



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 28 (2022)

### «QUE EL ODIIO Y AMOR COMPITAN»: PARA UMA RELEITURA DA QUERELA DO TEATRO ESPANHOL E DO TEATRO FRANCÊS EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII

Ariadne NUNES

(Universidade Nova de Lisboa)

<https://orcid.org/0000-0001-7418-1455>

José Pedro SOUSA

(Universidade de Lisboa)

<https://orcid.org/0000-0001-7007-1654>

*Recibido: 7-3-2022 / Revisado: 8-4-2022*

*Aceptado: 3-7-2022 / Publicado: 25-11-2022*

**RESUMEN:** Tras siglo y medio de una muy exitosa permanencia del teatro español en Portugal, a principios del XVIII los productos culturales españoles enfrentan nuevos modos de resistencia en tierras lusitanas. A pesar del surgimiento de un nuevo gusto teatral y de la institución de una censura que pugnaba por la defensa de la identidad portuguesa, siguió registrándose la influencia del teatro del Siglo de Oro, sea a través de su defensa escrita por el Marquês de Valença (1739-1748), sea por el éxito de este teatro y de las compañías españolas que representaron en Lisboa. Contrariando una lectura unívoca y simplista de la historia de la decadencia del teatro español en Portugal y aportando nuevos elementos para matizar este fenómeno, se procede a una relectura de la querrela del teatro español y francés en Portugal, seguida de un análisis de sus reflejos en la censura y en los tablados portugueses del siglo XVIII.

**PALABRAS CLAVE:** Querrela del teatro español y francés, Portugal, siglo XVIII, Real Mesa Censória, teatros públicos

## «QUE EL ODIOS Y AMOR COMPITAN»: TOWARDS A REVISIONARY READING OF THE QUARREL BETWEEN SPANISH AND FRENCH THEATRE IN 18TH CENTURY PORTUGAL

**ABSTRACT:** After 150 years of Spanish dominium in the Portuguese theatrical system, in the beginnings of the 18th century the Spanish cultural products face unforeseen obstacles in Portugal. Notwithstanding the appearance of new French and Italian theatre aesthetics and the creation of a united instance of censorship aiming at rescuing Portuguese national identity, Spanish Golden Age theatre was still cherished both by Portuguese audiences and by the intellectual aristocracy championed by Marquês de Valença on his *Apologetic Discourse* (1739) and subsequent texts (1748). In order to reevaluate the history of Spanish theatre decay in Portugal, the quarrel between the Spanish and French theatre is revisited through the analysis of the theoretical issues and its reflections both on theatre censorship and on 18th century Portuguese stages.

**KEYWORDS:** Quarrel between the Spanish and French Theatre, Portugal, 18th century, Royal Censorship Court, theatre venues

### 1. INTRODUÇÃO

O primeiro documento que atesta a presença de actores espanhóis em Lisboa data de 1582.<sup>1</sup> Nesta carta, Manuel Correia, morador na cidade de Lisboa, na Rua das Arcas, dá conta da existência de uma estrutura de «três teatros de madeira», alugada ao actor / autor espanhol Juan de Limos, para nela se representarem comédias. O sucesso deste divertimento era tal (e veja-se que passaram apenas dois anos desde a integração de Portugal na Monarquia Espanhola) que Manuel Correia se viu forçado a recorrer às autoridades judiciais para impedir a aglomeração de público que se verificava em dia de espectáculo na Rua das Arcas (Bolaños Donoso e Reyes Peña, 1990).<sup>2</sup>

O gosto pelo teatro espanhol ter-se-á reforçado durante os anos seguintes, tornando-o um produto comercial de tal forma atractivo e rentável que levaria o Hospital de Todos os Santos de Lisboa a requerer ao rei licença para a exploração desta actividade. Em 1588, o rei Filipe I de Portugal, II de Espanha, concede provisão «para que se não façam comédias sem licença do Hospital de Todos os Santos»,<sup>3</sup> na cidade de Lisboa, atribuindo-lhe assim o monopólio deste divertimento. Em 1612, o sucessor Filipe II prorrogará, por tempo indeterminado, esta concessão. Instala-se, assim, o teatro espanhol em Portugal.

A afirmação deste gosto nos palcos lisboetas não impede, e talvez até promova, uma tentativa de continuidade da tradição teatral lusa, que se manifesta nomeadamente na publicação, com licença e privilégio real, em 1587, da *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas feitas por António Prestes, Luís de Camões e outros autores portugueses cujos nomes vão no princípio de suas obras*; e em 1622 das *Comédias Portuguesas* —que incluíam a dramaturgia de Francisco de Sá de Miranda e António Ferreira (cfr. Camões e Brilhante, 2016: 217-239). Enquanto o teatro espanhol monopolizava os palcos da capital portuguesa (Sousa, 2018: 79-152), saíam dos prelos dois volumes que procuravam preservar e difundir um produto teatral especificamente nacional.

<sup>1</sup> Biblioteca Nacional de Espanha, *Cartas de comediantes del siglo XVI*, Ms. 18637/1.

<sup>2</sup> Veja-se a reconstrução virtual das várias fases deste teatro em <[https://www.ceteatro.pt/recursos-digitais/teatros\\_virtuais](https://www.ceteatro.pt/recursos-digitais/teatros_virtuais)>, consultado em 22 de Abril de 2022.

<sup>3</sup> Arquivo Nacional-Torre do Tombo, Hospital de S. José, Livro 940 (Registo Geral), 352v-353r.

Ainda que, durante mais de século e meio, e apesar da (Guerra da) Restauração portuguesa, o teatro espanhol tenha tido uma influência esmagadora, a verdade é que se vão registando, ao longo do tempo, fenómenos que periodicamente se inserem numa linha de preservação e afirmação de uma estética teatral portuguesa. Por exemplo, vinte anos depois da publicação das *Comédias Portuguesas* será representada na Universidade de Coimbra, em 1644, a peça *Contra si faz quem mal cuida*, de Leonardo Saraiva Coutinho, que, embora siga a estética da *comedia nueva*, recupera não apenas a língua portuguesa, mas também um tema nacional — a crise dinástica de 1383-1385. Durante o período da Guerra da Restauração é também publicado um conjunto de peças exaltando as vitórias portuguesas nas batalhas ocorridas entre 1640-1668 que, além da função propagandística, contribui para a manutenção da identidade teatral portuguesa.<sup>4</sup>

Outro reflexo desta preocupação observa-se nas últimas décadas do século XVII, quando, na cidade do Porto, a representação de comédias por companhias espanholas é criticada e até tentativamente proibida pelas autoridades religiosas locais. As sucessivas pastorais emitidas pelo bispo do Porto, D. Fernando Correia de Lacerda, vão progressivamente limitando a liberdade de actuação das companhias, primeiro em contexto religioso e depois em contexto secular (Sousa, 2018: 186-188; Sousa, 2019), até exigirem licença *in scriptis* para representação pública de qualquer espectáculo teatral. O seu sucessor, D. João de Sousa, prosseguirá a mesma linha de actuação, condenando o teatro comercial espanhol que então se apresentava na cidade do Porto, por contraposição a um teatro de cariz nacional e de pendor moralizante. O repúdio deste bispo àquele teatro é bem visível na expressão que utiliza na sua correspondência ao referir-se à «peste das comédias».<sup>5</sup>

Em sentido inverso, nesse final de seiscentos, a Misericórdia do Porto fará uma petição à Câmara para que, à semelhança do que acontecia em Lisboa e em Coimbra, se lhe conceda provisão para «que só em dito pátio [da Misericórdia do Porto] se possam representar comédias».<sup>6</sup> Este objectivo colidirá com o «programa» do bispo D. João de Sousa, que procurará impedir esta iniciativa, considerando-a mais perniciosa que benéfica e advogando a cada vez menor afluência de público a estes espectáculos.<sup>7</sup> Ora, um pedido como o da Misericórdia do Porto só pode resultar da existência de interesse neste tipo de divertimento que, aliás, se continuará a verificar em território nacional até, pelo menos, meados do século XVIII.

## 2. A QUERELA DO TEATRO ESPANHOL E DO TEATRO FRANCÊS EM PORTUGAL

Apesar da presença do teatro espanhol em Portugal ter sido uma realidade desde os finais do século XVI e ao longo de todo o século XVII, como se viu, com a Guerra da Restauração as tentativas de preservação da identidade teatral portuguesa começam a estar intimamente relacionadas com o rechaço da *comedia* espanhola. É, contudo, no final de Seiscentos que esta oposição se acentua, sendo a antes referida questão portuense já disso exemplo. Mas, além desta crítica que emana das autoridades religiosas, outros sectores da sociedade portuguesa, principalmente as elites intelectuais, vão contribuir para a refutação deste produto cultural e desta dramaturgia.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> O teatro de Pedro Salgado é epítome dessa dramaturgia: *A maior glória de Portugal e afronta maior de Castela* (1663), *Relação verdadeira da entrada que em Castela fez Fernão Martins de Ayala* (1645) e *Diálogo Gracioso [...] que contém a entrada que o Marquês de Terracusa, general de Castela, fez na campanha da cidade de Elvas tratando de a conquistar* (1645). Sobre o teatro da Restauração veja-se o artigo de Manuel Calderón Calderón (2014).

<sup>5</sup> Biblioteca da Ajuda, Cód. 51-XI-38, 26v.

<sup>6</sup> Arquivo Histórico Municipal do Porto, A-PUB-064, f. 395.

<sup>7</sup> Biblioteca da Ajuda, Cód. 51-IX-38, ff. 149-150.

<sup>8</sup> Sobre o confronto entre o teatro barroco e o teatro neoclássico em Espanha, veja-se Álvarez Sellers (2019).

A tradução da *Arte poética* de Boileau, pelo Conde da Ericeira, em 1697,<sup>9</sup> marca o início de uma nova influência estética que levará, no entanto, algumas décadas a materializar-se nos palcos portugueses. Trata-se de uma questão maioritariamente teórica e limitada a um pequeno círculo intelectual, em que se confrontam os princípios de subjugação do teatro ao gosto popular com a tendência classicizante defendida pela elite cultural mais purista da sociedade francesa. Na sua origem, esta questão não seria alheia a uma tentativa de afirmação de uma estética nacional francesa, demonstrando a «ligação de um ideal de equilíbrio, de razão, de conveniência e de representação de valores nobres ao projecto de unidade nacional e de engrandecimento da monarquia» (Brilhante, 2003: 214). Com esta tradução, Portugal importa de França não apenas um modelo estético *stricto sensu*, mas também uma ideologia nacionalista, uma vez que a procura de um «teatro novo» está, no caso português, directamente ligada à rejeição da herança cultural espanhola.<sup>10</sup>

Nos alvares de Setecentos, esta repulsa começa a manifestar-se na tradução de obras escritas em espanhol, apesar de, ao mesmo tempo, se continuar a representar nesta língua no Pátio das Arcas de Lisboa.<sup>11</sup> Ora, se a tradução não surge para colmatar qualquer tipo de ininteligibilidade linguística, será antes o intuito de afirmação da língua (e da identidade) portuguesa nos palcos e nos prelos nacionais que parece justificá-la.<sup>12</sup> Assim, a tradução de peças espanholas, o aparecimento do *Teatro Cómico Português* (1744 e 1747), de António José da Silva, o Judeu, e ainda as primeiras traduções de uma poética e de uma peça francesa (de Molière) confluem num programa de revitalização do *ethos* teatral português.

Tendo em consideração o movimento arcádico —expressão do gosto neo-clássico que a tradução de Boileau preconizava—, não pode deixar de causar alguma estupefacção que entre a tradução de Boileau, em 1697, e a primeira representação documentada de uma versão portuguesa de uma peça de Molière tenha havido um hiato de quarenta anos. Trata-se de uma tradução/adaptação de *Georges Dandin (ou Le Mari confondu)*, *O marido confundido*, por Alexandre de Gusmão.<sup>13</sup> Esta peça foi encenada em 1737 para um círculo privado (Camões e Brilhante, 2016: 222),<sup>14</sup> graças à intervenção de dois actores políticos importantes na época: Lord Tirawley, embaixador em Portugal na corte de Dom João V, que encomendou a encenação; e o já referido tradutor Alexandre de Gusmão, conhecido amante das letras francesas (Miranda, 1978: 183-184). Esta adaptação e representação de Molière terá sido um acto isolado, sendo necessário aguardar mais trinta anos até que o dramaturgo francês apareça nos palcos ou nos prelos em Portugal (Miranda, 1973: 185).

9 A publicação é apenas de 1793, no *Almanaque das Musas*.

10 Sobre a construção da identidade literária portuguesa por oposição à espanhola, veja-se Abreu (2007).

11 Caso exemplar do valor programático da tradução de peças escritas em espanhol parece ser o *Entremez do Poeta Dom Tristão*. Escrito por Francisco de Leiva ainda no século XVII, a tradução apresenta características que, no contexto desta querela, não parecem inocentes: a manutenção da língua espanhola na comédia que está a ser escrita por Dom Tristão e a acentuação da sátira no entremez português parecem reflectir o desprestígio do modelo teatral espanhol ali parodiado (cf. Nunes e Sousa, 2020).

12 Jonathan Wade destaca, no entanto, que o uso do espanhol pode ser motivado por razões nacionalistas, uma vez que se trata de uma língua com um número significativamente maior de falantes e que, portanto, ao ser usada para difundir os valores portugueses, alcança um público maior (Wade, 2020: 11). Caso emblemático deste recurso ao espanhol por autores portugueses surge na Dedicatória de Manuel Araújo de Castro em *La mayor baxaña de Portugal*. Veja-se, a este propósito, o episódio referido por Wade, em que Pedro de Alcáçova Carneiro, embaixador português em Madrid, fala com toda a gente em espanhol menos com o rei, Filipe II, «porque com vossa magestade falo de sizo, e com os mais de zombaria» (Wade, 2020: 36).

13 «É versão do francês, mas o autor de tal modo a transformou e a alterou, introduzindo algumas partes apropriadas ao nosso país, que se pode dizer que mais parece um original» (Gusmão, 1841: 252).

14 Na *Colecção de vários escritos inéditos políticos e literários de Alexandre de Gusmão*, refere-se que a peça foi «posta em cena no Teatro de Lisboa».

Em 1739, há mais um capítulo nesta disputa entre o teatro francês e o espanhol em Portugal: surge o *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol*, do Marquês de Valença, Dom Francisco de Portugal. As circunstâncias que envolvem a sua publicação são ainda hoje incertas. Segundo Costa Pimpão (1962: 261), o discurso teria sido proferido numa academia, portanto num círculo privado, o que fundamenta com o facto de o *Discurso* ser dirigido a ouvintes e não a leitores. Parece-nos contudo, atendendo à extensão do texto e à minúcia da argumentação ali desenvolvida, que esta hipótese é discutível; não se pode excluir a possibilidade de este debate se enquadrar num tipo de polémicas já com alguma tradição na imprensa escrita —pensamos, por exemplo, na controvérsia sobre a licitude do teatro— de que tenhamos perdido o rasto inicial.

Independentemente do contexto em que, e do modo como, este *Discurso* surgiu, é inequívoco que se dirige a um destinatário concreto: «Reconheço que o meu contendor se faz mui temido pelo costume de vencer» (p. 2). Não foi, no entanto, possível, até hoje, apurar a quem se dirige. Adicionalmente, o enfoque numa comédia específica de Calderón de la Barca, *Afectos de odio y amor*, faz pensar que o que motivou o discurso do Marquês poderá ter sido uma crítica à representação desta *comedia* na capital portuguesa.<sup>15</sup> Sendo uma peça de grande êxito, representada por companhias espanholas, tais como as que vinham a Lisboa desde finais do século XVI,<sup>16</sup> não é, no entanto, possível confirmar documentalmente a encenação desta comedia de Calderón antes da publicação do *Discurso apologético*.

Ao contrário do que se pode ler no título, mais do que de uma defesa do teatro espanhol, trata-se de uma defesa do teatro de Calderón de la Barca, metonimicamente corporizado na *comedia Afectos de odio y amor*. Esta apologia é feita sem que haja um ataque ao teatro francês. Como o próprio Marquês afirma, só assim é possível defender «a honra da minha nação sem destruir o crédito estrangeiro» (Castro, 1739: 2). Aliás, se, na altura, «algum teatro estrangeiro influía no gosto do público, não era por certo ainda o francês (...), mas o italiano» (Figueiredo, 1917: 50), como se demonstra no repertório lírico, em regra italiano, do teatro da Rua dos Condes (cf. Ferreira, 2019: Anexo 2), a que voltaremos mais abaixo.

Resumidamente, a defesa do teatro de Calderón assentava em quatro aspectos:

1. o objectivo, tanto na tragédia como na comédia, de instruir e deleitar (a máxima horaciona de *prodesse et delectare*, recuperada por Boileau), integralmente alcançado com o teatro de Calderón (Castro, 1739: 2);
2. a originalidade deste teatro, que não se limita a imitar os poetas antigos, mas introduz em palco novas paixões como o amor e o ciúme. É um traço comum ao teatro francês e ao espanhol, mas que existe em Calderón e não pode deixar de ser apreciado (5);
3. a oposição ao anátema da ornamentação estilística no teatro espanhol, mostrando como já desde a Antiguidade clássica (de Horácio a Homero e Virgílio) se recorria a figuras de estilo para adornar o discurso. Faz, então, uma apologia do estilo barroco e de recursos como a metáfora e a hipérbole, socorrendo-se também dos clássicos portugueses —Camões e o Padre António Vieira— para justificar o uso de ornatos e epítetos (19);

<sup>15</sup> Infelizmente, a mudança no sistema de exploração do Pátio das Arcas de Lisboa torna a documentação sobre a actividade teatral nesse lugar muitíssimo mais escassa a partir de 1735, quando o Pátio passa a ser alugado a empresários privados, deixando a sua gestão de caber directamente ao Hospital de Todos os Santos (cfr. Bolaños Donoso e Reyes Peña, 1993).

<sup>16</sup> Para aferir o sucesso desta peça ao longo de todo o século XVII, veja-se Ferrer Valls (2022).

4. a desvalorização do dogma da verosimilhança, lembrando que Virgílio ao referir Cérbero, o cão de três cabeças —aqui tomado como expoente da inverosimilhança— nem por isso perde a sua autoridade (40-41).

Em 1747, o que teria começado por ser uma troca de argumentos circunscrita no tempo e no assunto, adensa-se. A partir deste ano, são publicados sequencialmente três textos que recuperam algumas das questões antes levantadas, alimentando ainda mais a polémica sobre o teatro francês e o teatro espanhol. Os protagonistas são, uma vez mais, o Marquês de Valença e, presumivelmente, Alexandre de Gusmão, embora o texto que se lhe atribui não esteja assinado.<sup>17</sup> A rapidez com que estes textos se sucedem e o próprio teor das posições assumidas não serão alheios a uma eventual rivalidade sócio-política. Se, como se viu no *Discurso*, o Marquês de Valença começa por defender uma peça específica do teatro espanhol, agora a estratégia assenta na crítica a *Le Cid*, de Pierre Corneille.

Não deixa de ser curioso que o drama criticado tenha sido objecto de uma polémica, à data da sua publicação inicial, em 1637, em França, por ceder ao gosto popular, apartando-se da poética neoclássica que, desde o princípio dos anos 30, era defendida pela elite cultural francesa. O facto de esta obra, tanto pelo assunto como pelo modelo estético, se aproximar do teatro do *Siglo de Oro*, não será alheio ao parecer dos críticos franceses. Há, no entanto, uma grande diferença entre o *Cid* de 1637 e o de 1682, última versão publicada em vida de Corneille. De facto, Corneille foi reescrevendo o seu texto ao longo de várias décadas, aproximando-o progressivamente de uma estética mais purista, conforme ao gosto aristocrático. De tragicomédia em 1637, passa a tragédia; no exercício de revisão textual, recupera as unidades de tempo e de lugar, obliteradas na primeira versão; as próprias personagens perdem os seus traços de carácter mais grotescos e voláteis às paixões humanas, adoptando maior profundidade psicológica e significado político, aproximando-se, nesse sentido, das grandes figuras trágicas greco-romanas (cfr. Jean Serroy, 1993).

Atentando no título do texto do Marquês, *Crítica à famosa Tragédia do Cid, composta por Pedro Cornelli, e reparos feitos a ela pelo Marquês de Valença, Dom Francisco de Portugal e Castro* (1747), terá sido a última versão deste texto a que lhe serviu de base para a sua argumentação: lê-se «tragédia» no título, e não «tragicomédia», como era na primeira versão da peça.

Ao contrário do que acontecia no *Discurso apologético*, como se referiu acima, neste texto serão efectivamente apontadas lacunas à cultura francesa, como resulta da seguinte afirmação:

[a]ssentemos pois que França é como a Pandora das fábulas, que todos os deuses lhe deram a sua perfeição e excelência menos Apolo, que lhe não comunicou nenhuma das suas artes, porque ele é médico, músico e poeta, e os franceses não têm Esculápios, nem Orfeus, nem Homeros (Castro, 1747: 16).

Desde o primeiro momento, o Marquês de Valença começa por adoptar uma perspectiva mais de ordem moral do que estética sobre o *Cid* de Corneille, contrapondo o que considera ser defeitos da própria cultura francesa com as virtudes castelhanas. Assim, se a relação entre dama e aia na sua modelação gálica (e no *Cid* de Corneille) é vista como inapropriada e desigual, na *comedia* espanhola os laços entre estas duas figuras demonstram respeito e afecto. A esta apreciação moral, que reflecte também uma obediência à regra do decoro, junta-se uma reflexão sobre a inverosimilhança, designadamente na

<sup>17</sup> Sobre a atribuição de autoria a Alexandre de Gusmão, veja-se Jaime Cortesão (1952: 175, n. 1).



construção das personagens: a propósito do Conde ter sido preferido para aio do Príncipe, nota o Marquês que «[n]ão parece natural que o Conde, que tinha entrado nos postos militares, quisesse também os políticos» (5).

A terminar, o Marquês volta ao princípio horaciano, defendendo que:

o poeta tem outras leis e licenças que não tem o historiador [...] [p]ois se para agradar se pode fingir o que não foi nem é lícito que seja, por que se não fingirá para instruir os leitores o que não foi mas devia ser? A poesia é uma ficção, e se é permitida a ficção do vício para adorno da arte, mais deve ser admitida a ficção da virtude para documento dos homens (8-9).

Partindo desta máxima, faz uma crítica feroz a várias cenas da peça. Uma vez resolvidas as questões relacionadas com a preceptiva teatral, o hispanófilo autor conclui pela já referida incapacidade poética dos dramaturgos franceses, afirmando que «Alexandre não meteria a tragédia do Cid naquele precioso cofre de Dario em que meteu a *Ilíada* de Homero» (17).

O autor das *Notas à crítica que o Sr. Marquês de Valença fez à Tragédia do Cid, composta por Monsieur Corneille, escritas por um anónimo* (1747-1748) mostra conhecer não só a *Crítica*, mas também o *Discurso apologético*. Se a autoria destas notas tem sido, desde muito cedo, atribuída a Alexandre de Gusmão, com fundamento, por um lado, na sua francofilia e, por outro, em questões estilísticas, como se explica que uma figura com o estatuto deste autor se escondesse atrás do anonimato, dando azo a acusações de cobardia? Será que, dado o estatuto de defensor do teatro francês reconhecido a Gusmão, a crítica se tenha precipitado nesta atribuição? Seria ele o único francófilo na Corte?

O autor anónimo, nas *Notas*, começa então por escrever que não se opunha à defesa do teatro espanhol, mas

vendo que já S. Exa. se declara que não somente ataca o teatro francês, mas que pretende fazer-nos crer que aquela nação não tem Poesia, devo dizer a S. Exa. com uma sinceridade de português velho que o teatro espanhol é hoje o mais defeituoso, e que o francês (não desprezando o inglês nem o italiano) se pode comparar com os de Atenas e da Antiga Roma (*Notas*, 1952: 176).

Antes ainda de criticar ponto por ponto todos os argumentos gizados pelo Marquês no seu texto, o autor estabelece a sua adesão aos princípios defendidos na *Poética* de Boileau, e o total desprezo que os dramaturgos castelhanos mostram por esses preceitos clássicos, dizendo que «são cheios de puerilidades, e que mil jogos de palavras desacreditam os sentimentos de todos os seus heróis» (176).

Após este preâmbulo, as *Notas* detêm-se em questões acessórias, relativas à correcção do estilo do Marquês. Em primeiro lugar, apontam o erro ortográfico no apelido «Cornelle»; seguidamente, referirão o uso indevido do epíteto «famosa» à «Tragédia [...] porque nunca usou dele a modéstia dos franceses» (177). Só depois destas provocações, se entrará nas questões substantivas da querela. O autor mostra, então, como as críticas que o Marquês fez à tragédia de Corneille resultam já de defeitos do Cid espanhol e não especificamente da apropriação que Corneille dele faz (178 e 183). Contrapõe a todos os excessos de carácter das personagens que o Marquês assinala a justa leitura que dessas cenas se deve fazer. Refuta ainda a inferioridade da cultura francesa em várias passagens, concluindo que:

se os Corneilles, os Racines, os Lafontaines, os Boileaux, os Molières, os Rousseaux, os Quinaults, os Voltaires não são poetas, ou eu não entendo francês, ou a poesia não é o que dizem Aristóteles, Horácio, Longino, Quintiliano, Donato e outros desta ordem a quem consulto (184-185).

Termina classificando o gosto do Marquês como «gótico», acusando-o de não conhecer a língua francesa,<sup>18</sup> nem estar familiarizado com as «regras do teatro, [...] de sorte que parece não ter lido [Corneille]» (185).

A encerrar a polémica, o Marquês publica, em 1748, a *Resposta do Marquês de Valença, D. Francisco de Portugal e Castro, aos reparos de um anónimo à Crítica que fez o mesmo Marquês à famosa tragédia do Cid*. As licenças exaradas dão já mostra do respaldo das autoridades censórias à resposta do Marquês. Pedro Correia, censor do Paço, acompanha D. Francisco de Portugal, considerando as *Notas* «palavras menos polidas e impugnações desarrazoadas», e o seu anonimato desmerecedor de qualquer tipo de satisfação. Será esta uma das primeiras críticas do Marquês ao autor anónimo, acusando-o de se aproveitar desta condição para falar desabridamente, sem «o respeito e moderação que se deve observar nas disputas literárias» (Castro, 1748: 1). A aparente elevação deste excerto inicial não impede a resposta, à letra, à maioria das acusações de que é alvo, por exemplo, culpando o seu adversário de uma série de impropriedades no uso da língua portuguesa. Nesta resposta, o Marquês de Valença demonstra conhecer bem a crítica francesa ao *Cid* de Corneille, advertindo: «queixe-se o autor anónimo das críticas contra a *Tragédia do Cid*, e não de mim, que segui os senhores da sua nação» (4). Não concluirá a sua *Resposta* sem referir a dualidade de critérios e os erros de leitura ou interpretação que o anónimo faz da peça francesa. Mas talvez a mais clara mostra da fatuidade desta querela seja a disposição do Marquês para reconhecer os defeitos do teatro espanhol desde que o seu opositor confesse «os vícios do teatro francês» (19).

Com este documento termina, ao que sabemos, a querela na sua expressão crítica e ideológica. O Marquês morrerá pouco depois, em 1749, levando Costa Pimpão a afirmar, com algum exagero retórico, que «avec lui disparaput le goût pour le théâtre espagnol» (1962: 19). A análise dos pareceres da Real Mesa Censória permitirá aferir como as instâncias censórias se posicionaram a este respeito, enquanto mediadores entre o posicionamento estético-ideológico das elites e a prática teatral.

### 3. A QUERELA NA REAL MESA CENSÓRIA

Criada em 1768 pelo Marquês de Pombal, a Real Mesa Censória concentrava em si a actividade de censura literária e teatral, cabendo-lhe não só o exame dos «livros e papéis que já se encontrassem em circulação no país ou que nele pretendessem entrar», como «a concessão de licenças de comercialização, impressão, reimpressão e encadernação de livros ou papéis avulsos, bem como de autorizações para posse e leitura de livros proibidos»<sup>19</sup> e ainda a concessão de licenças de representação. O *Regimento da Real Mesa Censória*, publicado em 1768, dá conta da sua orgânica, do seu *modus operandi*, e das «regras que se devem observar na censura dos livros» (19-29).

Um exame dos primeiros anos de actividade desta instância censória, através da base de dados *Teatro proibido e censurado em Portugal no século XVIII*,<sup>20</sup> oferece uma perspectiva

18 «[Q]ueira S. Exa. tomar o trabalho de os [aos poetas franceses] examinar, e familiarizar-se mais com a língua em que eles escrevem» (185).

19 Cfr. <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4311313>>, consultado a 18 de Janeiro de 2022.

20 Cfr. <<https://teatroproibido.ulisboa.pt/>>.



ampla dos motivos que levaram à censura, total ou parcial, dos textos a ela submetidos. Importará ter em conta que a amostra recolhida se limita aos textos objecto de censura, pelo que todos os que, tendo sido submetidos à Real Mesa Censória, tenham sido aprovados, escapam a esta análise. No entanto, para o objectivo traçado neste ensaio, este micro *corpus* oferece a possibilidade de mais claramente perceber quais são as motivações estéticas, ideológicas ou políticas que presidem ao juízo censório.

Veja-se que a tramitação normal do processo de licenciamento implicava a submissão de um requerimento a acompanhar a obra a licenciar. Em conferência, o relator principal que havia sido escolhido pelo colectivo —designado por revedor— examinava o texto e emitia um parecer, coadjuvado por outros dois deputados. O parecer, em caso de indeferimento, fundamentava o despacho exarado pela Mesa, indicando expressamente, em caso de censura parcial, as passagens a eliminar ou a alterar ou, no caso de uma rejeição absoluta, os motivos que explicavam essa decisão. Esta documentação é, então, uma importante fonte para aferir qualitativamente o impacto que a querela possa ter tido tanto no teatro impresso como no representado.

Para a análise dos pareceres, estabelecemos como limites cronológicos 1768 e 1772: o limite anterior é imposto tanto por questões práticas —escassez documental— como por ser a data de instituição da Real Mesa Censória; o limite posterior permite-nos ter uma amostra razoável dos pareceres da Real Mesa, sem nos distanciarmos demasiado das datas da polémica escrita. Em primeiro lugar, verifica-se que todos os textos apreciados estão escritos em português e não em castelhano, como foi a prática com as peças espanholas até 1755. O grande número de textos sem identificação de autoria e a incerteza quanto ao estatuto do texto —original ou tradução— dificulta a contabilização destes textos segundo critérios de nacionalidade, principalmente no caso dos portugueses.<sup>21</sup>

Conseguimos identificar três eixos principais de crítica nestes pareceres censórios:<sup>22</sup> o estilo, a língua e a moralidade. Por exemplo, na comédia intitulada *Acertos de um disparate*, atribuída a Manuel Joaquim Teixeira, o censor refere, em 13 de Fevereiro de 1769, o «perpétuo disparate» e «fantasia corrupta», contrário ao «gosto e polidez» que deveria vigorar; ou em *A italiana em Lisboa*, atribuída a António José de Paula, cujo parecer, de 12 de Outubro do mesmo ano, considera que a comédia «não faz crédito à nação nem a seu autor»<sup>23</sup> por não estar «bem ordenada». Quanto a problemas de língua, veja-se o parecer de 27 de Novembro de 1771, relativo aos entremeses *Logro do velho Paul*, *As falsidades de D. Fernim que usou com a filha de D. Farão* e *Os enganos de D. Tufêzio*, todos atribuídos a M. T. J. E., condenando-os por defeitos de sintaxe e de ortografia. É contudo a questão moral a mais referida nos pareceres: a propósito do entremez *A doutora Brites Marta*, diz-se ser «por uma parte demasiadamente chulo e indecente e por outra nada instrutivo». Um caso mais peculiar é o de *O almotacé borracho*, em que é ordenada a proibição de circulação e a apreensão deste texto, pois os vendedores do folheto, ao apregoarem «o almotacé borracho», estariam simultaneamente a referir-se ao título da peça e ao almotacé Manuel Ferreira Nobre.

No tocante aos textos franceses, a crítica recai, principalmente, na qualidade da tradução (e do tradutor) que faz mesmo com que o que, no original, seria doutrina adequada

<sup>21</sup> Veja-se, por exemplo, os textos atribuídos a António José de Paula, conhecido tradutor e autor português setecentista. O facto de não identificar a condição em que assina os textos (autor ou tradutor) dificulta a categorização das «suas» peças (cfr. Rosa, 2017).

<sup>22</sup> Todos os pareceres citados encontram-se na base de dados *Teatro proibido e censurado em Portugal no século XVIII*, consultada em 1 de Fevereiro de 2022.

<sup>23</sup> A questão do «crédito à nação» é explicitamente referida no *Regimento da Real Mesa Censória* (1768: 10–11): «Este exame deve ter lugar [...] quando as obras que se oferecem para a licença forem daqueles opúsculos [...] com ofensa da reputação nacional».

à já referida máxima horaciana *prodesse et delectare*, ficasse, na passagem para português, adulterada, perdendo a função de «instruir». Assim se vê, por exemplo, no parecer sobre *O Médico por força*, de Molière, exarado a 22 de Setembro de 1769, ao dizer-se que «parece mais uma entremezada do que uma comédia ordenada para instruir», ou, de modo ainda mais explícito, no relativo ao *Convidado de Pedra*, da mesma data: «não duvido seja comédia de autor insigne, mas por sua tradução e nova ordem a faz indignada de se expor ao público». Nesta tradução, a condenação a que a personagem principal de Molière é votada em consequência da sua conduta depravada, de acordo com os valores cristãos, é invertida no texto português, em que o dissoluto não é castigado, mas pelo contrário redimido. Em 5 de Julho de 1770, pode-se ler, no parecer para a representação de *O casamento mal sortido*, também de Molière, que as «indecências e maus exemplos» de que o texto padece são, provavelmente, «contra a fé do original francês».

O teor dos comentários sobre as traduções do teatro espanhol é de outra índole: aqui, o juízo recai sobre o texto original, criticando-se ao mesmo tempo (i) a má qualidade da poesia espanhola, o seu gongorismo, «os conceitos [que] não valem nada», o seu «rançoso estilo», como se pode ler no parecer relativo a *Contra amor não há enganos*, de 17 de Agosto de 1769; (ii) e a inverosimilhança dos enredos, como se pode ler, entre outros, a respeito de *Lances de valor e zelos ou as gémeas mais valerosas*,<sup>24</sup> de 1 de Agosto de 1769 ou de *O mais heroico valor*, de Lope de Vega, de 24 de Outubro de 1768.

O que perpassa nestas críticas é um juízo de valor contrário a qualquer reminiscência do gosto espanhol —veja-se o parecer sobre *A dama varonil de amor constante*, de 19 de Novembro de 1770, que se indigna pelo «estilo todo espanholado» da peça, ou sobre *Aristeu em Creta*, que critica os extremos e os excessos «segundo o costume ou abuso do teatro espanhol». Note-se que se trata de dois casos em que o autor é desconhecido, pelo que, como já se referiu, tanto poderão ser originais portugueses, como traduções do espanhol.

Podemos concluir que o que se discutia no plano teórico se reflecte nos valores estéticos e morais que presidiram à crítica e à censura das peças submetidas à Real Mesa Censória, desde os primeiros anos da sua fundação. São as mesmas questões que se prendem com a sobriedade do gosto, inerente a uma visão classicizante da arte dramática defendida na *Poética* de Boileau, e que foram sendo recuperadas no conjunto de textos que compõem a querela sobre o teatro espanhol e o francês em Portugal. Assim, 1) na censura aos textos portugueses atenta-se maioritariamente em questões linguísticas e morais; 2) nos pareceres negativos sobre textos originais franceses, revela-se uma deferência pela cultura e pelo texto de partida; 3) pelo contrário, nos pareceres sobre peças castelhanas observa-se um repúdio pelo texto original.

#### 4. REFLEXOS DA QUERELA NOS PALCOS: ARCAS, BAIRRO ALTO, RUA DOS CONDES E GRAÇA

Como qualquer mudança estética e de mentalidades, a transformação do gosto no teatro em Portugal durante o século XVIII foi gradual. A ideia de que a viragem do século acarretou, de modo imediato, a aquisição de uma nova estética teatral não pode ser senão justificada por motivos didácticos, relacionada com um tipo de historiografia datada, que pretende fazer corresponder mudanças ideológicas profundas a períodos históricos bem delimitados. A primeira metade do século XVIII, em Portugal, é bom exemplo de um contexto em que se vêem confluír correntes artísticas novas e antigas, nacionais e estrangeiras (francesa, espanhola e italiana).

<sup>24</sup> Marta Rosa aponta como indícios de que este texto será uma tradução do espanhol os nomes das personagens, o local da acção e «mesmo a intriga» (2017: 140).

Apesar da crescente apetência por modelos de teatro importados de Itália ou de França, continuam a ser encenadas no palco do Pátio das Arcas de Lisboa as tradicionais comédias espanholas, representadas em castelhano pelas companhias itinerantes que circulavam por toda a Península Ibérica. Certo é, contudo, que se começa a notar uma decadência deste teatro, que se reflecte na própria gestão do Pátio das Arcas: por um lado, a rotatividade de companhias passa a ser menor, tomando José Ferrer a «hegemonia quase absoluta» deste *corral de comedias* nas duas primeiras décadas de Setecentos; e, por outro, posteriormente, observa-se um progressivo distanciamento do Hospital de Todos os Santos quanto à tutela deste espaço, que passa a ser alugado e explorado por empresários privados —Francisco Luís Valente, a partir de 1735, e João de Villanova, Luís Trinité e Antonio Forestier, a partir de 1737 (cfr. Reys Peña e Bolaños Donoso, 1993). Se só o terramoto de 1755 porá fim à actividade no Pátio das Arcas, em bom rigor as últimas décadas da sua existência já faziam antecipar, pelo menos atendendo à escassez de dados relativos às representações neste Pátio, a sua decadência.

Enquanto se assistia ao declínio do Pátio das Arcas, é inaugurado em Lisboa um novo espaço de representações —o Teatro da Rua dos Condes. Com actividade entre 1738 e 1882, foi um espaço concebido para a apresentação de um novo repertório, não já declamado mas lírico, onde se representassem óperas italianas, que mereciam cada vez mais os favores do público lisboeta (Rodrigues, 2019: 37). Será esse o registo que vai manter até ao terramoto de 1755, sendo que, em 1753, foi contratada uma companhia, dirigida por Tomás Garcilaso, vinda expressamente de Espanha (Rodrigues, 2019: 56). Mas, mesmo após essa data, o repertório assentava sobretudo nas óperas de Metastásio, agora traduzidas em português. Não obstante, em algumas temporadas, foram apresentados espectáculos de teatro declamado, maioritariamente traduções de Goldoni —por exemplo, *A mais heróica virtude ou a virtuosa Pamela* (1762) e *A locandeira* (1763).

A primeira representação de uma peça de Molière nesta sala acontece em 1769, *O casamento por força*, sendo, no entanto, um fenómeno isolado, pois nos anos seguintes regressa um programa essencialmente italianizante. Só no final da década de 70, início da de 80, se observa um movimento consistente de peças, tanto comédias como entremeses, em português. Do teatro francês só volta a haver notícia em 1787, quando é representada *Mérope*, de Voltaire.

Enquanto os autores italianos e o teatro lírico dominavam o palco da Rua dos Condes, no teatro do Bairro Alto, apresentava-se ao público um outro tipo de repertório. Do (pouco) que se sabe acerca deste teatro na primeira metade de Setecentos, há que recordar o repertório de António José da Silva ali encenado: *A vida de D. Quixote de la Mancha*, *Esopaida ou a vida de Esopo*, *Os encantos de Medeia*, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (Silva, 1744, I), *Labirinto de Creta*, *Guerras de alecrim e manjerona*, *Variedades de Proteu* e *Precipício de Faetonte* (Silva, 1744, II).

Mais se poderá dizer acerca do período de actividade do teatro do Bairro Alto de 1761-1775. Por um lado, observa-se uma preponderância do teatro declamado; por outro, regista-se uma certa heterogeneidade de autores, de várias nacionalidades (italianos, portugueses, franceses, espanhóis e até um inglês!), sendo, na sua quase totalidade, as peças apresentadas em português. Uma leitura diacrónica das obras representadas neste teatro do Bairro Alto mostra um primeiro período em que as peças de origem castelhana ainda têm uma expressão bastante significativa, ao passo que, a partir da temporada de 1769-70, começa a impor-se, a par da dramaturgia italiana, um repertório francês, em que se destacam obras de Molière, mas também Voltaire, Corneille ou Rousseau (cfr. Martins, 2017).

Não muito distinto do repertório do teatro do Bairro Alto no que respeita à heterogeneidade de autores, o teatro da Graça (1767-1781), apesar do seu curto período de actividade, diferencia-se daquele pela pluralidade linguística (português, italiano e espanhol) das peças aí representadas. A presença de textos e de companhias espanholas prolonga assim, em certa medida, o tipo de espectáculo representado no Pátio das Arcas, depois da extinção deste. Durante todo o ano de 1774 e parte do de 75, verifica-se, aliás, a exclusividade de uma companhia espanhola neste palco (Gomes, 2012: 64). O facto de a contratação de uma companhia espanhola durante uma temporada completa não voltar a acontecer até ao fim da actividade deste teatro parece indicar o insucesso desta aposta teatral. As peças espanholas que se representaram depois desta temporada foram-no já em português.

## 5. CONCLUSÃO

Se a presença do teatro espanhol em Portugal se assume uma realidade desde os finais do século XVI até, pelo menos, 1755, desde meados do século XVII começa a surgir, pontualmente, uma oposição (em determinados extractos da sociedade portuguesa) a este produto cultural. Durante cerca de um século, assiste-se à subsistência aparentemente paradoxal de duas formas de encarar o teatro do *Siglo de Oro* em Portugal: a aprovação geral do público que frequentava os teatros e lia os autores espanhóis e a refutação deste produto cultural e desta dramaturgia, evidente, sobretudo, no plano teórico —estético—, político e moral.

Sendo que no século XVIII as produções artísticas de origem castelhana encontram novas formas de resistência em Portugal, seja pelo surgimento de um novo tipo de gosto teatral, seja pela instituição de uma censura que pugnava pela afirmação da identidade portuguesa, não pode ser escamoteado nem a defesa que do teatro espanhol o Marquês de Valença fez (1739, 1748) nem o sucesso deste teatro —e das companhias espanholas— evidente na actividade teatral do Pátio das Arcas. Já nos repertórios dos mais importantes teatros públicos da capital portuguesa, Bairro Alto, Rua dos Condes e Graça, se continuam a existir peças de autores espanhóis, o que se nota é uma progressiva substituição da língua espanhola pela portuguesa, que se torna, a partir do terceiro quartel do século XVIII, hegemónica no teatro declamado.

O que subjaz, desde a querela entre o teatro espanhol e o teatro francês à natureza dos repertórios apresentados nos teatros de Setecentos, passando pela análise dos pareceres negativos da Real Mesa Censória, é, mais do que a repulsa pela estética dramática espanhola, uma clara intenção de valorizar o idioma português. Como se viu, na órbita da querela, está sempre presente a questão da afirmação da nacionalidade. Do mesmo modo, nos pareceres analisados da Real Mesa Censória, apesar da insistência em desacreditar o modelo à espanhola, o mais premente intuito dos censores relaciona-se com o estilo e a correcção da língua portuguesa, como aliás já se previa no *Regimento* desta instituição, inclusivamente pela autoridade dos censores, escolhidos entre «os mais doutos» nas suas respectivas áreas, por dominarem as «línguas mortas e vivas» e conhecerem «as nações que têm enriquecido mais com os seus escritos a República das Letras» (*Regimento*, 1768: 2). Finalmente, o que a análise segmentada do repertório teatral setecentista não permite ver, mas que a leitura de conjunto nos revela, é a tímida mas constante presença dos dramaturgos portugueses na cena nacional, que consegue subsistir aos debates teóricos e querelas estéticas, à censura e à hegemonia do gosto teatral estrangeiro, seja espanhol, italiano ou francês, nos palcos nacionais. Esta resiliência será, em certa medida, a base

para a futura instituição de um programa para um teatro nacional, que só no século XIX terá uma implantação efectiva na sociedade portuguesa.

## REFERÊNCIAS

### *Manuscritas*

- Arquivo Histórico Municipal do Porto, A-PUB-064, f. 395.  
Arquivo Nacional-Torre do Tombo, Hospital de S. José, Livro 940 (Registo Geral), ff. 352v-353r.  
Biblioteca Nacional de Espanha, *Cartas de comediantes del siglo XVI*, Ms. 18637/1.  
Biblioteca da Ajuda, Cód. 51-XI-38, f. 26v.  
Biblioteca da Ajuda, Cód. 51-IX-38, ff. 149-150.

### *Impressas*

- ABREU, Maria Fernanda de (2007), «De que lado o espelho? Das teorias às práticas comparatistas no estudo das relações literárias entre Portugal e Espanha», in *Actas do Congresso RELIPES III*, Salamanca, CELYA, pp. 439-54.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2019), «La polémica sobre el teatro barroco en España y Portugal en el siglo XVIII», in *Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos (1670-1747) e as letras ibéricas do seu tempo / Francisco Botello de Moraes y Vasconcelos (1670-1747) y las letras ibéricas de su tiempo*. New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). <https://dadun.unav.edu/handle/10171/58118>.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad e Mercedes de los REYES PEÑA (1993), «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)», in Ysla Campbell (ed.). *El escritor y la escena*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 229-273.
- (1990), «Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1605)», in *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 63-86.
- BRILHANTE, Maria João (2003), «Caminhos da herança clássica até ao teatro francês contemporâneo», *Máthesis*, nº 12, pp. 199-231.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel (2014), «Las armas de Melpomene: el teatro portugués de la guerra de Restauración (1640-1668)», *Criticón*, nºs 120-121, <<https://doi.org/10.4000/criticon.921>>.
- CAMÕES, José (coord.) (2015), *Teatro Proibido e Censurado em Portugal no século XVIII*, <<https://teatroproibido.ulisboa.pt/>>.
- CAMÕES, José e Maria João BRILHANTE (2016), «The Paths of a National Idea of Theatre in the Iberian Peninsula», in *A Comparative History of Literature in the Iberian Peninsula*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing House, pp. 217-239.
- CASTRO, Francisco de Portugal e (1739), *Discurso apologético em defesa do theatro hespanhol*, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues.
- (1747), *Crítica à famosa Tragédia do Cid, composta por Pedro Cornelli, e reparos feitos a ela pelo Marquês de Valença, Dom Francisco de Portugal e Castro*, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues.
- (1748), *Resposta do Marquês de Valença, D. Francisco de Portugal e Castro, aos reparos de um anónimo à Crítica que fez o mesmo Marquês à famosa tragédia do Cid*, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues.
- CORTESÃO, Jaime (1952), *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, t. II, vol. I, Rio de Janeiro, Instituto Rio-Branco.
- FERREIRA, Licínia Rodrigues (2019), *O teatro da Rua dos Condes: 1738-1882*, Lisboa, Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento.



- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2022), *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, CATCOM, <<http://catcom.uv.es>>.
- FIGUEIREDO, Fidelino (1917), *História da Crítica Literária em Portugal*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- GOMES, Francisco Luís Rosa Ferreira (2012), *O teatro da Graça na segunda metade do século XVIII*, Lisboa, Universidade de Lisboa. Tese de Mestrado.
- GUSMÃO, Alexandre de (1841), *Colecção de vários escritos inéditos políticos e literários*, Porto, Tipografia de Faria Guimarães, <<https://www.biodiversitylibrary.org/item/109777#page/272/mode/1up>>.
- MARTINS, Ana Rita Palma Mira Delgado (2017), *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)*, Lisboa, Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento.
- MIRANDA, José da Costa (1973), «Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (século XVIII)», *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, vol. 14, nº 2, pp. 182-236.
- Notas à crítica que o Sr. Marquês de Valença fez à Tragédia do Cid, composta por Monsieur Corneille, escritas por um anónimo* (1952 [1747-1748]), in Jaime Cortesão, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, t. II, vol. I, Rio de Janeiro, Instituto Rio-Branco, pp. 177-185.
- NUNES, Ariadne e José Pedro SOUSA (2020), «Nota introdutória», in Francisco de Leiva, *El Poeta / O Poeta dom Tristão*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, pp. 5-18.
- Regimento da Real Mesa Censória* (1768), [Lisboa], Secretaria de Estado.
- ROSA, Marta Brites (2017), *António José de Paula: um percurso teatral por territórios setecentistas*, Lisboa, Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento.
- SERROY, Jean (1993), «Préface», in Pierre Corneille, *Le Cid*, Paris, Gallimard, pp. 7-39.
- [SILVA, António José da] (1744), *Teatro cómico português ou colecção das óperas portuguesas que se representaram na casa do Bairro Alto de Lisboa*, 2 tt., Lisboa, Regia Oficina Silviana e da Academia Real.
- SOUSA, José Pedro (2018), *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII*, Lisboa, Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento, <<http://hdl.handle.net/10451/34786>>.
- (2019), «The Plague of Comedies: Praise and Criticism of Spanish Theatre in Oporto at the End of the Seventeenth Century», *International Journal of Iberian Studies (Special Issue «Iberian Studies: New Spaces of Inquiry»)*, ed. Ângela Fernandes, Santiago Pérez Isasi, e Robert Patrick Newcomb, vol. 32, nº 1, pp. 33-45.
- WADE, Jonathan (2020), *Being Portuguese in Spanish: Reimagining Early Modern Iberian Literature*, West Lafayette, Purdue University Press.