã, ou Ariana) é Maria.

Mas esse é o terceiro de três momentos em que este auto está dividido. No primeiro, um rei destinou que o Homem fosse esposo da Graça, mas este está apaixonado pelas vozes que vêm do mar, que são as vozes da Culpa e seus companheiros. Graça decide invocar o “Deus dos exércitos” contra as forças da Culpa, mas o Homem aparta-se na mesma dela. Segue-se uma apresentação alegórica da Culpa, rodeada dos marinheiros Olvido, Lisonja, Delícia e Engano. A Culpa lamenta-se da inconstância do Homem e da dificuldade de apartá-lo da Graça. Não é apenas a Graça que está desolada pela inconstância do Homem. A própria Culpa está cansada de o perder – quando este se reaproxima da Graça pelo pranto – e de precisar de reconquistá-lo. Por isso, decide matá-lo de uma vez por todas, sobretudo pelo ciúme que sente. A Graça, com o auxílio do Prazer, compadece-se do Homem e salva-o de um afogamento.

No entanto, o Prazer prevê imediatamente que o Homem está a ser salvo apenas para se perder novamente: «Ai que é palavra e é Homem, / Um terra e outro vento!» (Ibidem: 249). É exatamente isso que acontece no segundo momento. Desta vez, o Homem é um enfermo que recorreu ao “hospital do mundo”, onde tem a Culpa por doença, mas também por enfermeira. Chega a ser identificado com a figura de Midas, embora transforme em terra, e não em ouro, tudo aquilo que toca:

*Mas que desculpa pode achar sua culpa  
Se dela enfermou, e dela ferido,  
Ao hospital do mundo o há trazido,  
E ali, que de uns olhos nunca fez ausência,  
Vem a ser sua enfermeira e sua dolência,  
E tão de terra está, pelo que erra,  
Que tudo o que toca se faz terra;  
Que como seu alimento  
É vaidade, soberba, atrevimento,  
A gula, a impudícia,  
A ambição, a baixeza, a codícia,  
Ao tocá-lo se adverte,  
Que em terra como em terra se converte,  
E com tal alimento  
Tão mísero se vê, tão macilento,  
Quando de si se olvida,  
Que a vida é a sombra de sua vida.*

(Ibidem: 252)

Atinge-se, no final deste segundo momento, um ponto culminante onde a Graça e a Culpa procuram chamar o Homem ao seu regaço para descansar e curar-se das suas enfermidades. Ao contrário do que havia acontecido até aqui, desta vez a rosa é a flor da Culpa: o Homem vai atrás da sua beleza, do seu odor, e pica-se nos espinhos. A flor da Graça é a açucena. Uma figura, de seu nome Terra, vestida de verde e de açucenas, entrega ao Homem um molho de espigas para que este faça o pão que o há de alimentar da Graça. É o pão de Belém: o despedaçar da espiga é a morte de Cristo que leva o Homem à segunda redenção. Novamente, faz-se menção ao mistério eucarístico.

Por fim, o terceiro momento, como já foi dito, aproveita as figuras de Teseu, Ariadne e Minotauro para retratar a luta do Homem contra a Culpa. Ariadne é também chamada Rosa, isto é, Maria, a Rosa Mística, e o Minotauro é a Culpa que Teseu, o Homem, deve derrotar. Rosa entrega ao homem um fio de rosas do seu rosal para que este se oriente no labirinto da Culpa. É essa a virtude do Rosário, que conduz o Homem à terceira redenção. Quando o Homem se encontra com a Culpa, esta tenta convencê-lo a habitar o labirinto com ela e a entregar-lhe as rosas, mas estas iluminam-na e mostram a sua verdadeira face: afinal, a Culpa é um monstro que o Homem derrota com bravura.

Mais do que postular grandes teses sobre os autos do *Triunfo do Rosário* de Sóror Maria do Céu, foi meu objetivo chamar a atenção para a sua riqueza, em particular invocando a capacidade que a autora franciscana tem de, tal como acontece em Calderón, encaminhar os mais diversos assuntos mundanos para um centro eucarístico que adquire a força de colocar o leitor numa suspensão onde se ajuíza ajuizando, de modo a que a sua vida não seja uma sombra de vida, ou de modo a que o teatro do mundo transcenda a farsa e os farsantes desempenhem o seu papel cientes de que estão a brincar e a fazer a coisa mais séria do mundo em simultâneo<sup>3</sup>. ☞

3. Agradeço às professoras Maria Luísa Malato e Isabel Morujão pela partilha de textos e sugestões.

## BIBLIOGRAFIA

- Ana Hatherly, *A Preciosa de Sóror Maria do Céu*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa 1990.
- Ana Hatherly, *O mestre*, Arcádia, Barcelos 1963.
- Ana Hatherly, «Teatro religioso da época joanina. O Triunfo do Rosário de Sóror Maria do Céu» in *Claro e Escuro. Revista de Estudos Barrocos*, nº 2/3, Lisboa 1989, pp. 119-134.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética*, trad. Álvaro Ribeiro – Orlando Vitorino, Guimarães Editores, Lisboa 1993.
- Hans Urs von Balthasar, *Theo-drama*, vol. 1: *Prolegomena*, trad. Graham Harrison, Ignatius Press, São Francisco 1989.
- José Ares Montes, «Ecos de Calderón en el teatro portugués» in *Anejos de la Revista «Segismundo»*, 6, Madrid 1981, pp. 1343-1357.
- Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, Aguillar, Madrid 1967.
- Pedro Calderón de la Barca, *El laberinto del mundo*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Universidad de Navarra – Reichenberger, Pamplona – Kassel 2015.
- Peter Brook, *The Empty Space*, Touchstone, Nova Iorque 1968.
- Sóror Maria do Céu, *Enganos do bosque, desenganos do rio*, António Isidoro de Fonseca, Lisboa 1741.
- Sóror Maria do Céu, *Triunfo do Rosário repartido em cinco autos...*, Miguel Manescal da Costa, Lisboa 1740.
- Sóror Maria do Céu, *Triunfo do Rosário*, trad. e apr. Ana Hatherly, Quimera, Lisboa 1992.
- Tertuliano, *De spectaculis*, ed. Karl-Wilhelm Weeber, 1988 (em linha: [https://www.tertullian.org/latin/de\\_spectaculis.htm](https://www.tertullian.org/latin/de_spectaculis.htm), consultado a 02/07/2021).
- Valerie Hegstrom, “El convento como espacio escénico y la monja como actriz: montajes teatrales en tres conventos de Valladolid, Madrid y Lisboa” in Nieves Baranda Leturio – María Carmen Marín Piña (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Vervuert Verlagsgesellschaft, Francoforte – Madrid 2014, pp. 363-376.