

O palco romântico oitocentista português: a mediação cultural do Conde do Farrobo

ANA CLARA SANTOS* E ANA ISABEL VASCONCELOS**

NOTA INTRODUTÓRIA

No campo cultural português oitocentista, a dramaturgia traduzida da língua francesa ocupa, como sabemos, uma posição central face à dramaturgia nacional e tal posicionamento afecta profundamente a orientação artística de toda uma geração. Mas essa orientação é dada por certos agentes culturais com forte influência no meio artístico da época, nomeadamente por empresários, directores de companhias teatrais e tradutores. Almeida Garrett, Émile Doux e o Conde do Farrobo foram certamente três figuras centrais nessa matéria. Embora a crítica teatral da época e a geração romântica tenham considerado a tradução teatral nefasta à formação de um teatro nacional, devemos hoje admitir que tal prática contribuiu para a sua edificação. Se as condicionantes ideológicas, políticas e institucionais influenciaram a prática da tradução do teatro francês no campo cultural português, não é menos verdade que essa prática modelou, por sua vez, a sua evolução a partir do momento em que a apropriação desse novo modelo se instaura, à partida, como um modelo de rebelião contra a cultura dominante e passa a ser considerado, logo após a sua importação, como o principal modelo de referência. É neste contexto que devemos devolver à história do teatro português o papel do Conde do Farrobo, nos anos 30 e 40, como mediador ou *passer* de uma estética dominante em toda a Europa, a estética romântica, ilustrada em *A Torre de Nesle* de Alexandre Dumas.

* UAlg/Centro de Estudos de Teatro (FLUL).

** Centro de Estudos de Teatro (FLUL).

MEDIAÇÃO CULTURAL DO CONDE DO FARROBO:
ENTRE CARGOS E INFLUÊNCIAS

Joaquim Pedro Quintela do Farrobo (1801-1869) pertenceu à geração que viveu as invasões francesas, a independência do Brasil, as lutas entre absolutistas e liberais e o período em que o país passou a ser governado por nomes distintos do movimento liberal. Em 1833, D. Pedro concede-lhe o título de «Conde do Farrobo», em sinal de gratidão pelo apoio financeiro prestado durante a Guerra Civil, o que muito contribuiu para a derrota de D. Miguel e subida dos liberais ao poder.

Com uma situação monetária muito folgada, que herdara do seu pai aos 16 anos, e com um espírito empresarial notável, Farrobo envolveu-se em negócios diversos tanto em Portugal como noutros países da Europa, onde se deslocava com frequência. A educação esmerada que recebera e o ambiente social em que crescera desenvolveram-lhe o gosto pelas artes e em especial pela música e pelo teatro lírico, sendo também apreciador de outros géneros teatrais. O Teatro de S. Carlos, cuja construção o seu pai financiara, foi a sua segunda casa durante a infância; em 1819 casa-se com Mariana Carlota Lodi, filha de Francisco António Lodi, o primeiro empresário deste teatro, instituição ainda hoje dedicada à ópera e à música clássica. É neste meio familiar de elevado nível cultural e artístico que se torna amigo de profissionais ligados à música, como Mercadante, temporariamente maestro do S. Carlos, e Domingos Bomtempo, «o insigne pianista e compositor que Paris e Londres aplaudiram calorosamente» (Vieira, 1900, vol. I: 108).

Animado por todo esse envolvimento, decidiu construir um teatro na Quinta das Laranjeiras, onde já existia um sumptuoso palácio. O primeiro evento nesse espaço aconteceu em 1825 e contou com a colaboração da família e de amigos ligados à música, e até os criados foram instruídos para participarem também nessa representação. Naturalmente que eram preferidas as obras líricas, mas também subiram ao palco *vaudevilles*, em francês e em português, acompanhados de danças, cantos e

solos, estes tocados por músicos profissionais do teatro lírico. Ao longo dos anos, no Teatro das Laranjeiras actuaram maestros de renome, trabalharam os mais destacados cenógrafos e passaram os melhores músicos internacionais, muito apreciados pela nata da sociedade. As muitas viagens do Conde a Paris proporcionavam-lhe a frequência do teatro de ópera e do teatro declamado, mantendo-se a par dos movimentos e das tendências estéticas, que importava para o seu teatro particular e, mais tarde, para os teatros que geriu.

Com a criação da Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais, Almeida Garrett, indigitado para o lugar de Inspector Geral, lutava por um bom funcionamento do Teatro da Rua dos Condes, tendo ajudado Émile Doux na formação da companhia portuguesa que, em 1837, ocupou esse espaço, bem como, mais tarde, no favorecimento de um subsídio a esta empresa.

Na sequência do repertório apresentado pela companhia francesa¹ que ocupara o Condes entre 1835 e 1837, a nova companhia dirigida por Doux começou por apresentar traduções de comédias, *vaudevilles*, farsas, melodramas e alguns dramas, na sua maioria já levados a cena em língua francesa. De entre os tradutores, surge o nome de Farrobo, que traduz para esta companhia o drama romântico de Alexandre Dumas e Gaillardet, *La Tour de Nesle*, cuja versão analisaremos mais adiante. Ao fazer uma resenha histórica do percurso teatral português dos anos 30, o dramaturgo José Maria da Silva Leal caracteriza o movimento romântico francês nos seguintes termos: «(...) uma grande revolução se operava no teatro moderno da Europa; Victor Hugo e Alexandre Dumas, se declaravam pais d'uma escolla que sem ser nova, se ostentava como tal, audaciosa

¹ Importa recordar que essa companhia francesa dirigida por Émile Doux que ocupara o Teatro da Rua dos Condes, então apelidado Théâtre Français, levava à cena mais de uma centena de peças do Teatro de Boulevard, incluindo um certo repertório romântico no qual se inclui Alexandre Dumas.

e potente, e cujo gosto bem depressa se espalhou por toda a França e de lá por todo o Portugal.» (Bruschy, 1841: ix). Não se pense, contudo, que a adesão a esta nova literatura dramática foi total ou que se não colocaram algumas reticências, mesmo por parte de autores que hoje consideramos representantes do romantismo português.

Estando já implementada a obrigatoriedade de submissão das peças a levar a cena e respectiva autorização, decisão esta da responsabilidade do Inspector Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais, o consentimento da representação, no Condes, de *A Torre de Nesle* foi assinado por José Augusto Correia Leal, secretário da Inspeção Geral, então em substituição temporária de Almeida Garrett. A representação deste drama em língua portuguesa levantou vozes indignadas, devido à temática da peça, focada no adultério feminino de elementos da realeza francesa do século XIV. Quando submetida a mesma peça para ser representada no Teatro de S. João no Porto, houve uma primeira recusa que Correia Leal justificou com base nos seguintes argumentos:

Aqui cumpre-me informar a V. Ex.^a que se licenciou *A Torre de Nesle* para o Teatro da Rua dos Condes foi porque este drama se tinha ali já dado em francês, e o público ilustrado que hoje frequenta este Teatro é o mesmo que naquele tempo o frequentava (...). Demais, Ex.mo Sr. enquanto o Teatro Português na cidade do Porto não for levado àquele ponto de melhoramento em que hoje se acha o da Rua dos Condes, decerto não será frequentado senão pela classe menos ilustrada, e para esta creio eu que não será *A Torre de Nesle* e outros Dramas desse género, os quais primeiro, e como de chofre se lhes devam apresentar. (Garrett, 1995: 48).

E, dando como exemplo as práticas francesas, refere que «peças há que se representam em Paris com permissão

da Autoridade respectiva, e que em tal e tal Departamento os Prefeitos as não permitem» (*idem*).

Retomando as suas funções de Inspector Geral dos Teatros, Almeida Garrett dirige uma carta ao Delegado da Inspeção Geral dos Teatros do distrito do Porto, posicionando-se relativamente àquela obra, que adjectiva de «asquerosa sentina de vícios e imoralidade, e verdadeira escola de mau estilo (...) libelo infame da moderna literatura dramática» (*idem*: 49), referindo que seria proibida de imediato. Recorde-se que, quatro meses depois desta questão, Garrett escolheu o palco do Condes para a representação de *Um Auto de Gil Vicente ou a côrte d'el rei D. Manoel*, considerado pelo autor como o modelo da estética romântica por que se deveriam guiar os novos dramaturgos. Nesta peça, como o título anuncia, Garrett recorre à figura de Gil Vicente, tornando-a personagem da sua ficção, enquadrada pelo ambiente e pela vivência da corte do rei D. Manuel I, num momento especial: o da partida de D. Beatriz, filha do monarca, para Sabóia, em resultado do acordo matrimonial estabelecido com Carlos III. É, assim, construída uma trama ficcional que se apoia num facto historicamente comprovado: a representação de uma peça de Gil Vicente — *As Cortes de Júpiter* — nas festas reais pelo casamento da Princesa. Neste acontecimento, cujos preparativos nos ocupam desde o 1.º acto, entrelaçam-se várias e complicadas teias relacionais, destacando-se os amores, socialmente inaceitáveis e moralmente reprováveis, entre Beatriz, que em breve se tornará duquesa, e o poeta Bernardim Ribeiro. A peça termina com a partida da princesa, depois de uma despedida apressada do poeta.

É inegável a calorosa recepção ao espectáculo, que fora objecto de uma preparação teatral meticulosa. Foi igualmente sublinhada a qualidade dramática e a linguagem desta prosa de Garrett, ficando, assim, comprovado que o drama romântico, género que agora se impunha, podia assentar em factos do passado, com situações moralmente reprováveis, mas sem exhibir momentos escabrosos. Considerando Garrett que os membros do Conservatório encarregues de dar os seus

pareceres sobre as peças eram pouco escrupulosos, foi enviada uma circular a todos eles (28-02-1839), reforçando a necessidade de verificarem «se há coisas que ofendam a Religião, as Instituições Políticas, ou a Moral pública, mas também se estão ou não escritas em português corrente e limpo» (Garrett, 1995: 70).

Depois de três anos como empresário do S. Carlos, lugar que ocupou entre 1838 e 1840, o Conde do Farrobo passou a gerir o Teatro da Rua dos Condes, onde substituiu Émile Doux, mantendo-o, todavia, nas funções de director de cena e de ensaiador. Os três anos que o francês estivera à frente do Condes foram relativamente prósperos em termos teatrais, mas a contabilidade financeira começava a preocupar o empresário, valendo-se então da ajuda do «protector às artes», por que Farrobo já era conhecido.

Na noite de 20 de Abril de 1840, já com o Conde como empresário, subiram ao palco duas traduções suas: *Amazampo ou a descoberta da Quina*, um drama de Lemoine-Montigny, e *O Génio da noite*, uma comédia do teatro de Boulevard.

Mas este segundo período de Doux no Condes não teve os resultados esperados. Apesar de alguns espectáculos atraírem um número considerável de espectadores, em muitos outros a plateia ficava deserta. As críticas são unânimes quanto ao sofrível empenho de Doux, quer na escolha das peças quer nos seus ensaios, numa atitude bem diferente da que o tornara conhecido como empresário. Perante esta situação, e com a perceptível influência de Farrobo, optou-se por apostar no teatro musicado. Dada a impreparação vocal dos actores para este género teatral, houve que recorrer a cantores que elevassem a qualidade musical da representação. O momento de glória deste género foi vivido com *O dominó preto*, uma ópera cómica de Eugène Scribe, traduzida por Inácio Maria Feijó. Como refere Licínia Ferreira, «só na época de 1841/1842, (esta ópera) teve mais de meia centena de representações, contando até com a assistência da família real» (Ferreira, 2019: 321).

De entre as peças com maior sucesso destacou-se a comédia *As Primeiras Proezas de Richelieu*, de Bayard e Dumanoir,

com tradução de João Baptista Ferreira, a que o milionário cosmopolita assistira num palco francês², desempenhada pela aplaudidíssima Déjazet, uma das estrelas mais brilhantes da cena parisiense. A subida ao palco desta comédia foi fortemente polémica, já que o texto não obtivera a necessária autorização por parte da Comissão de Censura do Conservatório. Como relata António Feliciano de Castilho, num ataque cerrado que publica na *Revista Universal Lisbonense*, a Comissão desaprovava aquele texto e, em conformidade, a Inspeção não tinha inicialmente dado licença para tal representação. Mas a poderosa influência de Farrobo fez com que a comédia tivesse a sua estreia a 20 de Fevereiro de 1842, dois anos e dois meses após a sua estreia em Paris, apesar da indignação de alguns.

Mas Castilho não dá tréguas e insistentemente enche as colunas da sua revista com críticas acérrimas àquela «comédia do género anedótico», em dois actos, onde a actriz fazia o papel do próprio Richelieu, um jovem de 15 anos que se casa com uma jovem de 18, mas que, devido a uma cláusula matrimonial, terá de esperar até aos 20 anos para consumir esse casamento. Sem conseguir ultrapassar esta proibição — porque muito vigiado pela sogra e sem o consentimento da própria mulher —, Richelieu acolhe os conselhos de um cortesão e, inspirado também pelas práticas de uma corte dissoluta, começa a ter encontros amorosos com várias damas. O jovem ingénuo transforma-se num galanteador, vivendo a acção de enganos, equívocos e traições inconsequentes. A comicidade reside no comportamento caricaturado de algumas personagens tipo e de uma linguagem brejeira e de sentido duplo, sobretudo nas falas da personagem principal. Castilho não conseguiu levar a sua

2 O original francês, *Les premières armes de Richelieu*, tinha estreado em Paris, no teatro Palais-Royal, no dia 3 de Dezembro de 1839, com a actriz Déjazet no papel de Richelieu. Conhecemos o triunfo alcançado na cena lisboeta pela actriz Emília das Neves no mesmo papel.

avante, e a peça voltou ao palco várias vezes até 1846, quando parte da companhia se mudou para o novo Teatro Nacional.

Em Abril de 1843, termina o contrato da empresa do Conde do Farrobo no Teatro da Rua dos Condes e, por consequência, «acaba também a direcção do Sr. Doux, que tão mal a serviu por tão boa paga» (cf. *A Fama*, 19-03-1843: 82-83). Carlota Talassi, destacada actriz da companhia, testemunha que esta foi uma época de invulgar prosperidade financeira para os actores, a quem o empresário pagava principescamente. No cargo de Inspector Geral dos Teatros, para o qual foi nomeado, por decreto, a 3 de Outubro de 1848, continuará o Conde a sua missão de mediador cultural, mas sem o mesmo impacto que teve, tanto do ponto de vista artístico como do ponto de vista financeiro, nos anos anteriores.

MEDIAÇÃO CULTURAL DO CONDE DO FARROBO: ACTIVIDADE TRADUTÓRIA

Mas voltemos a esse período áureo da empresa do Conde do Farrobo no Teatro da Rua dos Condes. Forçoso é reconhecer o papel de mediador cultural que teve o Conde ao servir também, através da sua acção enquanto tradutor de teatro, os objectivos da Companhia Nacional Portuguesa.

A tradução do repertório parisiense goza na altura, como sabemos, de um prestígio muito grande na constituição dos repertórios das companhias nacionais ao qual certos vultos da nossa história cultural não se furtam, como é o caso de Alexandre Herculano com a sua tradução *O tinteiro não é caçarola* e de Almeida Garrett com *Falar verdade a mentir*, ambas traduzidas do repertório de Eugène Scribe, um dos dramaturgos franceses mais em voga por toda a Europa.

No seio de um repertório maioritariamente marcado pelas comédias e *vaudevilles* do teatro de Boulevard assinados por Eugène Scribe, Mélesville e Bayard, entre outros, é representada a maior parte das peças do repertório romântico francês,

nomeadamente *Angelo, tyran de Padoue*, *Lucrèce Borgia* e *Marie Tudor, reine d'Angleterre*, de Victor Hugo, e *Antony, Henry III et sa cour*, *La Tour de Nesle*, *Richard Darlington* e *Teresa*, de Alexandre Dumas. Não admira, por isso, que o Conde do Farrobo tenha importado, num gesto de transferência cultural para o campo teatral nacional, numa actividade de manipulação e apropriação do texto de partida ao gosto do sistema cultural de chegada (Lefevere, 1992), esse repertório parisiense de sucesso e, por vezes, controverso.

Traduções do repertório parisiense assinadas pelo Conde do Farrobo

Título (género, actos)	Autor	Rua dos Condes (n.º)
<i>A Torre de Nesle</i> (D5)	Alexandre Dumas, Félix Gaillardet	1837-1840 (17)
<i>O Aldeão pervertido ou quinze anos de Paris</i> (D3)	Théaulon	1837 (6)
<i>O Padrinho</i> (C1)	Eugène Scribe, Delestre-Poirson, Mélesville	1837-1838 (15)
<i>O Monóculo</i> (C1)	Eugène Scribe	1838 (11)
<i>Joana de Flandres</i> (D4)	Fontan, Herbin	1838-1839 (6)
<i>Amazampo ou a descoberta da Quina</i> (D4)	Adolphe Lemoine-Montigny	1840 (10)
<i>O Génio da noite</i> (C2)		1840-1842 (16)

Logo após a saída da companhia francesa do Teatro da Rua dos Condes, no fim de Abril de 1837, são várias as vozes que se levantam na imprensa especializada, referindo os “grandes passos de progresso” dados pelo teatro nacional, e condenando o facto de o repertório daquele teatro ser maioritariamente constituído de traduções do teatro parisiense, já representado em francês:

Infelizmente falta áquelle theatro um bom repertório: nós temos poucas peças dramaticas que soffram representação, mas algumas temos, e cumpria dar essas. Mas em todo o caso nunca será o meio de crear um theatro nacional o traduzir cegamente os vaudevilles e dramas francezes – que além de repugnarem por sua contextura e phrase aos nossos hábitos, stylo e uso de fallar, tem aqui em Lisboa o inconveniente de terem já sido vistas em Francez, muito melhor executadas, assim porque os actores eram superiores, como por que em seu original valem dobrado do que nas descozidas traducções em que as *travestiram* e mascararam. (*Entre-Acto*, n.º 5, 26.5.1837: 14-15).

Ora, a tradução da dramaturgia francesa, ainda que, até então, condenada, por vezes, pela sua fraca qualidade linguística, vinha colmatar a falta de um repertório português moderno. Uma empreitada de traduções emergia, assinada por intelectuais e escritores, agora feitos tradutores, de entre os quais se destacam João Baptista Ferreira, Luís José Baiardo, António Xavier Ferreira de Azevedo, Inácio Pizarro de Morais Sarmento. O Conde do Farrobo, homem culto e conhecedor das correntes artísticas que corriam na Europa, não pôde ficar certamente alheio à luta travada em França pela escola romântica.

Nas circunstâncias descritas, e conhecendo o interesse do Conde do Farrobo pela cultura teatral importada de Paris, não admira que a primeira tradução do repertório romântico francês de Alexandre Dumas em Portugal tenha o seu cunho e a sua arte. Tanto ele como Almeida Garrett estavam cientes da necessidade de introduzir o público perante o modelo romântico, e este drama de Dumas, que tinha dado a Harel, director do Théâtre de la Porte Saint-Martin, em 1832, uma receita diária de mais de quatro mil francos (Jomaron, 1992: 569), era com certeza um bom começo. Os desafios eram, portanto, enormes, mas a qualidade literária da tradução realizada pelo Conde do Farrobo servirá perfeitamente o propósito do

momento, fazendo do drama traduzido um dos maiores sucessos do teatro do Condes (com 17 representações) e lançando um verdadeiro desafio aos novos actores da companhia portuguesa: Carlota Talassi, Epifânio, Ventura, Lisboa, Dias, entre outros.

Jornais de teatro como *O Entre-acto* anunciavam, na véspera da sua estreia (7 de Junho de 1837), a representação de um «drama extraordinário» do qual era necessário tirar «algum proveito» e alguma «moral». Após um relato resumido das aventuras adúlteras da rainha Margarida de Borgonha e das suas irmãs, e dos crimes por elas praticados na torre de Nesle para se libertarem, definitivamente, no leito de morte do rio Sena, dos seus jovens amantes, o cronista enaltece a qualidade dramática do drama:

Se os quadros mais lascivos e excitantes – se a pintura das mais voluptuosas orgias – se as atrocidades mais obscenas podem fazer um drama interessante, este o é sem questão (*O Entre-acto*, n.º 10, 7.6.1837).

Foi com certeza com a mesma preocupação moral e de fidelidade ao modelo original que o Conde do Farrobo desenvolveu a sua arte de tradutor neste drama romântico. Contrariamente a uma prática corrente vigente no século anterior e no seu tempo, no campo teatral, em que títulos e personagens das peças eram nacionalizados e o texto adaptado ao gosto do público da época, o Conde do Farrobo revela-se um tradutor exímio pelo respeito do original – na conservação do tom e da cor local, dos nomes dos personagens e das didascálias. Exemplo disso é a forma como segue o texto original no desfecho do drama:

ORSINI (*entrando, entre dous Soldados, que o conduzem*):
Senhor, eis-ali os verdadeiros assassinos; são elles, e não eu.

SAVOISY (*aproximando-se*): Estaes presos.

MARGARIDA e BURIDAN: Nós presos?

MARGARIDA: Eu, a Rainha?

BURIDAN: Eu, o primeiro Ministro?

SAVOISY: Aqui não há nem Rainha, nem primeiro Ministro; há um cadaver, dous assassinos, e a ordem assignada pelo punho do Rei, mandando prender esta noite quem quer que fosse, que eu achasse na torre de Nesle.

Poucos meses após a saída definitiva da companhia francesa de Portugal, a “sociedade para a publicação de bons dramas” criada para publicar o *Archivo theatral ou collecção selecta dos mais modernos dramas do theatro francez*, edita as traduções das peças que tinham sido, na sua grande maioria, representadas em língua francesa e em língua portuguesa nos palcos dos teatros da Rua dos Condes e do Salitre. Trata-se de um vasto projecto editorial contido numa publicação periódica que consegue manter a periodicidade de lançamento de uma tradução por mês, uma vez que, durante o espaço de oito anos (1838-1845), a editora dá à estampa mais de uma centena de peças traduzidas. O tomo 1, lançado em 1838, põe em evidência um dos objectivos do editor, ou seja, a divulgação do repertório romântico francês através da tradução de peças representativas da dramaturgia de Alexandre Dumas e de Victor Hugo. A escolha de *A Torre de Nesle* para o lançamento da colecção não é fortuita, porque, para além da vocação estética e dramática evidente, o primeiro número deveria constituir uma viragem relativamente à tradição. Perante o modelo antigo da tragédia, surge o modelo novo do drama histórico. Ao velho repertório do Salitre, impõe-se um dos maiores êxitos do novo repertório do Condes. Assim, durante os primeiros tempos de publicação, editam-se os dramas de Alexandre Dumas (*A Torre de Nesle*, *Ricardo Darlington*, *Catarina Howard*) e de Victor Hugo (*Lucrecia Borgia*), anteriormente traduzidos para a companhia portuguesa do Teatro da Rua dos Condes pelo Conde do Farrobo, João Baptista Ferreira, Inácio Pizarro Moraes Sarmiento e Luís José Baiardo.

A tradução de *La Tour de Nesle* editada na colecção, pelas diferenças que apresenta com a tradução manuscrita do Conde do Farrobo levada a palco, levanta a questão autoral. Aquilo que nos parece é que o sucesso da peça em palco e as polémicas que a envolveram fizeram dela um modelo da estética romântica a editar, tivesse ela sido objecto de reajustamentos ou de revisão por parte do Conde do Farrobo e do editor ou de uma simples encomenda a realizar em segunda mão.

NOTAS FINAIS

Pertencente à geração que viveu a implantação do liberalismo, o Conde do Farrobo ficou na história do teatro português como mecenas desta arte. É conhecida a sua paixão pelo teatro lírico, ao ponto de construir um teatro na sua Quinta das Laranjeiras, por onde passaram músicos de renome, aplaudidos pela alta sociedade com que convivia.

Menos conhecida é a sua relação com o teatro declamado, que aqui abordámos, demonstrando a importância que o Conde teve na importação da estética romântica, trazendo para os palcos portugueses as peças, a que assistia nas suas deslocações a Paris, de algumas das quais foi tradutor. De entre as peças traduzidas e representadas, distinguimos *A Torre de Nesle*, de Alexandre Dumas, que suscitou polémica devido ao tema tratado, acabando por ser interrompida e proibida a sua representação por ordem de Almeida Garrett.

BIBLIOGRAFIA

- Bayard, Jean-François-Alfred e Dumanoir, Philippe-François Pinel (trad. 1841). *As primeiras proesas de Richelieu*, comédia em dois actos, Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 8684//4.
- Benevides, Francisco da Fonseca (Imp. 1883). *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à actualidade: estudo histórico*. (Lisboa: Typ. Castro Irmão).
- Bruschy, Manuel Maria e Leal, José Maria da Silva (1841). *D. João Primeiro*, drama historico em 5 actos (n.º 1 da Colecção de dramas originais portugueses). Lisboa: Typ. de Antonio Sebastião Coelho.
- Dumas, Alexandre (2016). *La Tour de Nesle*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Entre-acto* (O), n.º 5, 25.5.1837; n.º 10, 7.6.1837.
- Fama* (A), *jornal de litteratura e dos theatros*, 19.03.1843.
- Ferreira, Lícínia Rodrigues (2019). *O Teatro da Rua dos Condes 1738-1882*. Tese de doutoramento, Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), Fac. de Letras de Lisboa, Univ. de Lisboa.
- Garrett, Almeida (1955). *Correspondência inédita do Arquivo do Conservatório (1836-1841)*. Introdução e análise crítica de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: INCM.
- Jomaron, Jacqueline (dir. 1992). *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Armand Colin.
- Lefevre, André (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London: Routledge.
- Noronha, Eduardo (1945). *O Conde de Farrobo. Memórias da sua vida e do seu tempo*. Lisboa: Edição Romano Torres.
- Norton, José (2009). *O Milionário de Lisboa*. Alfragide: Ed. Livros d' Hoje-Publicações D. Quixote.
- Revista Universal Lisbonense, jornal dos interesses physicos, mo-
raes, e litterarios*, n.º 32, 12.05.1841.
- Silvestre, Susana (2012). *O Conde do Farrobo: a ação e o mecenato no século XIX*, vol. 1 e 2. Tese de doutoramento, História e Teoria das Ideias, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

- Teatro romântico português: o drama histórico* (2007). Prefácio, selecção e notas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Torre (A) de Nesle*. Trad. Conde do Farrobo, 1837, Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 11361.
- Vieira, Ernesto (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes. História e Bibliographia da Musica em Portugal*. 2 Vols. Lisboa: Typ. Mattos Moreira & Pinheiro.